

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)  
УДК 782.1

DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.082-092

**А. В. ЩЕВЕЛЕВА, Е. Р. СКУРКО**

*Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова  
г. Уфа, Россия*

*ORCID: 0000-0003-4135-5644, angelinajanka@mail.ru*

*ORCID: 0000-0003-3025-3183, nocturne@mail.ru*

## **К вопросу интерпретации трагедии Карла Гуцкова «Уриель Акоста» в одноимённой опере Валентины Серовой**

Статья посвящена неизвестной опере «Уриель Акоста» Валентины Серовой, русского композитора так называемого «второго ряда», общественного деятеля, музыкального критика, автора пяти опер, произведений для симфонического оркестра, циклов инструментальных миниатюр. Сопоставляются оперное либретто и литературный первоисточник, рассматриваются особенности содержания и драматургии произведения. Анализируются идея, содержание и драматургия одноимённой трагедии немецкого писателя, драматурга и общественного деятеля Карла Гуцкова, послужившие источником либретто. Подчёркивается наличие двух сюжетных линий: социально-религиозной и лирической; показываются различия в соотношении данных линий – доминирование первой в пьесе и второй (тема трагической любви) – в либретто. Прослеживаются изменения, внесённые композитором в первоисточник, отражающие смещение драматургических акцентов: замена имён главных героев, состава действующих лиц, купюры некоторых действующих лиц и сцен; введение новых сцен; сокращение текста в отдельных сохранённых эпизодах; иная трактовка сценических ситуаций и др. Выявляются связи с оперными концепциями П. И. Чайковского (ведущая роль лирической линии, стремление к психологизации образов, волновая драматургия).

**Ключевые слова:** Валентина Серова, трагедия Карла Гуцкова, опера «Уриель Акоста».

*Для цитирования:* Щевелева А. В., Скурко Е. Р. К вопросу интерпретации трагедии Карла Гуцкова «Уриель Акоста» в одноимённой опере Валентины Серовой // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 3. С. 82–92. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.082-092.

**ANGELINA V. SHCHEVELEVA, EVGENIYA R. SKURKO**

*Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov  
Ufa, Russia*

*ORCID: 0000-0003-4135-5644, angelinajanka@mail.ru*

*ORCID: 0000-0003-3025-3183, nocturne@mail.ru*

## **Concerning the Question of the Interpretation of the Tragedy of Karl Gutzkow “Uriel Acosta” in Valentina Serova’s Opera of the Same Title**

The article is devoted to the unknown opera “Uriel Acosta” by Valentina Serova, a Russian composer of the so-called “second tier,” a public figure, musical critic, and the author of five operas, works for symphony orchestra and cycles of instrumental miniatures. Comparison is made between the opera libretto and the literary source, and examination is made of the particularities of the content and dramaturgy of the work. Analysis is made of the idea, the content and the dramaturgy



of the tragedy with the same title by German writer, playwright and public figure Karl Gutzkow, which served as the source of the libretto. Emphasis is made of the presence of two plotlines: the social-religious and the lyrical; demonstration is made of the differences in the correlation of the given lines – the predominance of the first in the play and of the second (the theme of tragic love) in the libretto. Observation is made of the changes added by the composer into the primary source as the reflecting shift of literary accents: the replacement of the names of the main protagonists and the contingent of the *dramatis personae*, as well as the cuts of several of the characters and scenes; the addition of new scenes; abridgement of the text in separate preserved episodes; a different interpretation of the stage situations, etc. The connections with the operatic conceptions of Piotr Tchaikovsky (the leading role of the lyrical line, the aspiration towards endowing the images with greater psychological attributes, the wavelike dramaturgy) are brought to light.

Keywords: Valentina Serova, Karl Gutzkow's tragedy, the opera "Uriel Acosta."

*For citation:* Shcheveleva Angelina V., Skurko Evgeniya R. Concerning the Question of the Interpretation of the Tragedy of Karl Gutzkow "Uriel Acosta" in Valentina Serova's Opera of the Same Title. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2019. No. 3, pp. 82–92. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.082-092.

**И**мя Валентины Семёновны Серовой (урождённой Бергман, 1846–1924) – отечественного композитора XIX века, активного общественного деятеля и музыкального критика является малоизвестным как профессиональным музыкантам, так и любителям музыки. Интерес к личности и творчеству В. С. Серовой возникает лишь в конце XX века, когда появляются биографические факты и сведения о её многогранной деятельности в предисловии И. С. Зильберштейна к мемуарам В. С. Серовой «Как рос мой сын» [4]<sup>1</sup>, на страницах монографии М. П. Шишковой «Тверской край – Музыка – Санкт-Петербург», а также в журнале «Лехаим»<sup>2</sup>. Ей посвящены статья из Новгородской электронной библиотеки «Деревенская рапсодия» неизвестного автора и ряд работ, опубликованных в других сетевых изданиях<sup>3</sup>. Кроме того, оценка композиторского творчества представлена в статье С. В. Ивановой, которая называет В. С. Серову «самой яркой фигурой в истории женского композиторского творчества в России» [6, с. 565]. Особый интерес представляет стихотворение Л. И. Болеславского «Валентина Серова.

Первая в России женщина-композитор», где раскрывается её нелёгкая судьба<sup>4</sup>.

Композиторское наследие В. С. Серовой поражает своей масштабностью. Подобно европейским композиторам-романтикам, она отдаёт дань жанру фортепианной миниатюры, объединяя пьесы в циклы<sup>5</sup>, её перу принадлежат произведения для симфонического оркестра (поэма «Ундина» и «Песнь любви»). Однако основу творчества составляют пять опер: «Уриель Акоста», «Илья Муромец»<sup>6</sup>, «Мария д'Орваль», «Мироед» и «Встрепенулись». Несмотря на это, В. Серову можно отнести к разряду «композиторов второго ряда», что не умаляет её значимости в истории русской музыки. Как пишет А. М. Цукер, «великие творения <...> выростали из недр этого потока, который в основной своей массе состоял из произведений, рождённых творцами "второго ряда". Именно они формировали художественную среду для деятельности корифеев, разрыхляли почву для расцвета их гения» [8, с. 9].

Достичь вершин профессионального композиторского творчества Серовой

помешал целый ряд факторов как общего, так и частного характера. Прежде всего, имеется в виду бытовавшее в то время мнение, что для женщин не характерен данный вид деятельности. Подобной точки зрения придерживался и А. Н. Серов – известный композитор и критик, явно недооценивавший способности своей супруги<sup>7</sup>. Он утверждал, что женщины могут добиться успеха лишь в сфере виртуозного исполнительства, но не в написании произведений крупных жанров.

Многие музыканты того времени считали, что именно такая позиция автора «Юдифи», «Рогнеды», «Вражьей силы» помешала раскрыться Серовой в качестве профессионального композитора<sup>8</sup>. Например, С. С. Прокофьев отмечал: «...она сама была композитором; Серов при жизни задавил её творческие начинания» (цит. по: [4, с. 2]). Серова же обосновывала своё тяжёлое положение в профессиональной композиторской сфере следующим образом: «1. Женщина, автор оперы – новинка для света, поэтому, невольно, недоверие встречает её на каждом шагу. 2. А. Н. Серов оставил мне в наследство массу врагов» [там же, с. 17].

Наибольшим успехом у публики пользовалась первая опера Серовой «Уриель Акоста». Помимо Большого театра (1885) с Б. Б. Корсовым в заглавной партии и декорациями М. А. Врубеля, В. Д. Поленова и С. М. Антокольского<sup>9</sup>, опера с успехом прошла в Киеве (1887) и Петербурге (1893). Несмотря на это, со стороны профессиональных музыкантов сочинение вызывало множество негативных отзывов. П. И. Чайковский и А. К. Лядов осуждали композиторскую технику Серовой, а также гармоническую сторону произведения. Э. Ф. Направник отмечал отсутствие основной мысли, а также законченных музыкальных форм. Ц. А. Кюи критиковал темы, мелодии,

называя их неясными и неопределёнными. Н. А. Римский-Корсаков подчёркивал отсутствие эстетических достоинств [там же, с. 17]<sup>10</sup>.

Контрастом к приведённым отзывам явилась оценка оперы известным критиком С. Н. Кругликовым, который, прослушав произведение ещё до премьеры, настаивал на его постановке в крупных театрах: «...опера должна, по мне, произвести сильное впечатление, а поэтому очень желательна её постановка на большой сцене» (цит. по: [3, с. 51]).

В статье предпринята попытка рассмотреть особенности содержания и драматургии «Уриеля Акосты», сопоставляя литературный первоисточник с оперным либретто.

Опера «Уриель Акоста», написанная по мотивам одноимённой трагедии немецкого писателя, драматурга и общественного деятеля Карла Гуцкова, пользовалась широкой популярностью у публики<sup>11</sup>. Созданная в период политической и общественной нестабильности, драма отразила волну нарастания революционных настроений в Западной Европе, что нашло воплощение в главной идее – конфликте героя и общества<sup>12</sup>.

В пьесе столкновение взглядов происходит на социально-религиозной почве. Главный герой, философ Уриель Акоста – подлинное историческое лицо – в своих трудах выражает негативное отношение к религиозным процессиям, обрядовым действиям и церковным службам, которые занимали важное место в жизни еврейского народа. За смелую жизненную позицию он был отвергнут соплеменниками и изгнан из общины.

Образ Уриеля Акосты, его бунтарские взгляды были созвучны композитору: мыслитель был недооценён современниками, впрочем, отчасти так же, как и В. С. Серова, которой в её общественной



деятельности приходилось преодолевать значительные трудности<sup>13</sup>. В итоге актуальная во все времена *проблема непонимания, одиночества человека, его противостояния обществу становится основной художественной идеей оперы.*

События, описываемые в трагедии, происходят в Амстердаме в начале XVI века. Центральное место и в пьесе, и в опере занимает трагическая судьба мыслителя Уриеля Акоста. Единственной родственной душой, не отвернувшейся от него, была Юдифь. Её любящий отец Манассия смиряется с выбором дочери, но лишь при условии, что Акоста отречётся от своих взглядов. Таким образом, главный герой находится перед тяжёлым выбором: переступить через себя, отказавшись от сложившихся убеждений и остаться с любимой, или жить в изгнании, не изменив жизненному кредо. Он выбирает первый путь, прислушавшись также к советам своей матери Эсфирь<sup>14</sup>. Однако герой узнаёт, что его возлюбленная, покоряясь воле отца, выходит замуж за другого (Иохаи). Понимая, что все жертвы были напрасны, чувствуя себя преданным и находясь в подавленном состоянии, Уриель Акоста думает о самоубийстве. Явившись на свадьбу Юдифи и Иохаи, он застаёт свою возлюбленную в предсмертном состоянии: не желая быть в браке с нелюбимым человеком, она выпивает яд. Уриель Акоста убивает себя выстрелом из пистолета.

Смерть главных героев становится выражением протеста против алчного, эгоистичного и порочного общества, где любовь измеряется материальными ценностями и социальным положением. С этой точки зрения, несомненно влияние на сюжет драмы К. Ф. Гуцкова трагедии В. Шекспира «Ромео и Джульетта» и, в частности, *вечной темы искусства: прославления всепобеждающей любви, воссоединения влюблённых по другую*

*сторону бытия,* которая становится идейной основой и оперы Серовой.

Пьесу и оперу, помимо сюжетной фабулы и идеи, объединяют многие сходные черты. Такова, прежде всего, пятиактная структура с дроблением на такие композиционные единицы, как монологи, диалоги, сцены – в пьесе, и арии, дуэты, ансамбли, хоры – в опере. К общим чертам можно отнести наличие *двух сюжетных линий: социально-религиозной* (противостояние героя окружающему миру) и *любви* («треугольник» Уриель Акоста – Юдифь – Иохаи), каждая из которых имеет свою направленность развития. В то же время, переплетаясь и взаимно усиливая друг друга, они приводят к единой трагической развязке.

Однако в трагедии К. Ф. Гуцкова и в сочинении В. С. Серовой соотношение обозначенных линий различно: если в пьесе доминирующее значение имеет первая, то в опере господствует *лирическое начало – тема трагической любви.* С этой точки зрения, в трактовке вечной темы, сюжета и в драматургии и музыкальном языке «Уриеля Акоста» Серова отталкивается от лирических оперных концепций П. И. Чайковского. Смещение смысловых, драматургических акцентов в опере повлекло за собой замену в либретто имён главных героев<sup>15</sup>, состава действующих лиц, а также общего драматургического плана пьесы.

Так, имя Юдифь было изменено на Рахиль, а её жениха Иохаи – на Педро. Известно, что Юдифь – легендарная, героическая личность, которая спасла свой родной город от ассирийского врага. Она стала *символом борьбы* иудейского народа против поработителя, в то время как имя Рахиль является *олицетворением мягкости, нежности, преданности* и для В. С. Серовой – лирического начала как такового [5]<sup>16</sup>.



В свою очередь, изменение еврейского имени Иохай на испанское Педро подчёркивает различную трактовку мотива Испании в опере и в трагедии<sup>17</sup>. В трагедии герой, воспевая могущество родного города Амстердама, отзывается об Испании негативно как о чужой стороне, которая принесла ему лишь страдания: «Я Амстердам нашёл таким, как встарь. В нём крепнет дух свободного гражданства – торговля помогла уврачевать *Испанией оставленные раны* [курсив наш. – А. Щ., Е. С.]» [2, с. 4]. В сочинении Серовой, напротив, отношение героя к Испании, в соответствии с трактовкой данного образа в русской художественной культуре XIX века (испанские романсы в творчестве Глинки и Даргомыжского, испанские увертюры Глинки и «Испанское каприччио» Римского-Корсакова и др.), проникнуто *романтикой, любовными воспоминаниями и мечтаниями*: «В испанских чудных рощах, в стране цветущих роз манят к свиданьям сладким певцы волшебных грёз»<sup>18</sup>.

В целом же в интерпретации Серовой текста трагедии можно выделить четыре тенденции: *купюры некоторых действующих лиц и сцен; введение новых сцен; сокращение текста в отдельных сохранных эпизодах; иная трактовка ряда сценических ситуаций*.

Смещение драматургического вектора в сторону лирической линии обусловило отказ в опере от сцен, где концентрируется мысль о конфликте религиозных взглядов Акосты и членов сообщества: прощание Акосты с де Сильвой – учителем Уриеля Акосты и его непримиримым идеологическим врагом (первый акт), диалог де Сильвы и Иохай-Педро, сцена Юдифи-Рахили с отцом (второй акт). Также отсутствует ряд сцен повествовательного характера<sup>19</sup>, прежде всего связанных с образом де Сильвы. Отсюда – отсутствие линии развития его

отношений с Уриелем Акостой<sup>20</sup>.

*Замена* купированных сцен трагедии новыми ситуациями, преимущественно лирического характера, обусловила, как отмечалось прежде, воздвижение лирической ветви на первый план. Так, вместо диалога де Сильвы и Иохай-Педро введены сцена в беседке Акосты и Юдифи-Рахили, серенада Иохай-Педро и дуэт Иохай-Педро с Юдифью-Рахилью (первое действие). Тем самым, В. С. Серова, следуя *принципу отбора*<sup>21</sup>, в интерпретации литературного первоисточника отсекает линию социально-религиозного конфликта и активно развивает мотив *любви Акосты и Юдифи-Рахили*, а также *ревности Иохай-Педро*. Причём, удаляя некоторые сцены, Серова акцентирует внимание на трагической судьбе Акосты, что способствует углублению драматизма и в целом – психологизации образа. С этой точки зрения особенно тщательной переработке подверглось пятое действие. Вместо диалогов де Сильвы и Юдифи-Рахили<sup>22</sup>, Уриеля с Барухом<sup>23</sup>, а также свадьбы Юдифи-Рахили и Иохай-Педро вводятся такие сцены, как монолог Акосты, где герой, обречённый на страдания, прощается с жизнью, и дуэт Акосты и Юдифи-Рахили, мечтающих о счастье.

Кроме того, в финале оперы полностью изменена сюжетная фабула, в результате чего развитие сюжета в сторону трагической развязки оказывается более динамичным и концентрированным<sup>24</sup>. Введение сцены оплакивания Акосты его учениками, перенос действия на вершину горы, освещённую солнцем, символизируют духовное превосходство философа над эгоистичным и жестоким обществом. Такое завершение выполняет функцию катарсиса в драматургии оперы и в то же время воспринимается как голос автора, сопереживающего трагической судьбе главного героя.



Важной особенностью либретто становится *изменение трактовки ряда сцен*, обусловленное обозначенным выше смещением смысловых акцентов (по сравнению с пьесой). Так, функцию лирического центра выполняет дуэт Юдифи-Рахили и Уриеля – ярко эмоциональное признание в любви, в то время как в пьесе Акоста сдержан в проявлении своих чувств<sup>25</sup>. В этом же ряду – и сжатие некоторых сценических ситуаций, в результате чего происходит смысловая концентрация эпизодов. Так, наибольший интерес представляет ключевая в драматургии обоих произведений сцена отречения Уриеля Акосты от своих идей (четвёртое действие), где преобразования обнаруживаются на трёх уровнях литературно-художественного текста: *образном, сюжетном и собственно вербальном*.

Прежде всего, это касается трактовки образа главного героя. В драме Гуцкова Акоста твёрд духом, решителен и уверен в необходимости отречения: «Пусть не дрожит моя нога! Итак, вперед, Акоста! <...> Шествуй же спокойно <...> Прямо к смерти, что во сто раз ужасней, – от стыда!» [2, с. 62]. В опере же Серова углубляет внутренний конфликт главного героя: «Акоста! Где ты? Зачем идёшь на гнусный ты позор? <...> О, ужас! Нет сил дышать! Дух рвётся на свободу!»<sup>26</sup>.

На вербальном уровне Серова преобразует словесный ряд монолога главного героя, приближая поэтизированный текст первоисточника к молитве. Стилизация под молитвенный текст осуществляется посредством использования характерных лексических повторов<sup>27</sup>:

#### Пьеса К. Гуцкова

Пред взором бога ныне признаю  
Что недостойн милостей его  
Христову веру исповедал я,

Уже ребёнком, чтил её, однако  
Неискренне, одними лишь устами  
И сердцем был всегда враждебен ей.  
Кровью омочено перо, которым я  
Ложь закрепить пытался богомерзко,  
Что вере я противопоставлял.  
То, что я звал источником рассудка,  
Ведя с собой всех жаждущих к нему,  
Всё это – лишь корыто для животных,  
Презренных нами от отцовских дней.  
Святое слово в откровенье божьем  
Я извращал и ложно толковал,  
Мне на потребу, искажая смысл,  
Злорадствуя в своей безбожной лжи,  
Я извращал слова пророков наших...  
Презренным... ныне... чувствуя себя...  
В своём тщеславии гордом и безмерном,  
Я искупить раскаяньем готов  
Проклятия заслуженную кару.  
Чтоб доказать смирение души,  
Что не кичусь пред братьями своими  
Моей гордыней больше, на земле  
Пред входом в нашу синагогу, лягу –  
Я, кающийся грешник!..

#### Опера В. Серовой

Отец мой! Я грешник великий!  
Я удалился от **святых твоих** заповедей.  
Изменил **святому** имени **твоему**!  
Страх **твой** забыл в сердце своём,  
Чистоту **твою** осквернил  
твореньем рук моих.  
Не стою любви **твоей**, безупречный!  
**Твоим** милосердием ты жизнь  
мне вновь даруешь  
Душа моя плачет, льёт слёзы...  
Ты свет мой, рай!  
Блаженство всей жизни.  
Прими сына из тьмы... в **твоё** царство!

Помимо этого, в опере иначе, чем в трагедии, трактуются основные этапы развития двух драматургических линий.

В пьесе экспозицией *социально-религиозного конфликта* и одновременно *любовной линии* является открывающий драму диалог де Сильвы и Иохай. В нём

очерчиваются религиозные устои, а также раскрывается негативное отношение де Сильвы и всего сообщества к Уриелю Акосте («полуеврей, полухристианин, парит в мечтаньях и сомненье сеет в твердых веры, трон её колебля» [2, с. 8] и «Мой враг заклятый – Уриель!» [там же, с. 9]). Вторая драматургическая линия выражена *мотивом ревности Иохай-Педро*<sup>28</sup>. Именно такое переплетение двух линий становится основой драматургии обоих произведений.

В опере экспозиция конфликта героя и общества в значительной степени теряет свою остроту и рельефность, и смещаясь в предфинальную сцену первого действия (приход раввинов)<sup>29</sup>, уступает место любовному конфликту в отношениях трёх главных героев. В результате в опере экспозиция лирической линии занимает почти всё первое действие (за исключением прихода раввинов). При этом очерчиваются три составляющие компонента: *любовь Акосты и Юдифи-Рахили* (сцена в беседке), *конфликт Иохай-Педро и Юдифи-Рахили*, не отвечающей ему взаимностью (дуэтные сцены), и как следствие – *мотив ревности Иохай-Педро* (заключительный дуэт Педро и Рахили).

В пьесе Гуцкова *социально-религиозная линия* развивается на протяжении всего первого действия и получает продолжение во втором – в диалогах Уриеля Акосты с де Сильвой, раввином Сантосом и Иохай-Педро, а также в репликах Манассии. В трагедии постепенное обострение конфликта, нагнетание драматизма приводит к двум кульминациям – *сценам проклятия* (финал второго действия) и *отречения* (четвёртое действие). В первой из них раввин Сантос прокликает философа, предвещая беды и несчастье всем его близким<sup>30</sup>. Во второй кульминационной сцене Акоста под давлением различных обстоятельств признаёт свои антирелиги-

озные взгляды ошибочными и отрекается от них, называя себя грешником.

В опере *ослабление социально-религиозного конфликта* в сочетании с отмеченными ранее другими особенностями либретто обуславливает трактовку *сцены проклятия* как этапа развития (функция местной кульминации), приводящего к главной кульминации оперы – *отречению*. Вместе с тем в развитии лирической линии оперы кульминационные зоны совпадают, и они так же связаны со *сценами проклятия и отречения*. В первой Юдифь-Рахиль публично заступается за возлюбленного, заявляя о своей любви к нему («Он мной любим! Любим!» [2, с. 31]). Во второй достигает апогея мотив ревности Иохай-Педро, его торжество победы над Акостой<sup>31</sup>.

Однако по сравнению с трагедией в опере обозначенные кульминации отличаются более высоким уровнем драматизма и напряжённости. Этому способствует предварение кульминационных сцен эпизодами отстраняющего характера (приём, который, как известно, широко применяется в «Борисе Годунове» Мусоргского, в «Пиковой даме» и других операх Чайковского). Так, первой кульминации любовной линии предшествует ряд бытовых сцен (с гостями, катание на лодке и хор), выполняющих функцию отстранения от конфликта и создающих умиротворённую, романтическую и пасторальную атмосферу. Контрастом ко второй кульминации выступают сцена в синагоге и еврейская молитва, проникнутые глубоко религиозным и возвышенным чувством. В результате в опере возникает *волновая драматургия*, придающая развитию сюжета в целом поступательный характер. Заключительным этапом и трагической развязкой обеих драматургических линий и в пьесе, и опере является пятое действие – гибель главных героев.



Таким образом, В. С. Серова, оттачиваясь от основных драматургических, сюжетных, композиционных принципов трагедии К. Ф. Гуцкова, в то же время подвергает текст оригинала существенной переработке, расставляет иные смысловые акценты. Они влияют на интерпретацию сюжета в целом, влекут за собой изменения в трактовке как главных действующих лиц, так и некоторых сценических ситуаций. Помимо этого, следуя основным принципам оперного творчества Чайковского, Серова стремится к психологизации образов. Прежде всего, это касается главного героя, с которого отчасти снимается налёт плакатности, декларативности, и усиливается личностное начало; острее очерчены внутренние противоречия.

Связь с оперными концепциями Чайковского раскрывается и в доминирующей роли лирической линии, чем объясняются особенности драматургического плана оперы, а также изменение имён главных

героев. При этом в произведении Серовой основными принципами подхода к сюжету становятся: замена купированных сцен новыми, обусловленными иной расстановкой драматургических акцентов, изменение трактовки ряда сцен и основных драматургических этапов, а также тенденция сжатия текста оригинала.

Опера «Уриель Акоста» В. С. Серовой, несмотря на отдельные недостатки либретто: «рыхлый» драматургический и композиционный план, некоторую схематичность образов, стилистическую уязвимость вербального текста, – представляет значительный интерес и дополняет панораму русской оперы рубежа XIX–XX веков. Особенности драматургического решения, композиции, интерпретация образов главных героев в опере проявляются также в направленности музыкального развития, в характеристиках главных героев, в наличии лейтмотивной системы. Изучение данных вопросов может стать темой дальнейшего исследования.

## PRИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Сын В. С. Серовой – замечательный художник Валентин Серов (1865–1911).

<sup>2</sup> См.: Шишкова М. П. Валентин Александрович Серов (1865–1911). Валентина Семёновна Серова (1846–1924) // Шишкова М. П. Тверской край – Музыка – Санкт-Петербург. Тверь, 2003. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=279871&p=19> (дата обращения: 04.05.2019); Медовар Л. Валентина Серова: служение музыкальной культуре // Ле-хаим. 1999. № 11 (91). URL: <https://lechaim.ru/ARHIV/91/medovar.htm> (дата обращения: 02.05.2019).

<sup>3</sup> См.: Деревенская рапсодия // Муравейник: Новгородская электронная библиотека. URL: <http://ant53.ru/article/48/> (дата обращения: 03.05.2019); Салимхан В. Жизнь, отданная музыке // Pandia.ru: сетевое издание. URL: <http://pandia.ru/text/77/312/33676>.

php (дата обращения: 04.05.2019); Карпова Д. Истории «Муравейника»: как вырастить гения // ВНовгороде.ру: сетевое издание. URL: <https://vnovgorode.ru/avtorskie-materialy/6890-istorii-muravejnika-kak-vyrastit-teniya.html> (дата обращения: 06.07.2019).

<sup>4</sup> Поэт сравнивает героиню с прекрасной птицей – дроздом: «Он запоёт, дрозд! Он – певчий!» [1, с. 34].

<sup>5</sup> Таковы «Музыкальные виньетки», «Музыкальные иллюстрации» к рассказам Л. Н. Толстого «Чем люди живы», «Бог правду видит, да не скоро скажет». В этом же ряду – музыка к его комедии «Первый винокур».

<sup>6</sup> Опера «Илья Муромец» была поставлена в 1899 году Московской частной русской опере С. И. Мамонтова с Ф. И. Шаляпиным в главной роли.



<sup>7</sup> Их первая встреча состоялась в 1863 году на премьере оперы «Юдифь». Через год они поженились, а спустя некоторое время (1865) на свет появился первенец Валентин. А. Н. Серов оказал огромное влияние на духовное развитие жены: познакомил её с Ф. Листом, Р. Вагнером, И. С. Тургеневым и др. О встречах с зарубежными и русскими деятелями культуры того времени пишет сама Серова на страницах «Русской музыкальной газеты» (1894, № 4, с. 81–85) и журнала «Артист» (1891, № 13, с. 88–92). Супруги прожили вместе восемь лет (в 1871 году А. Н. Серова не стало).

<sup>8</sup> Следует добавить, что именно В. С. Серова совместно с Н. Ф. Соловьёвым завершила оставшуюся неоконченной последнюю оперу мужа (1871).

<sup>9</sup> Опера создавалась в течение 1870-х – начала 1880-х годов. Известно, что Дирекция императорских театров не сразу приняла произведение к постановке, однако благодаря упорству В. С. Серовой оно всё же было поставлено.

<sup>10</sup> Примечательно, что В. С. Серова в целом соглашалась с критическими замечаниями своих современников. Об этом красноречиво свидетельствуют следующие её слова: «...я хочу работать, считаю себя новичком в оперном деле, и теперь именно время слушать советы опытных людей» [4, с. 18].

<sup>11</sup> Премьера пьесы с успехом прошла на сцене Дрезденского (1846) и других европейских театров. Кроме того, она была переведена на множество языков, в том числе, русский. В России она ставилась в Малом театре (1879, 1883), театре Корша (1883), Михайловском театре (1910). Также известно, что во второй половине XX века она была поставлена в театре имени Сундукяна в Армении (1958), на сцене Латвийского театра драмы (1960), в театре имени Марджанишвили в Грузии (Тбилиси, 1990). Более подробно см.: Уриэль Акоста // Театральная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. П.А. Марков. М., 1967. Т. 5. URL: <http://istoriya-teatra.ru/theatre/item/f00/s09/e0009904/index.shtml> (дата обращения: 23.03.2019).

<sup>12</sup> Как известно, во Франции, Германии, Австрии, Италии и других странах 1848–1849 годы были ознаменованы глубочайшими социальными и политическими потрясениями, носившими антифеодальный и национально-освободительный характер.

<sup>13</sup> Известно, что В. С. Серова организовывала бесплатные столовые для голодающих, открывала общеобразовательные школы, считая, что люди разных сословий в равной степени имеют право на образование. Она осуществила постройку Хорового дома имени А. Серова, где крестьяне обучались сольному и хоровому пению, и Народной консерватории. Её обвиняли в либеральных взглядах, во влиянии на рост революционных настроений в деревнях. По этой причине она находилась под негласным надзором полиции.

<sup>14</sup> Она молит сына явиться в синагогу и покаяться ради любви к Юдифи.

<sup>15</sup> В тексте данной статьи для большей ясности имена героев даны в двух вариантах: оригинальном и оперном.

<sup>16</sup> Подробнее см.: Юдифь // Электронная еврейская энциклопедия. URL: <https://eleven.co.il/bible/heroes-and-characters/15155/> (дата обращения: 23.04.2019); Происхождение, характеристика и значение имени Рахиль. URL: <https://my-calend.ru/names/rahil> (дата обращения: 23.04.2019).

<sup>17</sup> См.: Иохан // Словарь еврейских имен. URL: <https://isroe.co.il/slovar-evrejskix-imen/> (дата обращения: 23.04.2019); Педро. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Педро> (дата обращения: 23.04.2019).

<sup>18</sup> См.: Серова В. С. Уриель Акоста: опера в 5 д. Клавир. СПб., 1884. Н. д. 7300. С. 2.

<sup>19</sup> Таковы диалог де Сильвы с Манассией, Акостой (третье действие) и раввином Сантосом, сцена отречения Уриеля перед раввинами (четвёртое действие).

<sup>20</sup> В первом действии трагедии де Сильва – главный оппонент Акосты. Однако уже во втором акте (и на протяжении всей пьесы) его отношение к Уриелю будет иным: он, восхищаясь большим умом и талантом философа, беспокоится за судьбу своего ученика.



<sup>21</sup> Более подробно о принципе отбора см.: [7].

<sup>22</sup> В названных сценах раскрывается трагическое прошлое семьи Рахили-Юдифи (смерть матери и брата), а также косвенно описывается тяжкая жизнь в изгнании Акосты.

<sup>23</sup> Барух Спиноза (1585–1640) – последователь философии Акосты, в пьесе – его племянник.

<sup>24</sup> О событиях в финале пьесы речь идёт выше. В опере же главный герой сходит с ума и погибает. Иохан-Педро, не заметив гибели философа, в порыве ревности убивает свою невесту, склонившуюся над телом Уриеля.

<sup>25</sup> В трагедии Гуцкова это обусловлено, с одной стороны, существовавшими в то время семейными традициями: брак заключался по настоянию родителей в зависимости от материального положения и социального статуса жениха или невесты. С другой стороны, сдержанность Акосты в данной сцене вызвана опасением за судьбу Юдифи.

<sup>26</sup> См.: Серова В. С. Уриель Акоста: опера в 5 д. ... С. 28.

<sup>27</sup> Подробнее см.: Прохвятилова О. А. Православная проповедь и молитва как фе-

номен современной звучащей речи (часть первая) // Слово: образовательный портал. Филология. URL: <https://www.portal-slovo.ru/philology/37453.php> (дата обращения: 04.05.2019).

<sup>28</sup> Герой застаёт свою возлюбленную Юдифь-Рахиль с Уриелем Акостой в саду, о чём повествует де Сильве: «Искал Юдифь, разлукою томимый. И вот нашел её – но не одну. С каким-то незнакомцем, в дальнем гроте, увитом виноградом и плющом» [2, с. 7].

<sup>29</sup> Священнослужители, называя Акосту «отступником веры», просят явиться в синагогу на суд: «Ищем Акосту мы! Злого преступника, веры отступника, да на суд праведный явится он!». См.: Серова В. С. Уриель Акоста: опера в 5 д. ... С. 38.

<sup>30</sup> «Зловонная чума – твоё дыханье, струит отраву каждый мерзкий взгляд, уродами твои да будут дети – носители проклятья твоего! <...> Когда ж тебе предстанет ангел смерти, – умри в пути, как шелудивый пёс» [2, с. 30].

<sup>31</sup> Иохан-Педро: «Смотрите! Вот – гордец! Лежит в пыли! <...> Юдифь – моя! И гордый лавр победы в её руке цветет не для тебя!» [2, с. 64].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Болеславский Л. И. С любовью, музыкой и Богом. М., 2014. 96 с.
2. Гуцков К. Ф. Уриель Акоста / послесл. Ф. Шиллера; пер. Г. Пиралова. М.: Художественная литература, 1937. 143 с.
3. Римский-Корсаков Н. А. Полн. собр. соч.: литературные произведения и переписка / сост. А. П. Зорина, И. А. Коноплева. М.: Музыка, 1981. Т. 8 А. 253 с.
4. Серова В. С. Как рос мой сын / сост. И. С. Зильберштейн. Л.: Художник РСФСР, 1968. 296 с.
5. Суперанская А. В. Современный словарь личных имен: сравнение, происхождение, написание. М.: Айрис-Пресс, 2005. 375 с.
6. Иванова С. В. Русские женщины-композиторы XIX века // Известия Самарского Научного центра Российской Академии наук. 2010. № 5 (2). С. 563–566. URL: [http://www.ssc.smr.ru/media/journals/izvestia/2010/2010\\_5\\_563\\_566.pdf](http://www.ssc.smr.ru/media/journals/izvestia/2010/2010_5_563_566.pdf). (дата обращения: 02.05.2019).
7. Пивоварова И. Л. Либретто отечественной оперы и литературный первоисточник: монография. Магнитогорск: МаГК им. М. Глинки, 2004. 216 с.
8. Цукер А. М. В тени классиков: к проблеме цельности музыкально-исторического процесса // Композиторы «Второго ряда» в историко-культурном процессе: сб. ст. / ред.-сост. А. М. Цукер; РГК им. С. В. Рахманинова. М.: Композитор, 2010. С. 5–19.
9. Ярустовский Б. М. Оперная драматургия Чайковского. М.; Л.: Музгиз, 1947. 240 с.

Об авторах:

**Щевелева Ангелина Васильевна**, студентка кафедры теории музыки, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова (450008, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0003-4135-5644**, [angelinajanka@mail.ru](mailto:angelinajanka@mail.ru)

**Скурко Евгения Романовна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова (450008, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0003-3025-3183**, [nocturne@mail.ru](mailto:nocturne@mail.ru)

## REFERENCES

1. Boleslavskiy L. I. *S lyubov'yu, muzykoy i Bogom* [With Love, Music and God]. Moscow, 2014. 96 с.
2. Gutskov K. F. *Uriel' Akosta* [Uriel Acosta]. Afterword by F. Schiller; Translation by G. Piralov. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1937. 143 p.
3. Rimsky-Korsakov N. A. *Poln. sobr. soch.: literaturnye proizvedeniya i perepiska* [Complete Works: Literary Works and Correspondence]. Compiled by A. P. Zorin, I. A. Konoplev. Vol. 8 A. Moscow: Muzyka, 1981. 253 p.
4. Serova V. S. *Kak ros moy syn* [How My Son Grew Up]. Compiled by I. S. Zil'bershteyn. Leningrad: Khudozhnik RSFSR, 1968. 296 p.
5. Superanskaya A. V. *Sovremennyy slovar' lichnykh imen: sravnenie, proiskhozhdenie, napisanie* [Modern Dictionary of Personal Names: Comparison, Origin, Spelling]. Moscow: Ayris-Press, 2005. 375 p.
6. Ivanova S. V. Russkie zhenshchiny-kompozitory XIX veka [Russian Women Composers of the 19th Century]. *Izvestiya Samarskogo Nauchnogo tsentra Rossiyskoy Akademii nauk* [Bulletin of the Samara Scholarly Center of the Russian Academy of Sciences]. 2010. No. 5 (2), pp. 563–566. URL: [http://www.ssc.smr.ru/media/journals/izvestia/2010/2010\\_5\\_563\\_566.pdf](http://www.ssc.smr.ru/media/journals/izvestia/2010/2010_5_563_566.pdf). (02.05.2019).
7. Pivovarova I. L. *Libretto otechestvennoy opery i literaturnyy pervoistochnik: monografiya* [Libretto of Russian Opera and its Literary Source: Monograph]. Magnitogorsk: Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy), 2004. 216 p.
8. Tsuker A. M. V teni klassikov: k probleme tsel'nosti muzykal'no-istoricheskogo protsessa [In the Shadow of the Classics: Concerning the Problem of the Integrity of the Musical Historical Process]. *Kompozitory «Vtorogo ryada» v istoriko-kul'turnom protsesse: sb. st.* [Composers of the “Second Tier” in the Historical and Cultural Process: Compilation of Articles]. Ed. by A. M. Tsuker; Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory. Moscow: Kompozitor, 2010, pp. 5–19.
9. Yarustovskiy B. M. *Opernaya dramaturgiya Chaykovskogo* [The Operatic Dramaturgy of Tchaikovsky]. Moscow; Leningrad: Muzgiz, 1947. 240 p.

About the authors:

**Angelina V. Shcheveleva**, Student at the Department of Theory of Music, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0003-4135-5644**, [angelinajanka@mail.ru](mailto:angelinajanka@mail.ru)

**Evgeniya R. Skurko**, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Music Theory Department, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0003-3025-3183**, [nocturne@mail.ru](mailto:nocturne@mail.ru)