

Ю. Г. ФИЛИППОВА

Саратовская государственная консерватория (академия)

им. Л. В. Собинова

УДК 782.91

МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНАЯ ТРИЛОГИЯ О ПЕТЕРБУРГЕ

Композитор Андрей Павлович Петров (1930–2006) был коренным ленинградцем-петербуржцем. И в своей музыке он, пожалуй, как никто другой, отдал благодарную дань родному городу. В его творческом сознании неотъемлемой и чрезвычайно важной частью этого города всегда оставался Александр Сергеевич Пушкин. Касаясь великого поэта в проекциях его наследия на музыкальное искусство, композитор справедливо заметил, что «если бы вся русская музыка состояла лишь из опер, балетов, романсов, созданных по произведениям великого поэта, то и тогда она имела бы мировую славу» (цит. по: [3, с.102]).

Примерно то же можно сказать и о творчестве самого Андрея Петрова. После раннего балета на пушкинский сюжет «Станционный смотритель» (1955) центральную часть его художественного наследия составила петербургская музыкально-театральная трилогия: опера «Пётр I» (1975), балет «Пушкин» (1979) и опера «Маяковский начинается» (1984). Первый из трёх опусов зримо и незримо связан именно с пушкинскими представлениями о фигуре царя-реформатора, причём настолько, что данная опера являет собой своего рода «оживший» «Медный всадник». В балете «Пушкин» поэт – несомненно, главный герой. В опере о Маяковском революционный трибун-глашатай предстаёт прямым преемником великого предтечи в его мятежной ипостаси, и сценическое действие подразумевает то горнило событий, которым был Петербург-Петроград начала XX века.

А. Петров, будучи чрезвычайно популярным композитором, во многом благодаря своему песенному наследию и музыке к кинофильмам, редко становился объектом внимания «академического» музыковедения. В связи с этим и его музыкальная трилогия о Петре I имеет в научно-исследовательской литературе сугубо эпизодические отклики. Более того, названная трилогия не получила до сих пор целостного осмысления. Предлагаемая статья призвана, отчасти, восполнить пробел в рассмотрении произведений петровской триады, направляя внимание на внутреннее художественное единство сценических произведений.

Опера «Пётр I» (либретто Н. Касаткиной и В. Василёва) в полном согласии с характером художественного воплощения обозначена как «музыкально-драматические фрески».

Данное определение в известной степени наследует предыдущий этап реализации творческого замысла, поскольку вначале под названием «Пётр I» в 1972 году возникли вокально-симфонические фрески. В конечном счёте композитор создал произведение, которое можно с полным основанием причислить к жанру оперы-оратории: оперы – как динамичной по действию, многособытийной, насыщенной характерами и ситуациями; оратории – по размаху (с продолжительностью спектакля около трёх часов) и фресковой, укрупнённо-плакатной стилистике (показательно в этом отношении название статьи И. Земцовского «Слово о Петровых фресках» [5]).

Жанровым очертаниям оперы-оратории здесь всецело отвечает положенная в её основу историческая драма с выдвинутым на передний план крупной личности. Образ Петра воссоздан в сложном противоречивом становлении от молодецких забав, через страхи и неуверенность, к твёрдому исполнению своей исторической миссии. Именно в ситуации жизненного перепутья, на переломе судьбы произносится его центральный монолог со словами «Сподвижников – безлесье, врагов – могучий лес. Что ждёт меня?». Цепь скорбно-напряжённых осмыслений завершается выходом к состоянию внутренней решимости, что увенчивается мотивом прославления деяний эпохи (на его материале будет развёрнута ария Петра в конце оперы).

Композитор раскрывает процесс становления характера молодого царя в столкновениях с противниками преобразований, среди которых ярко выделены старец Макарий с его проклятиями в адрес «антихриста» и неистовая, фанатичная Софья (кульминацией её линии становится причет-заклятье в сцене «Келья Софьи»). Но значительно важнее многоликий образ народной России, которую сильная, крутая воля реформатора стремится повернуть на новые пути. Олицетворением драмы разворошённой страны становятся плачи Анастасии, в которых изливаются скорбь и безысходность («Чудная мати-земля, Земля всевоспетая, Утоли тоску неизбывную...»). Но этот глас Руси-печальницы можно воспринимать и как юдоль народной жизни, которой нужна иная судьба (здесь напрашивается параллель к образу обездоленной России в опере Р. Щедрина «Мёртвые души», создававшейся в те же годы).

Драматургический каркас оперы зиждется на постепенном, но неуклонном вытеснении страдальчества и мучительной противоречивости духом бодрости и энтузиазмом всеобщего созидания (примечательно, что финальная сцена празднества решена в музыке как энергичнейшая, вдохновенная симфония труда). И в широком стилевом расщеплении старинные фольклорные опоры (плач, причет, протяжная песня, раскольничий распев и т. д.) сменяются фанфарными зовами, маршевыми ритмами и гимническими кантами как семантическими знаками встающей новой эпохи. В том же ряду и характерные для интонационной сферы Петра горделивые утверждения себя и Отечества, последнее из которых произносится с возгласием: *«Историю Руси отселе обновим и первый камень здесь заложим под Петербургом. Свершилось!»*

На фоне бурных романтических исканий 1960-х годов, в героической эпопее Петрова внятно ощущимо стремление к несомненной объективности художественного высказывания и к «новому реализму». Используя по мере необходимости современные приёмы композиторского письма (включая сонорику и алеаторику, а также средства смелой монтажной драматургии), композитор, тем не менее, сознательно ориентируется на преемственность музыкального языка. В соответствии с избранной темой и жанровым типом монументальной исторической оперы-драмы, он талантливо претворяет отечественную традицию от Мусоргского до Прокофьева и Шапорина. В этом отношении достаточно сослаться на два конкретных примера: рисуя «своих» стрельцов, он вводит цитату из хора стрельцов «Хованщины», а упомянутый выше монолог Петра обнаруживает явные связи с арией Кутузова из «Войны и мира».

Балет **«Пушкин»** (либретто Н. Касаткиной и В. Василёва) обозначен как вокально-хореографическая симфония. Слово *симфония* здесь не случайно: при прослушивании произведения вне театрального действия музыка производит впечатление несомненной цельности, она подчинена целеустремлённому, сквозному развитию. Предельной концентрации её направленность достигает в концертном варианте данного опуса, получившем подзаголовок *вокально-поэтическая симфония* для чтеца, меццо-сопрано, хора, двух арф и симфонического оркестра в шести частях («Михайловское», «Мчатся тучи», «Петербург», «Пугачёвщина», «Бесы», «Завещание»).

Балет являет собой один из ярких образцов столь характерного для музыкального театра Андрея Петрова синтеза искусств. Он сочетает чтение, хореографию с вокалом, хоровой и оркестровой музыкой. Слово, декламируемое и пропеваемое (*solo* с распевками фольклорного плана), основано на превосходном подборе стихотворений Пушкина и текстов народных песен, записанных поэтом, а так-

же на логически мотивированном их размещении-рассредоточении по партитуре. Не менее правомерно распределены сходные номера балета: три бала и два монолога главного героя.

Композиционную целостность полотна обеспечивает цепочка из следующих сцен (в скобках приведены расшифровки и варианты сцен): I часть – Пролог (Дуэль), «Мчатся тучи...», Любовь поэта, Бал первый, Первый монолог поэта, Юность, «Возьми меня с собой...», Бал второй, Травля поэта (Поэт и царь); II часть – Бесы, Бал третий, Второй монолог поэта, Снова бесы, Пугачёвщина («По Уралу гулял Емельян Пугач...»), Прощание, Вызов (Вызов и дуэль), Завещание (Эпилог). К необходимому минимуму сведён круг действующих лиц: Пушкин, Наталия Николаевна, Муза поэта, Дантес, Николай I, Пугачёв, Нищий, Безумец, друзья поэта, декабристы, пугачёвцы, бесы.

Целое воспринимается как огромная (протяжённой в полтора часа) романтическая поэма. Именно *романтическая*, поскольку она являет собой пример образно-смысловой антитезы. Один её полюс образует сфера лирического, трактуемого как подчеркнутую одухотворённую, обращённую к высоким помыслам, к отрадным эмоциям любви и дружбы, к светлому лику северной столицы (*«Люблю тебя, Петра творенье...»*). Сюда же примыкают возвышенно трактованные печальные народные распевы.

Другой полюс предстаёт в своеобразном раздвоении, которое условно можно дифференцировать по типам звучания: режущее, остро-диссонантное (передаёт душевные муки-терзания) и грохочущее (внелично-фатальное начало, обрушивающиеся катаклизмы). Именно эти две стихии в соединении с общей атмосферой тревожности и нервозности определяют главенствующий тонус балета. Дополняющими гранями его образного спектра становятся осязаемо переданная смута времени, пёстрые нагромождения людского водоворота, вихри огротескованного бытия (симптоматично, что конкретное действие начинается сценой «Мчатся тучи...», а затем всё активнее разрабатывается символика «Бесов», которая захватывает в свою орбиту и «Пугачёвщину»).

Даже, казалось бы, чисто дансатные номера (упомянутые выше три «Бала») втягиваются в развитие основного конфликта – это та придворная жизнь, в которой приходится вращаться поэту. Решённая в условно-стилизованной манере, она отталкивает, поскольку производит впечатление заведомо «ненастоящей». Но гораздо ошутимее воздействует то, что режущие, «свербящие» звучания вторгаются и в эпизоды отрадных мгновений жизни (например, в гимническую по характеру «Юность»).

Таким образом, длань трагического неотступно, неотвратно преследует судьбу главного героя, при-



обретая открытое выражение в форме угроз и бедствий, исходящих извне, в сильнейшей экспрессии кульминаций, в обвалах грохочущих звуковых масс. Следовательно, «*Размышления о поэте*» (подзаголовок балета) подводят к мысли: в этом подлунном мире нет и не может быть гармонии, тем более она не суждена большому художнику. И стоит за этим неизбежный антагонизм личности и окружающего мира (можно напомнить название и суть одной из сцен – «Травля поэта»). То была идея чрезвычайно актуальная для отечественной музыки второй половины XX века.

Закономерным итогом повествования становится сцена «Прощание» – подлинная жемчужина балета. Это оплакивание-отпевание поэта сочетает в себе горечь большого душевного переживания и нечто, возносящее ввысь, переданное, в том числе, через бескрайнюю ширь мелоса. При всей проникновенности ему свойственна сдержанность выражения, что отмечено и скупостью избранных звуковых красок: только струнные и вокализ женского хора. Так реквием становится олицетворением пушкинской строки «*Печаль моя светла*».

В опере «*Маяковский начинается*» (либретто М. Розовского с широким вовлечением стихов поэта) главный герой в известной мере выступает двойником Петра I (пафос радикальных преобразований всего и вся) и Пушкина (в его мятежной ипостаси и грандиозности творческих свершений). Разумеется, эти параллели переброшены в совершенно иное историческое измерение, что с законченной чёткостью вылилось в разметку картин, составляющих два действия.

Акт I: *Рождение Поэта, Тысяча девятьсот пятый, Кафе поэтов, Спор с Гамлетом, Поцёщина общественному вкусу, Спор с Раскольниковым,*

Акт II: *Тысяча девятьсот четырнадцатый, Любовь, Спор с Дон Кихотом, Накануне, Тысяча девятьсот семнадцатый, Моя революция.*

Необходимые уточнения происходящего даёт перечень действующих лиц: Поэт (так здесь метафорически обозначен Владимир Маяковский), Мария (она же в образах Офелии, Сонечки Мармеладовой, Дульцинеи), Иван, Гамлет, Раскольников, Дон Кихот, Санчо Панса, Вышибала из «Кафе поэтов», Фаворит, Гений и Пророк (декадентские поэты), Друзья поэта (они же Футуристы), Псевдопатриоты (они же Посетители «Кафе поэтов»), революционные рабочие, солдаты, крестьяне.

Столь многонаселённое пространство понадобилось авторам, чтобы развернуть грандиозное двухчасовое действие как донельзя разворошённый улей российской жизни, потерявшей опоры и находящейся перед разверстой, зияющей пропастью неведомого будущего. В этом хаосе расстроенного мира, в его бурном разломе и яростном водовороте угадывается вызов того времени, которое придёт

для исчерпавшей свои потенции «страны Советов» вслед за перестройкой конца 1980-х годов. Так что следует признать несомненную прозорливость создателей оперы, сумевших предугадать разворот грядущих перемен, и именно в этом ключе должна восприниматься цитата «*Слушайте, товарищи потомки!*».

Грозовой громаде исторических событий с её «взъерошенным» сумбуром корреспондирует укрупнённая фигура Поэта, путь которого очерчен через разноречивые, напряжённейшие жизненные искания, в том числе и посредством диалогов с героями мировой литературы (Дон Кихот, Гамлет, Раскольников). Так складывается многоликий, бушующий конфликтами эпос «*о времени и о себе*», сугубо условно завершаемый глобально-грандиозным гимном «*Верую!*».

Определяющим фактором остаётся «бурелом» времени, потребовавший подчёркнутого «многоязычия» и опоры на всевозможные музыкальные знаки-коды, порождающие смысловую амплитуду от комикования до трагизма (в частности, давая резко контрастные «сшибки» революционных песен с гротесковыми пародиями). Этому соответствует «стереоскопическая» художественная структура произведения, приобретающая временами почти немислимую мозаичность. Для примера можно привести режиссёрскую ремарку к X картине: «*Начинается апокалиптическая сцена, в которой один за другим появляются все участники спектакля. Их голоса наполняют друг на друга, создавая странный коллаж. Паника, неразбериха, ораторы всех мастей, все кланы и прослойки...*».

Вполне естественно, что основополагающим для драматургии становится монтажный принцип. Построение композиции не ограничивается кадрами-эпизодами – они, в свою очередь, состоят из микрокадров. От кинематографа идёт и такой приём, как эффект «наплыва». Самым блистательным образцом его реализации можно считать происходящее в VII картине, где взаимодействуют шумная мишура помпезной фанфаронской бравуры псевдопатриотов и вопли человеческого страдания жертв войны – каждая из этих линий то перекрывает другую, то поглощается ею (их сопоставление обостряется посредством политонального совмещения *Es dur* и *as moll*).

Опере «*Маяковский начинается*» авторы адресовали жанровое обозначение *опера-феерия*. Для этого были достаточные основания в силу ярко зрелищной природы данного спектакля. Но зрелищность в различных её метаморфозах присуща и предыдущим из рассмотренных выше работ. Это качество является важной составляющей демократизма, который при всей концепционности музыкально-театрального мышления Петрова неизменно отличает его стилистику.

Другой обязательный признак изучаемых спектаклей связан с всемерной опорой на возможности синтеза искусств. Представляется, что композитор и его соавторы добивались максимальной концентрации всего, что возможно было ввести в эстетическое сопряжение в условиях и рамках музыкального театра второй половины XX века. Благодаря этому удалось выстроить объёмную, многосложную характеристику как портретную, так и ситуативную. В тех же целях Андрей Петров по максимуму использовал всё разнообразие музыкально-стилистических средств – от высокой классики до мюзикла и прикладных жанров.

Наконец, объединяет рассмотренную триаду музыкально-театральных полотен особая художественная аура, зримо и незримо исходящая от героя данной эпопеи, имя которому – Петербург. Рассказ о происходящем в нём и вокруг него завуалировано или достаточно прозрачно актуализируется. О прогнозируемых в опере «Маяковский начинается» канунах следующего исторического периода (рубеж XXI столетия) только что говорилось.

Что касается предыдущих партитур, то внимательный взгляд обнаружит некоторое историческое соответствие времени их написания (вторая половина XX века) с аналогичными этапами предшествующих

эпох: Барокко (эпопея молодого Петра, рубеж XVIII столетия) и Классическая эпоха (траектория судьбы Пушкина, первая половина XIX века) – этапов с их, несомненно, романтической окрашенностью.

Кроме того, опера «Пётр I» и балет «Пушкин» весьма показательно отразили характерное для искусства 1970-х годов мучительное противостояние света и мрака, жизнеутверждения и трагизма (к слову, вторая из этих работ чрезвычайно близка к балетам Р. Щедрина того же времени – имеются в виду «Анна Каренина» и «Чайка»).

Остаётся заметить, что внутреннее единство музыкально-театральной трилогии А. Петрова о Петербурге в немалой степени было предопределено его постоянным сотрудничеством с известными хореографами Н. Касаткиной и В. Василёвым. Они являлись либреттистами «Петра I» и «Пушкина» и выступили в качестве постановщиков оперы «Маяковский начинается», в ходе сценической реализации внося в её сюжетно-текстовую канву существенные коррективы. Их «манера» оказалась совершенно сродни тому, что свойственно и самому композитору: убеждающая точность творческих решений, тщательная смысловая и композиционно-драматургическая продуманность целого и деталей, впечатляющая сила образов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Буганов В. Пётр Великий и его время. М.: Наука, 1989. 188 с.
2. Вацуро В., Гиллельсон М., Иезуитова Р., Левкович Я. Комментарии // Пушкин в воспоминаниях современников. СПб., 1998. С. 439–524.
3. Демченко А. «Что не подвластно мне?..». Муза Александра Пушкина: эссе в шести частях. Саратов: Pan-Art, 1999. 120 с.
4. Друскин М. Андрей Петров. Л.: Музыка, 1980. 168 с.
5. Земцовский И. Слово о Петровых фресках // Советская музыка. 1974. № 4. С. 10–23.
6. Измайлов Н. Очерки творчества Пушкина. М.: Наука, 1976. 340 с.
7. Мархасёв Л. Андрей Петров. М.: Композитор, 1995. 143 с.
8. Сердобольский О. Ваш Андрей Петров. Изд-во И. Лимбаха, 2010. 384 с.

REFERENCES

1. Buganov V. Petr *Velikiy i ego vremya* [Peter the Great and his Time]. Moscow: Nauka Press, 1989. 188 p.
2. Vatsuro V., Gille'son M., Iezuitova R., Levkovich Ya. Kommentarii [Comments]. *Pushkin v vospominaniyakh sovremennikov* [Pushkin in the Memoirs of his Contemporaries]. Saint Petersburg, 1999, pp. 439–524.
3. Demchenko A. «Chto ne podvlastno mne?..». [That is not Subject to Me? ..]. *Muza Aleksandra Pushkina: esse v shesti chastyakh* [The Muse of Alexander Pushkin: an Essay in Six Parts]. Saratov: Pan-Art, 1999. 120 p.
4. Druskin M. *Andrei Petrov*. Leningrad: Muzyka Press, 1980. 168 p.
5. Zemtsovskiy I. Slovo o Petrovykh freskakh [A Few Words on the Frescoes of the Time of Peter the Great]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], 1974, no. 4, pp. 10–23.
6. Izmaylov N. *Ocherki tvorchestva Pushkina* [Short Essays on Pushkin's Work]. Moscow: Nauka Press, 1976. 340 p.
7. Markhasev L. *Andrei Petrov* [Andrei Petrov]. Moscow: Kompositor Press, 1995. 143 p.
8. Serdobol'skiy O. *Vash Andrei Petrov* [Your Andrei Petrov]. Saint Petersburg: Ivan Limbakh Press, 2010. 384 p.

Музыкально-театральная трилогия о Петербурге

В центре внимания – трилогия российского композитора Андрея Петрова: опера «Пётр I», балет «Пушкин» и опера «Маяковский начинается», объединённые культурным феноменом Петербурга. Автор осмысливает внутреннее единство произведений, обращённых к переломным моментам истории российского государства.

В опере «Пётр I», основой которой послужили ранее написанные вокально-симфонические фрески, А. Петров раскрывает процесс становления характера первого российского императора в столкновении с противниками государственных реформ. Образ показан в противоречивом сочетании грандиозности личности с жестокостью поступков. По динамичности, многособытийности, плакатной стилистике произведения можно отнести к жанру оперы-оратории.

Балет «Пушкин» представляет яркий образец характерного для Петрова синтеза искусств. Обозначенный как вокально-хореографическая симфония, он сочетает чтение, хореографию с вокалом, хоровой и оркестровой музыкой. Историческая эпоха отражается в образе великого русского

поэта последних лет его жизни с предельным заострением антагонизма личности и окружающего мира. Произведение демонстрирует принципиально новый сценический жанр.

В опере-феерии «Маяковский начинается» главный герой выступает двойником Петра I и Пушкина в диалогах как с героями мировой литературы, так и реальными персонажами разных исторических измерений. «Поэт революции» показан в дружеском общении или, напротив, в бурной полемике. Опираясь на множественные музыкальные ассоциации, А. Петров охватывает широкую стилевую амплитуду.

Произведениям присуща яркая зрелищность в её различных метаморфозах, что является важной частью демократической стилистики композитора. Синтезирование жанров и видов искусства стало определяющей новаторской чертой отечественного музыкального театра XX столетия.

Ключевые слова: композитор Андрей Петров, Петербург, музыкальный театр, опера «Пётр I», балет «Пушкин», опера-феерия «Маяковский начинается»

A Musical Theatrical Trilogy About St. Petersburg

The article focuses on the trilogy by Russian composer Andrei Petrov: the opera “Peter I,” the ballet “Pushkin” and the opera “Mayakovsky is Beginning,” united by the cultural phenomenon of St. Petersburg. The author presents her interpretation of the inner unity of the compositions turned to turning points in the history of the Russian state.

In the opera “Peter I,” based on vocal-orchestral frescoes written prior by the composer, Andrei Petrov reveals the process of formation of the character of the first Russian emperor in his confrontation with the enemies of reforms in the government. The image of the tsar is presented in the contradictory combination of grandiosity of character and the harshness and cruelty of some of his actions. In its dynamicity, multitude of events and poster style, the composition can be classified as pertaining to the genre of opera-oratorio.

The ballet “Pushkin” presents a bright example of synthesis of the arts typical of Petrov. Described by the composer as a vocal-choreographic symphony, the work combines recitation, choreography with vocal, choral and orchestral music. The historical era is reflected in the image of the great Russian poet

during the last years of his life with an extreme tapering of the antagonism of the poet’s personality and the surrounding milieu. The composition demonstrates a principally new stage genre.

In the opera-extravaganza “Mayakovsky is Beginning” the main character presents himself as a double of Peter I and Pushkin in dialogues with both protagonists of world literature and with real characters from different historical dimensions. The “poet of the revolution” is shown engaged in friendly communication or, on the other hand, in intense confrontation. Relying on numerous musical associations, Andrei Petrov covers broad stylistic amplitude in this work.

The compositions possess inherently bright spectacular qualities in their various metamorphoses, which presents an important element of the composer’s style of accessibility to wide audiences. Synthesis of genres and forms of art became a determinant innovative trait in Russian musical theater in the 20th century.

Keywords: composer Andrei Petrov, musical theater, the opera “Peter I,” the ballet “Pushkin,” the opera extravaganza “Mayakovsky is Beginning”

Филиппова Юлия Геннадьевна

преподаватель кафедры народного пения
и этномusicологии,
аспирантка кафедры гуманитарных дисциплин
E-mail: philippova-julia@mail.ru
Саратовская государственная
консерватория им. Л. В. Собинова
Российская Федерация, 410012 Саратов

Yulia G. Filippova

Faculty Member at the Department of Folk Singing
and Ethnomusicology,
Post-graduate student at the Department
of Humanitarian Disciplines
E-mail: philippova-julia@mail.ru
Saratov State L.V. Sobinov Conservatory
Russian Federation, 410012 Saratov

