

*На правах рукописи*

**Шигаева Евгения Юрьевна**

**РУССКАЯ ТЕМА  
В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ  
(конец XVIII – начало XX вв.)**

**Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство**

**АВТОРЕФЕРАТ  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения**

**Казань – 2014**

Работа выполнена в ФГБОУ ВПО «Казанская государственная консерватория  
(академия) имени Н.Г. Жиганова»

**Научный руководитель:** **Жесткова Ольга Владимировна**  
кандидат искусствоведения, доцент

**Официальные оппоненты:** **Сусидко Ирина Петровна**  
доктор искусствоведения, профессор,  
Российская академия музыки  
имени Гнесиных, профессор

**Насонов Роман Александрович**  
кандидат искусствоведения, доцент,  
Московская государственная консерватория  
имени П.И. Чайковского, доцент

**Ведущая организация:** ФГБОУ ВПО «Государственный музыкально-  
педагогический институт имени  
М. М. Ипполитова-Иванова»

Защита состоится 23 июня 2014 года в 11 часов на заседании диссертационного  
совета Д 210.027.01 при Казанской государственной консерватории (академии)  
имени Н. Г. Жиганова по адресу: 420015, г. Казань, ул. Б. Красная, д. 38.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке и на сайте Казанской  
государственной консерватории (академии) имени Н. Г. Жиганова, адрес сайта:  
<http://kazanconservatoire.ru>

Автореферат разослан            апреля 2014 года.

Ученый секретарь  
диссертационного совета,  
кандидат искусствоведения,  
доцент

М.Е. Гирфанова

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

В последние годы устойчивой тенденцией музыкально-театральной жизни России стало возрождение опер западноевропейских композиторов на сюжеты из русской истории. Об этом свидетельствуют оперные постановки последнего десятилетия: «Петр Великий» А. Гретри (Москва, Геликон-Опера, 2003), «Петр Великий, царь России, или Ливонский плотник» Г. Доницетти (Санкт-Петербург Опера, 2003), «Борис Годунов, или Хитроумием приобретенный трон» И. Маттезона (Санкт-Петербург, Михайловский театр, 2007), «Иван IV» Ж. Бизе (Санкт-Петербург, СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2010), «Царь и плотник» А. Лорцинга (Москва, Камерный музыкальный театр оперы им. Б. А. Покровского, 2011). Благодаря им современная российская театральная публика могла узнать, что к истории Бориса Годунова обращался не только М. П. Мусоргский, но и Иоганн Маттезон, что Петр Великий – главный персонаж опер Андре Гретри, Альберта Лорцинга, Гаэтано Доницетти, а фигура Ивана Грозного заинтересовала Жоржа Бизе.

Большой интерес к операм на русскую тему проявляют и зарубежные театры. Только за последние годы в Европе и Америке были поставлены оперы «Северная звезда» Дж. Мейербера (Уэксфорд, 1996), «Восемь месяцев за два часа, или Ссылыные в Сибири» (Нью-Йорк, 2003), «Петр Великий, царь России, или Ливонский плотник» (Мартина-Франка, 2004) Г. Доницетти, «Димитрий» В. Жонсьера (Париж, 2013) и многие другие. Целый ряд произведений русской тематики неизменно украшает репертуар зарубежных оперных театров с давних пор, в их число входят, например, зингшпиль «Царь и плотник» А. Лорцинга, опера «Димитрий» А. Дворжака. Оперы на сюжеты из русской истории остаются актуальными и поныне. В 2013 году, объявленном перекрестным годом культуры Голландии и России, постановки опер «Петр I – царь, не любивший оперу» Н. Калкмана (Роттердам) и «Царь, его жена, ее любовник и его голова» М. Крюса (Гронинген) были включены в официальную программу культурных мероприятий.

Удивительно, но почти все эти произведения до сих пор не привлекли научного внимания отечественных исследователей<sup>1</sup>. Большая часть

---

<sup>1</sup>Единственным исключением является статья А. Булычевой: См.: Булычева А. Сказка, замаскированная под реальность: опера Андре Гретри «Петр Великий» (1790) // Музыкальная академия. 2003. №4. С. 51– 60.

перечисленных опер не удостоилась отдельных исследовательских работ. Некоторые зарубежные композиторы, обращавшиеся в своих операх к русской истории, не упоминаются даже в отечественных музыкальных словарях и энциклопедиях, а подавляющее большинство названий музыкально-театральных произведений на эту тему никогда не переводилось на русский язык<sup>2</sup>.

В отношении зарубежных опер на русскую тему сложилась противоречивая ситуация. Интерес к ним со стороны современных оперных театров и музыкальной общественности возрастает, однако отсутствие специальных исследований замедляет процесс возрождения забытых шедевров. Такое положение не лучшим образом влияет на их сценическую интерпретацию, зато создает почву для односторонних оценочных суждений современных музыкальных критиков. Восприятие нашими соотечественниками зарубежных опер на русскую тему также нельзя назвать однозначным: любопытство зачастую соседствует с ироничными комментариями относительно нелепости сюжета и полном его несоответствии событиям истории. Все это свидетельствует о необходимости научного музыкально-исторического изучения проблемы. **Актуальность** такого исследования очевидна.

Обращение зарубежных композиторов к русской теме, начиная с последних десятилетий XVIII и вплоть до начала XX века носило отнюдь не случайный или эпизодический характер. Количество музыкальных и музыкально-драматических произведений, посвященных событиям русской истории, исчисляется не единицами, а десятками. Это позволяет говорить о существовании ярко выраженной сюжетно-тематической тенденции, проявившейся в особом интересе зарубежных композиторов, либреттистов и драматургов к фигурам русских государей и их сподвижников, мятежников и самозванцев, авантюристов и ссыльных. Развитие этого направления накопило богатый постановочно-сценический и музыкально-драматический инструментарий – фонд художественных и технических средств воплощения русской темы в произведениях музыкального театра.

Под *произведениями на русскую тему* в данном исследовании понимаются сочинения музыкального театра, созданные западноевропейскими композиторами и основанные на сюжетах, связанных с русской историей,

---

<sup>2</sup> Некоторые заглавия были переведены, но не всегда правильно. Так, опера Э. Мамбре «Невольник» (“L’esclave”) в монографии Н. Савинова фигурирует как «Рабыня».

культурой или бытом. Хронологические границы рассматриваемого явления обусловлены естественным развитием обозначенной тенденции: с конца XVIII до начала XX веков. Географический охват сфокусирован, прежде всего, на западноевропейском музыкальном театре, но не ограничивается им, включая по мере необходимости в ракурс рассмотрения театральные постановки в США.

**Цель диссертации** – исследовать западноевропейские оперы и музыкально-театральные произведения на русскую тему в социально-историческом, постановочно-сценическом и музыкально-текстовом аспектах и выявить специфику изображения событий и фигур русской истории. Достижение этой цели возможно при решении следующих **задач**:

- охватить внушительное количество зарубежных музыкально-театральных произведений на русскую тему и продемонстрировать их сюжетно-фабульное и жанровое разнообразие;

- выявить наиболее привлекательные для западноевропейских композиторов и драматургов периоды, события и фигуры русской истории, составившие сюжетно-фабульный фонд музыкально-театральных произведений на русскую тему;

- обозначить круг иностранных информационных источников о России, включающий исторические исследования и географические карты, мемуарные и эпистолярные источники, периодические издания, нотные сборники и литературные произведения;

- проследить закономерности развития русской темы в европейском музыкальном театре в непосредственной связи с событиями социально-политической жизни Европы и России: Великой французской революцией, наполеоновскими войнами, Венским конгрессом, движением Рисорджименто в Италии, Русско-турецкими войнами, Крымской войной;

- изучить специфику музыкально-сценической и социально-политической интерпретации определенных фигур и периодов русской истории: Ивана Грозного и его царствования, Лжедмитрия I и потрясений Русской Смуты, Петра I и Петровской эпохи, а также личностей и событий русской истории, не столь широко представленных в западноевропейском музыкальном театре;

- ввести в категориальный аналитический аппарат исследования понятие *местный колорит*, применяемое в зарубежном музыковедении как основополагающая художественно-эстетическая категория по отношению к оперному искусству XIX века;

- проанализировать арсенал постановочно-сценических и музыкально-текстовых средств художественного претворения русской темы: в декорациях и костюмах, в либретто и партитурах;

- рассмотреть наиболее яркие музыкальные средства создания *колорита времени и места* – цитирование народных песен, стилизацию церковного пения и колокольных звонов;

- дать художественно-стилевые и социально-исторические обобщения относительно роли музыкально-театральных, прежде всего, оперных произведений на русскую тему.

Ни одна из этих задач ранее не ставилась в отечественном музыковедении, что непосредственно указывает на **научную новизну** диссертации. Впервые осуществлено специальное исследование корпуса произведений западноевропейского музыкального театра на русскую тему. Помимо традиционного музыковедческого анализа применяется социально-исторический подход к изучению данного явления: зарубежные оперы на русскую тему рассматриваются и как художественный феномен, и как зеркало изменений в общественной и политической жизни Европы, а в отдельных случаях и как средство идеологической пропаганды или развития дипломатических отношений между государствами. Впервые при анализе оперных произведений актуализирован художественно-эстетический критерий – *местный колорит* (*couleur locale*), развитие которого составило важнейшую стилевую тенденцию оперного искусства XIX века. Помимо уже известных зарубежных композиторов, обращавшихся к русской теме, – А. Гретри, Ж. Бизе, Ш. Гуно, Г. Доницетти, Дж. Пачини, А. Лорцинг, Й. Вайгль, А. Дворжак, У. Джордано, в научный обиход вводится целый ряд новых, незаслуженно забытых или малоизвестных для отечественного музыковедения имен: Никола Ваккаи, Карло Кочча, Пьетро Дженерали, Уильям Шильд, Генри Бишоп, Станислас Шампен, Викторен Жонсьер, Луи Антуан Жюльен, Эдмон Мамбре, Камиль Брион д'Оржеваль, Рауль Гюнзбург и многие другие.

Научную новизну диссертации составляет не только очерченная совокупность методов и подходов к изучаемому явлению, но и представленный в работе разносторонний фактологический материал, который включает:

- обширный список опер, балетов и музыкально-драматических спектаклей на русскую тему, сочинение и постановка которых приходятся на период с конца XVIII до начала XX века – всего более девяноста произведений;

- сюжетное содержание ряда произведений, изложение которого потребовало перевести на русский язык большое число текстов либретто с французского, немецкого, итальянского и английского языков;

- нотные образцы, демонстрирующие специфику воплощения русской темы музыкальными средствами;

- краткие очерки о композиторах, чье творчество еще не получило освещения в русскоязычных исследовательских источниках или чьи имена пока не удостоились быть упомянутыми в музыкальных отечественных учебниках, словарях и энциклопедиях;

- подборку иллюстраций, позволяющих составить наглядное представление о восприятии и интерпретации русской темы на зарубежных оперных сценах обозначенного периода;

- переведенные на русский язык выдержки из зарубежных исторических источников: писем и записок иностранных путешественников, газетных рецензий и обзоров театральных постановок, высказываний композиторов, драматургов и музыкальных критиков относительно русской истории и культуры, а также наблюдения современных зарубежных исследователей, прямо или косвенно касающиеся изучаемых произведений.

**Объектом исследования** являются оперы и музыкально-театральные произведения западноевропейских композиторов на русскую тему, созданные в период с конца XVIII до начала XX вв. **Предметом исследования** выступают методы художественной и социально-политической интерпретации русской истории и культуры в этих произведениях.

**Материал исследования** составили:

- партитуры, аудио и видеозаписи западноевропейских опер на русскую тему – всего более шестидесяти произведений;

- оперные рецензии и театральные обозрения, опубликованные во французских, итальянских, немецких и английских периодических изданиях того времени;

- эскизы декораций и костюмов, сохранившиеся в зарубежных архивах и библиотеках<sup>3</sup>;

- мемуары, записки и письма иностранных и русских современников, бывших свидетелями западноевропейских оперных постановок на русскую тему;

---

<sup>3</sup> Речь идет о тех иллюстрациях, которые в оцифрованном виде представлены на сайтах <http://gallica.bnf.fr>., <http://www.librettodopera.it>.

- исторические, этнографические и литературные труды зарубежных авторов, которые стали или могли стать источником информации о России для зарубежных драматургов, композиторов и постановщиков;

- нотные сборники русских песен, получившие распространение в Европе.

**Степень научной разработанности** темы не высока, причем как в отечественной, так и в зарубежной музыкальной науке. Единственными работами по данной проблематике до настоящего времени были статьи А. Булычевой и Л. Кириллиной<sup>4</sup>. Ценным информационным и методологическим источником является очерк Л. Кириллиной о «Русских» квартетах Бетховена<sup>5</sup>. Среди работ зарубежных исследователей выделяются не имеющие прямого отношения к оперному театру книги британского искусствоведа Э. Кросса<sup>6</sup> и французского литературоведа Ш. Краусс<sup>7</sup>.

Решение поставленных задач потребовало привлечения историко-социологического, музыкально-аналитического, контекстного, семантического и лингвистического **методов исследования**, сочетание которых отражает парадигму современного искусствоведения.

**Методологической основой** диссертации послужили исследования отечественных и зарубежных музыковедов, посвященные истории и историографии оперного искусства: И. П. Сусидко, П. В. Луцкера, Л. В. Кириллиной, Р. А. Насонова, А. В. Булычевой, К. Дальхауза, Х. Беккера, Х. Малинга, К. Нимёллера, Д. Чарлтона, Д. Кимбелла. Изучение семантических аспектов оперного текста осуществлялось на основе идей Ю. М. Лотмана, В. Н. Топорова и концепции Текста национальной культуры, разработанной В. Р. Дулат-Алеевым. При анализе оперного текста как «социально востребованной символической формы»<sup>8</sup> методологическим подспорьем стала работа А. А. Сокольской.

На защиту выносятся **следующие положения**:

---

<sup>4</sup> Кириллина Л. “Schöne Minka” и ее сестры // Бортнянский и его время. К 250-летию со дня рождения Д. С. Бортнянского: Материалы международной конференции. М.: МГК. 2003. С. 191–205.

<sup>5</sup> Кириллина Л. В. Бетховен и русский фольклор // Бетховен. Жизнь и творчество: В 2-х т.: Т. 2. Москва: НИЦ «Московская консерватория». 2009. С. 53–67.

<sup>6</sup> Cross A. Peter the Great Through British Eyes: Perceptions and Representations of the Tsar Since 1698. Cambridge University Press. 2000. 172 p.

<sup>7</sup> Krauss Ch. La Russie et les Russes dans la fiction française du XIXe siècle (1812-1917): d'une image de l'autre à un univers imaginaire. Amsterdam: Rodopi. 2007. 446 p.

<sup>8</sup> Сокольская А.А. Оперный текст как феномен интерпретации. Дис. ... канд. иск. Казань: Казанская гос. консерватория. 2004. С. 5.



1. Западноевропейские оперы на русскую тему, созданные с конца XVIII до начала XX века, составляют сквозную сюжетно-тематическую линию в истории оперного искусства. Зарубежные драматурги и композиторы проявляли большой интерес к истории, культуре и быту русского народа.

2. В контексте социальных и политических потрясений в Европе оперы на русскую тему нередко наделялись идеологическим подтекстом и имели значительный общественный резонанс.

3. Восприятие и интерпретация русской истории осуществлялись сквозь призму «близости» политического курса того или иного русского государя к идеалам Европы: просвещению, прогрессу, борьбе с варварством.

4. Драматургическая характеристика русских персонажей часто противопоставлялась изображению социальных и/или этнических групп: татар, цыган и казаков, которые, с одной стороны, символизировали стихийную и дикую силу, с другой, – неповторимый экзотический шарм.

5. Воплощение русской темы в зарубежном оперном театре осуществлялось посредством постановочно-сценических и музыкально-текстовых методов. Режиссеры и художники-декораторы имитировали или копировали особенности русского ландшафта, архитектуры, интерьера и костюма, либреттисты включали в текст русские слова и имена собственные, композиторы цитировали славянские народные песни и стилизовали церковное пение и колокольные звоны.

6. Условность, с которой русская тема претворялась в музыкально-текстовом аспекте каждого отдельного сочинения, позволяет соотнести применяемые художественные средства с категорией местного колорита, требование которого стимулировало развитие романтической оперы в целом.

*Отбор произведений* для музыкально-текстового и сценографического анализа обусловлен глубиной и яркостью выражения русского колорита. В обзорно-исторических разделах диссертации в фокус музыкально-аналитического исследования попадают фрагменты из опер и музыкально-театральных спектаклей на русскую тему, в монографических разделах сочинения рассматриваются целиком. Для монографического изучения выбор пал на самые яркие оперы, обозначившие своего рода вехи в развитии русской темы в западноевропейском театральном искусстве: «Петр Великий» (1790) А. Гретри и Ж. Н. Буйи, «Царь и плотник» (1837) А. Лорцинга, «Восемь месяцев за два часа, или Ссылные в Сибири» Г. Доницетти и Д. Джилардони (1827), «Иван IV» (1865) Ж. Бизе, А. Леруа и А. Трианона, «Димитрий» (1876) В. Жонсьера, А. Сильвестра и А. Борнье. Кроме того, эти произведения

(за исключением оперы Гретри) оказались совершенно несправедливо обделены вниманием отечественных исследователей.

**Научно-практическая значимость** диссертации состоит в существенном расширении знаний и представлений о зарубежной музыке. Выводы и обобщения, изложенные в работе, могут стать основой дальнейших исследований русской темы в зарубежном искусстве, проводимых не только в рамках искусствоведения, но и в смежных научных областях. Многие положения работы могут быть актуальны в лекционных курсах по истории зарубежной музыки и специальных дисциплин, связанных с эстетикой оперного театра.

**Апробация работы.** Диссертация обсуждалась на заседании кафедры истории музыки Казанской государственной консерватории (академии) имени Н. Г. Жиганова и рекомендована к защите. Основные положения исследования отражены в шести публикациях, включающих три статьи в изданиях, включенных в Перечень ВАК МОиН РФ, а также в выступлениях на Всероссийской научно-творческой конференции «Рихард Вагнер и мировой оперный театр» (Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, декабрь 2013), Научно-практической конференции «Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность» (Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова, апрель 2013).

**Структура работы.** Диссертация состоит из Введения, пяти глав, Заключения, Списка литературы и Приложений. Обзорно-исторические страницы исследования, включающие музыкально-аналитические и сценографические наблюдения, а также замечания социально-политического характера, чередуются в работе с монографическими разделами, посвященными отдельным оперным произведениям. Три Приложения содержат: краткое изложение содержания произведений, упоминаемых в исследовании; ряд кратких очерков о малоизвестных композиторах; собрание рисунков, иллюстрирующих то или иное положение исследования (эскизы костюмов, декораций, афиши, газетные иллюстрации).

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы, анализируется состояние изученности проблемы, определяются объект, предмет, цель, задачи и методы исследования, раскрывается научная новизна, научно-практическая значимость и структура работы.

**Глава I. «Зарождение и развитие русской темы в западноевропейском музыкальном театре».** В первой главе дается перечень оперных, балетных и драматических произведений на русскую тему, которые удалось найти к настоящему времени, осуществляется их жанровый обзор, выявляется методологическая целесообразность применения категории местного колорита, изучается процесс возникновения и развития интереса к историческому сюжету в контексте художественной и социально-политической жизни Европы.

*1.1. Социально-исторические предпосылки развития русской темы. Художественно-эстетическая категория Couleur locale.* В западноевропейском оперном искусстве русская тема обозначилась уже в XVIII веке. Представленный список опер содержит 43 наименования произведений, принадлежащих *французским* (А. Гретри, Ф. Буальдьё, С. Шампен, А. Рейха, А. Адан, Ф. Обер, Л. А. Жульен, Дж. Мейербер, Ж. Бизе, Э. Мамбре, К. Б. д'Оржеваль, В. Жонсьер, Ф. Эрве, Р. Гюнзбург), *итальянским* (Дж. Пачини, Г. Доницетти, Н. Вакави, П. Дженерали, К. Кочча, П. Раймонди, У. Джордано), *немецким* (И. Маттезон, Ф. Флотов, А. Лорцинг, Эрнст II – герцог Саксен-Кобург-Готский), *австрийским* (Й. Вайгль, К. А. Лихтенштейн, А. Ф. Доплер, Ф. Легар), *английским* (У. Шильд, Дж. Эддисон, Т. Уэлш, Г. Бишоп, Ч. Э. Хорн) и *чешскому* (А. Дворжак) композиторам.

Процесс изменения музыкально-эстетических вкусов Европы ускорила Французская революция, актуализировавшая исторический сюжет и новые музыкально-стилевые средства. В 1791 году во Франции был принят Декрет о свободе театров, вдохновивший антрепренеров на открытие множества частных сцен на парижских бульварах. Эти театры, не связанные обязательствами перед государством (как это было в случае с Королевской академией музыки), оказались более прогрессивными и смелыми как в плане экспериментов с новыми сюжетами, так и в отношении технического развития постановочно-сценических возможностей. Увлечение публики старинными легендами, хрониками, декором инициировало интерес к истории в целом как к неисчерпаемому источнику сюжетов, которые можно было трактовать актуально и современно. В этом контексте тема русской истории оказалась весьма привлекательной для западноевропейских авторов.

Для оперного искусства конца XVIII – начала XIX веков стало приобретать значение, где именно и когда конкретно происходят события драмы. Актуализация места и времени действия привела к зарождению понятия

*местный колорит*<sup>9</sup> – этим термином пользовались сами музыканты, писатели, драматурги, художники и режиссеры XIX века. По мнению немецких музыковедов К. Дальхауза, Х. Беккера, Х. Малинга, К. Нимёллера *couleur locale* стал важнейшей художественно-эстетической категорией оперного искусства XIX века.

1.2. *Русская тема в драматическом театре.* Русская тема широко распространилась не только в оперном искусстве, но и в различных театрально-драматических жанрах. Комедии, трагедии, ревю, драмы, мелодрамы, пародии на сюжеты из русской истории и жизни прочно вошли в репертуар европейских театров. Сосуществуя в едином социокультурном пространстве, музыкальные и драматические жанры оказывали большое взаимное влияние, обогащая друг друга.

Из тридцати произведений, представленных в этом разделе, бóльшая часть пьес с такими «говорящими» названиями как «Петр Великий», «Стрельцы», «Полтавская битва», «Царь», «Царица», «Семья Меншикова», «Казачьи» и др., была поставлена в парижских театрах бульваров. Свобода и демократичность их атмосферы располагала к выбору самых разных тем из русской истории. Героями спектаклей становились русские государи (Петр I, Екатерина II), их соратники (Меншиков, Лефорт), а также атаманы, бунтовщики, казаки, ссыльные и даже простой люд. Примечательно, что многие из этих пьес относятся к весьма гибкому и демократичному жанру театрального искусства – мелодраме, в которой большое значение имела музыка.

1.3. *Русская тема в итальянских балетах.* В эпоху социально-политических и художественно-эстетических перемен эпохи Рисорджименто Италия жила особенно насыщенной театральной жизнью. Балет, также как и опера, претерпевал изменения, связанные с развитием интереса к историческим сюжетам. В контексте социально-политических волнений в Италии тема русской истории оказалась весьма привлекательной и актуальной. Свидетельством большого интереса к ней являются более двух десятков балетов, поставленных в различных городах Италии в период с 1789 по 1868 год.

---

<sup>9</sup> В пространстве романтического искусства это понятие включало в себя два компонента: время и место действия. В частности, В. Гюго мыслил местный колорит и колорит эпохи неотрывно друг от друга. См.: Гюго В. Предисловие к «Кромвелю» // Избранные произведения. В 2 т.: Т. 2. М.Л.: Гослитиздат. 1952. С. 505–506.

В итальянских балетах зачастую находили отклик события политической жизни России. Многочисленные войны Российской империи с турками, победа русской армии над Наполеоном способствовали формированию героического образа России, вызывавшего восхищение и сочувствие в Италии. С горячим одобрением итальянцы относились к русским монархам (Михаилу Федоровичу, Петру I, Екатерине II) и к их реформам, направленным на просвещение и прогресс. Самоотверженность и смелость в борьбе против врагов, мудрость, благородство и патриотизм придавали фигурам русских самодержцев героические черты. Неслучайно многие балеты имеют жанровые уточнения «героическая танцевальная пантомима» (*ballo eroico-pantomimico*) или «историческое действие» (*azione storica*), а ведущим сюжетным двигателем в них выступает традиционный конфликт долга и чувств.

**Глава II. Сюжетно-фабульный фонд русской темы и специфика ее воплощения.** Вторая глава посвящена выявлению и раскрытию устойчивых тем и сюжетных мотивов, репрезентирующих русскую историю и культуру, а также анализу наиболее специфических форм воплощения русской темы.

*2.1. Русские цари и императоры.* 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. В фигуре Петра I европейцев подкупала так называемая «близость» царя народу, его трудолюбие и забота о процветании империи, и во многом – факт его ученичества в Европе. В этом смысле Петр оказывался близок Лжедмитрию I, который, как известно, обратился за помощью к Польше и даже принял католичество. «Западная ориентация» Петра и Лжедмитрия, несомненно, льстила Европе и позволяла уверовать в свою причастность к положительным изменениям в жизни России. Фигуры русских царей предоставляли возможность обозначить в опере тонкий политический намек на сходство с тогдашним правителем; это сходство придавало его фигуре особое сияние и вызывало патриотические чувства публики.

Стремление к изображению на сцене убедительных и узнаваемых персонажей русской истории повлекла за собой формирование собирательного образа героя, который содержал черты сразу двух исторических личностей. Так, Екатерина I в опере Дж. Мейербера «Северная звезда» наделена качествами Екатерины II, а Димитрий в опере В. Жонсьера вбирает в себя черты и Григория Отрепьева – Лжедмитрия I, и Тушинского вора – Лжедмитрия II.

2.2. *Москва, Петербург, Сибирь.* Большую роль в формировании двух глубоко различных архетипов, Москвы и Петербурга, сыграли воспоминания иностранцев, посетивших Россию в разное время. Среди них – Дж. Казанова, Ж. де Сталь, А. де Кюстин, О. де Бальзак, А. Дюма и многие другие. Единодушно признавая красоту и величие Петербурга, путешественники сопоставляли его с европейскими городами – Римом, Амстердамом, Венецией. Москва воспринималась как более экзотичный и самобытный, «более русский» город. Однако обе столицы не отражали в полной мере своеобразие русской культуры и характер типично русского города. Западным стереотипам о России наиболее полно соответствовала Сибирь, с которой ассоциировались понятия «мороз» и «суровый климат».

Почти во всех операх и музыкально-театральных произведениях на русскую тему точно обозначено место действия, в качестве которого чаще всего выступают: Москва (18 произведений); Сибирь и Камчатка (16); другие страны: Голландия, Ливония, Англия (16); Санкт-Петербург (9). Оперы и спектакли, связанные одним местом действия, зачастую были написаны на схожие сюжеты. Так, например, знаменитые путешествия Петра по странам Европы нашли отражение в целом ряде опер, действие которых происходит то в Ливонии, то в Голландии, то в Англии. Интриги придворной жизни Екатерины II, как правило, разворачивались в Петербурге, с его насыщенной светской жизнью, приемами и балами, располагающими к завязке любовных романов. «Сибирские» оперы почти всегда повествовали о ссыльных. Разнообразие природных и урбанистических ландшафтов России давало широкий простор для отображения яркого и неповторимого местного колорита, правдоподобной прорисовке которого способствовало, помимо прочего, многообразие русских топонимов: города Иркутск, Березов, реки Ангара, Амур, Кама, Дон, озеро Байкал, горы Кавказа и т.д.

2.3. *Архитектура, интерьер, быт и одежда.* В едином комплексе художественного восприятия оперного спектакля декорации и костюмы играли очень важную роль. На рубеже XVIII–XIX веков стилизация русской одежды на театральной сцене была еще далека от этнографических амбиций. Но уже в первой половине XIX века все более пристальное внимание начало уделяться характерным деталям русского костюма. Художники стремились учитывать особенности климата страны, культурных традиций, рода занятий ее жителей. Так, пушной промысел, являющийся двигателем экономики России и географического освоения северных территорий, был известен не только в Европе, но и далеко за ее пределами. Вскоре отделка костюмов вставками,

имитирующими дорогие соболиные или песцовые меха, стала эффективным средством изображения русского колорита. С особой тщательностью художники относились к созданию одежды православных священников: на эскизах их костюмов (в частности, к операм Э. Мамбре «Невольник», Эрнста II «Санта-Кьяра») выписаны характерные детали облачения – подризник, фелонь, орарь или епитрахиль, поручи, митра или камилавка, наперсный крест.

На декорациях к «русским» спектаклям очень часто изображались виды Московского Кремля, Собор Василия Блаженного, а в опере Жонсьера «Димитрий» художники скопировали декорации с цветной литографии Свято-Троицкой Сергиевой Лавры. Визуально-сценическая сторона постановки порой давала зрителям более точную информацию о месте действия, нежели музыка. Авторы оперных рецензий также уделяли пристальное внимание сценическим деталям постановки и всегда сообщали в своих статьях имена художников-декораторов и режиссеров.

*2.4. Русские слова и имена собственные.* Экзотичное для иностранцев звучание русских слов и имен собственных являлось неотъемлемой составляющей словесного текста опер и музыкальных спектаклей на русскую тему. Вплетаясь в текст, фонетическая экзотика русских слов в оперном тексте дополняла и усиливала ощущение самобытности среды. Например, слово «барин» [baɾʲɪn] в опере Р. Гюнзбурга «Иван Грозный» настойчиво повторяется с самых первых тактов оперы в Хоре крестьян (которые просят бояр [boyard] спасти их от разгула опричников [oprɪtʃnikis]), выполняя функцию колористического и семантического «ядра» хоровой интродукции.

Большое значение либреттисты придавали именам собственным, которыми наделяли русских персонажей своих пьес. Елизавета, Екатерина, Федора, Мария, Марфа, Прасковья, Евдокия – наиболее употребляемые женские имена. Кроме того, использовалась уменьшительно-ласкательная форма имени – Lisinka, Katinka и др. Широко представлены в спектаклях на русскую тему фамилии с традиционным суффиксом -ов, (-off) – *Orloff, Narciskoff, Iwanoff, Scarapoff, Rasmatoff*, -ев (-eff) – *Procotieff, Goleff*, и образованные с помощью суффикса и окончания -ский (-ski) или -цкий (-ski) – *Potoski, Scavronski, Ordoski, Drosenski*.

*2.5. Этнические и социальные акценты: татары, цыгане и казаки.* Россия для европейцев – место встречи Европы и Азии. Татары или татарское войско, представленные во многих оперных и балетных постановках, стали ярким воплощением азиатского начала, для европейцев синонимичного с варварским. Драматурги, композиторы и театральные постановщики могли черпать знания

из исторических и географических исследований (например, Н. Витсена, Ч. Хантера), в которых многочисленные народности, проживающие на территории Российской Империи – монголы, калмыки, мордва, башкиры, чуваша, якуты, остяки, тунгусы, назывались татарскими племенами.

Характерно, что татары предстают всегда во множественном числе, их «национальный характер» выявляется в массовых сценах, олицетворяя стихийную и страшную силу (например, в операх Г. Доницетти «Ссылные в Сибири, или Восемь месяцев за два часа», Дж. Мейербера «Северная звезда», в балетах С. Тальони «Василий Третий» и «Романов»).

Появление татар, цыган и казаков в музыкальных спектаклях на русскую тему давало возможность подчеркнуть этническую и культурную разнородность России, выгодно обыграть экзотический колорит произведения и обозначить эффектный контраст в музыкально-стилевом и сценографическом плане. Так, Цыганский танец Екатерины в опере Дж. Мейербера «Северная звезда» создает яркий контраст взволнованной Арии Прасковьи и Хору татар, а в опере В. Жонсьера «Димитрий» после темпераментного Хора казаков и лирической Арии Димитрия Хор цыган выступает как яркое колористическое пятно, причем стилистически интерпретируется в духе русской протяжной песни.

Казачьи, прочно укоренившиеся в театральных произведениях на русскую тему, стали устойчивым сюжетным архетипом, ассоциировавшимся с военными победами русской армии. Однако после поражения Наполеона, скорее всего из-за необузданного поведения казаков в Центральной Европе, в газетах и журналах стали публиковаться карикатуры на казаков, высмеивающие их грубость и пьянство. Тем не менее, театральные пьесы о казаках как о доблестных воинах (или с участием казаков) регулярно ставились на сценах европейских театров. Среди них – оперы В. Жонсьера «Димитрий», Ж. Бизе «Иван IV», оперетта Ф. Эрве «Казак», балет А. Гуэрры «Волвик, Гетман казаков», комедия Кювелье «Казачий офицер», драма П. Деруледа «Гетман», драма А. Арно и Л. Жудисиса «Казачьи».

*2.6. Народные песни.* Среди музыкально-стилевых приемов воплощения русской темы в зарубежной опере, цитирование русских народных песен было наиболее широко применяемым средством. Введение в оперу русских мелодий придавало музыке особое очарование и позволяло эффектно и ненавязчиво обрисовать место действия, локализовать среду. Собрания русских песен в Европе не являлись нотографической редкостью. Сборники Львова и Прача, Трутовского, а позже Балакирева, Римского-Корсакова составили основу



русского народно-песенного фонда, используемого для цитирования зарубежными композиторами. Некоторые русские песни и напевы передавались устно. Их распространению также способствовали концертные выступления русских музыкантов и хоровых коллективов, гастролировавших по Европе.

Особенно оригинальной и колоритной мелодией считались русская плясовая «Камаринская» (ее интонационные контуры узнаются в увертюрах к опере А. Гретри «Петр Великий» и к оперетте Ф. Эрве «Казак») и украинская песня «Ехал казак за Дунай» (в увертюре оперы Г. Доницетти «Восемь месяцев за два часа», в Хоре каторжников из оперы У. Джордано «Сибирь»). Кроме того, цитировались мелодии русских песен «Вдоль по улице метелица метет» (в опере В. Жонсьера «Димитрий»), «Выйду ль я на реченьку» (в зингшпиле А. Лорцинга «Царь и плотник»), «Уж как на небе солнцу красному слава», «Ходила младешенька», «Эй, ухнем» (в опере У. Джордано «Сибирь») и даже мелодия гимна царской России «Боже, царя храни» А.Ф. Львова (в той же опере). При перетекстовке либреттисты обычно сохраняли изначальный смысл и общее содержание оригинала, как, например, в песне «Выйду ль я на реченьку» (у Лорцинга она стала именоваться «Прелестно краснеют щечки») или в песне «Эй, ухнем», которая раскрывает образ измученных непосильным трудом каторжников в опере «Сибирь». Встречаются и случаи серьезного изменения оригинального смысла при точном цитировании мелодии: в опере В. Жонсьера «Димитрий» песня доброго молодца превращается в «гимн» хмелю, скрашивающему разочарование в любви.

*2.7. Религиозная тема.* Принадлежность к православию являлась одной из главных примет этнокультурной идентификации русских персонажей. Хотя на оперной сцене стилизация любой формы богослужения выглядела экзотично, православная традиция с ее богатым прошлым, связанным с историей византийской церкви, воспринималась европейцами с особым интересом. Наиболее ярко и масштабно религиозная тема представлена в операх на сюжеты из истории Допетровской России, где главными историческими фигурами выступали Иван Грозный или Лжедмитрий I. В опере Бизе «Иван IV» – это молитва подруг Марии Темрюковны из 1 акта, в опере Жонсьера «Димитрий» – Хор монахов в сопровождении церковного колокола (1 акт) и стилизация колокольного звона в сцене Димитрия (3 акт). Колокольные звоны имитируются также в операх Джордано «Сибирь» (3 акт) и Р. Гюнзбурга «Иван Грозный» (1 и 3 акты), церковное пение – в опере Дворжака «Димитрий» (1 акт) и в упомянутых операх Джордано и Гюнзбурга.

Как правило, композиторы ограничивались внешним подражанием церковной музыке, опираясь на типовые приемы создания церковного колорита: приглушенная оркестровка, строгое хоровое звучание *a cappella*, тембр симфонических колоколов и даже органа. Авторы нацеливались не на воспроизведение подлинной православной литургии, а на музыкально-драматический и театрально-сценический принцип контраста, обостряемого изображением противоположных полюсов: церковного и светского.

**Глава III. Сюжеты о Петре I в музыкальном театре Европы (конец XVIII – середина XIX вв.).** Третья глава посвящена исследованию оперных и музыкально-театральных произведений о Петре I, представленных в хронологическом порядке.

3.1. *Сюжетные доминанты музыкально-театральных произведений о Петре I.* Петр I более чем другие правители прославился как преобразователь и реформатор «дикого» Российского государства. Почти во всех произведениях Петр I изображался как однозначно положительный герой, обладающий традиционным набором достоинств как государь и человек. Одним из важнейших факторов успеха и актуальности «петровских» сюжетов был их идеологический и социально-политический смысл, коррелирующий с политической ситуацией в стране, где ставилась опера. Стремясь подчеркнуть важность и историческую значимость происходящих событий или подстегнуть патриотические и верноподданнические чувства публики, авторы выстраивали символические параллели между Петром и правящим монархом. Например, Н. Буйи в опере «Петр Великий» сравнивает Петра с Людовиком XVI, А. Евстафьев в трагедии «Царевич Алексей» – с Дж. Вашингтоном.

Среди наиболее устойчивых сюжетных мотивов в произведениях о Петре I – эпизод *Полтавской битвы* (опера Л. Шанкуртуа «Карл XII и Петр Великий», мелодрама «Полтавская битва» К. де Буари на музыку А. Пиччини); события *Стрелецкого бунта* (драмы М. Бабо «Стрельцы», У. Данлэпа «Петр Великий, или Русская мать», балет С. Вигано «Стрельцы»); тема *взаимоотношений Петра и царевича Алексея* (трагедии Дж. Крэдока «Царь», Ф. Каррион-Низа «Петр Великий»). Но для подавляющего большинства музыкально-театральных произведений сюжетной основой становится эпизод *пребывания Петра I в Европе под вымышленным именем*.

3.2. *Опера А. Гретри «Петр Великий» в контексте Французской революции.* В эпоху Французской революции театр стал зеркалом общественно-политической жизни. Драматурги и композиторы отдавали предпочтение историческим сюжетам, которые трактовались политически злободневно

и всегда сопровождалась огромным общественным резонансом. Опера Гретри и Н. Буйи «Петр Великий» была представлена наэлектризованной публике в 1790 году. Стремясь укрепить слабеющее доверие к власти и всколыхнуть патриотические чувства граждан, либреттист Буйи в Предисловии к опере обозначил символические параллели между Петром I и правящим монархом Франции Людовиком XVI, а также между сподвижником Петра Ф. Лефортом и французским министром финансов Ж. Неккером. Такая аналогия была понятна и простым зрителями, и представителям власти.

Национальную принадлежность главного героя Гретри обозначил посредством неточного цитирования мелодии «Камаринской» в увертюре. Молодой монарх, полный сил, готовый посвятить жизнь своему народу, воспринимался как символ «хорошего» самодержца в те годы, когда французы еще верили, что возможно построить справедливое общество, сохранив монархический строй. Авторы усилили политический подтекст постановки, применив для этого ряд средств:

- в простой и легко запоминающейся мелодии Куплетов Лефорта заключена главная идея о близости царя и народа, содержится призыв к реформам и переменам;

- в Дуэте Петра и Лефорта провозглашается идея о важности политического тандема, без которого немислимо управление государством;

- в финальном хоровом разделе цитируется песня «Прекрасная Габриэль», тесно связанная в сознании публики с обликом «доброего» французского короля Генриха IV, она способствовала обогащению символических параллелей между монархами прошлого и настоящего;

- в мелодии заключительного хора узнаются интонации главной песни Революции – «Марсельезы».

3.3. *Оперы о Петре I в контексте общественно-политической жизни Европы начала XIX века.* Опера Гретри и Буйи вдохновила других европейских композиторов и либреттистов обратиться к сюжету о прославленном русском императоре. В начале XIX века интерес к личности Петра подкрепляли и усиливали значимые общественно-политические события русско-европейских взаимоотношений. Так, в год заключения Тильзитского мира (1807) состоялась премьера «оперной драмы» Э. Черри на музыку Дж. Джоува «Петр Великий, или Деревянные стены», а постановка зингшпиля Й. Вайгля «Юность Петра Великого» была приурочена к событиям Венского конгресса (1814–1815), призванного восстановить феодально-абсолютистский строй в ряде европейских государств после наполеоновских войн. На премьере спектакля в

Вене присутствовал император Александр I. В этом контексте произведение о Петре стало своего рода дипломатической и политической акцией, а оперная сцена – общественной трибуной для выдвижения идеи о сохранении монархического строя и установлении прочного мира в Европе.

*3.4. Петр I на итальянской оперной сцене: оперы Н. Ваккаи, Дж. Пачини, Г. Доницетти.* Итальянские оперы о Петре I принадлежат к жанру оперы-буффа. История Великого посольства Петра стимулировала воображение драматургов, изобретавших самые разнообразные сценические ситуации. Например, основная интрига оперы Ваккаи «Петр Великий, или Ревнивец в мучении» (1827) основана на мотиве ревности морского капитана Паоло к Петру I, который якобы оказывал знаки внимания его жене, когда жил в Саардаме.

Оперы Пачини «Ливонский плотник» и Доницетти «Петр Великий, царь России, или Ливонский плотник» были поставлены в один и тот же год (1819) и основывались на французской комедии А. Дюваля «Ливонский плотник, или Прославленные путешественники» (1805). Опера Доницетти полна сценических ситуаций, типичных для оперы-буффа: разлука брата и сестры, Карла и Екатерины, в младенчестве, неожиданное обнаружение родства и счастье долгожданной встречи; момент неузнавания Петра, представившегося Меншиковым, другими персонажами пьесы.

Вторая опера Доницетти о Петре, «Саардамский бургомистр» (1827), основана на французском водевиле А. О. Мелесвиля «Бургомистр Саардама, или Два Петра» (1818). Стремясь заострить политически актуальные на тот момент события Русско-турецких войн, либреттист Д. Джилардони вводит в оперу новый персонаж – представителя Османской империи, посла Али Ахмета, который мечтает разыскать настоящего Петра и подписать с ним международный договор.

*3.5. А. Лорцинг. Зингшпиль «Царь и плотник».* Зингшпиль написан в 1837 году на тот же сюжет, что и опера Доницетти «Саардамский бургомистр». Однако Лорцинг, будучи автором либретто, вводит в событийный круговорот зингшпиля новых персонажей – посла Англии лорда Синдхэма и посла Франции маркиза Шатенефа. Желая распознать настоящего царя, скрывающегося под видом простого плотника, Шатенеф как бы вскользь упоминает о приближении турецких войск к рубежам Российского государства. Реакция разгневанного Петра выдает в нем настоящего царя. Участие в действии послов Англии и Франции, а также упоминание турецких походов, вероятно, продиктовано стремлением композитора усилить намек на

современные политические события, а именно на высадку русского флота в проливе Босфор (1833), которая весьма обеспокоила Англию и Францию.

3.6. *О Петре I по-французски: оперы Л.А. Жюльена «Петр Великий» и Дж. Мейербера «Северная звезда».* Опера французского композитора и дирижера Луи Антуана Жюльена «Петр Великий» была поставлена в Лондоне в 1852 году (*Covent Garden*). Критики отмечали блеск и роскошь декораций, обилие внешних сценических эффектов (во втором акте на сцену были выведены лошади, грохотала канонада), а среди наиболее ярких музыкальных эпизодов – русскую народную песню, таинственный марш заговорщиков в Кремле и величественный гимн москвитов.

«Северная звезда» Дж. Мейербера и Э. Скриба стала, по-видимому, одной из последних европейских опер XIX века о Петре. Ко времени ее создания (1853) в европейском искусстве сложилась устойчивая модель изображения русского монарха как идеального правителя, реформатора и борца за просвещение и прогресс. Однако события Крымской войны изменили отношение Франции к России. Желая взять реванш за поражение в войне 1812 года, Франция пыталась низвергнуть авторитет России, выставя Николая I и русскую армию в негативном свете. Возможно, именно поэтому Мейербер и Скриб акцентировали внимание на отрицательных чертах характера Петра, таких как пьянство, разгул и свирепый нрав. Петр I изображен в опере как правитель, в котором человеческие слабости возобладали над долгом монарха.

Музыкальный материал «Северной звезды» в большей степени был заимствован из более ранней оперы Мейербера «Лагерь в Силезии», поэтому говорить о русском колорите в музыке не приходится. Однако появление татар и Цыганское рондо Екатерины соотносятся с уже сложившимися к тому времени традициями воплощения русской темы.

**Глава IV. Ссылыные в Сибири: Александр Меншиков, Август Беневский и Прасковья Луполова.** В четвертой главе рассматриваются оперы западноевропейских композиторов, действие которых происходит в Сибири.

4.1. *Основные сюжетные линии «сибирской» темы.* В европейском музыкально-театральном искусстве сибирская тема представлена несколькими сюжетными линиями. Каждая из них основывается на необычной человеческой судьбе, так или иначе связанной с Сибирью: жизненных перипетиях светлейшего князя Александра Меншикова, блистательная карьера которого закончилась сибирской ссылкой; беглого ссыльного Августа Беневского, организовавшего бунт в камчатской тюрьме; молодой сибирячки Прасковьи

Луполовой, совершившей путешествие из Сибири в Москву ради спасения невинно осужденных на ссылку родителей.

4.2. *Меншиков в Березове.* Театральной публике XIX века Меншиков был известен как сподвижник русского императора во всех его благих начинаниях. Познав вкус славы и богатства, в конце жизни российский генералиссимус оказался в ссылке. Этому печальному периоду жизни Меншикова, а также судьбе его дочери Марии, оказавшейся в Сибири вместе с отцом, посвящены опера С. Шампена «Меншиков и Федор, или Безумец в Березове» (1808) и музыкальная драма П. Гаво «Овинска, или Ссылные в Сибири» (1801).

4.3. *Сибирский изгнанник Август Беневский.* В начале XIX века Европа сопереживала судьбе авантюриста Августа Морица Беневского, который стал зачинщиком тюремного бунта на далекой Камчатке. Он и его единомышленники захватили судно «Святой Петр» и на свой страх и риск отправились в открытое море, впервые совершив путь через три океана и открыв земли Японии, Китая и Африканского континента. В основу большинства музыкальных произведений о сибирском изгнаннике легла пьеса немецкого драматурга Августа фон Коцебу, созданная на основе мемуаров Беневского. Среди композиторов, обращавшихся к истории Беневского – Ф. Буальдьё, С. Шампен, П. Дженерали, А. Доплер, Ф. Рейнольдс, Т. Уэлш, Ч. Хорн.

4.4. *История сибирячки Прасковьи Луполовой.* Самая выразительная сюжетная линия в операх на сибирскую тему основывалась на истории девушки Елизаветы, которая дошла пешком из Сибири в Петербург к царю с просьбой о помиловании ее родителей. Историческим прототипом Елизаветы была сибирячка Прасковья Луполова. Ее героическая история легла в основу романа М. С. Коттен «Елизавета, или Ссылные в Сибири» (1806), воодушевившего многих других западноевропейских писателей, драматургов и композиторов на создание произведений о судьбе отважной русской девушки.

На этот сюжет написана опера Г. Доницетти и Д. Джилардони «Восемь месяцев за два часа, или Ссылные в Сибири» (1827), партитура которой долгое время считалась утерянной, а в 1984 году была найдена в запасниках лондонского театра *Covent Garden*. Благодаря сохранившимся материалам можно утверждать, что русский колорит в опере Доницетти создавался посредством применения уже знакомых методов: место действия одной из сцен характеризовалось появлением татар на берегу реки Камы, в декорациях изображались сибирские ландшафты и Московский Кремль, воспроизводились

особенности интерьера жилища ссыльных и их одежды, рассчитанной на суровые погодные условия, в тексте использовались русские и татарские имена, в увертюре цитировалась мелодия знаменитой украинской песни «Ехал казак за Дунай».

**Глава V. История Дюпетровской России в зарубежных операх (середина XIX – начало XX вв.)** Пятая глава посвящена исследованию специфики музыкально-текстовой и постановочно-сценической интерпретации фигуры Ивана Грозного, персонажей и событий Смутного времени.

*3.1. Оперы об Иване Грозном К. Б. д'Оржеваля и Р. Гюэнзбурга.* В общий фонд «русских» спектаклей оперы об Иване IV влились гораздо позднее, чем произведения о Петре I. В 1876 году в городском театре Марселя с успехом была поставлена опера Камиля Бриона д'Оржеваля «Иван Грозный», получившая освещение, как в местной, так и в парижской прессе. В 1910 году Р. Гюэнзбург сочинил оперу (либретто и музыку) с одноименным названием, поставленную вначале в Брюсселе (*Royal de la Monnaie*, 1910), затем в Париже (*Gaîté*, 1911) и в Монте-Карло (*Opéra*, 1911).

*3.2. Жорж Бизе. Опера «Иван IV».* Это произведение является наиболее интересным и ярким среди известных нам опер об Иване Грозном. При жизни автора опера не была поставлена, партитура считалась утерянной до 1933 года, когда ее обнаружил хранитель библиотеки Парижской консерватории Гийом де Ван. Первое исполнение оперы состоялось в 1943 году в Париже, затем в Мюренгене (1946), и, наконец, в Бордо (1951) под руководством французского дирижера А. Бюссе, который восстановил и оркестровал три последних номера оперы. В редакции Бюссе в том же году был опубликован клавишник оперы. Изучение произведения и исторической картины, положенной в его основу, показало:

- Почти все персонажи оперы «Иван IV»<sup>10</sup> имеют свои исторические прообразы: Иван Грозный, Мария Темрюковна, черкесский князь Темрюк, его сын Игорь (имя прототипа – Михаил), боярин Юрлов (боярин В. М. Захарьин-Юрьев), его дочь Софья (настоящее имя дочери Захарьина-Юрьева неизвестно), сестра Ивана, Ольга (прототипом могла стать Мария Старицкая). Лишь молодой Булгарин<sup>11</sup> является вымышленным или собирательным персонажем.

- В опере нашли отражение многие подлинные исторические факты: сватовство, венчание Марии и Ивана, веселые пирушки царя и казни людей,

---

<sup>10</sup> Изначально Бизе назвал оперу «Иван Грозный». Постановщики оперы в 1943 году во избежание путаницы решили переименовать оперу в «Ивана IV».

<sup>11</sup> В исследованиях А. Хохловкиной и Н. Савинова именуется молодым Болгарином.

события московского пожара 1571 года. Такие мотивы, как смотрины невесты, болезнь Ивана Грозного, предательство брата Марии также имели место в его жизни, однако произошли раньше или позже событий, показанных в опере.

- Музыкально-драматическая уникальность оперы Бизе основана на противопоставлении и взаимопритяжении двух миров: восточно-мусульманского (хор черкесов «Allah! Allah!», Серенада Булгарина из 1 акта, Ария Марии и Ария Игоря из 3 акта) и христианского (Молитва девушек Деве Марии).

- Для создания местного колорита Бизе обратился к традиционным средствам воплощения русской темы, вплетая их в музыкально-драматургическую канву оперы по мере сюжетной необходимости: упоминание о татарах (2 картина 1 акта), казачья песня Ивана с хором (там же), танцевальная мелодия, имеющая отдаленное сходство с русской песней «Про татарский полон» (3 акт), стилизация старинных виватных кантов (Марш Марии и Ивана из 2 акта).

- Главный персонаж оперы Бизе «Иван IV» воплощен как лирико-драматический герой, искренне любящий Марию. Он отнюдь не интриган или мнительный сумасброд, а наоборот, жертва заговора боярина Юрлова и мести Игоря и Темрюка. Авторы оперы изобразили сложный и неоднозначный облик русского царя, который мог быть как великодушным и любящим, так жестоким и мнительным. Это говорит о том, что они учитывали разные, порой противоречащие друг другу исторические сведения, не стремясь создать идеальный образ заботливого и всеми любимого монарха.

*5.3. Лжедмитрий I как «вынужденный» самозванец и «жертва» Русской Смуты.* В европейском искусстве тема Смутного времени обозначилась значительно раньше, чем в самой России, причем эта тема вызывала у европейцев не только художественный, но и живейший социально-политический интерес. Начиная с 1605–1606 годов в Европе вышла целая серия исторических книг, посвященных «Великому князю Московскому» Димитрию. Впоследствии интерес к теме Русской Смуты со стороны иностранцев интенсивно возрастал. Фигура Лжедмитрия I трактовалась по-разному, но преобладало сочувственное толкование: одни авторы считали его законным наследником русского престола (Маржерет, Лопе де Вега), другие – «вынужденным» самозванцем (Шиллер, Галеви, Мериме), но все видели в нем незаурядную личность. Либреттисты и композиторы тоже стремились осмыслить значение исторических событий Смутного времени. В опере Дворжака фигура Димитрия интерпретируется как глубоко трагический



персонаж, жертва интриг бояр, использующих его для свержения Бориса Годунова.

5.4. В. Жонсьер. Опера «Димитрий». Премьера оперы Жонсьера с большим успехом прошла в Париже в 1876 году (*National Lyrique*). Димитрий – персонаж, полный сомнений и противоречий. Либреттисты раскрывают распространенную в европейской историографии идею о вынужденном самозванстве Димитрия. Противоречивость его образа заключается в том, что, даже узнав о неправомерности притязаний на трон, он продолжает позиционировать себя законным наследником. Среди персонажей оперы наиболее колоритен патриарх Иов, изображенный как заступник всего русского народа в сложный, переломный для истории страны период.

Для изображения русского колорита в опере «Димитрий» Жонсьер использовал практически все средства, накопившиеся к тому времени в багаже музыкально-театральных произведений на русскую тему: имитация колокольных звонов и церковного хорового пения, хоры цыган и казаков, цитирование русской народной песни. Однако особую роль в создании колорита играли художники и декораторы, которые уже не довольствовались отдаленным сходством с оригиналом, а скрупулезно копировали детали архитектурного облика Москвы и других городских и природных ландшафтов России. Отдельные детали костюмов художники прорисовывали с «фотографической» точностью, стремясь воспроизвести наиболее характерные особенности одежды бояр, казаков, поляков, священника и главных героев.

В **Заключении** работы делаются выводы о закономерностях жанровой интерпретации музыкально-театральных произведений на русскую тему: все пьесы о Петре I выдержаны в комическом жанровом ключе, произведения об Иване Грозном, Лжедмитрии I и других персонажах Русской Смуты созданы в жанре большой исторической оперы. Тема сибирских ссыльных получила развитие в самых разных оперных жанрах, от итальянской романтической мелодрамы и французской комической оперы с разговорными диалогами до веристской оперы начала XX века. Подчеркивается, что условность претворения русской темы западноевропейскими композиторами позволяет соотнести применяемые художественные средства с категорией местного колорита, в соответствии с которой мыслили и творили зарубежные авторы. Как показало проведенное исследование, изучение русской темы в западноевропейском музыкально-театральном наследии дает плодотворные

научные результаты лишь при контекстном подходе, сочетающем историко-социологическую и искусствоведческую методологию.

**Материалы диссертации представлены в ряде публикаций:**

*Статьи, опубликованные в рецензируемых научных изданиях, включенных в реестр ВАК МОиН РФ:*

1. Шигаева Е. О некоторых исторических и политических параллелях в опере А. Гретри «Петр Великий» // Актуальные проблемы высшего музыкального образования: научно-образовательный журнал. Нижний Новгород. 2013. №2. С. 8–13.
2. Шигаева Е. Героическая история русской девушки в опере итальянского маэстро: опера Г. Доницетти «Восемь месяцев за два часа, или Ссылки в Сибири» // Музыковедение. 2013. №10. С. 13–21.
3. Шигаева Е. Об интерпретации русской истории в итальянских балетах XIX века // Вестник КазГУКИ. 2013. № 3. С. 27–33.

*Статьи, опубликованные в других изданиях*

4. Шигаева Е. О русской истории по-французски: опера В. Жонсьера «Димитрий» // Израиль XXI: музыкальный журнал. 2013. №41. Режим доступа: <http://www.21israel-music.com/Dimitry.htm>
5. Шигаева Е. Опера А. Гретри «Петр Великий» в контексте Французской революции // Музыка: искусство, наука, практика. Научный журнал Казанской государственной консерватории (академии) имени Н. Г. Жиганова. 2013. №2 (4). С. 25–41.
6. Шигаева Е. Луи Антуан Жюльен: дирижер и шоумен (к истории оркестрового дирижирования) // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность. Материалы VII Всероссийской научно-практической конференции педагогов, аспирантов, студентов. Казань: Казанская гос. консерватория. 2013. С. 176–183.