

---

## «ГРОЗНЫЙ, ИЛИ ПОКОРЕНИЕ КАЗАНИ» Г.Р. ДЕРЖАВИНА И СТАНОВЛЕНИЕ ЖАНРА ГЕРОИЧЕСКОЙ ОПЕРЫ В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ НАЧАЛА XIX В.

Д.В. Ларкович

Кафедра литературы и журналистики  
Сургутский государственный педагогический университет  
ул. 50 лет ВЛКСМ, 10/2, Сургут, Тюменская обл., Россия, 628417

В работе дан анализ оперного либретто Г.Р. Державина «Грозный, или Покорение Казани» как одного из наиболее ранних образцов русской героической оперы в ее связи с актуальными историческими реалиями начала XIX столетия.

**Ключевые слова:** Г. Державин, эпоха Просвещения, музыка, либретто, Иван Грозный.

Творчество Г.Р. Державина (1743—1816) приходится на период исключительно динамичного развития русской музыкальной культуры. Сама эпоха Просвещения породила особый тип культурного деятеля, который не только осознавал свою личную ответственность за ход развития отечественного искусства, но и активно участвовал в его формировании. В кругу тех, кто непосредственно содействовал становлению русской музыки Нового времени, особое место принадлежит Г.Р. Державину, при жизни которого «прошел весь путь русской оперы до Верстовского, выдвинулась русская композиторская школа и родились новые музыкально-поэтические жанры» [5. Т. 1. С. 151].

Музыка всегда играла важную роль в жизни Державина: объемный пласт его поэтического наследия составляют сочинения, написанные специально для сольного и хорового исполнения; музыку на стихи Державина создавали крупнейшие композиторы рубежа XVIII—XIX вв. (Д.С. Бортнянский, О.А. Козловский, С.Р. Нейком, В.А. Пашкевич, Дж. Сарти, В.Ф. Трутовский и др.), но с середины 1800-х гг. именно сочинительство оперных либретто поэт начинает воспринимать как один из числа приоритетных и «более других свойственных» [2. Т. 9. С. 323] ему видов творческой деятельности, а потому напряженно ищет собственные пути в сфере художественной выразительности.

В общей сложности Державиным было написано семь оригинальных оперных либретто [1. С. 2—23], которые появились в последние полтора десятилетия жизни поэта и в полной мере разделили общую печальную судьбу его драматургии: ни одна из державинских опер не была поставлена на публичной сцене, а их либретто не были опубликованы при жизни автора, что не мешало поэту с увлечением отдаваться этому жанру. По всей видимости, им руководило горячее стремление поднять отечественный музыкальный театр на ту высоту общественной значимости, которая позволила бы ему стать «политическим учреждением», способным оказывать влияние на формирование самосознания нации, на что Державин указывает в эстетическом трактате «Рассуждение о лирической поэзии, или Об оде»: «Нигде не можно лучше и пристойнее воспевать высокия сильные оды, препровожденные арфою, в бессмертную память героев отечества и в славу добрых государей, как в опере на театре» [2. Т. 7. С. 602].

Однако, несмотря на повышенный интерес к драматическому сочинительству, осуществить свой замысел по созданию «важной», героической оперы Державину удалось только в последние годы жизни. При этом следует учитывать, что данный вид оперного искусства, восходящий к итальянской *opera seria* и получивший развитие в творчестве крупнейших европейских композиторов (А. Скарлатти, Г. Генделя, К. Глюка, Б. Галуппи и др.), к началу XIX столетия в России только зарождался. Война с Наполеоном привела к бурному росту патриотических настроений в русском обществе и невольно сыграла роль катализатора в формировании жанрового канона отечественной героической оперы. В числе сочинений, предшествующих собственно ее появлению, следует назвать оперы С.Н. Глинки на музыку Д.Н. Кашина «Наталья, боярская дочь» (1806) и «Ольга Прекрасная» (1809), основанных на условно-исторических событиях, где любовно-сентиментальная фабула выступала на фоне идей гражданской патетики. В годы самой Отечественной войны на русской сцене с большим успехом прошел ряд музыкально-патриотических спектаклей смешанного типа: «Казак стихотворец» А.А. Шаховского (1812, муз. К.А. Кавоса), «Праздник в стане союзных армий при Монмартре» П.А. Корсакова (1813, муз. К.А. Кавоса и Д.Н. Кашина), «Торжество России, или Русские в Париже» П.А. Корсакова (1814, муз. К.А. Кавоса) и др., которые соединяли «элементы танца, пения и разговора с очень незамысловатой сюжетной основой, отвечающей текущему политическому моменту» [3. Т. 4. С. 35].

И поэтому, когда в 1814 г. Державин готовил к публикации либретто своей оперы в трех действиях «Грозный, или Покорение Казани» (1), с полным основанием он мог квалифицировать его как «опыт, каковы должны быть в новейшем вкусе ... отечественные героические оперы» [2. Т. 4. С. 582] и ощущать себя в числе первопроходцев в области данного жанра. Признавая авторитет П. Метастазियो как «знаменитого автора» и «проповедника героев» [2. Т. 9. С. 323], Державин тем не менее проявил высокую степень авторской самостоятельности при разработке жанровой модели героической оперы. Так, в отличие от итальянского либреттиста, сторонника строгих музыкальных форм, стилиевой монолитности и жесткой содержательной регламентации, автор «Грозного» делает ставку на многообразие впечатлений, которое, на его взгляд, достигается благодаря соединению разнородных художественных элементов в одно музыкально-драматическое целое: «Достоинство большой героической оперы есть чудесные вымыслы поэзии, несмотря на невероятность их или несходство с природою, — очарование взора живописью и зодчеством, слуха музыкой и пением, вообще же ума и сердца самыми даже науками, согласно действующими к единой трогательной, нравственной или забавной цели, которую предызбирает себе сочинитель» [2. Т. 4. С. 581—582]. Иными словами, в героической опере обширный комплекс художественных средств, вступая в отношения синтеза, должен был, по мнению Державина, служить средством формирования гражданского и личностного самосознания зрителя, позволяющим избегать при этом прямой дидактики и скучной назидательности.

И действительно, «чудесные вымыслы поэзии» предстали в «Грозном» весьма изобильно и разнообразно. Несмотря на то, что в основу оперного либретто было положено реальное историческое событие — взятие русскими войсками, предводительствуемыми Иоанном IV, Казани в 1552 г., драматург делает ставку вовсе

не на эффект достижения полной исторической достоверности. Он вводит в состав действующих лиц ряд персонажей, восходящих к реальным историческим прототипам (Грозный, Шигалей, Осман, Эдигирей, Серебряный, Микулинский и др.), включает в фабулу либретто ряд ситуативных моментов, действительно восходящих к военным событиям середины XVI в. и свидетельствующих о близком и внимательном знакомстве автора с летописными материалами (2), однако достаточно свободно интерпретирует их и откровенно подчиняет заявленной задаче поразить воображение зрителя.

Сам замысел оперного спектакля поражает своей масштабностью, грандиозным размахом, не имеющим аналогов в современной Державину сценической практике. Так, внушительен состав участников, который насчитывает 12 основных (поименованных) персонажей, а также многочисленные группы певцов, воинов, участников массовых действий и т.п. По ходу спектакля перед зрителем должны были предстать войсковые парады, шествие каравана паломников на ослах и верблюдах, воинский лагерь с осадным вооружением, дворец казанских царей, казанская торговая площадь, где проходили «воинские игры, борьба, кулачный бой, мечами и палицами, скакание через людей и проч.» [2. Т. 4. С. 617], мрачная пещера, объятый пламенем бор, кладбище казанских царей и много иных пространственных образов, размещение которых на сцене неизбежно было сопряжено с серьезными постановочными и техническими проблемами. Вот, например, как видится автору решающий эпизод взятия Казани: «Поднимается ракета. Слышно вдали от войск ура! Летят вверх шапки. Грозный и окружающие сходят с холма. Взрывается подкоп. Упадают стены: бьют тревогу и город берут приступом» [2 Т. 4. С. 634].

Помимо того что реализация авторского замысла требовала весьма масштабных декораций, специальной пиротехники, особой сценической механики, оригинальных инженерных решений, к которым русский оперный театр начала XIX в. вряд ли был готов, она кардинально противоречила классицистическому правилу трех единств, еще вполне актуальному для современной Державину драматургической практики.

Все это, разумеется, могло стать (и, надо полагать, именно это и стало) серьезным препятствием к сценической постановке «Грозного», причем Державин, судя по всему, предвидел недоумение и возражение потенциальных постановщиков оперы, поэтому в обращении «К читателю» вынужден был оговориться: «Думаю, простят меня искусники театральных представлений, когда найдут некоторые трудности, или самые неудобства в исполнении перемен. Мне желалось во всей полноте удержать *разнообразие и чудесность* [выделено нами. — Д.Л.]. Истинный талант все превозможет» [2. Т. 4. С. 582].

«Удержать разнообразие» Державин стремится и посредством вокальной палитры оперы, в связи с чем включает в состав либретто более 40 сольных и ансамблевых партий. В этом ряду примечательны дуэты персонажей-антагонистов, чьи вокальные выступления превращаются в своего рода идеологические поединки, придающие действию оперы драматический накал и эмоциональное напряжение. Таковы, например, дуэты Грозного и Шигалея (действ. I, явл. II), Эдигирея

и Османа (действ. II, явл. VI), исполняемые в унисон, но выражающие диаметрально противоположные этические позиции:

ШИГАЛЕЙ. Помилуй, умоляю,  
Не будь жесток таков!

ГРОЗНЫЙ. Прощенья не внимаю  
Толь слабых я голов.

ШИГАЛЕЙ. Всех благ тебе желаю  
И плесков от веков.

ГРОЗНЫЙ. Отважно приступаю  
Карать моих врагов [2. Т. 4. С. 590].

Особая роль в «Грозном» отводится хорам, многочисленность и функциональное многообразие которых имеет принципиальный характер. Хоры в державинской опере, по мнению К.А. Кокшеневой, «призваны прежде всего воссоздавать различные настроения, соответствующие высокой идеализации характеров и страстей, высокому героическому действию» [4. С. 148]. Следует уточнить: хоры у Державина не только являются элементом композиционной структуры, призванным транслировать идеи некой отвлеченной надмирной истины, но и обладают непосредственным сюжетным значением. Их состав может быть не только деперсонифицирован («хор русских», «хор юношей», «хор дев», «хор молельщиков» и др.), но и вопреки самой идее хорового исполнения представлен основными персонажными фигурами, которые одновременно с пением нередко выполняют определенные сценарные действия. В результате хор перестает быть сугубо статическим элементом структуры либретто, его смысловое содержание утрачивает свою самостоятельную значимость, а за счет соединения вокального исполнения и хореографической пластики он приобретает дополнительные выразительные возможности и становится более эмоционально насыщенным. Примером такого «синтетического» хора может служить фрагмент, изображающий несостоявшиеся переговоры русской и татарской сторон, перешедшие в открытое вооруженное столкновение, который в тексте либретто сопровождается авторскими ремарками: «Хор. Сперва тревожный, бешеная fuga, потом умеренный и тихий. Поют все вместе, всяк свое», «Секутся мечами и отступают от нападающих Татар» [2. Т. 4. С. 618].

Кроме того, в отличие от предыдущих державинских оперных сочинений, либретто «Грозного» полностью написано в стихах. С одной стороны, это существенно повышало уровень исполнительской патетики и сближало оперу с жанром трагедии. С другой стороны, стихотворно-речитативная декламация придавала тексту либретто динамический импульс, существенно обогащала его акустический и ритмический строй и также повышала его эмоциональное напряжение, например:

ЭДИГИРЕЙ. Диван, в котором орд вся власть,  
Цари! князья! мурзы! подпора стен казанских,  
Заволжских и закамских,  
Мечи градов, степей и щит!  
К отечеству мне вам любовь открыть велит,  
Что недрится внутри нас крамолы зароженье.  
Внемлите тем мое сердечно сокрушенье... [2. Т. 4. С. 611].

Если *разнообразие* впечатлений Державин стремился достигнуть за счет масштабности пространственных образов, синтеза пластических и вокальных форм, исполнительской динамики, то *чуждость* происходящего призван был подчеркнуть комплекс мифологических образов и сюжетных ситуаций, частично заимствованных из «баснословных казанских преданий» [2. Т. 4. С. 594], частично из литературного обихода. Нужно оговориться, что мистические мотивы и образы, которые, как может показаться на первый взгляд, сопутствуют сценическому действию (экскурсия в пещеру колдуна, волхование, полет огненного змея, явление теней умерших и т.п.), в действительности предстают лишь как сугубо внешний, условный антураж, имеющий факультативное значение и призванный стимулировать устойчивость зрительского внимания.

Между тем в числе действующих лиц есть один «чуждый» персонаж, с которым связана одна из центральных сюжетных линий оперы. Это злой волшебник Нигрин, кому отведена весьма существенная роль в военном противостоянии Москвы и Казани. Этот персонаж представляет собой прямую «цитату» из поэмы М.М. Хераскова «Россияда» (1779), также приуроченной к событиям третьего Казанского похода Иоанна IV. Действительно, и в поэме Хераскова, и в опере Державина в образе «безбожного чародея» персонифицирована идея хаотических природных стихий, враждебных цивилизаторской миссии русского престола и стоящих на страже интересов его противника. Согласно замыслу Хераскова, Нигрин насыпает стужу на русское воинство, пытаясь остановить его стремительное движение, заставить его окаменеть, что вполне отвечает этимологии имени самого темного колдуна (3). Однако если в «Россияде», где сильны религиозно-конфессиональные акценты, победа над силами колдовства достигается мистическим путем (Нигрин обезоружен одним видом святой хоругви с изображением лика Христова), то у Державина путь к победе имеет более «естественный» характер: злые чары оказываются бессильны перед дружным натиском сокрушительного русского оружия. Более того, в державинской опере этот эпизод вырастает в особую сюжетную линию символического уровня значимости: намерение Нигрина заморозить русский стан (т.е. лишить его возможности двигаться) следует понимать как попытку враждебных сил остановить стремительное развитие русской цивилизации и самой русской государственности, а решительную победу над его темным воинством как доказательство величия, могущества и несокрушимости России, а также верности выбранного ею исторического пути.

В этом контексте Грозный предстает именно как подлинный покоритель Казани. Важно отметить, что вопреки жанровой традиции он отнюдь не идеализирован, а глубоко противоречив по своей сущности. Так, уже буквально в первом действии он предстает перед зрителем как жестокий монарх, едва ли не тиран, жаждущий мщения, способный лишь карать врагов. Однако вскоре выясняется, что жесткая позиция царя есть вынужденная мера и результат осознания заблуждений своей юности: «Был видом царь, а делом раб» [2. Т. 4. С. 586]. Грозный понимает, что слабый самодержец, пребывающий во власти страстей и находящийся под влиянием корыстного окружения, — источник несчастий всего народа, и по-

этому он намерен «Отечеству служить / И день и ночь, душой и телом» [2. Т. 4. С. 587] во имя грядущего его процветания, не взирая на мнения и оценки современников:

Царь, в жизнь свою хвалимый, —  
Кумир, льстецами только чтимый.  
Не тот достоин хвал, кто днесь щедроты льет,  
Но кто счастливые потомству дни кует [2. Т. 4. С. 588—589].

Более того, по мере развития событий образ Грозного претерпевает очевидные метаморфозы. Характерно, что победа над врагом не только не ожесточает его, но, наоборот, возвращает ему давно утраченную способность к великодушию и милосердию.

Следует полагать, что с этим образом Державин прочно связывает представление о подлинных качествах самодержца. Несмотря на то, что сюжет оперы, написанной в год победы над наполеоновской Францией, представлен в ракурсе исторической ретроспекции, прямые аналогии с современностью здесь очевидны, о чем сам автор сообщает в обращении «К читателям». В ряду образных параллелей («Казань — Париж», «Нигрин — Наполеон», «татары — французы») пару «Иоанн — Александр» сопровождает авторская ремарка «кроме грозного его нрава» [2. Т. 4. С. 582]. Думается, что в этом сопоставлении двух российских монархов Державин не только усматривает линию властной преемственности, но и задает поведенческие ориентиры для ныне здравствующего властителя, известного своей либеральностью и мягким характером.

Таким образом, есть все основания рассматривать «Грозный, или Покорение Казани» как оперу нового синтетического типа, где традиционная жанровая форма наполнялась новым, непривычным содержанием, что само по себе предполагало особую систему средств художественной выразительности; оперу, далеко выходящую за пределы сугубо эстетической сферы, вторгающуюся в пределы государственной идеологии и стремящуюся стать «лабораторией стиля человеческой интонации эпохи» (Б.В. Асафьев).

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- (1) Либретто оперы «Грозный, или Покорение Казани» Державин планировал включить в 6-й том собрания своих сочинений, издание которого не состоялось в связи со смертью поэта, а само либретто впервые было опубликовано Я.К. Гротом в 1867 г.
- (2) А.В. Федоров не без основания полагает, что историческая основа державинского либретто восходит к «Казанской истории», историко-публицистическому сочинению середины XVI в., «не являющемуся историческим в научном смысле этого слова» [6. С. 249].
- (3) Нигрин (от лат. *niger* — черный): в минералогии — черная титановая руда; букв. — черный камень.

#### ЛИТЕРАТУРА

- [1] Дёмин А.О. Корпус драматических сочинений Г.Р. Державина: издания и рукописи // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1998—1999 г. — СПб., 2003.
- [2] Державин Г.Р. Сочинения / С объяснит. прим. Я. Грота. Т. I—IX. — СПб., 1864—1883.

- [3] *Келдыш Ю.В.* Оперный театр // История русской музыки: В 10 т. Т. 4: 1800—1825. — М., 1986.
- [4] *Кокшенёва К.А.* Драматические сочинения Г.Р. Державина // Г.Р. Державин и русская литература. — М., 2007.
- [5] *Ливанова Т.Н.* Русская музыкальная культура XVIII в. и ее связи с литературой, театром и бытом: Исследования и материалы. Т. I—II. — М., 1952—1953.
- [6] *Фёдоров А.В.* Иоанн Грозный в изображении Г.Р. Державина и А.К. Толстого // Г.Р. Державин и русская литература. — М., 2007.

**«IVAN THE TERRIBLE OR KAZAN'S CONQUEST»  
BY G.R. DERZHAVIN AND HEROIC OPERA GENRE'S FORMATION  
IN RUSSIAN CULTURE OF THE BEGINNING  
OF THE NINETEENTH CENTURY**

**D.V. Larkovich**

Literature and Journalism Department  
Surgut State Teachers' Training University  
*50 years of L.Y.C.L.S.U. str., 10/2, Surgut, Tyumen Region, Russia, 628417*

Analysis of opera libretto «Ivan the Terrible or Kazan's Conquest» by G.R. Derzhavin as one of the earliest pattern of the Russian heroic opera in connection with urgent historical actuals of the beginning of the 19<sup>th</sup> century is presented in the article.

**Key words:** G. Derzhavin, The Age of Enlightenment, music and libretto, Ivan the Terrible.