Санкт-Петербургская государственная

академия театрального искусства

 «Пётр Первый» А. П. Петрова: опера и спектакли.

Дипломная работа

студентки V курса

театроведческого факультета

очного отделения

Журавлёвой С. М.

Научный руководитель –

кандидат искусствоведения,

доцент Третьякова Е. В.

Работа просмотрена и

отредактирована автором

для публикации в 2021 году

Санкт-Петербург

2015

**Введение.**

**«В начале славных дел Петра…»**[[1]](#footnote-1)

14 июня 1975 года в Ленинградском академическом театре оперы и балета имени С. М. Кирова (ныне Мариинский театр) состоялась премьера музыкально-драматических фресок “Пётр Первый” Андрея Павловича Петрова (1930 – 2006), первой оперы известного композитора. Либреттистами и режиссёрами были хореографы, Наталья Дмитриевна Касаткина (р. в 1934 г.) и Владимир Юдич Василёв (1931 - 2017), для них это тоже дебют в оперном жанре. Дирижировал Юрий Хатуевич Темирканов (р. в 1938 г.), впервые приглашённый руководить оперным спектаклем в Кировском театре. Пожалуй, только у художника Иосифа Георгиевича Сумбаташвили (1915 – 2012) «Пётр Первый» не связывался с каким-то совершенно новым начинанием.

Но для всех авторов это произведение открыло новую страницу творчества. Петров создал затем вокально-хореографическую симфонию “Пушкин. Размышления о поэте” (1978) и оперу-феерию “Маяковский начинается” (1983), завершившие трилогию «о великих людях России». Касаткина и Василёв продолжили деятельность либреттистов и балетмейстеров в “Пушкине”, создали спектакли “Так поступают все (женщины)” по опере В. А. Моцарта[[2]](#footnote-2) в Большом театре (1978 г.) и “Маяковского”. Успех “Петра Первого” послужил решающим аргументом при назначении Темирканова руководителем Кировского театра. Продолжил творить для оперной сцены и Сумбаташвили, оформив петровского «Пушкина» и «Войну и мир» С. С. Прокофьева, спектакль Б. А. Покровского и Темирканова для Большого и Кировского театров (1977).

Успех первой сценической версии “Петра” был крупным. По свидетельству современников, аплодисменты после премьеры длились полчаса[[3]](#footnote-3), все первые представления шли с аншлагами и заканчивались овациями. А сам Петров замечал, что спектакль прошёл около 80 раз (только в 1975 году15 показов) и считался «кассовым». Именно за него в 1976 году композитор, балетмейстеры, дирижёр и исполнитель заглавной партии Владимир Морозов получили Государственную премию [[4]](#footnote-4). “Пётр” Кировского театра не раз показывался на гастролях, продержался в репертуаре более десяти лет и сошёл со сцены лишь после завершения театральной карьеры Темирканова. Опера была записана[[5]](#footnote-5) и экранизирована[[6]](#footnote-6) с участием первых исполнителей и дирижёра.

«Пётр» ставился в СССР и за рубежом, по подсчётам Утешева в полутора десятке театров, по словам Л. С. Мархасёва около двадцати раз[[7]](#footnote-7). И после развала Советского Союза оказалась одним из немногих произведений отечественного музыкального театра 1970-х годов, воспринятых новой эпохой. В 1993 году Станислав Леонович Гаудасинский представил свою версию “Петра” на сцене петербургского Государственного академического театра имени Мусоргского (ныне Михайловский театр). Затем он возобновлял спектакль в 2005 году.

 Однако ни работа начала 1990-х, ни её возобновление по случаю 75-летия композитора не вызвали у музыковедов, театроведов и обычных зрителей прежнего интереса к опере Петрова. И здесь кроется проблема: почему сочинение знаменитого автора, в советское время любимое не только критикой, но и публикой, чуть ли не вознесённое до небес, в новой реальности оказалось почти забыто?

 Быть может, причиной прежней популярности “Петра” являлась режиссура Касаткиной и Василёва? Или способ создания, когда опера и спектакль задумывались практически одновременно коллективом авторов, – способ, характерный для мюзикла и приносящий успех неизменным, раз и навсегда придуманным представлениям в этом жанре. Но почему тогда другие сценические версии оперы тоже считались успешными?

 Может быть, просто последние спектакли Гаудасинского оказались не слишком удачными? Правда, иным произведениям дурная постановка нисколько не мешает оставаться в текущем репертуаре.

 Может, всё дело в смене эпох, в том, что опера Петрова перестала резонировать со временем?

 Чтобы ответить на эти вопросы, необходимо ещё раз взглянуть на “Петра Первого”, на его проблематику, достоинства и недостатки и проанализировать его сценическую историю, хотя бы самые значительные спектакли. Тем более что критики-современники в силу малой временной дистанции и специфики своих задач не могли охватить взглядом ряд сценических версий этой оперы. А если и касались этой темы, то мельком – например, автор статьи о спектакле Карл-Маркс-Штадта[[8]](#footnote-8) упоминает и постановку в Праге. Но не сообщает ничего, кроме того, что она там была. Ещё одно белое пятно в истории “Петра”.

 Структура диплома отражает три круга проблем, которые необходимо проанализировать, чтобы ответить на указанные вопросы. Главы и разделы внутри них названы цитатами из использованных материалов.

Первая глава призвана погрузить читателя в исторический контекст, ближе познакомить его с авторами “Петра” и с историей создания этой оперы. Кратко освещается специфика эпохи, волновавшая художников 1970-х. Глава базируется в основном на обзорных и проблемных статьях, на биографическом материале и анализе произведений искусства того времени.

Вторая глава включает анализ самой оперы, её драматургии, композиции и проблематики, а также поиск режиссёрских идей, заложенных в либретто и музыке. Несмотря на то, что о выразительных особенностях оперы “Пётр Первый” уже писали, автор считает правомочным уделить внимание этой теме. Объектами изучения станут машинописные экземпляры либретто[[9]](#footnote-9), клавир[[10]](#footnote-10), партитура[[11]](#footnote-11), а также ноты и текст вокально-симфонических фресок[[12]](#footnote-12). Исследование пойдёт не по принципам музыковедения, а через театроведческую оптику, поэтому главным станет анализ драмы, соединённый с попыткой реконструкции режиссёрского языка.

Третья часть диплома касается осмысления истории сценических воплощений “Петра Первого” и основана на периодике, фото-, аудио – и видео-материалах. Разделы посвящены спектаклям, сравнению режиссёрских принципов и смыслов. Особое внимание уделено первой и последним постановкам «Петра», наиболее полно отражённым в источниках и относящимся к разным эпохам. Провинциальные версии оперы даны обзорно, учитывая объём доступных материалов и требования краткости дипломной работы. Зарубежные спектакли упомянуты, но, поскольку информация о них крайне скудна, остаётся простор для дальнейшего изучения.

В Заключении выводы после анализа трёх содержательных планов – исторического контекста, произведения и ряда его трактовок соотнесены друг с другом. И это должно прояснить место “Петра Первого” в истории русского музыкального театра.

Прежде чем переходить к разговору о предмете работы, необходимо подробнее сказать об источниках. Наибольшее число публикаций посвящено спектаклю Кировского театра. Ещё до его выпуска в печати появлялись интервью[[13]](#footnote-13), небольшие информационные заметки[[14]](#footnote-14), анонсы[[15]](#footnote-15). На премьеру так или иначе откликнулась вся ленинградская пресса и некоторые центральные издания. Среди отзывов можно встретить и мимолётные высказывания, появлявшиеся вскоре после просмотра спектакля[[16]](#footnote-16), и большие аналитические статьи в журналах, таких, как “Советская музыка” и “Театральная жизнь”. Так, в работе Д. Ромадиновой «Гимн светлым умам России»[[17]](#footnote-17) довольно подробно проанализирована опера и затронуто её первое сценическое воплощение. Некоторые из подобных публикаций потом стали частью серьёзных музыковедческих сборников. Например, написанная ещё по поводу концертных эскизов оперы статья И. И. Земцовского[[18]](#footnote-18) вошла потом в его монографию «Фольклор и композитор»[[19]](#footnote-19). Публикации Л. А. Энтелиса[[20]](#footnote-20) и С. М. Хентовой[[21]](#footnote-21) с небольшими изменениями включены в сборники их трудов[[22]](#footnote-22).

“Пётр” вошёл в программу гастрольных поездок труппы театра имени Кирова. Потому на спектакль есть отзывы рецензентов из других стран и городов[[23]](#footnote-23). Премьера была показана незадолго до начала подготовки к празднованию двухсотлетия театра, проводившейся с 1976 года. Тогда ленинградская сцена подверглась серьёзному ремонту, а труппа отправилась в Москву давать «творческий отчёт» и её спектакли оценила московская критика. Помимо специальных статей, “Пётр” упоминался и в исторических обзорах[[24]](#footnote-24), где сразу выделялся как значительное достижение Кировского театра.

Рассуждения о спектакле в статьях по общим проблемам советской музыки и театра[[25]](#footnote-25) бывали более содержательными, чем сиюминутные отклики критики. Но в проблемных работах разбор оперы Петрова и её премьеры (об остальных сценических версиях в научной литературе почти ничего не сказано) увязывался с конкретной темой, и потому касался только отдельных её свойств, а не художественного целого.

Версии “Петра” на сценах провинции получали отзывы в местной прессе и в центральных СМИ, в традиционных разделах, посвящённых культурной жизни советских республик. Некоторые театры, как и Кировский, показывали оперу на гастролях в столице, и получали содержательные отклики московских СМИ[[26]](#footnote-26), как правило, позволяющие узнать о многих аспектах и даже подробностях режиссуры. И всё же объём информации о провинциальных спектаклях[[27]](#footnote-27) меньше, чем о первой постановке. И потому, что местных газет и журналов издавалось не так много, как ленинградских и московских, и потому, что статус театра имени Кирова был выше статуса и возможностей театров провинции. Нередко встречались авторы, публиковавшие свои статьи, как в местной прессе, так и в центральных изданиях. Последние зачастую являлись расширенными версиями первых и прибавляли к ним мало ценных сведений. Подобный подход возникал и в связи с «прапремьерой»[[28]](#footnote-28), как назвал М. Г. Бялик ленинградского «Петра», но в этом случае было достаточно разных критиков. Людей, писавших о провинциальных спектаклях, меньше, да и накал обсуждений слабее. Видимо, потому, что сочинение Петрова уже было осмыслено музыковедами и из новинки постепенно превращалось в советскую классику – “Пётр Первый” даже упоминался в школьных учебниках[[29]](#footnote-29).

Важной особенностью отзывов, как на первую, так и на последующие постановки “Петра” является некоторая их одноплановость. Газетные статьи (за редким исключением[[30]](#footnote-30)) как бы рождены текущим моментом и направлены на информирование и беглую оценку. Критики давали расширенную характеристику основных черт новой оперы, а о сцене писали уже не так подробно. Например, режиссёр Э Константинова рассказала о гастрольном показе ленинградской версии «Петра» в Молдавии[[31]](#footnote-31). Отметила мизансцены, на которых больше никто не остановил внимание. Но всё очень коротко, словно бегом и согласно некому общепринятому плану, когда нужно проинформировать читателя и об авторах, и о музыке, и об артистах, и о сцене, а ещё дать оценку, в которой и покритиковать, и похвалить. И всё это в рамках статьи, занимающей чуть больше трети газетной полосы. Понятно, что в такой ситуации подробно не порассуждаешь.

 Главный массив, аналитических и научных публикаций (даже в журнале «Театр») создан музыковедами. И хотя такие профессионалы, как Бялик или Энтелис, касались постановки, внимание их либо направлялось, главным образом, на партитуру, либо сковывалось жанром журнальной заметки, не позволявшей развёрнуто поговорить об аспектах представления.

 Информация о зарубежных постановках “Петра” ещё более скудна (если не принимать в расчёт статьи на иностранных языках). В отечественной печати обычно публиковались небольшие сообщения о спектаклях. Некоторые спектакли только упоминаются, без указания года премьеры и авторов[[32]](#footnote-32). Это затрудняет поиск сведений о них. Впрочем, есть и статьи советских критиков[[33]](#footnote-33).

 Отдельный поток информации дают воспоминания, интервью и биографические очерки об Андрее Петрове. Хотя эти высказывания субъективны, они проливают свет на многие факты. Объём подобных публикаций значительно превышает количество исследований. Довольно сказать, что, не считая статей в газетах, журналах и музыковедческих ежегодниках, Петрову посвящены такие издания. Три книги воспоминаний[[34]](#footnote-34), несколько сборников высказываний самого композитора[[35]](#footnote-35), два популярных очерка жизни и творчества[[36]](#footnote-36) и только один музыковедческий сборник[[37]](#footnote-37), одна монография[[38]](#footnote-38), два неполных нотографических справочник [[39]](#footnote-39) и диссертация[[40]](#footnote-40). Как видно из названий в сносках, среди указанных книг нет ни одной работы об операх композитора. Только в сборнике “Андрей Петров” есть большая статья Екатерины Александровны Ручьевской [[41]](#footnote-41), где дан подробный анализ музыки и драматургии “Петра Первого”. Да в периодических музыковедческих сборниках общей тематики опубликованы две работы об этой опере[[42]](#footnote-42), опять же, всё внимание концентрирующие на партитуре. Конечно, «Пётр» упоминается и другими учёными[[43]](#footnote-43), но зачастую либо в качестве контекста, связанного с иной проблемой, либо как знаменательный факт биографии Петрова. И, по сути, с тех пор как опустился занавес на последнем представлении “Петра” в Кировском театре, никто всерьёз не анализировал это произведение. А сценическая история оперы Петрова вообще является белым пятном для театроведческой науки.

**Глава первая**

 **«Художник и время»[[44]](#footnote-44)**

 Появление первой оперы Петрова пришлось на эпоху «развитого социализма», или «застоя»[[45]](#footnote-45), период своеобразный и неоднозначный. Тесно связанный с «оттепелью»[[46]](#footnote-46), он также ей противоречил, с одной стороны, продолжая духовные искания 1960-х, а с другой стороны, преображая и отвергая их.

 Большое влияние на духовный климат 1970-х оказывали те, чьё мировоззрение сформировалось в предшествующие годы, например, драматические режиссёры В. Плучек, Г. Товстоногов, О. Ефремов, А. Эфрос, Ю. Любимов. Молодые авторы воспринимали старших современников как авторитетных учителей. И потому в культуре жило ощущение преемственности, непрерывности смены творческих поколений.

 Особенно значимым было влияние так называемых шестидесятников. Чисто хронологически это несколько разных поколений, неоднородных внутренне. Но люди, воспринявшие дух «оттепели», воспитанные им, образовали единую группу. Её можно разделить на два потока: тех, чьё становление пришлось на годы войны и сталинскую эпоху, а творческая зрелость на следующее десятилетие, и тех, кто был сформирован «оттепелью», а полностью раскрылся уже в другой период. Среди последних и создатели «Петра Первого»

Андрей Петров окончил Ленинградскую консерваторию в 1954 году (класс композитора О. А. Евлахова). Следующие десять лет стали для него временем крупных творческих удач и стремительного взлёта популярности. Ещё дипломное сочинение молодого композитора, симфоническая поэма “Радда и Лойко”, вдохновлённое рассказом «Макар Чудра» М. А. Горького, вызвало благосклонный интерес публики.

 Затем были созданы балеты “Станционный смотритель” (1955) и “Берег надежды” (1959). Последний, во многом новаторский по хореографии И. Бельского и выделявшийся на общем фоне своим приподнятым, поэтичным и романтическим настроением, имел зрительский успех и в каком-то смысле оказался судьбоносным для кинокарьеры Петрова – после него на композитора обратили внимание режиссёры. Музыка “Человека-амфибии” (1961) и “Пути к причалу” (1962) прославилась на весь Союз.

В 1964 году довольно молодой Петров избран председателем правления Ленинградского союза композиторов, сменив В. П. Соловьёва-Седого. Едва вступив в должность, Петров организовал фестиваль современной музыки. “Ленинградская музыкальная весна” (ныне “Петербургская музыкальная весна”) впервые прошла в 1965 году и сразу стала событием.

Появление “Весны” соответствовало духу «оттепели», пробившей в железном занавесе брешь, через которую в Советский Союз хлынули позабытые и новые образцы иной культуры. На сценах зазвучали поздний С. С. Рахманинов, И. Ф. Стравинский (в 1962 году он посетил Ленинград), П. Хиндемит, Б. Барток, А. Оннегер. Музыковед И. Г. Райскин заметил: «Вместе с “глотком свободы”, по Булату Окуджаве, мы вдохнули в хрущёвскую оттепель страсть к новому, стремление узнать, услышать всё то, что десятилетиями от нас скрывалось» [[47]](#footnote-47).

“Ленинградская музыкальная весна” дала возможность современным композиторам показывать то новое, которого так жаждали шестидесятники. Это был дополнительный повод для творческой реализации, экспериментов, как для мэтров, так и для молодых композиторов, чьему развитию Петров всегда стремился помогать.

Как это ни банально звучит, «оттепель» была для Петрова, как и для многих его современников, временем «вступления в жизнь», порой первых серьёзных проб и ошибок, светлых надежд, неудачных и блистательных творческих экспериментов. И, подобно радужной юности, она освещала их дальнейшее творчество.

Темирканов как личность и художник во многом сформирован этой эпохой. На годы «оттепели» пришёлся период его обучения в Ленинградской консерватории – сначала в классе альтиста Г. Гинзбурга, потом у дирижёра И. Мусина, – театральные и концертные дебюты, первое признание. Тогда закладывался художественный базис для «Петра Первого» и его ленинградской премьеры.

Ещё в конце 1950-х, учась на исполнительском факультете, Темирканов, работал в оркестре БДТ и наблюдал за репетициями Товстоногова. И говорил об этом так: «Присутствуя, в силу необходимости, на репетициях и участвуя в них, я постигал, как конструируется спектакль. В ту пору я не представлял себе, насколько это окажется для меня важным. Позднее, когда я работал в оперном театре, этот опыт “пророс” во мне»[[48]](#footnote-48).

С самого начала обучения в Консерватории Темирканов вольнослушателем посещал занятия своего будущего преподавателя и его коллеги Н. Рабиновича. И в 1961 году поступил в дирижёрский класс Мусина. Специфику оперного дирижирования он изучал под руководством Э. П. Грикурова, работавшего в ленинградском Малом театре оперы и балета.

Там состоялся и театральный дебют Темирканова, когда в 1966 году он продирижировал «Травиатой» (к этому моменту он уже окончил Консерваторию и прошёл годичную стажировку у Е. Мравинского). В конце того же года Темирканов выиграл Второй всесоюзный конкурс дирижёров, и вскоре получил приглашение стать музыкальным руководителем МАЛЕГОТа. Да, за недолгое время этой работы (в 1968 году дирижёр возглавил второй оркестр ленинградской филармонии) был выпущен лишь один спектакль[[49]](#footnote-49), но это был опыт.

Потом Малый оперный возглавил ученик Э. Каплана и Товстоногова Э. Е. Пасынков, который ранее поставил в МАЛЕГОТе вторую редакцию «Катерины Измайловой» Шостаковича (1965)[[50]](#footnote-50). Режиссёр пригласил Темирканова к сотрудничеству – в 1971 году они показали “Порги и Бесс” Дж. Гершвина.

Пасынков был экспериментатором, отходившим от канонов, использовавшим не бытовые декорации, стремящимся высказываться на языке метафор и символов. И надо думать, работа с ним расширяла представление Темирканова о возможных соотнесениях литературного, музыкального, изобразительного рядов спектаклей, что в дальнейшем сказалось при создании «Петра Первого».

Сказалась и другая черта Пасынкова. Он принадлежал к режиссёрам, которые для осуществления своих замыслов не довольствуются исключительно сценическими средствами. Нередко он перерабатывал литературный, а иногда и музыкальный текст, и драматургическую композицию произведений, достигая внутреннего единства всех элементов спектакля. Поэтому режиссура Пасынкова была авторской не только в смысле индивидуального видения театрального пространства, но и в смысле прямого сотворчества с композиторами и либреттистами, на которое он шёл при необходимости. Например, в “Порги и Бесс” последовательность музыкальных номеров была изменена: увертюра убрана, а знаменитая колыбельная Клары повторялась, став лейтмотивом спектакля.

Естественно, что дирижёр в постановках Пасынкова не мог просто управлять озвучиванием нот. Он являлся участником целостного художественного действа, музыкальным драматургом, «душой спектаклей» [[51]](#footnote-51). Те же эпитеты можно было применить, и когда Темирканов дирижировал «Петром». Но об этом позже.

Работа над «Порги» впервые свела Темирканова с В. Морозовым, исполнявшим в спектакле роль Крауна (артист ещё со времён учёбы в ленинградской Консерватории пел в Кировском театре, но был специально приглашён авторами в МАЛЕГОТ).

Параллельно созданию “Порги и Бесс” начиналось сотрудничество дирижёра с Петровым, Касаткиной и Василёвым, задумавшими балет “Сотворение мира”.

В сочинениях хореографов тоже проявлялся дух «оттепели», они двигались в общем русле обновления танцевального языка. Подобно Ю. Григоровичу и Бельскому, Касаткина и Василёв отходили от принципов хореодрамы, создавая спектакли с элементами симфонизации, с преобладанием чистого танца. Главными для балетмейстеров являлись эмоциональная выразительность и красота движений. Усилилось внимание к обобщённым, абстрактным, метафорическим образам. И хотя базой для всех экспериментов оставалась классическая школа, её каноны дополнялись новациями. Язык балетов Касаткиной и Василёва, по мнению Ванслова, «можно назвать обновленной или модернизированной классикой, то есть классическим танцем, обогащённым в соответствии с требованиями образного содержания элементами других пластических систем»[[52]](#footnote-52).

Григорович и Бельский работали в Ленинграде, а Касаткина и Василёв – в Москве. Там они окончили хореографическое училище и более двадцати лет танцевали в Большом театре. В начале 1960-х на его сцене они поставили свой первый балет.

Как отмечал Ванслов, Касаткина и Василёв «…первые в нашей стране (после небольших, впоследствии прерванных опытов хореографов 1920-х годов) стали ставить спектакли на авангардистскую музыку. Они сотрудничали с молодым композитором Н. Н. Каретниковым (сочинив балеты “Ванина Ванини” (1962) и “Героическая поэма” (1964) – С. Ж.), шедшим по пути авангардистского творчества. Это было ново, не все принимали в то время такую музыку в балете»[[53]](#footnote-53).

Кроме того, Касаткина и Василёв первыми в Советском Союзе поставили “Весну священную”. Тогда это был довольно смелый шаг, учитывая то, что Стравинский являлся модернистским композитором-эмигрантом. И сама хореография, полная выразительной чувственности, вызвала шок некоторых зрителей и гнев московского культурного начальства, который перерос в затяжной конфликт.

Балетмейстерам пришлось покинуть Большой театр. И “Сотворение мира”, изначально предназначенное для Москвы, осуществилось на ленинградской сцене[[54]](#footnote-54). Тогда к делу подключился Темирканов. Незадолго до премьеры Петров вместе с дирижёром устроил проверку своей музыки на публике, впервые организовав исполнение сюиты из будущего спектакля на «Музыкальной весне»[[55]](#footnote-55). Позднее Темирканов стал музыкальным руководителем спектакля.

Несмотря на грандиозный успех «Сотворения мира»[[56]](#footnote-56), настороженность московских чиновников по отношению к Касаткиной и Василёву сохранялась ещё долго. Возможно, это одна из причин некоторой жёсткости московской критики в первоначальной оценке “Петра”. Хотя правомочно и предположение о том, что дело в известной со времён Мочалова и Каратыгина разнице во взглядах театральных зрителей двух столиц.

Даже краткие биографические сведения о создателях “Петра Первого” показывают, что они, как любят говорить шестидесятники, дышали одним воздухом. И это был воздух «оттепели», веяние которой ощущалось в произведениях многих художников и на протяжении «застойных» лет. И некоторые процессы, запущенные в 1960-е, давали результаты уже в разгар «застоя».

Например, утверждение камерной оперы. Поэтика жанра соответствует «оттепели»: отказ от эпической формы спектаклей сталинской эпохи, отказ от идей коллективизма и государственности в пользу проблематики отдельной личности, индивидуума. Авторов привлекали не поэзия больших сцен, крупных жестов, движущихся масс, а индивидуальные детали, житейские мелочи, нюансы эмоций. Отсюда – эстетика камерного пространства, освобождение сцен от лишних деталей, мешающих воспринимать игру актёров в тончайших её движениях. Для шестидесятников был важен миг непосредственного переживания чувства. Потому возникла программа Камерного театра Покровского, с идеей сближения зрителя и певца, их непосредственного контакта. Но открылся театр в 1972 году, уже в другую эпоху, когда и традиционная «большая» опера, и отношение к ней изменились.

Здесь необходимо снова вернуться к Петрову и обратить внимание на то, что он начал театральное творчество с балетов[[57]](#footnote-57), продолжил музыкой к драматическим спектаклям, опереттами, сочинял для кино, но долго оставался в стороне от оперы. Хотя неоднократно подчёркивал, что для него естественны самые разные формы взаимодействия музыки с другими искусствами: «В сфере чистой, «беспрограммной» музыки у меня «комплекс «неполноценности». Но если есть надёжная программа – а её дают литература и изобразительное искусство – я чувствую себя совсем по-другому, уверенно и творчески раскрепощённо. Потом я могу отойти от этой программы и начать жить чисто музыкальными представлениями, законами и формами, но программа нужна мне, как карта перед отправлением в далёкое путешествие»[[58]](#footnote-58). А значит, такой «составной» жанр, как опера должен был представлять для композитора интерес. Но сам он говорил так.

«…Я, тем не менее, до сих пор не задумывался над проблемой создания оперы, относясь к ней, мягко говоря, несколько скептически. И вовсе не потому, что не люблю оперную музыку. Просто мне казалось, что опера как жанр (со своими устоявшимися традициями, формами и условностями) уже вся в прошлом… Мне казалось, что наш «космический» век принёс новую эстетику, в которой «старушке-опере» будет неуютно…»[[59]](#footnote-59).

При том какие-то оперные замыслы у Петрова были[[60]](#footnote-60). Но либо они оставались в отрывках, либо перерождались в концертные произведения. Очевидно, что-то мешало композитору сочинять для оперной сцены.

Возможно, дело в том, что традиционные формы оперы не отличались подвижностью действия, свойственной кино, балету или музыкальной комедии[[61]](#footnote-61). Быстрая смена кадров, стремительность танцевальных па, лёгкость ритмов оперетты в глазах Петрова, видимо, больше отвечали духу времени, сильнее вдохновляли его музыкальную мысль, чем распевы классических арий. И, когда композитор решился сочинять в оперном жанре, он сделал соавторами балетмейстеров, которые изменили устоявшиеся каноны, внеся новую динамику и в либретто, и в режиссуру[[62]](#footnote-62).

В своих взглядах Петров не был одинок. В пору «оттепели», как писал Бялик «…опера считалась искусством без живой идеи, прибежищем рутины. Невозможно даже представить себе героя того времени, интеллектуала-технократа (типа персонажей фильма “Девять дней одного года”), который по собственной воле отправился бы в оперу – он обходил её дальний стороной». Рационализм интеллигенции 1960-х сочетался со своеобразным идеализмом – иначе не собирали бы такую огромную аудиторию поэтические вечера Е. Евтушенко, Р. Рождественского, А. Вознесенского. Но этот идеализм базировался на вере в науку и технику, и стихи наполнялись не чистыми эмоциями, а этическим пафосом, глубоким содержанием. Шестидесятники ратовали за подлинность переживаний, но подлинность была важнее самих переживаний. Более всего ценились мысль, информация, содержательность высказывания. Поэтому нет ничего удивительного в том, что традиционный оперный театр, где, по общепринятому мнению, больше чувствуют, чем думают, и больше чувствуют, чем действуют, не вызывал интереса у молодых социально активных интеллектуалов.

Однако ситуация начала меняться. Отчасти, по естественной логике – время шло, и за юностью неминуемо следовала зрелость. В одном из интервью Петров ёмко охарактеризовал ощущение перемены, вспоминая работу над “Сотворением мира”: «Наш балет… стал для меня в известной мере завершением определённого периода моей композиторской работы. <…> Я почувствовал, что уходит в прошлое молодость с её неизменно праздничным, юношески-романтическим мироощущением, с её лёгкой ироничностью, юмором и беспечностью.

Меня начали привлекать всё более важные темы, более глубокие образы, связанные с судьбой Родины»[[63]](#footnote-63).

Пришла другая пора. Художники шестидесятых «повзрослели» – умерили прежний максимализм и от современных, злободневных тем начали переходить к проблемам более широкого масштаба, искать ответы на вечные вопросы. Социальная активность сменилась активностью внутренней, напряжённое вглядывание в сегодняшний день переросло в стремление осмыслить прошлое и будущее, в острое ощущение непрерывности нити времени. И на сценах восторженные «розовские мальчики» сменились людьми-мыслителями, современники – историческими и вневременными героями, такими, как Гамлет, Холстомер или персонажи популярной философской фантастики.

Необходимо подчеркнуть, что в движении искусства не проследить коренного перелома, который обозначал бы рубеж эпох. Вектор движения менялся постепенно, под влиянием многих причин, возникших не одномоментно и воздействовавших с разной силой.

Изменению художественных поисков способствовало и разочарование – «оттепель», подобно романтическим революциям XIX века, не осчастливила своих детей. Партийная номенклатура 1970-х повела жёсткую идеологическую и культурную политику, противоречащую мировоззрению заглянувшей за «железный занавес» интеллигенции, усилив посеянное ещё с развенчанием И. В. Сталина недоверие к советскому строю. При этом власть вела себя непоследовательно и в плане переосмысления советской истории, и в плане взаимодействия с современной культурой. Судьбы тех или иных спектаклей, фильмов, книг нередко оказывались в зависимости от произвола отдельных чиновников. А те часто бывали пристрастными, руководствовались «телефонным правом», клановыми и корыстными интересами, порою вообще не разбирались в вопросах, которые были призваны решать. Идеология превращалась в набор окостенелых лозунгов, в сферу игр и спекуляций, в мёртвую догму, которая давила на творческих людей. Поэтому возникало ощущение застоя. И многие художники уходили в оппозицию, в подполье, и выражали свои критические мысли посредством «эзопова языка». Так естественное стремление к метафорам и обобщениям усиливалось вынужденным использованием иносказаний.

Конечно, конфликты в советском, а шире в русском обществе возникли не в 1970 годы. Но «застой» во многом не склеил, а расширил имевшиеся трещины. Наличие скрытых неразрешённых противоречий усиливало жажду целостности. Люди, несмотря на все изъяны, не разочаровались в советском проекте и надеялись восстановить гармоничную картину мира, заполнив духовные бреши, объединив понимание прошлого, будущего и настоящего. Поэтому вновь популярными стали абстрактные искусства.

Многие творцы обращались к жанрам сказки[[64]](#footnote-64), притчи[[65]](#footnote-65), фрески (к ним относится и «Пётр Первый» Петрова)[[66]](#footnote-66), дающим возможности расширения кругов ассоциаций, введения тем широкого исторического масштаба, выхода на глубинные метафизические проблемы. Характерно включение в действие «вставных» поэтических и музыкальных номеров, зонгов, таких, например, как песни В. С. Высоцкого.

И сама фигура Высоцкого явилась отражением времени: актёр и бард, игравший Гамлета и Глеба Жеглова, Галилея и бригадира сплавщиков. А в стихах и песнях он охватил бесконечность судеб, интонаций, тем – от самых низких, до самых возвышенных[[67]](#footnote-67).

И если в период «оттепели», когда ценились правдивость, точность, даже документальность, ведущие позиции занимал драматический театр, то в 1970-1980 годы театр музыкальный сравнялся с ним по значимости. Музыка, быть может наиболее абстрактное из искусств, давала возможность создавать содержательные, масштабные и волнующие образы, выразить в звуках то, что нельзя было высказать словом. Объектами внимания сделались не только ум и чувства, но и интуиция, и бессознательное – невыразимое.

Вдохновляла и составная природа музыкального театра. Оказалось, что взаимодействие литературного, музыкального и сценического планов может насытить спектакли не менее объёмным содержанием, чем интерпретация драматической пьесы. А, возможно, и большим, учитывая многомерность и силу эмоционального воздействия оперы или мюзикла[[68]](#footnote-68).

Переосмыслению оперного искусства способствовали и изменения его форм. Создавались произведения, новаторские не только по музыке, но и по либретто, неожиданные по композиции и богатые возможностями для театрального воплощения.

Например, музыковед М. Сабинина в статье «Опера-оратория и моноопера»[[69]](#footnote-69) отмечала, что советская «большая опера» в 1970-е стала сближаться с кантатно-ораториальными жанрами, а камерная – с жанром вокального цикла. Среди произведений первого типа автор назвала “Огненное кольцо” А. Тертеряна (1967), “Лениниану” Э. Лазарева (1970), “Оперу на площади” М. Зариня, “Лису и виноград” Б. Архимандритова, “Июльское воскресенье” В. Рубина (1970, другое название – “Севастополь”), “Десять дней, которые потрясли мир” В. Карминского и “Петра Первого”.

А искусствовед Г. Чёрная посвятила диссертацию смешанным жанрам советского музыкального театра 1960 – 1970-х годов[[70]](#footnote-70), где дала подробную классификацию таких сочинений, упоминая и «Петра» (как и Сабинина, исследовательница отнесла его к операм кантатно-ораториального типа).

Новое видение музыкальной сцены проявилось в сценическом творчестве Покровского, Пасынкова, Касаткиной и Василёва, Темирканова. Думается лишь, можно поспорить с Бяликом, который назвал причиной повышения интереса к опере только приход ярких режиссёров[[71]](#footnote-71). Скорее всего, дело обстояло сложнее. Веяния времени воздействовали на художников, художники отражали время в спектаклях, а спектакли становились вехами в истории и отправными точками для новых исканий.

В русле общих поисков возникла и опера о Петре.

**«Сотворение Петра»[[72]](#footnote-72)**

Вскользь уже говорилось о свойстве талантливых людей оказываться как бы на пересечении неких «силовых линий» своего времени. И Петров попал в такую точку. В его первой опере отразилось и стремление к масштабным темам и жанрам, и структурные новации, и свежие театральные идеи (обо всём этом речь пойдёт далее). И кроме того это сочинение появилось на серьёзной волне художественного переосмысления петровской темы.

О повышении интереса к истории в 1970-1980 годы уже говорилось. Эпоха Петра особенно волновала деятелей кино. В 1972 году И. Усов экранизировал пьесу «Табачный капитан». В 1973 году режиссёры В. Иовицэ и В. Калашников сняли фильм «Дмитрий Кантемир», действие которого разворачивается во время Русско-Турецкой войны 1710 – 1713 годов. В 1976-м вышла картина «Сказ про то, как царь Пётр арапа женил», она уже упоминалась. В 1980-м – премьера экранизации романа А. Н. Толстого «Пётр Первый»: дилогии «В начале славных дел» и «Юность Петра» С. Герасимова. В1981 году начался показ 9-ти серийного фильма И. Гурина «Россия Молодая» по роману Ю. Германа. В 1983-м появились «Демидовы» Я. Лапшина… Да, пожалуй, с 1970 годов до сего дня «петриада» в отечественном кино (а шире – и в искусстве) не прерывалась.

И нельзя ей прерваться, учитывая то, что противоречивая фигура Петра позволяет говорить о больных вопросах русской истории, а приемлемые ответы на них не найдены до сих пор. Спорили о них и в эпоху «застоя».

Секретный доклад Хрущёва на ХХ съезде партии породил и ныне не умолкающие дискуссии вокруг фигуры Сталина, и переоценку всех прежних ценностей, включая понимание истории и видение пути России. «Извечный спор славян между собой» не утихал никогда, но прежде насильственно заглушался, а с приходом «оттепели» он зазвучал с новой силой. Обличение «культа личности», бреши в «железном занавесе» и последовавшая брежневская реакция прибавили обертонов и актуальности старой теме. А Пётр, одновременно строитель и каратель, бражник и плотник, патриот, государственник и западник, оказался героем, резонировавшим с ключевыми противоречиями и чаяниями эпохи.

«Пётр Первый – герой современный» – не раз подчёркивал Петров**[[73]](#footnote-73)**.

Замысел оперы композитор вынашивал долго. Тему ему подсказал К. А. Симеонов, в 1960-е годы главный дирижёр театра им. Кирова. Оперы о Петре Первом писали французские, немецкие, итальянские композиторы, а в отечественной музыке о нём не сочинял почти никто.

«Я не смог бы осмысленно изложить идею, сюжет или жанр спектакля, о котором мечтаю, – говорил Петров. — Но хотелось, чтобы идея его была остро современна и всех волновала, чтобы тема была не просто большая, а огромная, чтобы сюжет носил захватывающий и при этом красочный, если хотите, балаганный характер, и в то же время он был бы очень трогательным. <…> Музыкальный спектакль с великолепными певцами и актёрами, с балетными виртуозами. И чтоб стихи написал Евгений Евтушенко[[74]](#footnote-74), режиссёром был Юрий Любимов, балетмейстерами – Наталья Касаткина и Владимир Василёв, а играли такие синтетические актёры, как Владимир Высоцкий и Андрей Миронов… И чтоб всё было в первый раз, неизвестно, не открыто до нас и открыто только нами – и сюжет, и жанр, и средства выражения. Но это далёкие планы. Или, вернее сказать, мечты».

По словам жены, композитор действительно предлагал написать либретто Евтушенко. Но тот отказался, и дело застопорилось. Однако Петров узнал, что его соавторы-балетмейстеры сочиняют стихи. Прочитав некоторые из них, он предложил Касаткиной и Василёву написать оперное либретто. И они, хотя прежде никогда этого не делали, согласились.

Интересно, что и прежде, сотрудничая с Петровым, хореографы взялись за либретто почти случайно и как бы поневоле. Когда завлит Большого театра А. Медведев обратился к Касаткиной и Василёву с идеей балета, либретто «Сотворения мира» было уже написано В. Катаевым, и предполагалось, что потребуется сочинить только музыку и танцы. Но ни композитора, ни хореографов либретто не удовлетворило. По мнению Петрова, оно носило весьма общий характер и не обладало балетной спецификой[[75]](#footnote-75). И Касаткина с Василёвым так его переработали, что Катаев, отказавшись внести в прежний сценарий поправки и добавления, снял свою фамилию.

Соавторы начали полноценную работу, когда прояснили общую для них сверхзадачу, сформировали единое видение проблемы. И слово «единое» тут не на последнем месте, потому что композитора вопросы постановки волновали не меньше, чем балетмейстеров музыка.

«В дальнейшем мы много размышляли над формой и стилем будущего спектакля, обсуждали характер музыки, вопросы художественного оформления. Мы долго думали, спорили, сомневались, прежде чем нашли единую точку зрения, вернее сказать, исходную эстетическую позицию»[[76]](#footnote-76).

Важно то, что не только театральные, но и философские идеи либреттистов сильнее всего резонировали с идеями композитора. Это было соавторство в полном смысле слова.

Уже в конце августа 1971 года (а премьера «Сотворения мира» прошла 23 марта) сообщалось, что Петров работает над оперой на исторический сюжет[[77]](#footnote-77), а Касаткина и Василёв обдумывают либретто и «некий динамичный спектакль с рядом пластических решений»[[78]](#footnote-78).

 Поначалу, видимо, работа либреттистов и композитора шла параллельно. Петров искал материал для музыки, изучая старинные песни, знаменные распевы, петровские канты, а его соавторы читали исторические исследования и документы.

 Вот что вспоминала Касаткина: «Трудно представить, сколько в нашей квартире лежало книг! Чтобы пройти из комнаты в комнату, нам приходилось перешагивать через книжные завалы. У нас были подруги, занимавшиеся библиотечным делом, которые приносили нам книги. И мы так погрузились в эпоху начала XVIII века, что вдруг заговорили на языке Петра. Мы читали его указы, письма Екатерины, какие-то словечки вылавливали»[[79]](#footnote-79).

В одном из интервью Петров, не уточняя, что имеется в виду – музыка или либретто, указывал, что первый вариант был готов к концу марта 1972 года[[80]](#footnote-80).

И, как и в случае с «Сотворением мира», сначала состоялась премьера концертного сочинения[[81]](#footnote-81) – 4-х частных вокально-симфонических фресок «Пётр Первый» для солиста, хора и оркестра[[82]](#footnote-82).

Позднее в одной из статей Петров обмолвился, что вначале была создана именно концертная сюита, и только потом сделалось ясно, что противоречивая фигура Петра требует драматического осмысления. Эту же мысль он повторил много позже.

«Он (Темирканов, – С. Ж.) по своей инициативе провёл мой авторский вечер, в котором прозвучали Симфонические фрески “Пётр Первый”.

После этого я решился писать оперу на этом же материале»[[83]](#footnote-83).

Но почему тогда разговор об опере возник много раньше, чем прозвучали её концертные эскизы? Думается, приведённые слова скорее указывают на жанровые колебания, происходившие во время работы над «Петром». Ещё одно доказательство этого – замечание, что поначалу опера строилась в традиционных формах драматургии (видимо, подразумевалось привычное последовательное развитие сюжета и деление на номера), но дело зашло в тупик.

И случилось это вот почему. «Вначале, – говорил Петров, – либретто растягивалось на трёх-четырёхсерийную оперу. Но затем, чуть-чуть сместив последовательность событий (историки, с которыми мы постоянно консультировались, не возражали, сказали, что в данном случае это возможно), мы выделили период от восшествия Петра на престол до его первой победы над шведами. Иначе просто невозможно было вместиться в один спектакль»[[84]](#footnote-84). Наталья Касаткина заметила, что из всего материала получилось либретто на 86 страниц, а в конце концов осталось 30 [[85]](#footnote-85). А журналист Олег Сердобольский писал, что первоначальная рукопись насчитывала «чуть ли не несколько сот страниц»[[86]](#footnote-86).

Исторические примеры показывают, что порою композиторы решаются писать оперы, не соизмеряя время течения словесного и музыкального материалов и не понимая, что такой путь зачастую чреват неудачей. Например, Шостакович начал сочинять оперу на полный текст «Игроков» Гоголя, и в итоге не окончил её. Возможно, Петров попал в подобную ситуацию, и понял, что либретто длинно, уже написав часть музыки, которая и послужила основой для концертного сочинения. Эта гипотеза объясняет, почему потом композитор мог утверждать, что мысль о необходимости завершения оперы окончательно утвердилась лишь после исполнения сюиты.

Знакомство с самой сюитой подтверждает данное предположение. Основные (не все) музыкальные характеристики героев уже намечены: горестный народный хор «Как господь на нас поразгневался» на основе знаменного распева, плач-попевка сопрано (соло в хоре), сходная по стилю с песней Анастасии, монологи Петра. Многие фрагменты музыки вошли в оперу без существенных изменений, только были дополнены и заново подтекстованы.

В номерах сохранились «следы» ориентации на сценическое действие. Так, в «Снятии колоколов» на приказ солиста-Петра отвечает группа басов: «Не божеское дело храмы от колоколов обнажати, церковь без гласу оставляти». А царь поёт «Отступитесь, отче!», явно обращаясь к одному человеку, а не к хоровой массе. В опере реплика басов стала словами старовера Макария, противостоящего Петру. Возможно, так было задумано изначально.

Публика восприняла концертное сочинение с энтузиазмом, критика оценила, в целом, положительно, отмечая, правда некоторую статичность вокально-симфонических фресок.

Рецензент И. Земцовский обозначил важную проблему, связанную с личностью Андрея Петрова: может ли автор популярных песен серьёзно отнестись к фигуре такого масштаба, как Пётр I? Земцовский считал, что композитор не заслужил пренебрежения, проявившегося у некоторых слушателей.

Отмечая, что оратория «Пётр Первый» (так рецензент определил жанр), в основном, рисует идеальный образ героя, он надеялся, что в опере фигура Петра будет показана в многообразии противоречий, более объёмно.

Рецензент сказал и о недостатках либретто концертной сюиты: «В принципе, литературные источники подобраны во фресках хорошо, оправданно драматургически и образно, но с т и л и с т и ч е с к о е (здесь и далее разрядка авторская – С. Ж.) их введение в партитуру меня лично не удовлетворило. В конкретных речевых оборотах (вроде «отныне иначе действовать будем», «здравицу грянем, начнём воспевать новую Россию», «русский флаг взвился над океаном (?)», «земля-кровушка» и т. п.) авторы находятся где-то м е ж д у воспроизведением языка петровской поры, его стилизацией и модернизацией. Может быть, я ошибаюсь. Но мне кажется, что авторам текста временами изменяло языковое чутьё. Правда, фрески – произведение прежде всего м у з ы к а л ь н о е: текста в них очень мало» [[87]](#footnote-87).

В дальнейшем статья – довольно подробный музыковедческий анализ сочинения. Земцовский критиковал главную тему финального хора «Да исполнятся думы народные», которая явилась эскизом одного из главных музыкальных планов оперы.

Можно привести примеры и чисто хвалебных высказываний, посвящённых находкам композитора [[88]](#footnote-88). Они воспринимаются в контексте дискуссии об отношениях «лёгкой» и «серьёзной» музыки, понятной и непонятной для непрофессиональных слушателей. Этих проблем Петров касался чуть ли не в каждом своём интервью.

Очевидно, что обращение к опере автора со сложившейся репутацией песенника поначалу вызвало у многих шок. Но исполнение эскизов прошло успешно, и Петров, Касаткина и Василёв продолжили работу. Пожелания критиков они старались учитывать – исправили большую часть стилистически неряшливых мест, изменили слова и музыку финала музыкально-драматических фресок.

Видимо, начался этап перемонтировки и сокращения материала. И в работу активно включился Темирканов. Когда этот труд плавно перетёк в постановку спектакля, не ясно: никто не упоминает даты начала репетиций. Впрочем, это и не так важно, потому что режиссёрские решения задумывались и совершенствовались уже на стадии написания оперы. «Петра» создавал коллектив авторов – «шайка», как они себя шутливо называли. В эту компанию входили Петров, его жена-музыковед Наталья Ефимовна, Касаткина, Василёв, Темирканов и Сумбаташвили. Они так вспоминали свой труд:

«У нас же все принимали участие в обсуждении либретто, декораций, в подборе актёров, и если бы в тот момент к нам зашёл кто-то посторонний, то он не сразу бы понял, кто из нас композитор, кто дирижёр, а кто режиссёр»[[89]](#footnote-89).

«Это был какой-то удивительный процесс совместного творчества – Темирканов предлагал свои драматические ходы и режиссёрские наблюдения, Андрей дотошно вчитывался в страницы либретто и не раз предлагал дельные вещи, Сумбаташвили беседовал с солистами оперы. В общем – все творили «Петра»[[90]](#footnote-90).

На экземпляре либретто оперы[[91]](#footnote-91), хранящемся в Театральной библиотеке, указана дата – 1974 год. В апреле этого года в «Советской музыке» говорилось, что опера уже завершена[[92]](#footnote-92). Видимо, в клавире, потому что в январе 1975 года Петров сообщал, что ему ещё необходимо закончить партитуру [[93]](#footnote-93).

Ценные сведения о работе над спектаклем в своих воспоминаниях дала Ирина Петровна Богачёва[[94]](#footnote-94). Она утверждала, что композитор заранее представлял, кто из солистов Кировского театра споёт основные партии. Этому можно верить, потому что некоторые из них принимали участие ещё в исполнении музыкально-симфонических фресок.

Богачёвой, по мнению Петрова, предназначалась партия Софьи. Но артистка отказалась, и выбрала роль Марты-Екатерины, предложив дописать для неё арию.

Номер появился. По словам певицы, он единственный подтекстован Касаткиной и Василёвым уже после создания музыки. Причём делалось это, когда вся опера была уже завершена, и либреттистам пришлось подбирать стихи в срочном порядке. Они подтверждают эту информацию, вспоминая, что композитор даже запер их в коттедже в Репино, наказав, не медля, закончить арию Екатерины. Правда, из сопоставления текстов оперы и вокально симфонических фресок видно, что либреттистам пришлось менять слова нескольких музыкальных эпизодов. Но, скорее всего, эта работа велась в ходе создания оперного целого и потому не воспринималась как нечто из ряда вон выходящее, в отличие от написания нового номера незадолго до премьеры.

Впрочем, существенные правки в литературный, нотный и сценический текст «Петра» вносились и в ходе постановки, и даже после первого спектакля. Авторы учитывали замечания критиков и сами размышляли над улучшением своего детища. Следы этих улучшений можно отыскать и в грамзаписи[[95]](#footnote-95), и в фильме, и в статьях, написанных в разное время после премьеры.

Загадки связаны с решением заключительной сцены. Хормейстер Александр Мурин вспоминал: «Шесть раз, например, меняли мы финал оперы А. Петрова «Пётр Первый». Не удовлетворял он постановочную бригаду: в первых вариантах не было найдено музыкально-образное решение темы будущего России. И композитор доработал финал»[[96]](#footnote-96). Здесь говорится уже об этапе создания спектакля. И действительно, сопоставляя фотографии и некоторые поздние критические статьи, можно выделить два варианта образного решения заключительного хора. А какими были ещё четыре?

Финал в машинописной версии либретто, датированной 1974 годом, уже отличается от текста концертной сюиты. Но близок к нему идеей реплик Петра, как перебивок в хоре. В окончательных вариантах клавира и партитуры опубликованных в 1977 году[[97]](#footnote-97), заключительный хор монолитен. Партия царя завершается его монологом перед финальным кантом. Рукопись либретто 1974 года отличается и режиссёрскими ремарками [[98]](#footnote-98), не все из которых нашли воплощение на сцене.

В Театральной библиотеке есть и второй машинописный экземпляр либретто, где никаких дат не проставлено[[99]](#footnote-99). Его текст во многом отличается от первого, и ближе к словам клавира и партитуры. Кроме того, режиссёрских ремарок во второй рукописи куда меньше (иногда они переформулированы), зато реплики действующих лиц словно бы расписаны по голосам. И вот вопрос: синхронно ли изменялись литературное, музыкальное и постановочное решения, или же процесс шёл постепенно? Поиск ответа пойдёт уже в следующих главах[[100]](#footnote-100).

А здесь остаётся отметить, что в других спектаклях другие режиссёры тоже вносили изменения в ткань оперы – делали купюры, вводили новые сцены. В переработку включился сам композитор, следуя пожеланию Гаудасинского, он скорректировал партитуру. Таким образом, «Пётр Первый» с самого рождения был произведением, податливым для редакции. Возможно, и в этом проявились особые отношения между сочинителями оперы и спектакля.

**Глава вторая**

 **«Она – и музыка, и слово»****[[101]](#footnote-101)**

Переходя к рассмотрению самой оперы, необходимо указать ещё на одну важную особенность, характерную для большинства художников 1970-х, обращавшихся к теме Петра. На них сильно влияли вышедший в 1945 году роман А. Н. Толстого «Пётр Первый» и одноимённый фильм, снятый В. Петровым в 1938 году по сценарию писателя.

Книга воспринималась как источник, равный по достоверности научному труду. И, хотя никто из авторов оперы не говорил о сочинении Толстого как об отправной точке, в композиции обоих произведений можно найти параллели. Это и общее время действия – 1689 – 1703 годы, период от восшествия царя на престол до первых побед в Северной войне и основания Петербурга, и идея соседства исторических и вымышленных персонажей. В романе целая галерея подобных героев «из народа». В опере, кроме исторических личностей и собирательных образов действуют стрелец Тихон, его невеста Анастасия и живописец Владимир, а также безымянные солдаты, бояре, огромную роль играет хор, изображающий разные слои общества петровской эпохи. Кроме того, и «Пётр Первый» Толстого, и одноимённое сочинение Петрова строятся по сходным принципам композиции, соединяя разнообразные, многоплановые сцены, раскрывающие историю заглавного героя на широком, многокрасочном фоне.

Кино 1938 года Андрей Петров называл фильмом своего детства. И не он один мог бы так сказать. Пётр в исполнении Н. Симонова, как и другие актёрские работы той картины, для многих сделались образцами. Бялик писал: «Ловлю и себя на том, что оценивая спектакль, невольно сопоставляю его с незабываемым фильмом: его кадры стали для нас как бы эквивалентом самой исторической действительности»[[102]](#footnote-102). И хотя влияние кино яснее прослеживалось в сценическом осмыслении сочинения Петрова, в актёрской интерпретации роли царя и его сподвижников, на самой опере оно тоже сказалось. Наиболее явно – в трактовке образа Марты-Екатерины, – об этом далее.

Другим непререкаемым авторитетом для либреттистов и композитора был Пушкин. Его слова «Россия вошла в Европу, как спущенный корабль, при стуке топора и при громе пушек» Касаткина и Василёв сделали эпиграфом и оперы, и спектакля. Несомненно, что и для Петрова Пушкин был не просто любимым, а путеводным автором. Вспоминая детство в эвакуации и тоску по родному Ленинграду, композитор говорил, что «выучил «Медного всадника», чтобы слышать его внутри себя»[[103]](#footnote-103). И знаменитые строки в сознании Петрова сливались с абрисом памятника Фальконе, с картинами дорогих сердцу невских набережных, где сохранились дома петровской эпохи. Так возникал романтический, возвышенный, благородный образ царя-преобразователя России.

И, на стыке, с одной стороны, романного, эпического, и поэтического ощущения времени и героя родилась форма музыкально-драматических[[104]](#footnote-104) фресок.

 Обычно словом «фреска» обозначают вид монументальной живописи (отличающийся также использованием определённых технических приёмов – применением особых красок, подготовкой штукатурки и тому подобным, но для данной темы они не имеют значения). В русской традиции фресковая живопись прочно связана с росписью православных храмов или изображением масштабных исторических сюжетов. И когда фресками называют произведения временных или словесных искусств, подразумевается тот же крупный мазок, отсутствие подробностей, широкий охват деяний и личностей. Возможно создание системы символов и метафор, придание не бытового и религиозного смысла тем или иным поступкам и деталям изображения.

 Либретто «Петра Первого» основано на подобных принципах. В центре – крупный исторический персонаж. Его жизнь показана без подробностей, только в узловых моментах, в ключевых точках масштабных событий. И действие развивается не в постепенном переходе от одной сцены к другой, а в резкой смене картин, логически последовательных, но разительно отличающихся друг от друга по характеру и месту действия, отделённых большими отрезками исторического времени.

 Первая фреска озаглавлена «Софья». Но действие открывает своеобразный пролог (хотя в либретто он так не назван). Это вступление[[105]](#footnote-105) заменяет симфоническую увертюру.

«АНАСТАСИЯ *(её голос слышен из глубины сцены).*

Чудная мати-земля

Земля всевоспетая.

Утоли тоску неизбывную.

Возроди милосердие вечное.

Оживотвори….

Земля!..

*Тускло высвечиваются отдельные группы хора.*

ХОР.

Как на нас господь поразгневался

На наше царство московское.

Дал господь царя несчастливого.

АНАСТАСИЯ.

Налетели чёрные вороны,

Налетели вороны чёрные,

По стрелецкую кровушку,

По стрелецкую головушку.

Налетели вороны.

Налетели чёрные.

А!..»[[106]](#footnote-106)

 И реприза у хора.

Что же такое этот «пролог»? По идее, в воображении читателя, слушателя или перед зрителем возникают незнакомая ещё девушка и некие группы хора. Они не совершают поступков, не рассказывают о каких-либо событиях. Но задают эмоциональный настрой и раскрывают коллизию: земля, народ стонут, потому что «дал господь царя несчастливого». Привязка к Петру и его времени здесь косвенная – только упоминание стрельцов и стиль языка вызывают ощущение старины. А, по сути, опера начинается с предельного обобщения. И проблематика сразу выходит за пределы противостояния конкретных героев. В символическом (характерном для жанра фрески) плане намечаются темы народа и Родины, божественного и исторического суда и власти. Комплекс этих проблем и далее будет развиваться и обогащаться, в том числе, через появление «недействующих» символических персонажей, таких, как Анастасия.

С самого начала либреттисты-режиссёры говорили о сцене. Они видели развитие драмы сразу как спектакль и вписывали свой спектакль в литературный текст.

И событийная экспозиция открывается режиссёрскими ремарками. «*Хор отступает. Появляется Софья. Она подавлена. Следом за ней выходит старовер Макарий. В глубине высвечивается пустой царский трон»*[[107]](#footnote-107). Царевна сообщает сюжетные подробности борьбы за власть: Пётр вырос и сделался опасным соперником сестры.

Выход Софьи эмоционально подготовлен, поэтому дальнейшее развитие действия обладает необходимой динамикой. Стоит заметить, что знание зрителем хотя бы общих черт петровской эпохи во многом облегчает построение экспозиции либретто[[108]](#footnote-108). Не надо подробно представлять героев, вводя публику в курс дела – достаточно лишь точно указать на них и внятно обрисовать их поступки и текущую ситуацию. Соответственно, музыка получает больший простор для непосредственного воздействия. Возможно, поэтому в основе опер так много общеизвестных сюжетов.

Вместе со старовером Макарием Софья составляет заговор, собираясь натравить на брата стрельцов, в среде которых уже давно зреет недовольство. Но один из них, Тихон, решается предупредить царя. Об этом он говорит со своей невестой, Анастасией. И героиня, в начале оперы явившаяся, как образ-символ, оказывается также участницей событий.

 Уже в первой фреске общая проблематика, суть фабульного конфликта и сиюминутные намерения персонажей (желание царевны удержать власть даже ценой братоубийства) абсолютно ясны.

 Но противник Софьи и заглавный герой Пётр (его именем названа вторая фреска) появляется лишь под конец этой картины. В начале не происходит ничего существенного, будто не было предыдущей сцены. Снова экспозиция некой атмосферы.

Преображенское. Одни солдаты потешного полка отрабатывают владение мушкетом. А другие тянут царский ботик. Меншиков. Он в либретто скорее не активно действующий персонаж, а носитель острохарактерной краски, со своей присказкой «рюмочки, стаканчики» и ужимками. Он похабник, проныра, бравый солдат, оттеняющий фигуру Петра. А где сам царь? По словам солдат, в воде – вытаскивает утонувший якорь. По видению режиссёров, пока за сценой.

 Событие происходит неожиданно. Вдруг появляется Тихон, предупреждающий Меншикова и солдат о кознях Софьи. Пётр выскакивает в действие (и на сцену) с криком «Сука!» и, после взвинченного монолога, завершающегося ансамблем со сторонниками, ещё не готовыми поверить в кровавые замыслы сестры царя, приказывает всем укрыться в Троицком.

 Получается, что всю фреску образ героя рисует его окружение, а сам он впервые появляется в момент сильнейшего потрясения и почти сразу исчезает, не прояснив своих намерений. Для музыки ситуация интересная. Но фаза завязки затягивается.

Третья фреска – «Восшествие на престол» разделена на две части. Действие первой происходит в Троицком монастыре. Оно тоже начинается спокойно и с введением нового героя – Франца Лефорта, который советует Петру брать власть в свои руки и начинать великие дела. Но царь ещё раздумывает.

Внимая советам Франца и донесениям Меншикова о приходе новых полков своих сторонников, Пётр решается действовать – пишет письмо брату Ивану. В этот момент вводится ещё один символический образ – живописец Владимир. Его монолог как бы накладывается на реплики царя.

ПЁТР.

«Известно тебе…

Известно тебе, государю,

что милостью Божею… милостью Божею…

нам, особам двум, вручён

скипетр правления царского,

прародительного нашего,

о чём свидетельствует действо

сто девяностого году.

А о третьей особе, чтобы быть

в равенственном правлении с нами,

отнюдь не вспоминалось…

ВЛАДИМИР.

Бремя… Бремя…

Возложится на тебя бремя народа всего.

И понесёшь весь народ свой,

Как нянька носит ребёнка.

Но один не сможешь,

Потому что тяжёл он для тебя.

Будешь ты себя трудить.

Да ничего не успеешь,

Потому как пособников мало.

Ты на гору за десятерых

Потянешь –

А под гору – то миллионы.

…Миллионы

ПЁТР

Не лучше ли мне не видеть бедствия моего?.»[[109]](#footnote-109).

Так в третьей фреске окончательно завязывается линия, поднятая над конфликтом реальных персонажей. Появляются мотивы не только страданий и упований народа, но и страданий и упований царя. Первый раз монолог Владимира даётся целиком. Потом – фрагментами, как и отрывки песни Анастасии, благодаря чему в либретто существует система текстовых лейтмотивов. Принцип повторения ключевых слов развит и в партитуре – характерные музыкальные темы и сопровождают соответствующий текст, и без речей появляются в оркестре[[110]](#footnote-110).

В третьей фреске либреттисты использовали подлинный текст письма Петра к брату. В другие сцены так же включены отрывки некоторых исторических документов. Приём, необычный для оперного жанра. Хотя в советской опере второй половины ХХ века он распространён. Во многие произведения включались отрывки из манифестов, воззваний, сводок с мест боевых действий, передовиц газет. Такие решения раскрывают уже обрисованное стремление авторов к соединению вневременных обобщений с исторической достоверностью, чувства и мысли, символа и факта. Не случайно и Петров обращал внимание на то, что современная опера – это «трибуна идей», объединяющая эмоциональную насыщенность музыки с глубоким осмыслением важнейших проблем. Поэтому композитор придавал большое значение слову, позволяющему наиболее рельефно выразить авторскую позицию.

 После приведённой выше реплики Петра начинается вторая часть фрески: Кремль. *«Сцену постепенно заполняют бояре. Появляется Софья. В глубине на троне брат Петра, царь Иван. С письмом в руке, Пётр решительно направляется к группе своих соратников»* [[111]](#footnote-111)*.* Он вновь читает письмо и сталкивает сестру со своего царского места (что указано в ремарках либреттистов-режиссёров).Действие, только задуманное и начатое, тут же даёт последствия: Софья свергнута, престол занят. В дальнейшем монологе Пётр проясняет свои намерения обновить Россию, но пока не понятно, что именно он будет делать.

 В финале фрески вновь встречаются Анастасия и Тихон, который просит невесту не печалиться – жених не даст её в обиду. Но, хотя, кажется, что конфликт Петра и Софьи разрешён, место противника царя занимает Макарий, завершающий сцену суеверной угрозой: «Берегися, царь-антихрист, берегися!» [[112]](#footnote-112)

 Далее конфликт развивается сходным образом. Стоит только Петру взять верх над одним врагом, ему приходится вступать в борьбу с новыми противниками. В одних эпизодах это люди, как Макарий, в других – обстоятельства или человеческие качества: лень, невежество, слабость.

В четвёртой фреске царь сталкивается с «древней гнилостью» и пьяным безумием собственных сторонников. Сцена «Всешутейший собор» событийно не связана с предыдущей. Здесь вновь возникает некая панорама – веселье царя и его окружения, восславляющих Бахуса, пародируя церковную службу. Вот Меншикова избирают патриархом «Всешутейшего собора». Вот «князь-игуменья» Ржевская исполняет выходную песню. Вот Лефорт поёт куплеты на французском языке. Действие словно не движется, формируя композицию живой картины. Но *«Один из бояр, поощряемый собутыльниками, издевается над иностранцем Лефортом.*

БОЯРИН.

Ти нё-не, ти нё-не обмочил порты в вине…»

И «*в гневе вскакивает Пётр. Все замерли*» [[113]](#footnote-113) – главным толчком к перемене здесь является сценическое движение, – и герой в кратком монологе подходит не просто к обозначению намерений, а к формулировке целей. «Свой новый путь избрать должна Россия» [[114]](#footnote-114) – поёт он.

Однако «*пьяный разгул переходит в исступлённую пляску, в которой принимают участие все».* В какой-то момент царь отстраняется и в новом монологе сравнивает «древнюю гнилость» российского бытия и богатство «малой, честной Европы»[[115]](#footnote-115). В миг наиболее пессимистичного настроения Петра появляется боярин, который отказывается пить и упрекает царя за бражничество. Но боярина насильно спаивают и он умирает.

Тогда Пётр задумывается о том, что надо что-то делать, надо искать пути, улучшить жизнь страны. Царь решает сам учиться и отправиться в Европу. И это уже не просто декларация намерений, а конкретный поступок. Поэтому можно говорить, что фаза завязки продолжается до четвёртой фрески, хотя основные моменты противоречий уже были намечены ранее. Но здесь окончательно формируется смысловой стержень драматического конфликта: герой-подвижник противостоит «гнилости», апатии, невежеству во всех обличиях. Идея созидания и обновления сталкивается с идеей разрушительного отказа от всяких новшеств.

В следующих трёх фресках протекает развитие действия. «Амстердам» – жанровая сцена, почти целиком идущая на голландском языке. Пётр получает грамоту, свидетельствующую, что он освоил множество профессий и своими руками построил корабль. Как символ далёкой Родины, возникает голос Анастасии. Меншиков тоскует по дому, а Тихон по своей невесте. Они предлагают Петру вернуться в Россию. Но царь, чувствуя недостаток подготовки для грядущей войны за выход к морю, хочет продолжить путешествие. Неожиданно приходит весть, что в Москве снова мятеж. Конфликт вновь проявляется лишь под конец эпизода, подготавливая мощный всплеск противостояния в следующей фреске «Старая Москва».

Эта сцена опять разделена на два эпизода. Вернувшись в Россию и придя в Кремль, Пётр слышит бесконечные жалобы (хор фискалов). Царь-подвижник, как и в четвёртой картине, сталкивается не с противодействием неких персонажей, а с народными бедами – кляузами, взятками, голодом. И, как подтверждение неодолимости преград, возникают реплики Владимира. Слова товарищей Петра обостряют коллизию.

ЛЕФОРТ.

«Войну с Карлом шведским начинать надобно, а тут своя война!

МЕНШИКОВ.

О морях мечтаем. Да чтоб к тем морям пробиться, через море крови пройти надобно» [[116]](#footnote-116).

 Ответом является монолог-размышление царя, который осознаёт трагичность своего положения: «Никто не может помыслов моих уразуметь…». Развитие получает тема одиночества героя, заданная ещё словами Владимира. Здесь она обретает особую силу: «Сподвижников безлесье, врагов могучий лес. Что ждёт меня в пути? Что смогу я один?». Другая проблема, рисуемая в монологе – проблема цены великих исторических деяний, проблема власти и жертв: «Но чтобы Русь не повернули вспять, ужели проливать я должен кровь?.» [[117]](#footnote-117) – поёт Пётр. После монолога, вновь вслушиваясь в жалобы народного хора, он отвечает утвердительно, приказывая Ромодановскому: «Виселицы!.. Виселицы!.. Виселицы!.. Готовь!» [[118]](#footnote-118).

Действие второй части фрески разворачивается в монастыре, где заточена Софья. И здесь конфликт оперы раскрывается в плане спора героев. Пётр пытается убедить сестру примириться с ним, понять его. Но царевна непреклонна. Шаг царя навстречу врагу приводит только к обострению противоречия. Но Софья больше на действие не влияет, и главным антагонистом Петра становится Макарий, появляющийся в финале сцены с прежними словами о царе-антихристе.

Следующая, седьмая, фреска «Под Нарвой», кажется, очень слабо связана с конфликтом. Действие словно уходит в другую сторону. На фоне народной солдатской песенки, муштры петровских полков пленная портомоя Марта Скавронская заигрывает с Тихоном, потом с Меншиковым, а потом и с Петром. Многие исследователи и критики оценивали эту картину и 9-ю фреску «Покушение» как неудачные, видя в обрисовке образа пленной прачки нарушение единства действия, превышение меры в использовании мелодраматических и водевильных красок. Сцена и правда отходит от возвышенной поэтики фрески. Однако Ручьевская замечает, что фигура Марты-Екатерины служит для обострения темы одиночества Петра[[119]](#footnote-119). В предыдущем эпизоде царь ищет примирения с сестрой, теперь он тянется к полковой кокетке, как выяснится далее, не способной его понять. Разница в характерах двух героинь, контраст драматических положений усиливает трагическое звучание темы. А некоторый прозаизм картины делает более яркими символические и поэтические сцены.

В завершении фрески вновь напоминает о себе основное противоречие: надежды Петра рушатся под влиянием обстоятельств. Под Нарвой русские войска терпят поражение от шведов и вынуждены отступить.

Известие о разгроме войск подготавливает кульминацию – фреску «Снятие колоколов». Здесь два плана, событийный и философский, сливаются. Противники напрямую обращаются к народу, и он, прежде пассивный, включается в действие.

Укрепляя позиции под Новгородом, Пётр призывает монахов рыть оборонительные рвы и, невзирая на сопротивление толпы, подстрекаемой Макарием, приказывает снять колокола, чтобы перелить их в пушки. Под одним из них гибнет Анастасия. Её смерть и влияет на дальнейший ход событий (в финале фрески Макарий подговаривает убитого горем Тихона погубить Петра), и символически развивает тему цены исторических свершений.

Оба «недейственных» персонажа – Анастасия и Владимир, создают содержательный контрапункт событийному разрешению противоречий. По фабуле, по своим благим словам Пётр почти идеальный герой, сражающийся со злом во всех его обличьях. Образ Анастасии снимает с него налёт идеализации. Она символизирует ту Русь, которая более всего нуждается в помощи, и хочет помощи. Но она же и гибнет от царских реформ. С другой стороны, Владимир не позволяет видеть в Петре и преступника: оправдывает правителя, говоря о его трудном и одиноком пути.

Фаза кульминации продолжается в «Покушении», где напрямую сталкиваются персонажи, выражающие конфликт. Атмосфера нагнетается ощущением грядущего сражения, арией Меншикова «Да, шведский Карл силён»[[120]](#footnote-120). Макарий и Тихон подбираются к спящему царю.

Солдат встречает Екатерину, которая некогда с ним заигрывала. И в этом эпизоде решение её образа наиболее близко к сцене фильма 1937 года. Там Пётр приглашает Катю посветить в спальне. Меншиков остаётся ждать свою экономку. И бросается к ней с фамильярным вопросом, когда та выходит из царских покоев. Будущая императрица награждает пощёчинами бывшего любовника, заставляя того с почтением приложиться к её ручке. Тут же с подобострастием сбегаются и придворные. В опере обрисованная ситуация отразилась в одной арии, в гордых словах «Нет больше Марты! Екатерина Первая!» [[121]](#footnote-121), после которой царица уходит, не обращая никакого внимания на солдата.

А Тихон отправляется мстить. Его упрёки царю – буквальное выражение одной из философских тем оперы: «Путь твой бедствием народным обернулся. Дорогу свою костями вымостил, кровью залил»[[122]](#footnote-122). Ответ на упрёк солдата и разрешение коллизии даётся сценическим действием, обрисованным в либретто. Оружие Тихона дважды даёт осечку. Пётр видит в этом «Божье благоволение» и отпускает неудавшегося убийцу. Тогда на царя с кулаками набрасывается Макарий. Но старовера схватывают.

Надо сказать, драматургия «Покушения» вызвала у критиков недоумение и волну осуждений. Фреску называли затянутой, неинтересной, неудачной, а перемены, произошедшие с Тихоном и Екатериной необоснованными. Возможно, главный просчёт либреттистов-балетмейстеров заключается в том, что они попытались найти развитие философской проблематики в буквальных физических действиях и показать победу царя над внутренним врагом не масштабно, не символически, в соответствии с решением других сцен, а как реальную драку. Кроме того, в «Покушении» Касаткина и Василёв утвердили правоту Петра при помощи «бога из машины», объяснив и его успех, и безнаказанность его ошибок волей случая. Естественно, сложная, многоплановая фреска превратилась в мелодраму.

В удаче царя оказалась и капля горечи: счастливо спасённый Пётр вновь остаётся в одиночестве. Реплика Екатерины «О, мадонна! Ещё бы чуть и мне навек опять порты, порты стирать…» [[123]](#footnote-123) показывает, что героиню больше интересует выгода, чем сердечные дела.

Вразумительное разрешение действенного и философского конфликта происходит в заключительной фреске «Битва со шведами», с развязкой исторической линии, ведущей к основанию Петербурга. Два плана, событийный и философский, вновь сливаются. Царь обращается к солдатам (цитируется подлинное воззвание): всё, что он делал, он делал не ради себя, но ради отечества. «А о Петре ведайте, что жизнь ему не дорога. Жила бы только Россия, великая Россия и слава её!» [[124]](#footnote-124) – с этой мыслью русская армия одерживает победу, и царь объявляет о закладке нового города. Как напоминание о сложности избранного пути, вновь возникают реплики Анастасии, Владимира, Макария. И Пётр выступает с последним монологом.

ПЁТР.

«Моя дорога только началась,

Сегодня сделан первый трудный шаг.

Устать нельзя. Едва остановлюсь –

И вспять Россию повернут.

Но с этих пор, я клянусь,

Фортуна к нам повернётся.

Россию перестроим!

Науки и искусства заведём!

Не хуже других станем!

Не оставляйте в забвенье сей день!»[[125]](#footnote-125)

Действие заканчивается хоровым виватным кантом. Но славят не царя – славят русских воинов и Россию, «увенчавшуюся морем». Так в финале намечено взаимное преображение и примирение конфликтующих сторон. Общая победа должна оправдать жестокость Петра и утешить народ в его горе, вознаградить общий тяжкий труд.

Пересказ сюжета и анализ содержания либретто показывает, что сцены соединяются между собой по монтажному принципу. Причём плотность смысловых связей разная. Если первые три фрески «Софья», «Пётр» и «Восшествие на престол» образуют ясную последовательность, то четвёртая – «Всешутейший собор» существует в другой логике – эта сцена как бы вне времени, потому что кутежи царя никак не привязаны ни к дате (исторически он веселился и в юности, и после утверждения на престоле), ни к текущей драматической ситуации. Связи тут выстраиваются чисто ассоциативно. Зато «Всешутейший собор» обосновывает фреску «Амстердам», а из неё вытекает «Старая Москва», правда, первая часть этой сцены (хор о взятках) тоже как бы ответвление от основного действия. Следующий «блок» – заключительные четыре фрески – резко отделяется от остальных почти водевильным началом «Под Нарвой» с заигрываниями Марты. Здесь связи несколько разрежены, потому что эпизоды объединены темой войны, но опущены какие-то детали. Едва узнав о поражении под Нарвой, зритель переносится в обороняющийся Новгород, а оттуда – в лагерь накануне решающей битвы (надо сказать, это сражение условное, потому что очевидно соединяет в себе несколько баталий Северной войны), и наконец – на поле брани.

Внутри фресок есть «бездейственные» эпизоды: отчасти хоровые сцены, плачи Анастасии и некоторые монологи – они не оказывают прямого влияния на ход событий, но раскрывают идейный и символический подтекст, суть противоречий. Ту же функцию выполняют «бездейственные» персонажи, Владимир и Анастасия. И есть ещё круг лиц, таких как солдаты, бояре, Меншиков, Ржевская, служащих фоном для главных фигур.

Действие проявляется не как ряд событий и поступков, а как ряд намерений, решений и реакций на свершившиеся факты. Зрителю не показывают ни мятежи, ни процесс обучения Петра, ни битвы, но раскрывают раздумья, состояния, сообщают известия. Таким образом, действие здесь выражается не только в событиях, но и в целом ряде различных *воздействий*, мыслительных, чувственных, образных, которые тоже развиваются по драматургическим законам. Такой тип драматургии характерен для оперы и балета, где арии и танцевальные номера выражают вспышки чувств и мыслей, как бы замедляющие развитие сюжета.

В отношении к событию можно проследить и сходство с изобразительным искусством. Картина ведь, если показывает ход событий, то всегда запечатлевает какой-то момент или ряд моментов фабулы, которые можно воспринимать как фиксированные реакции на происходящее. И музыкальное произведение даёт не ряд каких-то происшествий, а развивающийся поток чувств и мыслей. События здесь являются и побудителями для их возникновения, и фоном, и следствиями, когда те или иные эмоции и идеи, пережитые мгновенно или протекшие во времени, вызывают действия. Так, по логике, строится и балетная драматургия: сюжетные положения вызывают пластические излияния на музыке, а эти пластические излияния, в свою очередь, обосновывают последующее развитие ситуации. В опере, при сходном соотношении событийных эпизодов и арий-состояний, выраженные в драме и музыке мысли и чувства дооформляются словом.

Анализируя драматургию «Петра» Ручьевская пишет:

«Движущей силой, нервом всей формы является контраст. Большей частью он вводится как внутренне подготовленная неожиданность. Контраст обнаруживается в композиции оперы в целом и в расположении фресок: сцены «старого мира» чередуются, контрастно сопоставляются со сценами «нового мира».

Связь событий и переплетение линий реализованы в самом построении сцен. Почти в каждой фреске происходит неожиданный поворот, сюжетный и музыкальный сдвиг. Действие следующей фрески начинается как бы уже в конце предыдущей»[[126]](#footnote-126).

Да, действительно, контраст и перипетия являются важнейшими композиционными принципами либретто «Петра Первого». Каждая фреска составляет своеобразную пьесу в пьесе, со своей завязкой, кульминацией и развязкой, отличную от других по характеру. Но их объединяет общий конфликт и круг проблем.

Композицию либретто Касаткина и Василёв выстроили по аналогии с музыкальной формой. На это обратила внимание Ромадинова[[127]](#footnote-127). Правда она вела анализ через призму партитуры, но указала и на общие принципы движения сюжета и смены сцен: наличие проходящих через всю оперу лейтмотивов[[128]](#footnote-128), преимущественно трёхчастное строение картин (как бы с экспозицией темы, разработкой и репризой-переходом в новое качество) и тому подобное.

Симфоническая композиция прослеживается и на уровне целого. Противоположные по настроению эпизоды чередуются. Каждое сопоставление сцен, подготавливает переход в иное качество. Видимо, момент этого перехода ощущается в разрыве прямой смысловой последовательности: «Всешутейший собор» новое качество по отношению к фрескам «Софья», «Пётр» и «Восшествие на престол». Сцена под Нарвой – по отношению к ряду, начатому «Всешутейшим собором». На этих моментах качественных изменений заканчиваются акты, подобно тому, как фрески заканчиваются новыми проявлениями конфликта. И каждое из трёх действий оперы можно охарактеризовать по роду ведущих противоречий. 1 акт – борьба за власть. 2 акт – борьба с невежеством. 3 акт – борьба с внешним врагом. В финале борьба, по ходу сюжета менявшая обличие, сменяется иным действием – созиданием.

В добавление к сказанному необходимо проанализировать текст либретто как таковой. Стилевая эклектика языка, несмотря на критику концертной сюиты и усилия либреттистов, была сглажена не везде. Например, итальянизированное обращение «Мадонна!» в устах шведской прачки. О несуразностях писала Хентова: «.. всё-таки не удалось избежать смеси архаичного и неуклюже-современного («воспарю в небе своей удачи», «Я приехал сюда ради приобретения морских путей»): тексты арий в естественности заметно уступают хоровым и сольно-речитативным»[[129]](#footnote-129).

 В либретто встречаются отдельные реплики, которые можно произносить или петь речитативом, монологи-ариозо в форме белого стиха или стиха со свободной рифмовкой (иногда на документальный текст), и жанровые куплеты, рифмованные в строгом размере, и слова народных песен.

Основой организации текста «Петра Первого» является ритм. Именно он позволяет превратить в стихи прозу петровских документов. Стихотворные размеры почти везде свободные и легко меняются. При этом они довольно просты и сжаты по количеству стоп. Много повторов. Деления на строфы практически нет – оно возникает только в жанровых и народных эпизодах. То же – со строгой рифмовкой, хотя иногда рифма появляется в ткани писанных белым стихом монологов. Всё перечисленное делает текст либретто гибким, оставляя композитору возможность легко менять какие-то вещи, сообразуясь со своим музыкальным мышлением (и это происходило).

Применение тех или иных литературных приёмов, распределение номеров и сценического времени зависит от положения героев в действии. Все персонажи, имеющие особое значение для раскрытия сюжета и проблематики Пётр, Софья, Макарий, Владимир наделены монологами, а фоновые герои Лефорт, Меншиков, Ржевская, Марта, Солдаты – различными песенками. Как бы особняком стоят Анастасия и хор – их слова, в основном, народные или стилизованные под таковые. А Тихон вообще лишён своего вокального высказывания. Критики отмечали это как недостаток. Правда солдат появляется в 7 фресках из 10, почти всегда рядом с Петром. Может быть, замысел заключался в том, чтобы показать его, по-пушкински «безмолвствующим» персонажем. Нельзя думать, чтобы авторы, так тщательно выверившие композицию, лишили Тихона словесной (и музыкальной) индивидуальности случайно. И имя дали созвучное: Тихон – тихий.

Правда, Касаткина и Василёв допустили просчёт в драматургии «Покушения». Но просчёт этот не формальный. В плане формы «Покушение» необходимо – как «перемычка» между двумя массовыми сценами, как «затишье перед бурей» финала. 9-я фреска – наиболее камерная во всей опере, единственная, где не участвует хор. В логике целого это момент задержки, накопления напряжения перед финальным апофеозом. Другое дело, что авторы помешали самим себе, насытив тихую картину агрессивными физическими действованиями. Положение режиссёров здесь сыграло дурную роль: драматургия спектакля в «Покушении» подменила драматургию либретто. И потому на сцене возникло ощущение падения содержательного объёма в этой фреске.

Предпосылки музыкальной формы в сценах либретто возникали во многом благодаря соединению разных типов словесного текста. Например, во фреске «Восшествие на престол».

«ЛЕФОРТ.

Страх умерь свой, ведь ты же царь.

Оденься, как царю подобает.

Пришла твоя пора – бери

Бразды правления державой!

МЕНШИКОВ.

Глянька, Пётр Алексеевич! Франц Яковлевич! Сухарев полк прибыл!

ЛЕФОРТ.

Давно тебя Россия ждёт

Давно готова к обновленью

Поверить должен твой народ

В твои благие устремленья!

МЕНШИКОВ.

Преображенцы пришли! Генерал Гордон со своим войском пожаловал! Дворяне не таясь из Москвы к тебе бегут!

*(Петр, ободрённый словами Меншикова и Лефорта, постепенно успокаивается.)*

ПЁТР.

Придёт время – взойду на свой престол

Государство своё возвеличу!

Придёт время и силы обрету

Все земли морями омою.

Все земли [[130]](#footnote-130).

Реплики Лефорта и Меншикова являют два смысловых и ритмических плана. Первый тяготеет к строфике и строгой рифмовке и говорит о масштабных задачах царя, второй – прозаический, хотя ритмически организован, и говорит о событиях, происходящих в настоящий момент. Эти планы, как две музыкальные темы, сопоставляются, и из них вырастает монолог Петра, объединяющий в себе и прозаическое («плавающий» размер, отсутствие рифмы) и поэтическое (явная ритмическая организация) начала. И далее сцена строится на том же приеме контраста, контрапункта и перехода в новое качество.

Можно сказать, что либретто «Петра Первого» предполагает не номерную и не ариозно-речитативную оперу. Черты обеих разновидностей здесь объединены и включены в общее симфоническое развитие. Так ли это в музыке, рассмотрено ниже.

 **«Звучащие фрески»****[[131]](#footnote-131)**

Партитуре оперы «Пётр Первый» посвящено немало содержательных строк. Поэтому автор данной работы считает возможным уделить музыковедческим вопросам меньше внимания, чем драматургии и проблематике этого произведения. Но, поскольку в опере драма неотделима от музыки, а музыка от драмы, о фресках звучащих нельзя не сказать.

Петрову удалось объединить ряд разнохарактерных сцен общим композиторским решением. Это претворение звукового наследия эпохи через призму последующих традиций и мышления ХХ века. И автор музыки исходил из тех же принципов драматургии, что уже были рассмотрены при анализе либретто.

Опера действительно строится как симфоническая форма, базирующаяся на сшибке и взаимодействии нескольких ярких звуковых «пластов» и включающая отдельные стилизованные номера, как эпизоды, оттеняющие сквозное развитие.

С одной стороны – лик допетровской Руси, «старой Москвы», сумрачный, смятенный, противоречивый, обрисованный в традиции Мусоргского, Прокофьева. Анастасия и народ охарактеризованы уже во вступлении музыкальными темами, которые повторяются в соответствующих эпизодах либретто. У девушки это мотив плача, традиционной протяжной русской песни, у народной толпы – стилизации знаменного распева («Как на нас Господь поразгевался») и причета («Налетели чёрные вороны») [[132]](#footnote-132).

Во вступлении же, несколько притенённый, проходит противоположный образ петровских сторонников – фанфара труб под маршевый аккомпанемент ударных, в исполнении предусмотренного композитором сценического оркестра. В полную силу он звучит во фреске «Пётр», где первоначальный мотив соединяется с узнаваемой мелодией Преображенского марша. Впоследствии тема преображенцев возникает во всех «солдатских» фресках, а фанфара вклинивается в музыкальную ткань сцен старой Руси, как напоминание о драматическом конфликте. Таков образ именно петровского окружения, но не самого царя. Его монологи являются как бы ответом на столкновение двух музыкальных планов и приобретают совершенно иной характер.

Все высказывания заглавного героя связаны с музыкальной темой, которую Ручьевская называет темой «славы России». Впервые она оформляется в третьей фреске, в момент процитированного выше диалога Лефорта, Меншикова и Петра. Этот эпизод, таким образом, является элементом музыкальной завязки действия.

Некоторые критики обращали внимание, что «тема славы России» впервые звучит в репликах иноземца Лефорта, который, к тому же, и словесно поучает царя. В. Рубцова писала: «Петра наставляет на великие дела во имя России тот самый Франц Лефорт, который хотя и был искренне предан царю, но проявлял себя главным образом на различных увеселениях.<…> Конечно, авторы в связи со своим замыслом вправе вносить те или иные коррективы в портреты отдельных исторических лиц. Однако в данном случае делается как-то неловко, когда чужестранец со столь известной репутацией внушает Петру мысли, которые скоро станут основой всей его грандиозной преобразовательной деятельности»[[133]](#footnote-133). В оценке исследовательницы чувствуются отголоски общей дискуссии об исторической роли Петра, взаимодействии русской и европейской культуры. Как уже говорилось, опера Петрова стала новым поводом к развитию этой дискуссии.

Однако, в своём анализе Рубцова не совсем точна.

Она указывает на близость музыкального образа новой России к мелодическим репликам Лефорта (и это справедливо, потому что их мотив звучит в финальном канте). Ручьевская же, как пример темы «славы России» даёт интонацию монолога Петра «Придёт время, взойду на свой престол». И тоже не ошибается, так как в десятой фреске родственный мотив одухотворяет оба финальных высказывания царя и ключевые слова «Жила бы только Россия, великая Россия, и слава её!» И по сути, оба обсуждаемых исследовательницами мотива интонационно близки, и входят в единый музыкальный образ. Ручьевская верно подметила: «Тема («славы России» – С. Ж.) отличается большой мобильностью в развитии. Поэтому её даже нельзя считать лейттемой в обычном смысле слова, ибо раз навсегда её жёстко закреплённой структуры нет. Основополагающее значение в теме имеют две интонации, два мотива. Первый из них опевание, второй – каданс. <…>

Оба мотива живут самостоятельной жизнью, свободно срастаются с различным тематизмом партии Петра»[[134]](#footnote-134). И уже в первом ариозо Петра во второй фреске ощущаются «предпосылки» главной темы. Характерный размеренный ритм, чёткие законченные фразы с выделением опорных звуков, движение интонации вверх. Так что, даже в момент потрясения и ярости Петра композитор создаёт образ масштаба его мыслей, внутренней силы и уверенности. И получается, что Петров не преувеличивал меру воздействия Лефорта на заглавного героя, делая советы иностранца просто созвучными характеру Петра, возможно, видя Франца как лучшего выразителя дум молодого, но вполне самостоятельного царя.

Музыкальные образы Петра и новой России спаяны композитором изначально. Если в монологах царя не звучат узнаваемые гимнические мелодии, они появляются в аккомпанементе оркестра. Если нет ни того, ни другого, сохраняется сходный ритмический или гармонический рисунок. Кроме того, и высказывания Петра и проведения темы «славы России» лишены черт стилизации. По наблюдению Ручьевской, они связаны с гимнами и массовыми песнями ХХ века, в отличие от других тем оперы, ориентированных на музыкальный язык XVIII столетия. Музыкальные образы царя-строителя и «славы России» как бы направлены в будущее.

 Приблизив тематизм Петра к современности, композитор вывел героя за рамки конфликтов его эпохи. И, подобно тому, как в драматургии либретто возникают противоречия событийные и философские, в музыкальной драматургии сопоставляются и разные интонации петровской поры, и музыка старинная и современная. Сопоставление прослеживается и на уровне приёмов: стилизация, следование традиции в опере Петрова соединены с находками ХХ века.

Объединение разноплановых выразительных средств оказалось возможным благодаря ясной музыкальной драматургии. Разнородные композиторские находки выполняют в опере Петрова чёткие театральные функции, и потому не противоречат друг другу. Сам композитор говорил просто: «…Я применяю приёмы сонористики или элементы алеаторики, когда речь идёт о таких эмоциональных состояниях, как смятение, страх, ужас, растерянность… Ну а если мне надо убедительно выразить эмоции положительные, то, думается, здесь особенно уместны мелодичные, песенные в своей основе вокальные линии». На самом деле, всё сложнее, и намного больше градаций как в плане использования мелодии, так и в плане применения новейших изобретений композиторской техники. Не говоря об этом подробно, необходимо подчеркнуть, что все решения Петрова образны и театрально содержательны. Он искал наиболее выразительное воплощение каждого момента действия, каждого эмоционального состояния героев, свободно обращаясь ко всем классическим оперным формам и не оглядываясь на сложившиеся традиции их применения. Поэтому в «Петре» органично соединились речитативы, ариозо-монологи, декламационные реплики, монументальные разнохарактерные хоры, куплетные песенки и классическая большая ария Екатерины.

Позднее один язвительный критик в пух и прах разнося и творение Петрова, и спектакль Гаудасинского (заодно помянул недобрым словом и либреттистов), упрекал оперу за отсутствие ансамблей [[135]](#footnote-135). Да, традиционных квартетов, трио, дуэтов в «Петре Первом» нет. Есть драматические сцены – например, диалог Петра и Софьи в монастыре. А также особые моменты совместного пения, когда происходит наложение не просто разных голосов, но и разных эпизодов действия. Так в диктовку петровского письма вклинивается голос Владимира. Так среди весёлой музыки Амстердама возникает голос Анастасии. Так во фреске «Покушение» одновременно Екатерина ласкает Петра: «Приляг, усни…» и Макарий ведёт Тихона: «Иди, дитятко, отомсти антихристу…» [[136]](#footnote-136). Эти отрывки партитуры нельзя назвать ансамблями в чистом виде, но они требуют от певцов не менее серьёзных навыков музыкального взаимодействия.

Сходным образом решены и моменты смены сцен, когда музыка одной фрески как бы накладывается на музыку другой. Ещё затихают слова Макария «Берегися!», а уже слышатся хмельные клики Всешутейшего собора: «Бахусе! Бахусе!». Ещё замирает фанатичный шёпот-причитание Софьи «Господи, помилуй!», а уже звучит военный марш лагеря под Нарвой. Создаётся кинематографический эффект наплыва, когда один кадр как бы растворяется в другом. А переход от картины к картине осуществляется стремительно и одновременно плавно. Музыка, очевидно, задаёт и темп сценического действия, и влияет на оформления спектаклей, так как требует быстрой смены декораций, не позволяя делать паузы между картинами.

Стоит привести цитату Ромадиновой, ёмко обрисовавшей принцип симфонического развития в опере Петрова: «Первые две фрески являют как бы экспозицию, представляющую два противоборствующих начала <…>. Затем два первоначально заявленных «тезиса» резко сталкиваются, образуя некое подобие разработки, открывающейся острой драматической кульминацией (третья фреска – «Восшествие на престол»). Четвёртая фреска… выполняет функцию некоего «эпизода в разработке», контрастного по материалу. Вообще, жанровые эпизоды, подобные «Всешутейшему собору» («Голландия», «Военный лагерь под Нарвой»), вклинивающиеся между народными и батальными сценами… активно способствуют повышению уровня драматической экспрессии. Кульминация приходится на точку «золотого сечения» формы – «Снятие колоколов»… Финал оперы… – своего рода реприза симфонической формы, где утверждается одна из двух заявленных в экспозиции тем. Причём утверждается не в первоначальном, но в сильно трансформированном, изменённом виде» [[137]](#footnote-137).

Так организована драматургия и целого, и отдельных фресок. Только там каркасом сонатно-симфонической формы может служить сопоставление тем как бы из одного «лагеря»: Анастасии и народного хора, «славы России» и сторонников Петра. А другие интонации возникают как элементы разработки или коды, подготавливающей новую фреску. При этом лейтмотивы Анастасии, Владимира, Макария, староверских хоров практически не изменяются и вводятся новые мелодии стилизованных и жанровых эпизодов. Разнообразие являет тематизм «славы России» и Петра. В финале происходит объединение этих мотивов, Они звучат наиболее развёрнуто, но не преображаются до неузнаваемости. Поэтому можно сказать, что композитор воплотил в музыке идею либреттистов: Пётр изначально показан как цельная личность, его намерения почти сразу ясны, и далее герой и его поступки лишь открывают новые грани.

Сцены строятся на непрерывном сквозном развитии, внутри которого обозначены отдельные номера, либо и по сюжету являющиеся таковыми, как «Песенка Лефорта», либо по смыслу – самостоятельными высказываниями, как «Баллада Марты». Либо – это обозначение условно, как, например, в случае с «Ариозо Софьи», неразрывном с репликами Макария и всем ходом первой фрески.

Размышляя о драматургии оперы, Ромадинова (как и многие критики) указала на изъян – «Покушение». Если принять то, как критик видела форму «Петра», девятую фреску можно считать необходимым связующим элементом между разработкой и репризой. И композитор, с одной стороны, организовал эту картину именно как связующий элемент формы, дав Петру только несколько коротких реплик, где тема «славы России» проходит отдалённо, и включив в действие яркий эпизод – арию Екатерины. С другой стороны, ария Меншикова «Да, шведский Карл силён» обстоятельно рассказывают, почему царь должен победить (видимо, для тех, кто из всей оперы этого не понял). Не случайно впоследствии номер был купирован авторами ленинградского спектакля. Но вошёл в партитуру. А Пётр, который по фабуле активно действует, в этой фреске музыкально пассивен. Ведущий мотив оперы возникает только в начале, а дальше главенствуют интонации Макария и Марты-Екатерины. И если отход от композиционного принципа большинства фресок – заглавного героя затмевают фоновые персонажи, – может работать на усиление восприятия финального монолога царя, то нагромождение побочных музыкальных тем (мотивы Макария, Марты, картины покушения и драки) скорее рассеивает внимание слушателя, чем подготавливает его к апофеозу. Впрочем, и в этой картине Петров создал интересную и эмоционально насыщенную музыку. Значит, ошибка была допущена в либретто, и, возможно, в замысле спектакля (об этом далее), а не в решении партитуры. И позднее когда вносились изменения в сцену «Покушения», режиссёры сохраняли наиболее привлекательные музыкальные моменты.

Видимо, огрехи в девятой фреске повлияли на то, как критики оценивали музыкальное решение финала, хотя оно вытекает из логики всей оперы. Правда, в десятой фреске есть ещё оркестровая картина битвы со шведами, которая тоже многих не удовлетворяла. Но этот эпизод по характеру сходен с музыкой смены фресок, а значит, бой со шведами понимался авторами как ещё один момент разработки, миг перехода, подготавливающий заключительное краткое проведение основных тем (реплики-лейтмотивы Анастасии, Владимира и Макария), ещё один монолог Петра и финальный хор. Хор начинается намёком на тему сподвижников царя, виватным кантом и завершается темой «славы России».

Поскольку тема «славы России» связана с характеристикой заглавного героя, получается, что его противоречивость в финале сглаживается. То есть, в музыке не реализуется изменение сторон конфликта, намеченное в либретто. Народ, Анастасия, Владимир не преображаются и не преображают сторонников Петра. Они просто исчезают в заключительном хоре. И Пётр не изменяется под их влиянием.

Лик обновлённой России, явленный героем в первом действии оперы, по сути, не развивается, а только находит своё полное выражение. Поэтому возникает ощущение схематичности разрешения противоречий. Не случайно соавторы меняли музыкальное и постановочное решение финала.

Но надо сказать, что философский подтекст «Петра» в целом не пропадает, несмотря на неточности и противоречия литературной и музыкальной драматургии. Во многом благодаря вниманию композитора к слову. В «Петре Первом», помимо монологов, подчёркиваются музыкально текстовые лейтмотивы, немало произносимых реплик, отрывков, читаемых нараспев на фоне музыки. Это подтверждает точность жанрового определения: не оперные, а музыкально-драматические фрески.

 Итак, с одной стороны, музыка в целом настроила драматургию оперы на большее, нежели в либретто, оправдание Петра, несколько сгладив при этом проблематику. Поэтому финал оперы получился «назывным», хотя либретто оставляло возможность решить его иначе. С другой стороны, опера восприняла и достоинства литературного текста. Одни проблемы умалились, другие нет – интересное и сложное по замыслу сочинение потребовало адекватного воплощения в спектаклях.

**Глава третья**

**«Музыкальная и сценическая полифония»**[[138]](#footnote-138)

Нелишне повторить, что опера «Пётр Первый» создавалась командой единомышленников практически одновременно со спектаклем. Либреттисты являлись режиссёрами, и работа композитора велась в неотрывном единстве с театральным замыслом. Это единство подтверждается и рассмотренными выше текстами либретто и партитуры, и воспоминаниями свидетелей, указывавших, что Петров сочинял музыку, рассчитывая на конкретных артистов Кировского театра (известно, что в соответствии с его пожеланиями и сформировался состав премьерных исполнителей). Исходя из приведённых фактов, можно говорить о единстве подхода к созданию образов в опере и на сцене.

Общим для либретто, музыки и спектакля стал принцип монтажа. Так же, как драматургия оперного сценария строилась вокруг заглавного героя, который не столько изменялся, сколько раскрывался в каждой фреске с новой стороны, а в ходе музыкального развития постоянно возникала одна лейттема, – так же стержнем спектакля была декорация Сумбаташвили. Она выражала главную режиссёрскую метафору – идею «корабля-России», перестроенного и пущенного в счастливое плавание Петром. Широкая светлая деревянная лестница поднималась вверх от авансцены к голубому заднику – то ли небу, то ли морю, как путь восхождения страны и заглавного героя. Пётр по ходу действия перемещался, – то выше, то ниже, – пока в финале не оказывался на «верхней палубе» (в центре, ближе к заднику, располагалась большая площадка, как бы окно в плоскости лестницы). И только тогда синий простор за ним ярко и полностью освещался[[139]](#footnote-139).

Впереди, на уровне планшета сцены, в декорации имелись ещё три «окна» (большее в центре), из которых могли выдвигаться новые части оформления, например, огромная винная бочка во фреске «Всешутейший собор». Части лестницы между «окнами» были ограждены деревянными перилами и походили на корабельные трапы. Между ними натягивались реи и огромные паруса, бельевые верёвки.

На заднем плане и по бокам на станке располагались «мачты». Деревянные столбы, увенчанные куполами церквей, крышами теремов, придавали всей конструкции сходство со строительными лесами, зримо реализуя метафоры и нового морского пути страны, и её перестройки.

Если оформление нижней части сцены являлось в основном постоянным, облик верха менялся. То над подмостками нависала бревенчатая крыша, перекрещивались перекладины с парусами, колоколами, то опускались живописные детали, изображавшие купол Троицкого монастыря, расписной свод кремлёвской тронной залы или тяжёлый нависающий потолок кельи Софьи.

«Цветовое решение сцен сдержанное, скупое. В монументальных фресках «Софья», «Старая Москва», «Снятие колоколов» господствует мрачная цветовая палитра, и это согласуется с трагическим накалом народных сцен, их психологической конфликтностью. Напротив, ряд фресок («Пётр», «Амстердам», «Под Нарвой», «Битва со шведами») решён в другом эмоциональном ключе. В них словно ощущается радость грядущих перемен, активная, бьющая через край богатырская сила народа» [[140]](#footnote-140) – критик подметил приём сценического контраста, благодаря которому режиссёры поддерживали форму спектакля (в соответствии с драматургической и музыкальной формой).

Фактура некрашеного дерева передавала атмосферу старой Руси, её бревенчатых изб, теремов и церквей, а рисованные вставки усиливали ощущение фрески. Одна из рецензенток отметила: «Высокой оценки заслуживает художественное оформление спектакля. В нём подчас возникают аналогии с картинами выдающихся русских художников, не раз отображавших эпоху Петра». [[141]](#footnote-141)

Нижняя часть декорации дополнялась предметами, образно характеризующими каждую фреску. «Пётр» – грубо сбитые деревянные заборы и огромные соломенные чучела в проёмах лестниц, «Восшествие на престол» – знаменитый двойной трон, «Всешутейший собор» – бочки, «Под Нарвой» – маленькая палатка в центральном окне, «Покушение» – палатка огромная, во всю ширину сцены. Таким образом, единая тема оформления спектакля в основе не изменялась, но всё время по-новому обыгрывалась, раскрываясь в неожиданных нюансах.

О приёме монтажа в работе с декорацией можно говорить и потому, что она представала как целое только в финале (думается, эта идея оставалась неизменной во всех вариантах режиссёрского решения, отличались мизансцены). Прежде различными способами (светом, появлением значимых предметов или положением актёров) выделялись только некоторые области. Даже в массовых эпизодах часть пространства затемнялась, создавая ощущения крупного и среднего планов, усиливая акценты мизансцен и сгущая эмоциональные краски. Вот как критик обрисовал начало спектакля.

«В зале полная темнота. Даже в оркестре – ни проблеска. И совершенное безмолвие. Неярко светящаяся точка возникает вглубине сцены высоко-высоко. Будто слюдяное оконце отважилось светом своим раздвинуть тьму… Поначалу скорей угадывается, чем видится там, в вышине, девичье лицо. Оно движется, плывёт над землёй, укрытой пологом ночи. <…> Чистый-чистый голос звучит, как еле слышный лепет родника. Ни один шорох в зале не спугнёт, не оскорбит это за душу берущее пение. Всё выше поднимается голос, трогательный и кроткий, как выстраданный вздох о несчастливой доле…» [[142]](#footnote-142). Можно себе представить, какое потрясающее впечатление на публику, ещё не видевшую лестницы, производил светлый девичий лик, плывущий высоко во тьме!

Игра светом и особая планировка пространства позволяла режиссёрам быстро перемещать зрительский взгляд из одной точки сцены в другую, сужать и расширять круги внимания, осуществлять быструю смену картин, применяя, по сути, кинематографический принцип.

Стремительность смены ракурсов соединялась с пластичностью и музыкальностью мизансцен, непривычной подвижностью оперных героев. Стоит заметить – в современном оперном театре мобильность, раскованная пластика певцов явление вполне привычное, но для сцены 1970-х хор танцующих голландцев во фреске «Амстердам» выглядел свежо, и пластическая разработка роли Петра, по словам В. Морозова, потребовавшая от певца огромных физических усилий, была животрепещущей новинкой.

Группы хора, судя по всему, действовали, подобно кордебалету. Они выступали в разных обличиях – и русских, и голландцев, и бояр, и простолюдинов, и солдат Петра. Естественно, это требовало разного сценического поведения, эмоционального наполнения, разной пластической характерности.

Уже в ходе репетиций сложилась особая ситуация. Касаткина и Василёв говорили о ней как о случайности, но, надо думать, это одна из тех случайностей, которые можно считать закономерными, так как она характеризует постановочный метод. Дело в том, что занятия режиссёров с певцами началась без Темирканова, который был на гастролях. «Именно поэтому, – вспоминали авторы спектакля, – нам помимо работы над мизансценами и пластикой приходилось заниматься интонацией и фразой. Но это обстоятельство невольно раскрепостило артистов на сцене. <…> Овладев материалом, они могли потом петь, стоя к дирижёру спиной, боком, на ходу. Их раскрепостило то, что с самого начала работы они были вынуждены сами следить за согласованностью». А когда Темирканов вернулся, и занялся нюансами партитуры, он во многом подстроился под намётки Касаткиной и Василёва.

Режиссёры-балетмейстеры продумывали мизансцены музыкально, осмысливая отношения индивидуальных и групповых движений артистов, подобно отношениям голосов в партитуре. «Любая смена настроения, излом интонации, оттенок инструментовки отзываются сменой пластики хора. Без внешней стилизации, формальных изысков (и уж, разумеется, без нередких по сей день, «надёжных» оперных штампов) передан здесь национальный колорит» – писала рецензентка [[143]](#footnote-143).

Можно указать на отдельные смысловые акценты мизансцен, которые прочитываются на фотографиях.

Староверы и стрельцы представали как единая, но нестройная масса, внутри которой будто всё время шло бурление. Жесты, например воздевание рук при снятии колоколов, были совместными, но не одновременными – каждый человек в толпе по-своему переживал общее чувство. Это было сродни сочинённому Петровым в «Старой Москве» выделению возгласов фискалов на фоне общего смутного гула, образованного из разных мелодических линий и слов («воровство», «взятки», «кляуза» и «голод»).

Пётр и его немногочисленные (в конфликтных сценах) сторонники всё время сталкивались с народом, как с препятствием. «В сцене снятия колоколов Пётр окружён враждебной толпой, готовой растерзать его. На распростёртых, как крылья, его руках словно повисла тёмная, невежественная Русь. Однако в следующий момент толпа в страхе расступается перед силой духа и величием царя. Он стремительно взлетает вверх по лестнице и первым рубит канат, держащий колокол» – так изображала рисунок мизансцен Э. Константинова.

 В эпизодах, где основное внимание сосредотачивалось на петровском окружении, главным образом, солдатах, они группировались, маршировали или шли в атаку вокруг нижнего центрального «окна» декорации. Герои, будь то второстепенные персонажи, как Меншиков, Лефорт, Екатерина или сам Пётр, либо уже находились в центре, либо продвигаясь туда, или же выходили на свободную авансцену.

Во фреске «Всешутейший собор» две пластических характеристики – «народная» и «солдатская» как бы синтезировались: Пётр располагался на центральной бочке среди своих сторонников, но сторонники эти представляли собой нестройную разгульную толпу.

В отличие от сцен с русскими, в зарубежной фреске «Амстердам» почти не задействовалась вертикаль лестницы, так как основная часть декорации была перекрыта парусами, и хор голландских горожан и матросов располагался по горизонтали, словно бы на одном уровне с «бомбардиром Петром Михайловым из свиты великого московского посольства». Но царь-плотник, его сподвижники и матросы-мастеровые выделялись из общей массы, потому что находились в центре авансцены и были одеты в светлые костюмы, а горожане носили тёмные наряды пуританского стиля. Однако здесь хор исполнял функцию фона, а основное действие вели солисты.

Некое объединение солдатской и народной пластики происходило и в обоих вариантах финала. В первом случае все действующие лица образовывали однородную группу на ступенях лестницы (правда, эту группу разделяли «окна»), а Пётр оказывался над всеми, не столько как победитель, сколько как рулевой общего корабля. Во втором случае весь народ превращался в мастеровых, строящих «новый корабль России». Царь вбегал в самую гущу рабочих и трудился вместе с ними. Но потом, надо думать, всё-таки выходил на «верхнюю палубу».

Положение солистов на сцене так же являлось ясным пластическим выражением смысла тех или иных эпизодов. Например, в начале второй части «Восшествия на престол» Софья и Пётр находились у двух крайних нижних окон на выдвинутых фрагментах лестницы, по бокам от двойного трона, на котором сидел царь Иван в исполнении артиста миманса. Потом царевна закрывала место брата, не пуская его. И Пётр отталкивал сестру, буквально повергая её наземь.

И для каждого артиста режиссёры продумали цепочки отдельных особо содержательных поз и жестов, помогавших создавать сложную систему смысловых и образных связей между либретто, музыкой и текстом. И система эта была гармоничной – ничто не подавлялось, не пропадало. Спектакль в целом строился по принципу полифонии.

Так в сцене «Всешутейшего собора» во время пения князь-игуменьи Ржевской царь занимался делами с иностранцами и русскими купцами[[144]](#footnote-144). Таким образом, возникало сопоставление пьяного разгула и серьёзной работы, и Пётр, конечно, идеализировался. Но звучали реплики бояр: «Отца и деда позабыл… Пьянчужка-царь! Срам! Срам!», которые, с одной стороны, делали неоднозначной среду старой Руси, а с другой – какой-то мере снимали налёт идеализации с Петра и его сторонников [[145]](#footnote-145)

В следующей фреске «Амстердам» имелось тонкое сопоставление с предыдущей. Голландцы праздновали рождение нового корабля и тоже танцевали и пили: у матросов в руках большие кружки, а основное содержание иностранного текста у хора – это тост. Но, в отличие от русского веселья, в Европе всё подчинялось идее политеса и приличия (не случайна строгость и сдержанность в костюмах). Однако острота сравнения опять несколько сглаживалась ироническим духом музыки и вспышкой тоски по Родине, охватившей Меншикова и Тихона.

Сценически взаимодействуя с либретто и партитурой, режиссёры чередовали остроту и смягчение, серьёзность и юмор, негатив и позитив, добиваясь объёмного, полифонического видения героев. Не только Петра, но и других персонажей, которые в структуре целого оставались второстепенными, но в моменты своего присутствия на сцене обретали некую значимость, словно наделялись потенцией сделаться главными действующими лицами [[146]](#footnote-146).

Вот Софья. Либретто рисует её однозначно чёрными красками. Музыка даже сгущает характеристику, превращая царевну в кликушу и фанатичку. В спектакле в финале фрески «Старая Москва» после ухода Петра из кельи перед Софьей высвечивались петли для стрельцов (в ремарке указано, что сами повешенные стрельцы). На грамзаписи слышно, как в этот момент у Л. Н. Наконечной меняется интонация – безумное злобное «Господи, помилуй!» окрашивается запоздалым ужасом от содеянного. И в расхожем образе соперницы царя ощущается второй план, живая человеческая сложность.

Так, через мелкие психологические нюансы, через незначительные, казалось бы, жесты, через вокальную микроинтонацию достигалась особая полнота каждого образа, благодаря которой «Пётр Первый» Кировского театра считался спектаклем многих актёрских удач. Большинство исполнителей удостоилось, пусть краткой, но похвалы. Конечно, в советской прессе 1970-х было принято хотя бы мельком упоминать всех участников спектакля, за исключением совсем уж служебных ролей, но в данном случае эти упоминания не были формальностью. И партии в «Петре Первом» включались в перечни успехов многих артистов, не говоря уж о звёздах, подобных Галине Ковалёвой и Ирине Богачёвой. В спектакле Касаткиной и Василёва возникли как бы взаимные гарантии успеха: с одной стороны, качество режиссуры и материала подпитывало интерес знаменитых артистов, толкало их на творческий поиск, а с другой – наличие нескольких звёздных имён в афише привлекало зрителей. И, забегая вперёд, надо сказать, что нечто подобное происходило и с другими версиями «Петра», созданными в 1970-е годы: театры задействовали в постановках лучшие силы, а певцы на данном материале раскрывались по-новому, увеличивая внимание и к себе, и к опере Петрова.

При всём сказанном, спектакль театра им. Кирова явился настоящим подарком для Владимира Морозова. Как впоследствии было с большинством исполнителей роли Петра, которые оказывались способными на высоком уровне петь эту партию. Причём артисты вторых и третьих составов почему-то оставались в тени первых солистов. Как правило, они вели роль более камерно, лирично, интровертно, и, хотя такие трактовки тоже интересны, критики уделяли им меньше внимания.

Владимир Морозов обладал всеми данными, чтобы сыграть царя-основателя Петербурга. Может быть, его голос не всегда дотягивался до крайних высоких нот заданного Петровым широкого диапазона, и тогда звучал через силу, зажато – и поэтому критиковалась вокальная сторона роли. Но бархатистое, глубокое звучание нижнего регистра, богатство оттенков и правдивость переживаний нивелировали эти недостатки. Морозов давно выступал в героическом амплуа – одной из лучших его ролей была партия Григория Мелехова в «Тихом Доне» И. Дзержинского. Пластичный, высокий, статный, физически сильный, он играл личностей волевых и решительных. Но не «рвал страсти в клочья» – даже взрывной и порывистый Пётр в его исполнении оставался несколько сдержанным, вернее собранным, его кипучий гнев побеждала внутренняя теплота, и вспыльчивость его происходила от душевной боли.

Кроме того, из всех кто играл Петра, Морозов наиболее впечатляюще передавал множество душевных перемен, происходивших за четырнадцать лет жизни своего героя, охваченные фабулой фресок.

«Пётр появляется на сцене семнадцатилетним юношей, почти подростком, и странно поначалу, что этот долговязый юнец без всяких признаков царского достоинства в поведении так до ужаса страшит властную правительницу Софью. Но уже в следующей фреске «Восшествие на престол» гордо выпрямляется на троне царь Пётр» [[147]](#footnote-147). Иным он представал на всешутейшем соборе, иным – в Голландии, преображался от любви под Нарвой и вновь менялся в сцене снятия колоколов… А внутри каждой сцены ещё бесчисленное количество нюансов: от контрастов между обращениями к толпе и публичным одиночеством монологов, до мелочей отдельных жестов и слов. Ни в каком другом Петре не выделялось подобного образного многозвучия. Возможно, и в решении роли проявлялась режиссёрская ориентация на полифонию.

Содержательный объём увеличивала и дирижёрская работа Темирканова, который добивался слитности музыкального и сценического действий, такого, что, по воспоминаниям Петрова, «и на премьере, и в дальнейшем возникло ощущение, что он руководит не только оркестром и певцами, а буквально всем, происходящим на сцене. Казалось, ко его палочке включается свет, возникают какие-то отблески и другие эффекты, а сам он не только музыкальный руководитель, творец всего спектакля» [[148]](#footnote-148).

Темирканов достиг прозрачности звучания оркестра, когда прослушивались каждая мелодическая линия, каждый тембр. Они приобретали разный характер в зависимости от того, какой смысловой план, какой образ они рисовали. Дирижёр за пультом сам актёрски перевоплощался, особыми жестами показывая каждого персонажа, каждое эмоциональное состояние. Касаткина и Василёв сравнили его с танцором.

Третьим режиссёрским принципом, помимо монтажа и образной полифонии, было предельное заострение некоторых смыслов. В той или иной мизансцене, жесте или предмете как бы концентрировалось значение эпизода, музыкального номера или события. Как правило, оно полностью раскрывалось во взаимосвязи с предыдущими и последующими моментами действия.

Например, Марта-Екатерина при первом появлении несла корзину на голове, словно корону. Одновременно сразу раскрывалось положение пленной прачки и предвосхищалась её будущая судьба. Во «Всешутейшем соборе» Ромадинова указала на такой момент: «Пётр один, впрягшись в упряжку, неимоверным усилием пытается сдвинуть непомерный груз, олицетворяющий, по всей видимости, Россию. А вокруг – пьяная, глупо и грязно веселящаяся толпа»[[149]](#footnote-149). Это было наглядным выражением слов Владимира «ты на гору за десятерых потянешь..» в предыдущей фреске и в то же время ясный образ конфликта царя и «древней гнилости». Тема находила своё развитие и в окончательном режиссёрском варианте финала. «Канаты заполняют всё пространство сцены и используются, как постромки, в которые впрягается Пётр вместе с народом, чтобы увести Россию в светлое будущее» – писала Э. Константинова[[150]](#footnote-150). «В гору за десятерых» тянул уже не один царь, а вся страна. Общее строительство новой России примиряло прежних противников.

Язык спектакля позволял показывать корабль только парусами и канатами, палатку двумя натянутыми на нижнее центральное окно полотнищами, атаку крепости – движением немногочисленной группы солдат. При этом значимые детали подавались предельно выпукло и даже резко. И Пётр, выражая идею «Восшествия на престол», сталкивал Софью с трона, что в реальности вряд ли мог сделать, подчиняясь царскому этикету. Если дело доходило до бытовой конкретики то возникали чёткие приметы быта, например, «выставка солдатского исподнего»[[151]](#footnote-151) на бельевых верёвках. Если затрагивался символический план содержания, игра света, предметов и жестов становилась нежизнеподобной. Например, пластика Анастасии в момент её плача напоминала движения крыльев испуганной птицы.

В спектакле совмещались не только разные темы, герои и образы, но и разные стилистические приёмы, разные способы подачи информации. Отдельные бытовые детали, реалистичные исторические костюмы и не жизнеподобные декорации, условно-обобщённая и индивидуализированная актёрская игра, персонажи-символы, персонажи-типы (например, Ржевская, и солдаты) и индивидуальные, развивающиеся характеры. К последним, несомненно, относился Пётр. Остальные же, чьи изменения прочерчены пунктирно – Марта, Меншиков, Тихон, Лефорт могли приобретать качества типа или характера в зависимости от исполнителей. Выше уже говорилось о том, как Л. Наконечная играла Софью, фиксируя момент преображения героини. Евгений Бойцов в роли Меншикова присказку «Рюмочки-стаканчики» по ходу действия интонировал по-разному. Правда, в случае с ним и другими фоновыми персонажами, нельзя уверенно говорить о линии последовательных перемен, скорее, о череде различных проявлений героев. Только путь возмужания Петра можно проследить чётко, потому что он ясно увязан с поступательным движением России.

Значит, можно рассуждать и о совмещении монтажного и причинно-следственного принципов развития действия: создавалась и многообразная панорама красок, характеров, эмоций, мест, ситуаций, и в то же время заглавный герой обретал цель и от фрески к фреске последовательно шёл к её реализации.

Видимо, изначально сложная, полифоническая структура спектакля нарушалась при излишне резких или прямолинейных приёмах, приводивших к обеднению содержательного объёма. И на это реагировали критики.

 Так, в «Покушении» всё было слишком буквально. Режиссура, как и литературный текст, не давала здесь особых обертонов, воплощая замысел спектакля, обрисованный в либретто. И объёмное видение Петра, формировавшееся, благодаря тому, что сам он в монологах утверждал свои благие устремления, но второстепенные персонажи время от времени его критиковали (в «Покушении» осуждение вложено в уста Тихона) нивелировалось из-за мелодраматических приёмов. Когда царь на сцене вступал в драку с одним противником, а действия другого разрешались при помощи «бога из машины», пафос предыдущих фресок снижался. Откровенно хвалебная ария Меншикова «Да, шведский Карл силён», и откровенно торжествующая ария Екатерины усиливали мелодраматизм и нарочитость решения сцены.

 Естественно, тень легла и на финал, который режиссёрски был задуман в логике всего спектакля – отсюда небольшое число солдат, к которым обращался Пётр, встав на единственную пушку, небольшое задымление и, «неинтересное» решение битвы. Сражение было не главным. Главным был монолог «Воины! Пришёл час…», через проходной эпизод боя, разрешавшийся заключительной арией Петра, служившей оправданием его жестокостей и ошибок. В первом варианте финала во время этой арии певец уже находился на «верхней палубе» декорации. В либретто 1974 года указано, что в момент, когда возникают голоса Анастасии, Макария и Владимира, Пётр встаёт на колени и словами «Моя дорога только началась» словно исповедуется перед народом. Но с обещанием «С этих пор, я клянусь, фортуна к нам повернётся…» Пётр поднимается, приготовляя заключительный радостный хор.

 Данная статичная развязка, видимо, не производила сильного впечатления на критиков, особенно учитывая девятую фреску. Поэтому уже в 1976 – 1978 годах (а, возможно, и раньше) авторы оперы и спектакля создали второй вариант финала и купировали арию Меншикова в «Покушении» – об этом можно судить по грамзаписи 1980 года [[152]](#footnote-152).

 Критика касалась частностей, нарушавших гармонию сценического целого. Например: «…уж очень странно кончается акт – «братанием» русского царя со свиньёй»[[153]](#footnote-153).

 Свинья действительно присутствовала в сцене «Всешутейшего собора», и, видимо, казалась критику натуралистическим элементом, противоречащим приподнятому настрою музыкально-драматических фресок (как и верёвки с бельём в сцене под Нарвой). Точнее, на сцене были люди в свиных личинах – как бы свита Ржевской. Возможно, это образ одной из петровских забав, когда в упряжку «Бахуса» вместо лошадей запрягали поросят. В логике спектакля он явился одной из деталей-метафор. Решённые в традиции святочных ряжений маски создавали параллель между фресками «Всешутейший собор» и «Пётр», где имелись соломенные чучела, отсылающие к традиции другого русского праздника. И, кроме того, образы свиней заострённо раскрывали смысл фрески, указывая на скотское состояние упившегося петровского окружения. Возможно, эта метафора своей резкостью выбивалась из выразительного ряда спектакля. И могла читаться в более широком смысле – как метафора скотства русского народа допетровской эпохи. Была ли последняя идея в спектакле достаточно определённой, сказать сложно, но именно она вызвала острейшую реакцию критики.

«Н. Касаткина и В. Василёв изображают допетровскую Русь как нечто первобытное, дикое. Но можно ли забывать, что в истории русской культуры были уже и «Задонщина», и «Слово о полку Игореве», и Дионисий, и Феофан Грек, и Рублёв – не «элита», но выходцы из народа, выражение его духовной жизни, истинно поэтического в его мироощущении? Так ли уж глубок след, оставленный в русской культуре «голландской поездкой» Петра, как мы это видим в спектакле?»[[154]](#footnote-154)

 Критики от статьи к статье так или иначе задавали этот вопрос. Поэтому, помимо «Покушения» и «Битвы со шведами», осуждённых главным образом за огрехи в драматургии, спорной виделась фреска «Всешутейший собор». Одни авторы ограничивались замечанием, что она слишком растянута, другие оставили по её поводу развёрнутые высказывания. Вот один из наиболее жёстких откликов.

«Либретто оперы, словно сжатый конспект, вбирает в себя многие исторические события. Н. Касаткина и В. Василёв стремятся оправдать его дробность, называя вместе с композитором произведение «музыкально-драматическими фресками». Но любой театральный спектакль призван дать психологически точную жизнь человеческого духа. А здесь довлеют принципы «хореодрамы», стремление найти в первую очередь наиболее выразительные пластические решения, как бы иллюстрирующие перипетии либретто. Именно это увлечение пластикой приводит, на мой взгляд, к затяжке весьма спорной по замыслу и образному содержанию сцены «всешутейшего собора». Именно так, наряду с находками, увлекающе яркими, возникают решения, «по-балетному упрощённые»... Ими изобилует упомянутая сцена «всешутейшего собора», эпизоды в военном лагере Петра»[[155]](#footnote-155).

Вызывало недоумение и развитие образа Анастасии. Она «…по воле авторов спектакля становится словно голосом Матери-земли, гибнет под падающими колоколами, сорванными рукой «антихриста» Петра! Почему? Зачем это понадобилось?» [[156]](#footnote-156) О драматургическом смысле такого хода уже говорилось выше. Но, учитывая степень символического обобщения, вложенного авторами в образ Анастасии, недоумение критика можно понять.

 «Спорность замысла», полемичность идей обсуждалась всеми рецензентами, взявшимися писать подробные статьи о «Петре Первом» в Кировском театре. Очевидно, в заглавном герое угадывался человек «оттепели», стремящийся открыть Россию всем ветрам западных морей. И потому, несмотря на многоплановое решение образа, темы русского пути, темы борьбы просвещённого человека и тёмного, косного, застойного окружения становились главными. И анализ спектакля соединялся с обсуждением личности и свершений самого Петра, и подспудными размышлениями о выборе современной России. Не случайно и теперь многие отечественные «западники» словно перефразируют один-единственный монолог царя из фрески «Всешутейший собор»:

ПЁТР

«Древняя гнилость…

Невежеством своим допьяна упиваемся.

Убожеством кичимся…

Неужто повсюду так? Повсюду?

Европа малая, тесная

А живёт богаче российского…

Почто так?.

Талантов много на Руси, да толку что!

Ничего не видим, ничего не знаем,

Как слепые кроты, в норе сидим…

Убежать бы отсель…» [[157]](#footnote-157)

 Это понимание исторической ситуации, выраженное в опере Петрова, вызвало недоумение многих рецензентов. Но в то же время образ царя – преобразователя и созидателя, – воспринимался положительно. И, указывая на отдельные слишком густые мазки в обрисовке заглавного героя и русского народа, критики одобряли концепцию музыкально-драматических фресок в целом.

Притом, все признавали и либретто, и музыку, и спектакль, по крайней мере, интересными, а чаще всего новаторскими. В чём заключалось «новое слово» лучше всего объяснил сам Петров. Говоря о сложившемся в театре отношении к премьерам, он указывал: «Постановки были часто скороспелыми, обычно очень традиционными, скучные декорации, недостаточное количество репетиций – всё это сказывалось на конечном результате…»[[158]](#footnote-158). Авторы «Петра» к созданию спектакля подошли иначе: отказались от канонов режиссуры и оформления, тщательно проработав каждую деталь, пригласив в оба состава первоклассных певцов даже на небольшие роли. Помимо этого и опера, и постановка оказались насыщенными современным проблемным содержанием. В результате все писали о большом достижении Кировского театра, и расходились только во взгляде на конкретные сцены – одни спорили с трактовкой истории, другие предпочитали промолчать. За всем этим маячила дискуссия между строк, продолженная в других спектаклях и новых критических откликах.

**«Яркие фрески»**[[159]](#footnote-159)

Провинциальные версии «Петра» 1970 годов, о которых здесь пойдёт речь, конечно, различались, но было между ними и много общего. Потому о них можно говорить в одном разделе.

Прежде всего, режиссёры этих спектаклей, в основном, следовали авторским ремаркам, вслушивались в музыку Петрова и, за исключением Станислава Гаудасинского (его стоит обсудить отдельно) не внедрялись в структуру произведения. Поэтому разные версии «Петра» обладали сходной динамикой и основывались на сходных принципах композиции. Можно проследить параллели в оформлении, в актёрской игре, в решениях отдельных сцен. В некоторых случаях местные труппы налаживали прямую связь с ленинградской сценой (например, киргизского «Петра» оформил Сумбаташвили), и возникали дополнительные точки сближения между новыми спектаклями и «прапремьерой». Кроме того, у всех, кто в Советском союзе обращался к петровской тематике, были общие, всенародно известные ориентиры и образцы – роман Алексея Толстого и фильм 1937 года – о чём уже говорилось. Правда, к концу 1970-х уже вышли на экран первые части новой экранизации книги Толстого, киноверсия «Арапа Петра Великого» Пушкина, и создатели спектаклей могли соотносить своего Петра с ними. Наконец, те, кто в СССР ставил оперу Петрова, как правило, или учились, или долгое время работали в Ленинграде. Поэтому образ города на Неве, его создателя и истории не был чужим для дирижёров, художников, режиссёров, и думается, личное отношение к северной столице влияло на выбор произведения.

Общий подход к формированию замысла на основе партитуры (и либретто – нередко учитывались даже режиссёрские ремарки Касаткиной и Василёва) определил и содержательную близость провинциальных спектаклей, при неординарности режиссёрских и актёрских идей. В близости понимания ведущей темы проявилось и родство взглядов на болевые вопросы времени. Внимание авторов спектакля концентрировалось на конфликте героя-созидателя и тёмных разрушительных сил – Софьи, Макария, недовольных бояр, тёмного забитого народа. Это противоречие являлось центром спектаклей, развивалось в ёмких и глубоких образах. Другие проблемы оперы оказывались на втором плане. Поэтому, если первую постановку «Петра Первого» можно назвать полифонией, то последующие – скорее гомофонные, яркие фрески.

Косвенным доказательством этой мысли является распределение внимания критиков, которые, как правило, подробнее всего писали об исполнителях партий Петра, Софьи и Марты-Екатерины. И дело не только в невозможности республиканских трупп собрать такой звёздный состав, как ленинградский театр – уровень местных певцов не всегда был низок. Причина в значимости, которую придавали тем или иным героям создатели спектаклей. Показательно, что рецензенты особо отмечали Софью, чья партия, по мнению некоторых критиков работы театра имени Кирова, вокально невыразительна[[160]](#footnote-160).

Общее видение отнюдь не предполагало единообразия. Авторы спектаклей находили в избранной теме свои обертоны, и основной конфликт каждый раз раскрывался по-особому, с вдохновением и изобретательностью.

Первым театром, обратившимся к «Петру» после ленинградской премьеры, стал Киргизский академический театр оперы и балета имени Абдыласа Малдыбаева в городе Фрунзе (ныне Бишкек). Это право оспаривает Свердловский театр оперы и балета имени Луначарского, по словам местных журналистов, воплотивший «Петра» вторым в стране. Возможно, имелась в виду РСФСР, а возможно, идея ставить оперу Петрова на Урале возникла раньше, чем в Киргизии, но подготовка премьеры заняла больше времени.

По свидетельству биографа главного дирижёра фрунзенского театра[[161]](#footnote-161), работа над спектаклем началась по предложению самого Петрова. Кажется, между Ленинградом и Киргизией огромное расстояние, а между тем, режиссёр Мустафа Исович Ахунбаев окончил Ленинградскую консерваторию, сотрудничал с Тихомировым – был его ассистентом в фильме «Князь Игорь» и сыграл Овлура. Музыкальный руководитель Асанхан Джумахматов тоже был знаком с артистами из Северной столицы, посещал её, часто гастролировал в Москве, получил известность в музыкальном мире Советского Союза. Поэтому Петров мог доверить ему исполнение своего сочинения с полным спокойствием. Но главное, фрунзенская труппа располагала тремя замечательными басами, которые украсили свой репертуар трудной партией Петра – это Владимир Муковников, Хусейн Мухтаров и Булат Минжилкиев, мировая звезда, «заставившая американцев вспомнить Шаляпина». К работе над оперой Петрова всё располагало.

Оформил спектакль Сумбаташвили. По замыслу декорации напоминали работу Кировского театра – вновь синий задник, деревянные лестницы и живописные дополнения. Но решение не было чистым повторением, а, скорее вариацией на прежнюю тему. Ведущим принципом являлся контраст. «В оформлении два мотива, две Руси, как в либретто и в музыке, – подчёркивала рецензентка. — Русь старая – чёрно-серые тона, иконописные лики, холодный металл тяжёлых окладов, красноватый отблеск пламени, сумрачные, неверные тени при свечах. Новая, Петровская Русь – ясная, яркая голубизна моря, свежесть некрашеного дерева, будто светящегося на солнце»[[162]](#footnote-162). Сходное противоположение можно обнаружить и в ленинградской версии, но там оно, видимо не обращало на себя главного внимания. На различие в планировке декораций указывает и обмолвка критика о центральной лестнице – в спектакле Касаткиной и Василёва в центре были окна. Контраст, борьба нового и старого, явилась основной темой и для режиссёра.

По словам критика, «…решения М. Ахунбаева предельно, обезоруживающе просты, и все вытекают из музыки. Естественное следование ей и делает режиссуру на первый взгляд незаметной»[[163]](#footnote-163). Следует обратить внимание на приведенные в Приложении №4 афишные данные, где указаны балетмейстер Э. Мамедилова и балетмейстер-репетитор Б. Алимбаев. Значит, мизансцены, особенно массовые, продумывались, как музыкальная партитура и, судя по процитированному отклику, режиссёр добивался максимальной слитности сценического и композиторского текстов. Но искал не многообразия, не смысловой насыщенности, как Касаткина и Василёв, а лаконичности и простоты. Прелесть заключалась в поэзии и музыкальности движений, выражавших ключевые образы. Основная идея нагляднее всего запечатлелась в сцене старой Москвы (видимо, после монолога Петра «Никто не может помыслов моих уразуметь»): «Погасли староверские свечи, серая масса надвигается на отступающего шаг за шагом по центральной лестнице Петра. Он отступает перед натиском толпы и всё же – так выстроена пластика эпизода! ведёт её за собой…»[[164]](#footnote-164). Аналогично решены взаимоотношения царя со сторонниками. Они – ведомы, они подчиняются его внутренней силе: «…первый выход Петра. Его сподвижники, до появления Петра, статичны и незаметны. Выход царя сопровождается настоящей «пластической фугой»: свободные, резкие движения молодого царя имитируют его сторонники. Сделано это очень тонко, ненавязчиво, но действенно впечатляюще» [[165]](#footnote-165).

В согласии с замыслом режиссёра рождался образ Петра у главного актёра. Н. Крылова говорила о нём так: Речи Петра – Минжилкиева резки, как сказал когда-то Пушкин, «кнутом писаны»: царь не выбирает ни выражений, ни манеры, ни интонации, он ослеплён фанатической страстью осуществления своих планов. Возможно, во внешнем рисунке роли… несколько утрируется ощущение всевластной, опьяняющей силы…»[[166]](#footnote-166). Именно понимание Петра как источника созидательной воли, движущей историю, было главным для спектакля и Минжилкиева. Его полётный, звонкий бас удивительно светлой окраски, легко звучавший в крайних точках диапазона, прекрасно выражал свободу и масштаб петровских помыслов. Показательно, что в отличие от Морозова, который особо отмечал и записал монолог царя «Никто не может помыслов моих уразуметь», Минжилкиев оставил аудиозапись другой арии – «Пора, пора на мир взглянуть…» из четвёртой фрески, где герой не столько размышляет, сколько заявляет программу действий, побуждает окружающих.

Другой центральной фигурой спектакля явилась Марта-Екатерина, вызывавшая особое внимание слушателей в исполнении приглашённой певицы – солистки Большого театра Галины Борисовой (она специально выучила партию для Киргизского театра). В её интерпретации перемена имени героини оказывалась вехой в развитии характера, по многогранности соотносимого с характером её супруга: «Сколько изобретательнейших деталей в сцене с солдатами Петра, сколько тончайших, выразительнейших штрихов в простенькой (шарманочный вальс) песенке о прежней жизни! В руках Борисовой буквально всё превращается в благодатный актёрский материал – будь то корзина с бельём или вылинявший передник в немудрящем костюме прачки. Точно так же играют мельчайшие детали вокальной партии, хотя бы восхитительно наивная мгновенная пауза, найденная в абсолютно ровной, «заученной» ритмике песенки: «И старый добрый пастор Глюк меня любил… как друг!» [[167]](#footnote-167). Певица показывала перемену, происходившую с будущей императрицей прямо во время арии: «Произнося впервые своё новое имя царицы («Екатерина… Первая!») бывшая прачка Марта как бы прислушивается к нему со стороны, поначалу боясь поверить себе, затем убеждаясь и только потом убеждая других» [[168]](#footnote-168). В целом, Борисова внутренне оправдывала героиню, видя в ней любящую спутницу царя. Уже после премьеры она предлагала режиссёру изменить мизансцену в «Покушении», когда Екатерина с возгласом «Ещё бы чуть – и мне опять порты, порты стирать!» возникала на возвышении как бы отдельно от Петра. Актриса считала, что героиня должна быть рядом с царём, потому что только она могла его успокоить – и оправдать перемену от дикой ярости при избиении Макария к милости в отношении Тихона. Такое решение, естественно бы смягчило меркантильные качества самой Екатерины.

Ответ режиссёра примечателен: «А следует ли искать здесь непременно какие-то объяснения? В таком случае надо непременно оправдывать и преображение Петра в финале фрески «Всешутейший собор». Вакханалия, пьяный разгул, и вдруг – Пётр, абсолютно серьёзный, размышляющий о судьбе государства в своей основной, программной арии. И такой перелом воспринимается логично – т е а т р а л ь н о логично. Воспринимается как ещё одно проявление двойственности, внутренней конфликтности образа, и театральная условность «работает» здесь на создание не «достоверности», а высоко реальной правды искусства…»[[169]](#footnote-169). Автор выделил в цитате режиссёра слова о театральности. И не случайно. Если Касаткина и Василёв соединяли условность и символизм с элементами бытовой конкретики, Ахунбаев явно жертвовал жизнеподобием и событийной логикой ради сильнейшего театрального эффекта.

Впрочем, девятая фреска не удовлетворяла и его: «…эпизод покушения для меня не столь бесспорен, непременно нужно будет ещё подумать о нём, отыскать упущенные возможности» [[170]](#footnote-170).

Однако, результат этих раздумий остался неизвестным. «Пётр Первый» сохранялся в репертуаре фрунзенского оперного театра лишь несколько лет и не вызвал зрительской любви, несмотря на благожелательные отзывы критики. Причина – музыкальные предпочтения киргизов, и, возможно, недостаточное развитие местной академической школы. Иными словами публика ещё не была готова восхищаться сложным языком современных опер, не богатых ясными, легко запоминаемыми мелодиями. Хотя сочинение Петрова не бедное в мелодическом отношении – и многие актёры его хвалили: наконец-то есть, что петь. И всё-таки «Пётр» сошёл с киргизской сцены. Возможно, этому способствовали и чиновничьи «подковёрные игры», шедшие вокруг фрунзенской оперы.

Но и здесь «Пётр Первый» помог творческому росту труппы. Отмечался «общий высокий актёрский уровень постановки», повышение профессионализма хора: «В Киргизском оперном хор всегда был «ахиллесовой пятой», всегда «тянул» тот или иной спектакль вниз, вызывая упрёки в отношении подвижности, чистоты интонации. На сей раз хор, можно сказать, превзошёл самого себя… Преодолевая свою малочисленность и «маломощность», коллектив вполне справляется со сложнейшей партией в современной опере»[[171]](#footnote-171).

 Второй спектакль в Свердловском театре оперы и балета имени А. Луначарского возник по инициативе главного дирижёра, Евгения Владимировича Колобова. Он коренной ленинградец, уехал на Урал, чтобы учиться дирижированию у М. И. Павермана, и по окончании консерватории работал в местном театре музыкальной комедии, а потом возглавил свердловскую оперу. И можно сказать, что Колобов вывел труппу из упадка – его художественная политика и, главное, талант возбудили интерес зрителей. Руководитель искал для театра новые пути, шёл на творческие эксперименты – приглашал разных режиссёров и художников, предлагал неординарные осмысления редких для советского репертуара классических опер. Например, работа С. Штейна «Сила судьбы» по опере Дж. Верди, спектакль на «языке оригинала», что было необычно для советского театра. Колобов исполнял современную музыку, принимая в репертуар наиболее интересные сочинения: почти одновременно с «Петром» в Свердловском театре прошла премьера балета Р. Щедрина «Анна Каренина», вскоре после оперы Петрова на сцене появились и другие его произведения – «Пушкин» и «Сотворение мира». О «Петре» же Колобов говорил: «…одна из лучших русских опер последних десятилетий: очень хорошее либретто и музыка удивительная» [[172]](#footnote-172).

 Режиссёр Юрий Александрович Петров и художница Маргарита Антиоховна Мукосеева избрали для спектакля то же композиционное решение, что и авторы «прапремьеры» – единую декорацию. Но здесь это не лестница.

 «Полная темнота в зале, полумрак на сцене, открытой для обозрения во всей своей кажущейся огромной и пугающей перспективе. Вдали лик богоматери – символ страдания и долготерпения древней Руси. А в центре сцены – строящийся корабль, тоже символ, символ Руси новой, нарождающейся. От сцены в зал стелется дым. Косые лучи света рассекают мглу, будто вырывая из глубины забвения страницы истории России времён Петра… В напряжённой тишине, изредка нарушаемой стуком топора, звоном цепей, отдельными выкриками, рождается песня-плач, песня жалоба…»[[173]](#footnote-173) – так Н. Вольпер обрисовала начало спектакля.

 Главный символ – помещённый на поворотный круг остов корабля[[174]](#footnote-174). Изменяя положение, дополняясь новыми деталями, он от фрески к фреске давал новые игровые площадки, формировал выгородки, обозначавшие разные места действия. А в финале завершённое судно венчалось парусами, наглядно выражая метафору пушкинского эпиграфа. И рождались мизансцены «то картинно статичные (фреска «Софья»), то мятущиеся («Старая Москва», «Снятие колоколов»), то стремительно подвижные, разворачивающиеся в упругом темпоритме («Всешутейший собор», «Военный лагерь под Нарвой», «Битва со шведами»)» [[175]](#footnote-175).

Оформление свердловского спектакля подчёркивало не контраст между прежней Русью и петровской Россией, а неуклонное созидательное движение истории. Но это был фон, оттенявший драматизм смятения народных сил, борений главных героев. А герои эти кипели страстями, густыми как тьма, окружавшая их, клубившаяся вокруг корабля в пустом пространстве сцены.

Царь то оказывался внизу, среди «чернорабочих», то взлетал на вершину своего фрегата-горы и, возвышаясь над толпой, воплощал ещё одну метафору – слова Владимира. Петра играл молодой Владимир Огновенко. Он утверждал, что самое главное в советской опере – эмоциональность. И действительно, насыщал роль Петра чувствами высокого накала. В его образе «огромная внутренняя сила, стремительность, импульсивность, одержимость, за которыми как нечто главное вырастает во весь рост противоречивая фигура Петра – царя-самодержца, деспота и в то же время прозорливого государственного деятеля» [[176]](#footnote-176). Критики улавливали в исполнении Огновенко сходство с кинематографическим Петром – Симоновым, и видимо, оно заключалось в резкости жеста, в молниеносных переходах от раздумий к ярости, от гнева к милости, в быстроте и напряжении мысли.

Параллель усиливал и образ Меншикова, созданный О. Плетенко в духе М. Жарова – это отлично видно на фотографиях[[177]](#footnote-177).

 Равной соперницей Петра была Софья в исполнении Ольги Соловьёвой. По воспоминаниям певицы, она долго не могла войти в роль. Помогла ей знаменитая картина И. Е. Репина: «Софья в келье. Она стоит у стола. У неё страшные глаза, руки сжаты, и такая сила изнутри светится, что мне вдруг этот образ сразу открылся» [[178]](#footnote-178). И вот какой явилась царевна в спектакле: «Фанатичка, ярая противница Петра, она как будто вобрала в себя силу всех врагов нового царя и, несмотря на своё поражение, чувствует себя его судьёй» [[179]](#footnote-179). Соловьёва подчёркивала староверскую истовость, неколебимость характера своей героини. Способствовала тому и актёрская индивидуальность певицы – красивое, мощное сопрано, внутренняя склонность к образам людей уверенных, стойких, непокорных.

 Запоминалась и Марта-Екатерина Светланы Зализняк. Актриса «…пленила своим поистине роскошным звучанием голоса, женским обаянием, точным проникновением в суть образа этой привлекательной, мягкой, но сильной и втайне честолюбивой женщины» [[180]](#footnote-180). И, надо сказать, она пленила не только автора рецензии, но и карикатуриста, изобразившего подмеченные критиком черты.

 Однако «душой и сердцем всего спектакля»явилась борьба Петра и Софьи. Не случайно именно отрывок из их спора в монастыре сохранился в аудиозаписи. Открытая сцена жила в непрестанном движении, корабль вращался, а конфликт двух героев создавал особый ток энергии, напряжение, словно рождавшее общий вихрь.

 И ещё один человек организовывал и сдерживал эмоциональный поток – дирижёр. «Именно страстность, мощь и глубина музыкального воплощения партитуры… как нельзя более полно соотнеслись со столь же динамичной, ярко современной режиссурой Ю. Петрова…»[[181]](#footnote-181). И ещё, как написал впоследствии А. Петров самому Колобову (правда по другому поводу, но, думается, точно охарактеризовав его искусство): «Ты дирижировал так, как будто это твоя музыка, и мы словно присутствуем при таинстве её рождения» [[182]](#footnote-182). Особый, приподнятый настрой дирижёра и музыкантов, ощущение каждого спектакля как таинства, придавали возвышенную атмосферу и эмоциональную насыщенность всему, что происходило на сцене.

 Петров посетил премьеру своей оперы в Свердловске. Потом были гастроли театра в Москве. А потом Темирканов пригласил Колобова в Ленинград, и в 1981 году дирижёр перешёл в театр имени Кирова. Видимо, с уходом музыкального руководителя свердловская версия «Петра» пропала из репертуара.

 Следующие версии «Петра» родились в один год, как бы на новой волне интереса к этой опере – видимо, после успешных афинских гастролей ленинградской труппы и двух зарубежных постановок в Братиславе и Карл-Маркс-Штадте.

 «…Открывается занавес. В центре затемнённой сцены тяжёлой глыбой висит массивный крест… На нём – зловещие багровые отблески. В течение действия крест меняет своё положение: то, наклоняясь, как бы придавливает сцену, то, нависая, становится её крышей, а то заполняет собой почти всё пространство. Под ним – сценический станок, оборачивающийся то пьедесталом для царского трона, то помостом, напоминающим плаху, а то он становится площадкой Преображенского лагеря» [[183]](#footnote-183) – так рецензент обрисовал начало и оформление работы куйбышевского Театра оперы и балета, осуществлённой режиссёром Ирэной Петровной Яслынь, художниками С. Зограбяном, И. Пеккером и дирижёром Львом Моисеевичем Оссовским.

 Если ведущей темой свердловского спектакля сделалась эмоциональная, огненная «сшибка характеров», то «Пётр» куйбышевского театра создавал ощущение мрачно-тревожной драмы: «Глухая, загадочная, вздыбленная Русь, прислушивающаяся к собственному прерывистому дыханию, ждущая перемен и страшащаяся их…

 Это первое ощущение свершающейся драмы пройдёт потом через всю оперу, оно будет жить даже в самых весёлых фресках – буйного застолья Петра, например, или корабельного праздника в Амстердаме. И цвет этот – пугающе чёрный, трагический, и музыка – беспокойная, надрывная, тревожащая душу, тоже останется до самого почти финала, победного торжественного» [[184]](#footnote-184) – обобщал впечатление от спектакля Г. Костин.

 Внимание зрителя вновь привлекал конфликт Петра и Софьи, противоположные по характеру сцены их соратников. Но противники царя изначально выглядели жалкими. О царевне в исполнении Светланы Бондаренко говорилось: «…ощущается и её душевный надлом, растерянность. Сильная, властная, с размашистым мужским шагом, с неженской уверенностью манер, она обречена самим ходом истории, что в спектакле передано и через окружение Софьи: это – единая огромная серая масса, неспособная стать активной действенной силой.

 Макарий (В. Киселёв), скорее озлобленно жалок в своих крикливых угрозах, чем действительно грозен». В добавление ещё один образ сторонников Софьи: «…у них исстрадавшиеся лица и глаза, полные недоумения и страха перед страшным царём, который перестал быть символом недоступного, неземного величия…»[[185]](#footnote-185)

 Роль Петра исполнял Виктор Капишников. Критики отмечали, что он лучше поёт, чем играет, что его образу не хватает многогранности, сложности. Хотя отдельные эпизоды, – в келье Софьи, сцена «Снятие колоколов» – актёру удались. Но характер царя, видимо, был только намечен, решён общими штрихами. И потому энергии главного образа, скорее всего, не хватало, чтобы воодушевить действие всего спектакля.

 И эта версия «Петра» оказалась менее заметной, чем другие, о ней опубликовано меньше рецензий.

 Четвёртым в Союзе к «Петру Первому» обратился ташкентский Государственный академический большой театр имени Алишера Навои. Осуществили спектакль выпускник режиссёрского отделения Ленинградской консерватории Фируддин Сатарович Сафаров, дирижёр Дильбар Гулямовна Абдурахманова и известный театральный художник Иван Васильевич Севастьянов (между прочим, он с 1963 по 1976 год работал в театре имени Кирова, и, несомненно, пересекался с авторами «Петра»). К моменту начала работы над узбекским спектаклем уже сложился прочный творческий союз режиссёра и дирижёра – они вдвоём возглавляли театр и готовили премьеры. И видимо, содружество авторов повлияло на впечатление неразрывного единства музыки и сцены, возникшее в их работе. Как и в других случаях, воплощение оперы Петрова явилось показателем повышения исполнительского уровня театра. «Сопоставление «Петра Первого» с предыдущими постановками узбекской труппы свидетельствует о большом пути, пройденном за неполное десятилетие» – писали критики.

 В отличие от других художников, Севастьянов не создал для спектакля декорацию-символ. «Отдельные важные детали оформления, разумеется, заключают в себе обобщающий смысл, – писал Бялик, – но лишь в пределах одной-двух сцен. Зато очень зримо прочерчено движение образов, историческая перспектива «дела Петрова» – от сумрачно нависших церковных куполов, глухих, тяжёлых колоколов (и колокола, и, что особенно непривычно, купола даны в траурно-чёрном цвете, это очень впечатляет) от нищих дырявых рогожных завес – к светлому силуэту стройных башен Петербурга-Ленинграда, вознёсшихся над мирным морем» [[186]](#footnote-186). Неизменные элементы оформления – выдвинутая вперёд невысокая площадка, устремлённые вверх лестницы служили лишь подспорьем для мизансцен. Смысл выражался в образной, музыкальной пластике. Сафаров, как и некоторые другие режиссёры, обратился к помощи хореографа – И Юсупова.

 Вот образ начала спектакля: «…На сцене – полумрак. Косые лучи света рассекают мглу, будто вызывая из глубины забвения страницы истории России. В напряжённой тишине звучит одинокий женский голос, льющийся неведомо откуда. Печальной песне перечат воинственные трубные сигналы. Отчаянно взметнулся плач – а рядом мрачноватая, неподвижная молитва мужских голосов.

 И вдруг луч высвечивает царевну Софью, неподвижно сидящую в тяжёлых парчовых одеждах. Короткий монолог, сговор её с Макарием – и снова оцепенело, упорно звучит молитвенный распев. А на всё происходящее, на чёрные рясы и лохмотья глядит с гигантской фрески-задника такой же тёмный, неподвижный лик Христа»[[187]](#footnote-187). Другой критик так обрисовал эту сцену: «Налетели чёрные вороны, налетели страшные вороны по стрелецкую кровушку, по стрелецкие головушки» – поют в начале оперы одурманенные антипетровскими наущениями люди. И сразу же являются на сцену угрюмо нахохлившиеся Софья и Макарий. Они-то и суть «злобные вороны» – так ставит этот эпизод режиссёр, словно бы полемизируя с обманутой толпой» [[188]](#footnote-188). Бялик отмечал, что, идя от фольклора и старинной литературы, Сафаров «в движениях персонажей варьирует повадку, взмах крыльев птиц – добрых, печалящихся, устремлённых ввысь или хищно затаившихся»[[189]](#footnote-189).

 Решение мизансцен было не просто условно, а поэтично, создавало особое видение музыки и действия. Солдатская песня сопровождалась «шутовской игрой», а сцена всешутейшего собора напоминала дивертисмент – но режиссёр акцентировал внимание не на театральности, а на особом значении происходящего. Игра и символические образы раскрывали процесс преображения мира, ведущийся Петром. Те моменты, когда поэтическое ощущение слабело (в четвёртой и десятой фресках), вызывали досаду критиков, даже при сохранении прежней условности. Одновременно, как говорил критик, «Каждого из артистов хора, мимического ансамбля и балета… Сафаров наделяет чертами индивидуальной характерности и собственной сценической задачей. Объединяясь же, они достоверно воплощают социальную сущность того или иного общественного слоя» [[190]](#footnote-190).

 Наиболее впечатляющей была мизансцена в «Старой Москве» (тот же эпизод, что в киргизском спектакле): «Вокруг огромного креста, поднятого старовером Макарием…, сгрудилась масса тёмных, загнанных людей, образовав огромный живой купол. Является Пётр, и обезумевшие жалобщики, словно бы надламывая то в одном, то в другом месте этот купол, поочерёдно устремляются к нему, причитая о бедствиях Руси. И окончательно утверждается Пётр в необходимости борьбы со старым миром. Перед решимостью его распадается груда тел, мрачный купол рушится» [[191]](#footnote-191).

 Во многих спектаклях Сафарова главным являлся герой-созидатель. Таким был и Пётр: царь-подвижник, готовый жизнь положить во имя России. Вячеслав Гринченко, как и Огновенко, вдохновлялся кинематографическим образом Симонова. Но если свердловский артист выделял в персонаже моменты напряжения воли и чувств, резкие перепады настроений и страстей, то Гринченко находил в роли проявления человечности, краски внутренней теплоты. Помогало тому и выразительное пение – мягкое голосоведение, вокальное наполнение каждой, даже декламационной фразы. Вокальное мастерство актёра отмечалось как наиболее выразительная его черта.

 Одним из впечатляющих вновь был эпизод в келье Софьи. «Партия Софьи написана композитором сложно в крайних регистрах голоса: царевна-кликуша то истово бубнит-причитает, то разражается истошными воплями. Большинство исполнительниц этой партии часто сбиваются то на говорок, то на крик. В ташкентском же театре превосходная драматическая певица Р. Лаут всё вокализирует – и насколько же шёпот или крик пропетый воздействует сильнее натурально воспроизведённого»[[192]](#footnote-192). То же можно сказать и о пении Гринченко.

Правда, он полагал наиболее важными не ансамблевые эпизоды, а монологи. И, пожалуй, единственный из исполнителей первых составов привносил в образ Петра оттенок самоуглубления и сосредоточенности. Подчёркивали крупные планы и мизансцены – в моменты размышлений царь поднимался на площадку, зримо отграниченную от общего фона.

А в спектакле возникла новая тема, по словам Н. Савинова, не видимая так ярко в других воплощениях оперы – тема одиночества героя: «Если в прежних решениях, в частности, у свердловчан, Пётр большей частью в окружении корабелов-строителей, то на ташкентской сцене Пётр живёт и творит одиноко, в обстановке почти полного непонимания и неприятия его народом»[[193]](#footnote-193). Критик дополнил свой тезис рассказом об игре актёра: «С каким пристальным вниманием вглядывается Гринченко – Пётр в душу каждого из встречающихся ему людей, как жадно ищет союзников! Этим продиктована и трагичность прощания с Тихоном – пощаженным во имя былого, но уже ставшим чужим. Именно это, трагически осознанное одиночество Петра побуждает его с такой силой тянуться к Марте-Екатерине. Великолепный певец-артист, Гринченко очень индивидуально рисует отношения своего героя с окружающими, в том числе и с представителями враждебного лагеря: поведение в сценах с Софьей далеко не равнозначно эпизодам столкновений с Макарием» [[194]](#footnote-194).

 По словам Савинова можно судить о том, что Сафаров дал новую трактовку «Покушения», оправдав нелогичность поведения Тихона, резкость перемены Марты-Екатерины раскрытием нового смысла, в опере заложенного, но скрытого. И, видимо, благодаря этому, рецензенты указывали лишь на отдельные просчёты, – логическую незавершённость некоторых мизансцен, кое-какие утрирования в игре Гринченко (когда его воодушевление перехлёстывало через край) и почти не замечали изъянов в драматургии самой оперы. Видимо здесь режиссёру во многом удалось восполнить содержательный пробел, оставленный авторами произведения. Или же критики решили, что об огрехах «Покушения» в принципе сказано довольно.

 Далее количество и уровень сценических воплощений «Петра» начали падать. Возможно, возникло некое пресыщение, когда многие режиссёры ярко выразили, в целом, одну мысль – мысль об обновлении, о перестройке России. И показалось, что сделанного достаточно.

 Последней советской версией «Петра» была работа Гаудасинского в Одесском театре оперы и балета. Собственно, Гаудасинский последний режиссёр, воплотивший оперу Петрова на сцене. Он обращался к ней трижды – в Одессе, в Пловдивской державной опере и в театре имени Мусоргского. И спектакли эти, судя по всему, были схожи. Поэтому разговор о них в следующем разделе.

**\*\*\***

Зарубежные режиссёры так же, как и советские, искали опору в партитуре «Петра Первого». По крайне скудным сведениям нельзя обнаружить полную картину их работы. Но можно заметить, что иностранные трактовки следовали тем же принципам композиции, что и отечественные, и тоже дали немало оригинальных находок.

**Много дыму – из ничего?****[[195]](#footnote-195)**

 «Полифония ритмообразований, современные гармонии, весь музыкальный строй оперы диктовали художнику жёстко-функциональное решение декорации. Он создаёт своеобразную хронику из двадцати двух знаково-поэтически организованных картин и разрабатывает самостоятельную партитуру используемых фактур. В спектакле они подлинные – рогожа, мешковина, дерево, железо. <…> Подлинность материалов приобретает символическое звучание, а их неожиданное сопряжение в различных картинах ёмко обозначает место действия и атмосферу происходящего. Художник, обращаясь к опыту драматического театра, добивается непрерывности действия и подлинно драматических акцентов, выраженных сценографией. …Широко применяет современную театральную машинерию – в спектакле использован и трансформирующийся планшет сцены, и движущиеся фуры, и поднимающиеся-опускающиеся штанкеты с деталями декорации» [[196]](#footnote-196) – так обрисована работа Семёна Пастуха в одесской версии «Петра Первого». Если другие художники создавали для оперы монолитную установку-символ или ограничивались неким условным пространством, Пастух сделал саму декорацию изменчивой, и достиг той неожиданной сценической динамики, которой авторы других спектаклей добивались с помощью решения мизансцен.

 Станислав Леонович Гаудасинский впервые обратился к «Петру», работая художественным руководителем одесского театра оперы и балета. Он начал готовить спектакль почти сразу после того, как занял пост (1978 год). Опера Петрова особенно волновала режиссёра – как он говорил позднее, Пётр один из любимых исторических деятелей, с которым Гаудасинский ассоциировал себя. Поэтому он неоднократно воплощал сочинение Петрова на разных сценах, и «Пётр» оказался единственной оперой, которую Гаудасинский поставил за рубежом – в Державной опере Пловдива, для болгарской труппы, с тем же художником и дирижёром Валентином Кожиным, с которыми осуществил одесскую работу.

 У особого отношения режиссёра к «Петру» имелась и личная причина. Гаудасинский был женат на Ирине Богачёвой, игравшей Марту-Екатерину в первом ленинградском спектакле и повлиявшей на окончательный вариант оперы. К своей роли певица относилась с теплотой: «Меня очень привлекал характер Марты Скавронской, простой по рождению женщины, ставшей императрицей. Царевна Софья, напротив, не была, как мне кажется, выдающейся, яркой личностью. Есть и ещё одна причина: мне всегда хотелось спеть о «счастливой любви». Таких партий у моего типа голоса практически нет» [[197]](#footnote-197) (у героини оперы, помимо её властной арии и правда есть светлые, лирические сцены с влюблённым Петром). Несомненно, Богачёва могла посоветовать мужу включить «Петра» в репертуар одесского театра. И потом приезжала на гастроли и пела в его спектакле.

 Между тем, положение в труппе было не спокойным. Возглавившему одесский театр режиссёру пришлось решать ряд проблем: исследовательница творчества Гаудасинского писала о скандалах и дрязгах в коллективе, а местные критики обращали внимание на странную репертуарную политику. «…Исчезли Глинка, Мусоргский, «Пиковая дама» уступила место «Иоланте», «Сказка о царе Салтане» и даже практически «Князь Игорь» и «Царская невеста» (их появление на афише носит эпизодический характер).

 Говоря о перспективах постановки «Сусанина» или «Хованщины», «Бориса» или «Руслана» подчас ссылаются на невозможность нынешними силами поднять такие колоссы. Но ведь «Пётр I» не проще!» [[198]](#footnote-198) – размышлял В. Максименко. Проблемная ситуация, видимо, сложилась перед приходом Гаудасинского, потому что он до «Петра» успел поставить «Травиату» Дж. Верди, «Алеко» С. С. Рахманинова и «Письма любви» В. Губаренко, так что за упомянутые критиком спектакли не отвечал. Правда, названные работы тоже указывают на линию отказа от масштабных спектаклей в пользу более камерных сочинений. Опера Петрова явилась исключением из общего ряда – то ли коллектив ограничивался в других случаях, чтобы накопить силы и средства для поднятия «колосса», то ли какое-то внешнее воздействие заставило Гаудасинского переменить политику.

 Так или иначе, но спектакль родился. И впечатлил одесскую публику не только режиссурой, но и оформлением Пастуха, дирижёрской трактовкой Б. Афанасьева, интересными актёрскими решениями.

Гаудасинский, окончивший ленинградскую консерваторию не только, как режиссёр (учился у Е. Н. Соковнина и Тихомирова), но и как певец, уделял много внимания работе с актёрами.

Интересно осмыслил образ Петра Анатолий Иванович Бойко. Как писал украинский критик, «Режиссёр и певец детально разработали пластический образ Петра, чётко выстроили мизансцены и всю сложную линию сценического поведения. Пётр является в спектакле в минуты героического величия, гнева, отчаяния, шумного пира – и искренней теплоты, лиричной задушевности, нежности (сцена с Катериной). Глубоко поражают его раздумья о доле России «Ужели проливать я должен кровь и дыбой и петлёй суровый суд вершить?» в шестой фреске. Тут А. Бойко, прекрасный голос коего звучит эмоционально наполнено, величаво и взволнованно, раскрывает переживания, глубокий драматизм своего героя. Певец стремится донести до слушателей все оттенки чувств, наипотаённые думы, показать Петра мыслителем и патриотом. Режиссёр и актёр подают противоречивую фигуру царя без фанфарной помпезности, но монументально, эмоционально возвышенно, нигде не прибегая к бытовой детализации. <…>

Герой А. Бойко по-настоящему живёт на сцене, привлекая мужеством, масштабностью и одновременно какой-то детской непосредственностью» [[199]](#footnote-199).

Хвалил рецензент и режиссёрское решение массовых сцен (в своё время Гаудасинский работал ассистентом режиссёра в театре им. Кирова и много занимался именно массовыми сценами): «Сколько смелой режиссёрской находчивости в многоплановых, насыщенных действием сценах войскового учения в Преображенском селе… Тут нет лишней суеты, какою ещё часто подталкивают действие другие постановщики. Каждая мизансцена скульптурно выразительна, логично оправдана и одновременно органично связана со всей массовой композицией картины. Очень сильное впечатление оставляет и проникнутая трагизмом фреска «Снятие колоколов» <…> В этой многоплановой картине, как и во всех массовых эпизодах оперы, режиссёр мастерски вводит пластические лейтмотивы героев в развёрнутую народную композицию. Он находит оригинальные сочетания драматично наполненных эпизодов возмущения народа… и скульптурных, исполненных ужаса и отчаяния мизансцен Анастасии, которая грозно протестует против наказа Петра…» [[200]](#footnote-200). Данные описания спектакля, верно, впечатляют. Хотя метод Гаудасинского в принципе не отличался от подхода к массовым сценам других постановщиков «Петра» – они тоже музыкально планировали мизансцены и искали наиболее образные жесты. Другое дело – некая гроза, проскальзывавшая в образе Анастасии.

Судя по всему, режиссёр осветлял лик древней Руси, следуя идее Белинского о том, что из ничтожного духом народа и не мог бы выйти такой исполин, как Пётр. Поэтому большее значение получали массовые сцены справных, уверенных в себе воинов, и Анастасия могла быть грозной, раскрывая внутреннюю силу даже заблуждающихся русских людей. А в образе Петра на первый план выходил его патриотизм. Отвечала замыслу режиссёра и коррекция партитуры – он попросил Петрова дописать в шестой фреске небольшую сцену, где царь благословляет молодых людей, уезжающих учиться в Европу. Так в спектакле утверждалась идея, что Пётр не одинок, или, по крайней мере, не всегда будет нести своё непосильное бремя без поддержки. В Одессе же Гаудасинский сократил фреску «Покушение», убрав эпизод самого покушения. Купировал он и действенную линию отношений Анастасии и Тихона, придав героине исключительно символическое значение.

Однако, при оригинальности многих идей, сценическая реализация интересного замысла имела недостатки. Некоторые сцены («Всешутейший собор», солдатские эпизоды) казались излишне резкими. Навязчивыми, нарочитыми явились отдельные приёмы: «Что правда, иногда режиссёру изменяет чувство меры, и тогда на сцене театра слишком натуралистично воспроизводятся войсковые эпизоды, чересчур щедро используются пиротехнические и шумовые эффекты (гремят пушки, тёмно-серыми клубами стелется дым), что мешает артистам петь. Считаю, что от этих эффектов следует отказаться или ограничить их, потому что ни взрывы, ни дым не могут поразить зрителей, что приходят сегодня на оперный спектакль». Другой критик добавил: «Звуки выстрелов «пушек» буквально оглушают слушателей, дым устремляется в оркестр и зал. Невольно возникает опасение, не вреден ли он для сцен и потолка…»[[201]](#footnote-201)

И, спустя тринадцать лет, обсуждая режиссёрский портрет Гаудасинского и его новое обращение к «Петру», уже на петербургской сцене, Е. В. Третьякова категорично озаглавила статью – «Много дыма из ничего».

Режиссёр покинул одесский театр в 1980 году, чтобы возглавить МАЛЕГОТ. В 1993-м, когда он в третий раз взялся за оперу Петрова, плодотворный союз Гаудасинского, Пастуха и Кожина распался – и художник, и дирижёр покинули страну. Соавторами режиссёра были Вячеслав Окунев и Андрей Аниканов. И Малого оперного уже не было – был театр Мусоргского (как язвили критики, названный именем композитора, который никакого исторического отношения к данной сцене не имел).

Руководитель (а позднее и директор театра) Гаудасинский видел в творчестве Мусоргского сходство со своим художественным кредо. Также новое название освобождало театр от эпитета «малый» и как бы давало больше оснований для конкуренции с Мариинским театром, которая разгорелась в 1990-е годы – вплоть до того, что два коллектива почти одновременно приезжали на гастроли в один и тот же город практически с одинаковой программой.

Опера Петрова продолжала линию исторических спектаклей, которую Гаудасинский называл основной: «Борис Годунов», «Хованщина», «Пётр Первый», «Князь Игорь»… Общность замысла подчёркивалась сходным решением декораций и мизансцен, некими лейттемами, переходившими из спектакля в спектакль. И вновь замысел был интересным, а воплощение имело изъяны.

В глубине пустой тёмной сцены медленно разгорался неверный огонёк свечи в руках Анастасии. Она, чистая, белая, пела песню, как молитву, на фоне маленького силуэта храма. При звуке трубных сигналов её окружала толпа женщин из народа, тоже со свечами. Молельницы падали на колени и склонялись перед Анастасией, как перед святой. Потом звучал мужской хор, и на авансцене появлялись работники, несущие на плечах тяжёлые брёвна. Группа их, почти соединяясь с женским хором, опускала груз, снимала шапки, присаживалась отдохнуть, а потом люди поднимались и в прежнем монотонном ритме шли дальше, а сцена вновь погружалась во тьму.

Затем высвечивалась часть сцены и Софья в роскошных тёмных одеждах, перед столиком с царскими уборами, на фоне огромного иконостаса. Точнее, это были пустые золотые рамы для икон, напоминавшие древние стены кремля с узкими окнами.

Иконостас являлся основным образом для первых четырёх фресок. Окунев создал две подвижных, вытянутых вверх конструкции-ширмы, напоминавшие распахнутые створки огромного окна, открывавшие проём уже традиционно голубого задника (впрочем, сцена почти всё время пребывала в полутьме). Символические персонажи Анастасия, Владимир мелькали в проёмах окладов. Пётр и Меншиков в сцене «Всешутейшего собора» забирались на деревянный балкончик, похожий на площадку строительных лесов, которыми живописцы пользуются при создании фресок.

Иконостас напоминал о другой, более ранней версии «Петра» – немецком спектакле Карла Рихи. Располагая небольшой театральной площадкой, не позволявшей организовать масштабные массовые сцены, режиссёр и художник Дитер-Герхард Ворм придумали иной ход. «Театральный занавес, выполненный в виде иконостаса, раскрывается на разных уровнях, и поочерёдно высвечиваются то келья Софьи или Макария, то каморка Владимира-Живописца. Таким образом рельефно подчёркивается драматическая напряжённость сцен-поединков, воплощающих столкновения разных человеческих характеров»[[202]](#footnote-202) – рассказывали советские корреспонденты. Можно сказать, что жанр фрески получил в спектакле Карл-Маркс-Штадта зримое воплощение – и, помимо рельефной обрисовки конфликтов, на сцене возникал иной смысл – неразрывность единого исторического полотна, на котором каждый образ, каждый герой значим.

В работе Гаудасинского и Окунева оформление не обладало таким символическим и функциональным содержанием. Иконостас только обозначал старую Русь, которая менялась с приходом Петра. Во втором действии, куда вошли другие шесть фресок оперы (её композиция была изменена, в том числе, деление на акты) золотые оклады с декораций исчезали, обнажая прямоугольные деревянные клетки-каркасы. От фрески к фреске эти строительные леса меняли положение, то расходясь, то смыкаясь, образуя различные выгородки, отличающие одни эпизоды от других. Но в создании этих выгородок, в обыгрывании разных уровней двух конструкций была какая-то нелогичность.

Например, во фреске «Амстердам» украшенные канатами и небольшими парусами и отодвинутые к самым кулисам клетки открывали синий простор задника. И казалось: вот он, образ «окна в Европу», который искал Пётр. В следующем эпизоде несчастные русские люди с большим трудом во мраке передвигали створки «окна». И, по логике, должна была возникнуть метафора: одурманенные, запутавшиеся бунтовщики перекрывают Петру и России путь к желанным морям. Но метафоры не получилось: хористы лишь поворачивали конструкции вокруг своей оси, причём изнанка «клеток» ничем не отличалась от их лицевой стороны.

Режиссер, следуя, как и авторы других версий «Петра», за музыкой, порою находил довольно точные и образные сценические отражения партитуры. Но эти находки не всегда соединялись в драматургию целого. Например, Гаудасинский подметил сходство между оркестровой картиной битвы со шведами и музыкой на смене фресок, и решил этот эпизод, как некое смятенное движение, когда декорации вращались, мелькали силуэты солдат в световых сполохах. А в момент сильнейшего напряжения, когда хор тянул одну ноту на фоне тревожного быстрого ритма, вся сцена была погружена во тьму – передавалось ощущение томительного неведения, кто же одержал победу в решающем сражении. Дальше в музыке это неведение разрешалось яркой радостной вспышкой темы «славы России». Но на сцене в прежней полутьме из-за полусдвинутых клеток-лесов выходил Пётр в сопровождении нескольких солдат – словно не царь-победитель, а прораб на стройке. И подмостки заволакивал сизый дым, словно битва ещё не кончилась. В результате возникал эмоциональный диссонанс, и прежнее точное следование музыке оказывалось бессмысленным.

Режиссёр и художник, выверяя ход спектакля, словно забывали о тех образах, которые давали в начале. Так, интересно задумано решение окончания фрески «Амстердам». Пётр в раздумьях вглядывался в даль синего неба-моря, Тихон и Меншиков тосковали о России, и, при звуке голоса Анастасии на заднике проявлялись силуэты московских куполов. Сходный по смыслу эпизод-воспоминание в финале развивался совершенно иначе: царь с тёмной сцены смотрел в направлении зрительного зала. Ни намёка на прежнюю идею.

Справедливо замечание И. Малиновской, написавшей портрет режиссёра Гаудасинского: «Очень театрально явленная символика создаёт нужное настроение и внутреннюю готовность к восприятию чего-то незаурядного. Однако рыбка, проглотившая наживку, как всегда, оказывается обманутой» [[203]](#footnote-203). Причины этого разочаровывающего «обмана» и провалов в логике и эмоциональной насыщенности спектаклей кроются в нескольких особенностях, отличающих спектакли Гаудасинского в театре имени Мусоргского. Об одной из них хлёстко высказалась Третьякова, как раз применительно к «Петру»: «Хор у него (Гаудасинского) всегда будет ходить кругами и диагоналями. В руках массовки будут либо свечи, либо топоры или ружья – в зависимости от ситуации, но отнюдь не по необходимости. Если на сцене трон, то не сомневайтесь, он будет подсвечен красным, потому что в крови. В сценах разгула все мгновенно опьянеют, и так же, с быстротой молнии, придут в себя» [[204]](#footnote-204).

Моменты тиражирования были заметны и в разработке ролей: Пётр в исполнении Владимира Ванеева наделён несколькими нарочитыми позами и жестами – он всегда утверждался на сцене, по-моряцки широко расставив ноги (иногда слишком широко) а при выражении волевого напора потряхивал то правой, то левой рукой в сторону исполнителей своих приказов, или постукивал тростью. Повторы наблюдались и в отдельных картинах: Софья в келье во время диалога с Петром то ползала по полу, то поднималась, то снова ползала, опрокинутая братом, и характер её движений практически не изменялся. И Малинина обрисовала результат такого подхода: «…от навязчивого повторения образ быстро теряет силу воздействия».

Помимо нарочитого повторения своих идей Гаудасинский цитировал эпизоды и приёмы из прежних версий «Петра». Об иконостасе уже сказано. Появление синего задника, различных корабельных канатов и парусов в спектаклях уже сделались привычными. Кроме того, Гаудасинский вольно или невольно скопировал многие мизансцены из театра имени Кирова: брат сбрасывал Софью с трона так же, как у Касаткиной и Василёва, в диалоге Петра и Лефорта из третьей фрески повторялось положение героев, зафиксированное на фотографии с «прапремьеры», эпизоды Марты-Екатерины в седьмой фреске чуть ли не точь-в-точь воспроизводили ту же сцену в ленинградской работе – даже бельевая верёвка имелась (хотя за неё критиковали авторов первой постановки). Идея флирта Ржевской и Лефорта тоже впервые реализована Касаткиной и Василёвым – и позднее повторена Гаудасинским через танец этих героев.

Режиссёр последней версии «Петра», с одной стороны, почти в каждом спектакле применял одни и те же средства, а с другой, ограничивался несколькими эффектными образами, как правило, наглядно выражавшими смысл спектакля (обычно в начале и конце). Например, брёвна, которые несли в начале усталые мужики: «В финале те же брёвна таскают чуть ли не бегом, легко и счастливо. К тому же в начале волокли в темноте, а под конец – при ярком солнце. Явное указание на свет из открытого в Европу окна. Так же логично предположить, что если царь хороший, то и работа спорится. Идея столь же нова и проста, сколь новы и просты средства её воплощения…»[[205]](#footnote-205). Правда смысловой акцент не очень-то читался в спектакле, потому что образы трудяг-строителей появлялись в самом начале и потом нигде не возникали до самого финала – можно было и забыть о них. Впрочем, выше уже говорилось, что многие интересные находки оказывались словно бы проброшенными, выпадали из общей линии сценического развития, будто режиссёр не задумывался о сквозных смысловых связях, формирующих драматургию спектакля. Потому значимые новаторские детали, например, то, что Пётр крестился перед тем, как крикнуть рубить колокола, затмевались назывными и плоскими эпизодами.

Наконец, Гаудасинскому, как и в его одесском спектакле, порою изменяло чувство меры. Не только в количестве повторов, но и в градусе эмоций, в приёмах, вовсе не характерных для жанра фрески. Так, рецензент замечала: «…столько, сколько бьют друг друга персонажи сценических творений С. Гаудасинского, хватило бы не на один десяток спектаклей в более спокойных и интеллигентных театрах. Но здесь – покой всем только снится, герои общаются меж собой чрезвычайно интенсивно и энергично. Пётр лупит Софью не хуже, чем Борис Годунов Шуйского – и руками и ногами» [[206]](#footnote-206). Ощущая изъян в драматургии оперы, режиссёр исключил из фрески «Покушение» драку Петра и Макария (в целом, от сцены осталось две арии да пара начальных реплик). Но одновременно он ввёл в шестую картину эпизоды рукоприкладства – и мелодраматизм не сгладился, а кажется, поглотил всю оперу Петрова. На видеозаписи спектакля, созданной, судя по всему, некоторое время спустя после премьеры, но в 1990-е, потому что картинка по всем признакам фиксировалась на плёнку, а к 2005 году уже применялась цифра, резкие ходы немного сглажены: царь не бьёт сестру, а только пару раз бросает её на пол. Но характерно, что Софья, после ухода Петра, крича и откашливаясь (брат её слегка придушил, так что актриса, возможно, и не способна была петь в ту минуту) в полутьме ползает между трупами стрельцов. Всё точно по ремаркам Касаткиной и Василёва – но они в итоге от них отказались, ограничившись изображением петель виселиц. И это было в логике всего их спектакля, потому что канаты и верёвки обыгрывались почти во всех сценах. У Гаудасинского создать подобные сквозные образы не получилось. Для усиления эффекта он пустил по сцене тележку палача с телами казнённых (прикрытыми белой тканью), двигавшуюся в том же ритме и с тем же скрипом, что носители брёвен в начале. Но брёвен-то как раз и не было – и куда они делись, осталось неясным. Смысловые акценты не варьировались от сцены к сцене, а возникали вдруг и пропадали так же бесследно.

При этом режиссёр не учитывал композицию музыкально-драматических фресок со своими лейтмотивами и контрастами (последние в спектакле возникали только по фабуле либретто). Более того, Гаудасинский вольно или невольно, но разрушил выверенную авторами форму оперы. Он попросил Петрова досочинить нужную ему сцену. И композитор, как некогда в случае Богачёвой, согласился, «вырезав» монолог Петра «Никто не может помыслов моих уразуметь» из шестой фрески и создав отдельный эпизод перед следующей сценой. За монологом следовало несколько музыкальных фраз, основанных на теме «славы России», с которыми царь обращался к молодым людям, едущим в Европу. В результате нарушился принцип контрастного чередования фресок. Нарушилась и временная гармония их – одни, как и раньше были длинными («Всешутейший собор»), а другие – явились крайне короткими. Распалось музыкальное единство: монолог Петра, напоминающий монолог Бориса «Скорбит душа», конечно, являлся неотъемлемым от «Старой Москвы». И прямое его перетекание в тему «славы России», которая, к тому же, открыто и ярко звучала задолго до финала, снижало накал драматургии.

Так Гаудасинский, дав немало интересных идей, обладая темпераментными актёрами, красивыми голосами (эти причины вкупе с именем Петрова и качеством его музыки, видимо, обеспечили первоначальный зрительский и гастрольный успех спектакля) затушевал многие глубины этой оперы красками мелодрамы.

Ситуация усугублялась неблагополучным положением оркестра. О работе дирижёра говорилось: «Партитура А. Петрова, воспринимавшаяся вполне цельной, как то «вдруг» стараниями оркестра А. Аниханова распалась на отдельные мелодии, к тому же почему-то маловыразительные и вторичные. Музыкальная форма оказалась раздробленной – будто в картонной игре-головоломке приладили кусочки друг к другу не теми концами, и получилась не картина, а лоскутное одеяло, сшитое кое-как, без претензий на вкус.

Вокалисты (за исключением Е. Устиновой – Анастасии и В. Пищаева – Меншикова) пели форсированным и задавленным звуком, очевидно, будучи занятыми выполнением сценических задач» [[207]](#footnote-207). И, к моменту видеозаписи очевидно не первого спектакля дело не улучшилось. Певцы по-прежнему давили на голос. Главный актёр порою расходился с дирижёром. Хор явно не умел петь спиной к руководителю, чем владел коллектив театра им. Кирова двадцать лет назад, – и многие слова просто пропадали.

Конечно, музыкантам, борющимся с партитурой, было не до филигранной точности нюансов, не до мелких штрихов, придававших сочинению Петрова особый шарм.

А в результате создалось впечатление, что и опера ничего не стоит – «много дыма из ничего». Один автор обозначил проблему крайне резко: «Опера Петрова познала в своё время «триумф» мировой премьеры в постановке своих либреттистов – Наталии Касаткиной и Владимира Василёва – и «почила в бозе». Наверное, не зря: ведь даже самый неискушённый зритель понимает разницу между единственным детищем композитора-песенника и операми, к примеру, Сергея Прокофьева. И если нельзя назвать популярными у отечественных слушателей «Игрока» и «Огненного ангела», то что говорить о «музыкально-драматических фресках» Петрова (а именно так определён жанр этого произведения), которые не дотягивают даже до уровня популярных «жестоких романсов» композитора, написанных ко многим фильмам» [[208]](#footnote-208). Рецензент «Независимой газеты», правда, во всей красе проявил свою «неискушённость», забыв и о других театральных работах Петрова, и о сценической истории самого «Петра». Однако, язвительность критика в отношении «Петра Первого» в трактовке Гаудасинского аналогична язвительности целого ряда публикаций о театре имени Мусоргского.

Впрочем, такой стиль рецензий характерен для 1990-х. Упоённые нахлынувшей свободой слова журналисты принялись самовыражаться, иногда забывая о критической этике. В них горело желание сбросить с «корабля современности» наследие недавней советской эпохи. И всё, что напоминало о нём без диссидентской ухмылки, вызывало желчные комментарии: «Сюжет оперы Петрова заимствован из одиозного (!) романа Алексея Толстого. Гаудасинский и Окунев постарались сохранить мечтательные воспоминания некоторых представителей старшего поколения о «железном кулаке» и «демократии с виселицами» [[209]](#footnote-209).

«Пётр Первый» хотя и выражал идею обновления России, и кажется, резонировал с пафосом «перестройки», являлся обласканным властями (премии, открытия-закрытия сезонов, гастролей в присутствии партийных чиновников) произведением брежневской поры. И это вызывало понятный негатив у тех, кто с наслаждением отказывался от прошлого.

И спектакль режиссёра, чьей программой было сохранение традиций, во многом не доведённый до ума, усиливал неприятие оперы Петрова. Особенно со временем, когда утратил внешний эффектный лоск и какую-то искру актёрского интереса[[210]](#footnote-210).

Впрочем, спектакль Гаудасинского невольно отражал время, когда корабль новой России спустили со стапелей, но с недоделками и течью, сорвав старые паруса и не раскрыв новых. И долго он носился без руля и без ветрил по морям смутных 1990-х. Да и теперь команда задаётся вопросом: «Куда ж нам плыть?»

 **Заключение.**

**«К новым берегам»!**

Анализ либретто и музыки «Петра Первого» убеждает, что эта опера обладает достоинствами, не позволяющими видеть причину забвения в самом сочинении. Более того ситуация, когда композитор привлёк к работе балетмейстеров, и не только как либреттистов, но и как создателей спектакля, обогатила оперный жанр и музыкальную сцену необычными решениями. Создатели «Петра Первого» отказались от штампов традиционной «большой оперы» – это отразилось и в структуре либретто, и в музыке, и в сценическом воплощении.

Примечательно, что рецензенты, как советского, так и нынешнего времени основное острие критики направляли не столько на музыку, сколько на драматургию. Фактически, большинство достижений и просчётов оперы и постановки были подготовлены драматургией либретто или противоречиями между ней и режиссурой. Музыка и сцена сделали более заметными и достижения, и изъяны, но особенности формы, заданные литературным текстом, при этом сохранились. Следовательно, в данном случае, либретто явилось тем фундаментом, на котором строилось не только музыкальное, но и театральное воплощение оперы.

В целом, сценические версии «Петра» создавались в русле единого способа взаимодействия театра и партитуры. Режиссёры подчиняли свой замысел музыке, а порою и ремаркам драматургов, действуя, однако, по-разному. Авторы первой постановки Касаткина и Василёв создавали на сцене особый смысловой план, в каждом эпизоде-фреске добавляя к музыке и драме новые краски, делая действие насыщенным, объёмным, следуя принципам «музыкальной и сценической полифонии». Режиссёры провинциальных спектаклей, как правило, выявляли в опере стержневой конфликт и подчиняли действие ведущей, наиболее яркой теме, которую раскрывали с вдохновением и изобретательностью.

Со временем режиссура попробовала применить к опере Петрова иной, более «агрессивный» подход. Станислав Гаудасинский в своих сценических версиях «Петра» вступил в борьбу с огрехами драматургии и решился не только на театральную, но и на музыкальную доработку сочинения. Однако эта доработка имела спорный эффект, поскольку нарушила выверенную логику музыкально-драматургического целого, но не устранила окончательно тех проблем, с которыми боролась. Другие решения постановщика оказались с одной стороны, во многом буквальными, лобовыми, а с другой – повторяли некоторые приёмы прежних спектаклей. Всё это, вкупе с ушатом язвительной критики, вылитым на театр Мусоргского и его главного режиссёра, повлияло на восприятие «Петра».

Однако, неудачный опыт тоже является опытом. И потому нельзя думать, чтобы неидеальный спектакль мог повредить судьбе интересной оперы. Вероятно, свою роль сыграли веяния времени, когда многое из советского прошлого агрессивно отрицалось. Вдобавок новая, пришедшая после развала СССР, эпоха не принесла ожидаемого петровского триумфа. Страну лихорадило, корабли не строились, а распиливались на металлолом. И героем времени явился не царь-плотник, а царь Борис.

Возобновление оперы Петрова тем же режиссёром в «сытые нулевые» видимо, воспринималось как дежурный «датский» спектакль ко дню города, к юбилею композитора. Принципиально нового смысла никто не предложил. Недоверие осталось прежним.

А ситуация в современном театре не способствует популяризации современной оперы, поскольку её трудно и дорого ставить, зрительский успех никак не гарантирован, и государство не спешит финансировать спектакли, не обещающие экономической выгоды, увеличения посещаемости театров, да и просто не понятные чиновникам. Поэтому новому или забытому оперному сочинению трудно пробиться на большую сцену, и ещё трудней удержаться на ней.

Наконец, вектор духовных поисков нынешней сцены иной: режиссёров интересует хаос, враждебная и подавляющая человека среда, внутренне разорванные, смятенные личности. Поэтому такой масштабной, цельной и созидательной фигуре, как заглавный герой оперы Петрова, трудно выйти на подмостки.

Но всё же, как ни пафосно это звучит, опера «Пётр Первый» живёт в памяти народной – песня Анастасии, арии Екатерины и Петра входят в репертуар студентов консерваторий, в концертные и конкурсные программы профессиональных певцов. Время от времени исполняются и хоровые отрывки: недавно, в заключительном концерте 51-й «Музыкальной весны» прозвучали ариозо царя и финал оперы в обработке С. Екимова. Люди нет-нет и вспоминают о «Петре Первом» Петрова … А значит, есть надежда, что с театральных сцен вновь зазвучит гимн великой России и славе её.

**Приложение.**

1. **Вокально-симфонические фрески и опера «Пётр Первый».**

|  |  |
| --- | --- |
| **Вокально-симфонические фрески.** | **Музыкально-драматические фрески.** |
| **I**. «Как на нас Господь поразгневался…»**II**Снятие колоколов. «Ой, колокола взыграли…»**III**Битва со шведами. «Воины! Пришёл час…»**IV**Гимн России и войску русскому «Да исполнятся думы народные…» | **ПЕРВОЕ ДЕЙСТВИЕ.****1**«Софья»**2**«Пётр»**3**«Восшествие на престол»*Первая часть – Троицкое.**Вторая часть – Кремль.***4**«Всешутейший собор»**ВТОРОЕ ДЕЙСТВИЕ.****5**«Амстердам»**6**«Старая Москва»*Первая часть – Кремль.**Вторая часть – Келья Софьи.***7**«Под Нарвой»**ТРЕТЬЕ ДЕЙСТВИЕ****8**«Снятие колоколов»**9**«Покушение»**10**«Битва со шведами» |

1. **Действующие лица и исполнители в спектакле Театра имени Кирова «Пётр Первый». По материалам либретто, программок на 11 и 14 июня 1975 года и других источников. Артисты, введённые в спектакль позже, выделены курсивом (и в этом случае указан год их участия в спектакле), подчёркнуты – действующие лица, не указанные в либретто.**

|  |  |
| --- | --- |
| **Действующие лица (порядок и подписи, как в рукописи).** | **Актёры (оба состава).** |
| Пётр – Бас.Марта, в дальнейшем Екатерина, жена Петра. Меццо-сопрано.Тихон, солдат. — Баритон.Анастасия, невеста Тихона. Лирическое сопрано.Меншиков – Драматический тенор.Лефорт. — Баритон.Ромодановский. — Бас.Софья, сестра Петра – Драматическое сопрано.Макарий, приближённый Софьи – Бас.Владимир, живописец – Лирический тенор.Ржевская, князь-игуменья «Всешутейшего собора» – Меццо-сопрано.Геррит, голландский корабельный мастер – Тенор.Пьяный боярин.Боярин – Тенор.1-й солдат – Тенор.2-й солдат – Бас.Пьяный боярин.КомандирыНедовольные бояреНарод, мастеровые, петровское войско, стрельцы, монахи, голландцы – горожане и матросы, шведские солдаты. | В. М. Морозов, Л. М. Романчак, И. Наволошников, *Рахманин (1976).*И. П. Богачёва, Н. Н. Терентьева, Л. П. ФилатоваГ. В. Заставный, Н. Калошин, И. Морозов, *С. Лейферкус (1981).*Г. А, Ковалёва, Р. С. Волкова, Е. Зименко, С. Ялышева, *О. Кондина (1987).*Н. Н. Майборода, Е. А. Бойцов, *А. Дедик (1983).*А. Л. Володось, В. П. Журавленко, А. Храмцов, *Лебедь (1985).*В. Е. Беленко, И. С. Боровиков, И. Силантьев.Н. Е. Настека, Л. И. Наконечная, А. Шестакова, *В Перласова (1979), Е. Целовальник (1984).*М. А. Черножуков, Н. П. Охотников, Е. Федотов.М. Н. Егоров, Е. А. Бойцов, М. Егоров.Н. Н. Аксючиц, Э. С. Краюшкина, Т. КузнецоваМ. М. Гаврилкин, С. И. Матвеев, В. Пучков.С. Е. Стрежнев, Э. С. Ковалёв. И. В. Шпагин.Э. С. Ковалёв, И. В. Шпагин.С. Е. Стрежнев, И. В. Шпагин, С. Матвеев.И. Н. Силантьев, Е. В. Федотов, В. Беленко.Э. С. Ковалёв.Э. С. Ковалёв, В. А. Филиппов.Л. А. Воробьёв, И. Х. Вовк, Э. Э. Эглит.Хор. |

**2.2. Исполнители в записи оперы «Пётр Первый» (1980 г., «Мелодия»).**

|  |  |
| --- | --- |
| **Действующие лица (порядок и подписи, как в аннотации к пластинке).** | **Исполнители.** |
| Пётр.Марта, в дальнейшем Екатерина, жена Петра.Тихон, солдат.Анастасия, невеста Тихона. Меншиков Лефорт. Софья, сестра Петра Князь Ромодановский.Макарий, приближённый Софьи Владимир, живописец Ржевская, князь-игуменья «Всешутейшего собора» Геррит, голландский корабельный мастер 1-й солдат и Раненый солдат2-й солдатПьяный боярин.Народ, мастеровые, петровское войско, стрельцы, монахи, голландцы – горожане и матросы, шведские солдаты.Дирижёр | В. М. МорозовИ. П. БогачёваС. Лейферкус.Г. А, КовалёваЕ. А. БойцовИ. С. Боровиков.Л. И. Наконечная.В. П. ЖуравленкоН. П. Охотников.М. Н. ЕгоровН. Н. АксючицМ. М. ГаврилкинС. Е. СтрежневЕ. В. Федотов.И. В. Шпагин.Хор театра им. Кирова.Ю. Х. Темирканов. |

1. **Действующие лица в клавире и партитуре.**

|  |  |
| --- | --- |
| **Действующие лица**  | **Голоса.** |
| Пётр Марта, в дальнейшем Екатерина, жена Петра. Тихон, солдат. Анастасия, невеста Тихона. Меншиков Лефорт.Князь Ромодановский. Софья, сестра ПетраМакарий, приближённый СофьиВладимир, живописец Ржевская, князь-игуменья «Всешутейшего собора» Геррит, голландский корабельный мастер1-й командир2-й командир3-й командир1-й солдат2-й солдат3-й солдатРаненый солдатБояринНарод, петровское войско, стрельцы, монахи, голландцы – горожане и матросы. | Бас.Меццо-сопрано.Баритон.Лирическое сопрано.Драматический тенор.Баритон.Бас.Драматическое сопрано.Бас.Тенор *(в либретто – лирический).*Меццо-сопрано.Тенор.Тенор.Баритон.Бас.Тенор.Баритон.Бас.Тенор.Без пения. |

1. **Постановки «Петра Первого».**

|  |
| --- |
| Дата премьеры |
| Страна, город. | РСФСР, Ленинград(Санкт-Петербург) | 14.06.1975 |
| Театр | ГАТОБ им. С. М. Кирова |
| Режиссёр | Н. Д. Касаткина, В. Ю. Василёв |
| Примечания |
| Первая постановка.Художник – И. Г. Сумбаташвили; дирижёр – Ю. Х. Темирканов; дирижёр сценического оркестра – Б. Анисимов; главный хормейстер – А. Мурин; режиссёр-балетмейстер – Н. Авалиани.Исполнители указаны в Приложении 2.1, информация о гастролях – в Приложении 5. |
| Страна, город. | Киргизская ССР, Фрунзе (Бишкек) | 31.03.1977 |
| Театр | ГАТОБ им. А. Навои. |
| Режиссёр | М. И. Ахунбаев |
| Примечания |
| Дирижёр – А. Джумахматов, хормейстер – К. Алиев, художник – И. Г. Сумбаташвили, балетмейстер – Э. Мамедилова, балетмейстер-репетитор – Б. Алимбаев.Пётр – Б. Минжилкиев Х. Мухтаров, В. Муковников; Марта – Г. Борисова, Н. Акрамова, В. Портнова, С. Серафимович; Меншиков – А. Шуляк, Я. Шовковый; Лефорт – А. Мырзабаев, М. Темирбеков; Софья – Э. Молдокулова, О. Мартиросова; Анастасия – Л. Циндрик, Л. Ярош, Ирина Мастерова; Владимир – А. Нуртазин; Тихон – Э. Касымов; Макарий – Д. Оганесян, И. Сукманов.1 – 31.08.1979 – гастроли в Киеве.Гастроли в Оше. |
| Страна, город | ЧССР, Братислава | Лето (?) 1978 |
| Театр | Словенский народный театр |
| Режиссёр |  |
| Примечания |
|  |
| Страна, город | ГДР, Карл Маркс-штадт | 1978, лето |
| Театр | Городской театр |
| Режиссёр | Карл Риха |
| Примечания |
| Дирижёр – Дитер-Герхардт Ворм, художник – Вольфганг Беллах.Пётр – Зигфрид Шуберт; Софья – Ютта Шуберт; Екатерина – Илонка Гайслер; Меншиков – Карл-Хайнц Гирбардт; Тихон – Ханс Иоахим Кетельсен; Макарий – Конрад Рупф. |
| Страна, город | СССР, Свердловск (Екатеринбург) | 21.03.1978 |
| Театр | ТОБ им. А. В. Луначарского |
| Режиссёр | Ю. Петров |
| Примечания |
| Дирижёр – Е. В. Колобов, хормейстер – Н. Попович, художник – М. МукосееваПётр – В. Огновенко; Софья – О. Соловьёва (однажды заменяла исполнительницу Софьи в ленинградском спектакле), Э. Сафонова; Меншиков – О. Плетенко, А. Бондарец; Марта-Екатерина – С. Зализняк; Анастасия – Г. Бобровицкая, И. Клешнина; Лефорт – В. Ефимов, Н. Моисеев; Макарий – В. Писарев; Тихон – Н. Голышев; Владимир – А. Жилкин; Геррит – Г. Зелюк;.Лето 1978 – гастроли на Кузбассе.1979 – гастроли в Москве. |
| Страна, город | СССР, Куйбышев (Самара) | 20, 21.01.1979 (перенос спектакля 21.12.1978). |
| Театр | ТОБ |
| Режиссёр | И. Яслынь |
| Примечания |
| Дирижёр – Л. М. Оссовский, хормейстер – В. Навротская, художники – С. Зограбян, И. Пеккер.1-й солдат – И. Бондарев; Анастасия – О. Слюсаренко; Владимир – В. Астафьев; Пётр – В. Капишников; Меншиков – В. Солодовников; Лефорт – З. Базоркин; Софья – С. Бондаренко; Макарий – В. Киселёв; Екатерина – П. Губская; Тихон – А. Пономаренко.1979 – гастроли в Москве.Генеральная репетиция (видимо) – 15.12.1978. |
| Страна, город | УзССР, Ташкент | 5, 12, 17.05.1979 |
| Театр | ГАБТ им. А. Навои |
| Режиссёр | Ф. Сафаров |
| Примечания |
| Художник – И. В. Севастьянов, дирижёр – Д. Абдурахманова, хормейстер – С. Шадманов, балетмейстер – И. Юсупов.Пётр – В. Гринченко; Софья – Р. Лаут, Н. Семизвонкина; Анастасия – Т. Ефимова; Макарий – К. Мухитдинов; Ржевская – Н. Меркулова; Меншиков – Р. Пищулин; Лефорт – Г. Борухов; Тихон – Л. Медведев; Марта – Т. Данилова, Т. Жукова; 1-й солдат – М. Моисеев; Владимир – Ю. Лихопуд; Ромодановский – Р. Дадабаев.1981 г. — гастроли в Москве.Государственная премия Узбекистана. |
| Страна, город | УССР, Одесса | 26, 27, 29. 05.1979 |
| Театр | ГАТОБ |
| Режиссёр | С. Л. Гаудасинский |
| Примечания |
| Дирижёр – Б. Афанасьев, хормейстеры – Л. Бутенко и А. Дидушок, балетмейстер – А. Шевелёва, художник – С. Пастух, художник по костюмам – Г. СоловьёваПётр – А. Бойко, В. Горобец; Софья – Н. Ткаченко, Р. Сергиенко; Макарий – А. Макаров, Э. Иванов; Меншиков – А. Капустин; Марта-Екатерина – З. Лисак, А. Арье; Ржевская – А. Арье; Анастасия – Н. Балахтина; Тихон – Е. Бажанов, Г. Гениуш; Лефорт – В. Нещерезной, Г. Дранов; Владимир – А. Базарченко; Геррит – Г. Дмитриев; Солдат – Н. Губрив; Командир – А. Коваленко. 29.05.1979 в спектакле участвовала И. П. Богачёва. |
| Страна, город | ЧССР, Прага |  |
| Театр |  |
| Режиссёр |  |
| Примечания |
|  |
| Страна, город | ЧССР, Острава |  |
| Театр | Городской театр |  |
| Режиссёр |  |  |
| Примечания |
|  |
| Страна, город | Болгария, Пловдив | 1984. До декабря. |
| Театр | Государственная (Державная) опера |
| Режиссёр | С. Л. Гаудасинский |
| Примечания |
| Художник – С. Пастух, дирижёр – В. Кожин. |
| Страна, город | РФ, Санкт-Петербург | 27.05.1993 |
| Театр | ГАТОБ им. М. П. Мусоргского. |
| Режиссёр | С. Л. Гаудасинский. |
| Примечания |
| Дирижер – А. Аниканов, М. Кукушкин, хормейстер А. Чернов, художник В. Окунев.Пётр – В. Ванеев, Ф. Кузнецов, В. Чижонков; Марта-Екатерина – Ю. Герцева, Н. Романова, Л. Тедтоева; Тихон – С. Буреев, В. Кочкин, А. Подольхов; Анастасия – Н. Власова, Е. Устинова; Меншиков – А. Кулигин, В. Пищаев, Лефорт – Н. Копылов, А. Ненадовский; Ромадановский – К. Акопов, В. Луханин, И. Самуров; Софья – Н. Крючкова, И. Лоскутова, М. Садина, В. Юзвенко; Владимир – А. Воропаев, В. Корженский, Н. Островский, А. Понамарёв; Ржевская – М. Кузнецова, И. Перерва, Н. Поташова, Е. Рубин. Гастроли: Нидерланды, Гаага, 1997 год, март, Национальный театр «Люсент». Участвовали В. Ванеев, Н. Романова.Премия мэра и Правительства Санкт-Петербурга в области литературы, искусства и архитектуры. |
| Страна, город | РФ, Санкт-Петербург | Май 2002 |
| Театр | Ледовый дворец |
| Режиссёр | Станислав Гаудасинский |
| Примечания |
| Возможно, задумана, но не осуществлена. До этого года старый спектакль точно числился в репертуаре. |
| Страна, город | РФ, Санкт-Петербург | 12.06.2005 |
| Театр | ГАТОБ им. Мусоргского |
| Режиссёр | Станислав Гаудасинский |
| Примечания |
| По всей видимости, разовое возобновление спектакля 1993 года. |

1. **Гастроли спектакля театра имени Кирова.**

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| Страна | Город  | Время | Примечания |
| СССР, Россия | Москва | 1976, июнь |  |
| СССР, Киргизия | Фрунзе | 18.12.1977 | Гастроли Н. Терентьевой (уже перешедшей в Большой театр), выступившей в роли Марты-Екатерины. |
| Греция | Афины | 11-19.07.1978. | Древний открытый театр «Одеон Ироду Аттику», 2 представления. |
| ФРГ | Штутгарт, Висбаден | 1979, май |  |
| Швейцария | Лозанна | 1979, май |  |
| ГДР | Берлин, Дрезден | 1979, май | Оформление представлено не полностью |
| СССР, Молдавия | Кишинёв | 6.08.1981 | Спектакль открывал гастроли и 199 сезон труппы.Участвовали: В. Морозов, Е. Бойцов, С. Лейферкус, Г. Заставный, И. П. Богачёва, Р. Волкова. |
| СССР, Украина | Киев | 18.08.1982 |  |

*Использованные источники.*

1. ***Рукопись.***
2. Касаткина, Н. Василёв, В. Пётр Первый: музыкально-драматические фрески [рукопись]. — ОРиРК СПбГТБ. — 1974. — 69 с.
3. Касаткина, Н. Василёв, В. Пётр Первый: музыкально-драматические фрески [машинописная рукопись либретто]. ОРиРК СПБГТБ. 197(?). 61 с.
4. ***Ноты.***
5. Петров, А. П. Пётр Первый: вокально-симфонические фрески. — Клавир. — Л.; М. : Советский композитор, 1974. — 114 с.
6. Петров, А. П. «Пётр Первый»: музыкально-драматические фрески. — Клавир. — Л.; М. : Советский композитор, 1977. — 511 с.
7. Петров, А. П. «Пётр Первый»: музыкально-драматические фрески. — Партитура. — Л.; М. : Советский композитор, 1984. — 631 с.
8. ***Книги и статьи из книг.***
9. Адигезалова, Л. О национальных тенденциях в музыке ленинградских композиторов // Музыка и жизнь [сб. статей]. — Вып. 3. — Л. — М. : 1975. — С. — (О концертном произведении)
10. Андрей Павлович Петров. Нотографический справочник / сост. О. О. Новикова. — Л. : Музыка, 1976. — 76 с.
11. Андрей Петров: сб. статей / под ред. М. Друскина. — Л. : Музыка, 1980. — 168 с. — 1 цв. фото, 7 фото на вкл. между с. 96 – 97.
12. Андрей Петров: Творческий отчёт к 50-летию со дня рождения / автор-сост. Лев Соломонович Мархасёв. — Л. : Советский композитор Ленинградское отделение, 1980. — 38 с., ил. (Пётр Первый – С.16 – 23 ).
13. Аршинов, В. И. Синергетика // Новая философская энциклопедия / научно-ред. совет В. С. Степин, А.А. Гусейнов, Г. Ю. Семигин, А. П. Огурцов. В 4 т. — М. : Мысль, 2010. — Т. 3 – С. 545 – 546.
14. Баева, А. А. Русская опера второй половины ХХ века : учеб. пособие для театральных вузов. — М. : Российский университет театрального искусства ГИТИС, 2012. — 140 с.
15. Барбой, Ю. М. К теории театра. — СПб, СПбГАТИ, 2008. — 240 с.
16. Баскакова, Н. П. Значение полистилистики в драматургии оперы А. Петрова «Пётр I» // Материалы IV Всесоюзной научно-теоретической конференции аспирантов ВУЗов и НИИ Министерства культуры СССР. — Тбилиси: Мецниереба. — 1978. — С.
17. Богачёва, И. Ирина Богачёва. — СПб. : ЛИК, 2009. — 176 с.
18. Вишневский Е.Андрей Петров // Монолог современника: сб. статей. — М. : , 1978. — С. 248 – 261.
19. Васильева, В. Владимир Морозов Музыка и жизнь [сб. статей]. — Вып. 2. — С.124 – 135.
20. Ваш Андрей Петров: композитор в воспоминаниях современников / сост. О. М. Сердобольский. — СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. — 384 с, ил.
21. Вишневецкая, Е. Андрей Петров // Творчество. Вестник композитора. — Вып. 2. — М. : Советский композитор, 1976. — С. 11 – 21.
22. Власов, В. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. — СПб. : Азбука-классика, 2010. — 928 с. — Т. 10 : Ф-Я.
23. Гаврилова Л. В. Музыкально-драматическая поэтика С. М. Слонимского (парадигмы метатекста). — Красноярск: Красноярская академия музыки и театра. 2003.
24. Гозенпуд, А. А. Оперный словарь. — СПб. : Композитор, 2005. — 631 с.
25. Голота, В. В. «Сердце просит музыки вдвойне!» // Голота В. В. Театральная Одесса. — К. : Мистецтво, 1990. — С. 196 – 239, ил.
26. Горович, Б. Оперный театр / пер. с польск. М. Малькова. — Л.: Музыка, 1984. — 224 с.
27. Димитрин, Ю. Г. Либретто: история, творчество, технология: учеб. пособие в жанре эссе. — СПб. : Композитор, 2012. — 171 с.
28. Дмитриев, С. Гончаренко, В. Роман Тихомиров: Кадры из жизни. — СПб : Канон, 2000. — 248 с., ил.
29. Земцовский, И. Слово о петровых фресках // Фольклор и композитор: теоретические этюды. — Л. — М. : Советский композитор, 1978. — С. 146 – 157.
30. Ирза, Н. Д. Синтез // Культурология. ХХ век. Словарь. — СПб : Университетская книга, 1997. — С. 424 – 425.
31. История отечественной музыки второй половины ХХ века. — СПб. : Композитор, 2010. — 556 с.
32. История советской политической цензуры: Документы и комментарии / отв. сост. Т. М. Горяева. — М. : РОССПЕН, 1997. — 672 с.
33. Касаткина, Н. Д. Василёв, Д. Ю. Мы – за разнообразие //Художник, сцена, экран: сб. статей. — М. : 1975. — С. 70 – 71.
34. Кардашова, А. А. Два героя в одном плаще. Кн 1: На земле предков / Анна Кардашова. — М. Альпина Бизнес Букс, ГАКТБ, 2006. — 320 с., ил.
35. Кац, Б. А. Простые истины киномузыки: заметки о музыке Андрея Петрова в фильмах Георгия Данелия и Эльдара Рязанова. — Л. Советский композитор, 1988. — 232 с.
36. Коннов, А. П. Ступников И. В. Государственный ордена Ленина академический театр оперы и балета имени С. М. Кирова. — М. : Музыка, 1976. — 159 с., ил.
37. К 80-летию со дня рождения народного артиста РСФСР лауреата Государственной премии РСФСР Романа Тихомирова / ред. — сост. Галина Малкиель, статья Михаила Бялика. — СПб : Мариинский театр, изд-во КЕЙ, 1995.
38. Кулешова, Р. Р. Вопросы драматургии оперы. — Мн.: Наука и техника. — 232 с.
39. Ленинградский государственный Ордена Ленина академический театр оперы и балета имени С. М. Кирова. — Л. : Музыка, 1981.
40. Лузанова, Е. С. Асанхан Джумахматов. — Б.: 2004. — 276 с. — (Жизнь замечательных людей Кыргызстана).
41. Мархасев, Л. С. Андрей Петров. — М.: Композитор, 1995. — 143 с. : ил.
42. Махрова, Э. В. Гаудасинский : штрихи к портрету. — СПб : ЛИК, 2007. — 181 с. : ил.
43. Музыка и хореография современного балета. — Л. : Музыка,1974. — 294 с.
44. Музыкальный театр: события, проблемы [сб. статей] / ред. — сост. А. Сабинина. — М. : Музыка, 1990. — 287 с.
45. Музыкальный фестиваль Андрей Петров в кругу друзей [буклет]. — СПб., 2000. — 47 с.
46. Музыкальная энциклопедия. — В 5 т. — М., 1976. — Т. 4.
47. Пави, Патрис. Словарь театра. — М. : Прогресс, 1991. — 504 с.
48. Петербургская музыкальная весна: 51-й международный фестиваль [буклет]. СПб : Композитор, 2015. — 35 с.
49. Петрова, Н. Е. Андрей Петров. От Шостаковича до Шевчука : из ненаписанного дневника. — СПб. : КультИнформПресс, 2005. — 264 с.
50. Петров, А. П. Время. Музыка. Музыканты: размышления и беседы / сост. Л. Львов. — Л. : Советский композитор, 1987. — 136 с.
51. Пётр Первый: музыкально-драматические фрески [буклет к спектаклю]. — Л., 1975.
52. Пётр Первый: музыкально-драматические фрески [программка к генеральной репетиции]. — Л. : «На страже Родины», 1975
53. Пётр Первый: музыкально-драматические фрески [программка к спектаклю]. — Л. : «На страже Родины», 1975
54. Покровский, Б. А. Когда выгоняют из Большого театра. — М. : Артист. Режиссёр. Театр, 1992. — 205 с.
55. Покровский, Б. А. Размышления об опере. — М.: Советский композитор, 1979. — 279 с.
56. Поплавский, Г. В. Ирина Богачёва [буклет]. — СПб. : Музыка, 1984. — 32 с., ил.
57. Пушкин, А. С. О ничтожестве литературы русской // Полн. собр. соч. : В 6 т. — М. : ГИХЛ, 1959. — С. 235 – 239. — Т.5.
58. Рубцова, В. Опера рождена для сцены // Музыка и жизнь [сб. статей]. — Вып. 2. — М. : ,1978. — С.145 – 171. — 3 фото между с. 480 – 481.
59. Садовский, В. Н. Синтез // Новая философская энциклопедия. — М. : Мысль, 2010. — С. 546 – 547
60. Сердобольский, О. М. Композитор Андрей Петров: эскиз портрета. — СПб. : Композитор Санкт-Петербург, 2009. — 39 с.
61. Синкретизм // Словарь: культура и культурология / ред-сост А. И. Кравченко. — Екатеринбург: Деловая книга, 2003 = М. : Академический Проект, 2003. — С. 793.
62. Синтез искусств // Словарь: культура и культурология / ред.-сост. А. И. Кравченко. — Екатеринбург: Деловая книга, 2003 = М. : Академический Проект, 2003. — С. 793.
63. Сметанкина, Л. И. Звёзды оперы и эстрады: [очерки] / Л. И. Сметанкина. — СПб : Стелла, 2003.
64. Советский музыкальный театр : проблемы жанров [сб. статей]. — М. : Советский композитор, 1982. — 286 с.
65. Советские оперы : крат. содерж. / сост. А. М. Гольцман, предисл. Е. С. Чёрная. — М. : Советский композитор, 1982. — 672 с.
66. Современная советская опера: Сб. научных трудов. — Л. : ЛГИТМиК, 1985. — 158 с.
67. Цодоков, Е. С. Опера : энциклопедический словарь. — М. : Композитор, 1999. — 592 с.
68. Четыре слова про Андрея Петрова / ред. Б. Л. Березовский. — СПб. : Композитор, 2001. — 295 с : ил.
69. Хентова, С. М. О музыке и музыкантах наших дней. — Л.; М. : Советский композитор,1976. — 360 с.
70. Чепуров, А. А. Сюжет сочиняет режиссёр // Оперная режиссура: история и современность [сб. статей и публикаций]. — СПБ : РИИ, 2000.
71. Энтелис, Л. Музыкальная панорама Ленинграда [сб. статей]. — Л. — М., 1977.
72. Юрий Темирканов. Штрихи к портрету [сб. статей]. — СПб. : КультИнформПресс, 1998. — 326 с.
73. Ярустовский, Б. Я. Драматургия русской оперной классики. — М.: Музгиз, 1952. — 374 с.
74. ***Диссертации и авторефераты.***
75. Богатырёв, В. Ю. Взаимодействие драмы и музыки: вокальная эстетика оперного спектакля [афтореф. диссертации]. — СПб, 2004. — 23 с.
76. Гулая, Т. Н. Оперное либретто как феномен интертекстуальности [автореф. диссертации]. — Саранск, 2006. — 19 с.
77. Комартаова, Т. В. Балеты Андрея Петрова [автореф.]. — СПб : 2004. — 23 с.
78. Пивоварова, И. Л. Либретто отечественной оперы: аспекты интерпретации литературного первоисточника [автореф. диссертации]. — Магнитогорск, 2002.
79. Чёрная, Г. И. Смешанные жанры в советском музыкальном театре 60 – 70-х годов [автореф]. — М., 1981. — 25 с.
80. ***Периодика.***
81. «А ещё будет опера…». Воскресный гость «Смены» – композитор Андрей Павлович Петров / Смена. — 1971. — 22 авг. — С. 3.
82. Сердобольский, О. Слушаю Петровские канты / Вечерний Ленинград. — 1972. — 24 марта. — С.3. — (Беседа с А. П. Петровым).
83. Щедрин, Р. Озвученная летопись России / Советская культура. — 1973. — 23 нояб.
84. Сергеева, Н. «Здесь будет город заложен» / Советская культура. — 1973. — 14 дек. — С. 8.
85. Петров, А. «Выбираю оперу!» / Литературная газета — 1974. — №13. — 27 марта. –– С. 8.
86. Петров, А. П. Творчество и эпоха / Советская культура. — 1974. — 2 апр. — С. 4.
87. Земцовский, И. И. Слово о Петровых фресках / Советская музыка. — 1974. — №4. — С.10 – 15.
88. Опера «Пётр Первый» / Театральный Ленинград. — 1974. — №20. — 16-22 мая. — С. 9. — (О завершении работы над оперой и обсуждении на худ. совете театра).
89. [Новогоднее интервью с А. П. Петровым] / Театральный Ленинград. — 1975. — №1. — 1-8 янв. — С.16.
90. Маслова, Т. Скоро премьеры / Балтийский луч. — 1975. — 1 мартат.
91. Зрители, скоро увидят : Опера «Пётр Первый» / Театральный Ленинград. — 1975. — №20. — 15-21 мая. — С. 5-6. — 1 фото. — (Постановщики Н. Касаткина и В. Василёв рассказывают о своей работе над оперой).
92. «Пётр Первый» [информация] / Ленинградская правда. — 1975.— 4 июняя. — С. 4. — (Рубрика «Идут репетиции»)
93. Опера А. П. Петрова / Театральный Ленинград. — 1975. — №23. — 6 – 12 июняя – С. 6. — 2 фото. — (Исполнители главных ролей И. Богачёва и В. Морозов рассказывают о работе над спектаклем).
94. Новая опера [информация] / Вечерний Ленинград. — 1975.— 13 июня. — С. 3.— 2 фото. — (Рубрика «Завтра премьера»).
95. Премьера состоялась вчера /Ленинградская правда. — 1975.— 15 июня. — С. 4. — (Информация).
96. И запела Русь петровская… / Смена. — 1975.— 15 июня. — С. 3. — (К премьере спектакля. Говорит композитор А. Петров).
97. Хентова, С. М. «Пётр Первый», новая опера. В Академическом театре оперы и балета имени С. М. Кирова / Вечерний Ленинград. — 1975.— 17 июня. — С. 3. — (Рубрика «Премьеры сезона»).
98. Данько, Л. Г. Волнующие страницы истории: премьера оперы «Пётр Первый» на сцене театра оперы и балета имени Кирова / Ленинградская правда. — 1975.— 21 июня. — С. 3.
99. Фестиваль «Белые ночи» / Правда. — 1975. — 22 июня. — (Информация).
100. Без имени автора. «Пётр Первый» : премьера на фестивале «Белые ночи» / Музыкальная жизнь. — 1975. — №15. — авг. — С. 1. — 3 фото на 2 с. обл.
101. Энтелис, Л. Опера о Петре Первом. В Академическом театре оперы и балета имени С. М. Кирова / Смена. — 1975. — 24 июня. — С. 4.
102. Нестерова, Н. Фрески / Ленинградский рабочий. — 1975. — 28 июня.
103. Силина, Г. Злотников, С. «Она – и музыка, и слово…» /Литературная газета — 1975.— 30 июля. — С. 8. — (Интервью с А. Петровым).
104. Ромадинова, Д. «Пётр Первый» на ленинградской сцене / Калининградская правда. — 1975. — 31 авг. — С. 31.
105. Без имени автора. Герой оперы – Пётр Первый / Советская Мордовия. — 1975. — 4 сент. — 1 фото.
106. [Информация] / Молодёжь Молдавии. — 1975. — 6 сент.
107. Грикуров, Э. П. Обращаясь к истории / Правда. — 1975.— 26 сент. — С. 3.
108. Утешев, А. П. Дыхание истории / Известия : моск. веч. вып. — 1975. — 13 окт.
109. [Информация] / Горьковский рабочий. — 1975. — 27 окт.
110. Бялик, М. Г. С участием автора / Вечерний Свердловск. — 1975. — 13 нояб.
111. Баснер, В. Опера : фрески истории / Советская Россия. — 1975. — 17 нояб.
112. Премьеры Ленинграда / Театр. — 1975. — №11. — С. 51. — (Информация).
113. Колесникова, Н. Андрей Петров / Неделя. — 1975. — №46 (818). — С.13. — (Интервью)
114. [Программка спектакля] /Театральный Ленинград. — 1975. — 5 – 11 дек. — С. 18 – 19. — 1 фото.
115. [Программка спектакля] / Театральный Ленинград. — 1975. — 25 – 31 дек. — С. 15 – 16.
116. Цифры и факты минувшего года / Театральный Ленинград. — 1976. — №1. — 1 – 8 янв.
117. Хентова, С. М. Многогранный талант / Нева. — 1976. — №1. — С. 206 – 208. — 3 фото.
118. Леонидова, Е. Русские фрески / Театральная жизнь. — 1976. — №2. — янв. — С. 24. — 1 фото.
119. Без имени автора. Грандиозная фреска / Советская музыка. — 1976. — № 3. — С. 136. — (Зарубежная печать о спектакле Кировского театра).
120. [Программка спектакля] / Театральный Ленинград. — 1976 – №9 – 24 фев. – 4 марта. — С. 17 – 18. — 1 фото.
121. Поплавский, Г. В. От песни к опере / Советская эстрада и цирк. — 1976. — №4. — апр. — С. 8-9.
122. [Программка спектакля] / Театральный Ленинград. — 1976 – №15 – 9 – 15 апр. — С. 17 – 18. — 1 фото.
123. Михайлова, Н. «Пётр Первый» / Музыкальная жизнь. — 1976. — №10. — май. — С. 15 – 16. — 4 фото.
124. Танина, С. Впереди – большие гастроли / Вечерний Ленинград. — 1976. — 28 мая. — (Информация).
125. С творческим отчётом – в Москву / Ленинградская правда. — 1976. — 29 мая. — (Информация).
126. Ромадинова, Д. Гимн светлым умам России / Советская Музыка. — 1976. — №1. — С.37-47. — 2 фото.
127. Ленинградцы в Москве / Советская культура. — 1976. — №44. — 1 июня. — (Информация).
128. Огни рампы : гости с берегов Невы / Вечерняя Москва. — 1976. — 2 июня. — (Информация о гастролях).
129. Гастроли в Москве / Труд. — 1976. — 2 июня. — (Информация).
130. Хроника искусств : творческий отчёт в Москве / Театральный Ленинград. — 1976. — 28 мая – 3 июня.
131. Нестеров, Г. Ленинградцы на сцене Большого театра / Известия. — 1976. — 3 июня. — (Информация о гастролях).
132. Большие гастроли / Советская Россия. — 1976. — 3 июня. — (Информация).
133. Петров, А. П. Созвучная эпохе : художник и время / Ленинградская правда. — 1976.— 4 июня. — С. 3.
134. Орехов, Г. Гастроли : ленинградцы на сцене Большого / Московская правда. — 1976. — 2 (4?) июня. — (Информация).
135. Грум-Гржимайло, Т. Вечная опера / Неделя (приложение к Известиям). — 1976. — 12 июня. — С.10.
136. Аплодисменты москвичей / Ленинградская правда. — 1976. — 8 июня. — (Информация о показе «Петра Первого»)
137. Аплодисменты – ленинградцам / Смена. — 1976. — 17 июня.
138. Авдеенко, А. Каждый день – премьера / Известия. — 1976. — 19 июня.
139. Попов, Ин. Вчера – сегодня – завтра… / Театральная жизнь. — 1976, №21. — С. 20 – 22.
140. Горчаков, В. Молодость театра / Огонёк. — 1976. — №29.
141. Якубова, И. Подарок ленинградцам – портрет Ильича / Вечерний Ленинград. — 1976. — 21 июня.
142. Михайлова, И. «Пётр Первый» : опера Андрея Петрова на сцене Ленинградского академического театра оперы и балета имени Кирова / Музыкальная жизнь. — 1976. — №10. — С. 15 – 16. — 4 фото.
143. Ромадинова, Д. Главный герой – народ. / Московская правда. — 1976 . — 24 июня.
144. Киселёв, В. Гости с невских берегов / Московский комсомолец. — 1976 . — 27 июня.
145. Творческий отчёт завершён / Вечерний Ленинград. — 1976. — 29 июня.
146. Попов, И. Неувядаемое мастерство / Советская Россия. — 1976. — 29 июня.
147. Успешные гастроли / Правда. — 1976. — 29 июня. — (Информация).
148. До свидания, Москва! / Ленинградская правда. — 1976. — 29 июня.
149. Успех ленинградцев на московской сцене / Известия. — 1976. — 30 июня. — (Повтор статьи в Правде от 29.06.1976).
150. Ромадинова, Д. Диалектика движения : оперные постановки Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова / Театр. — 1976. — №12. — июля. — С. 18 – 23. — 3 фото.
151. Рацер, Е. Большой творческий путь [о гастролях театра им. Кирова в Москве] / Советская культура. — 1976. — 2 июля.
152. Казанцева, Н, Шереметьевская, Н. И мастерство, и вдохновенье : московские гастроли / Правда. — 1976. — 2 июля.
153. Савинов, Н. Опера : верность традициям и новаторский поиск [о гастролях театра им. Кирова в Москве] / Музыкальная жизнь. — 1976. — 16 авг. — С. 0 – 2.
154. Энтелис, Л. Эпоху музыкой осмыслить… : на соискание государственной премии СССР / Комсомольская правда. — 1976. — 3 сент.
155. Танина, С. Стали победителями / Вечерний Ленинград. — 1976. — 4 сент. — (О победе театра им. Кирова в сорцсоревновании).
156. [Программка спектакля] / Театральный Ленинград. — 1976 – №31. — 24 – 30 сент. — С. 16 – 17. — 1 фото.
157. [Информация] / Ленинградская правда. — 1976. — 8 окт. — (О присвоении звания народного артиста РСФСР Ю. Х. Темирканову).
158. [Программка спектакля] / Театральный Ленинград. — 1976. — №34. — 15 – 21 окт. — С. 18 – 19. — 1 фото.
159. Лауреаты Гос. премии СССР / Театральный Ленинград. — 1976. — №41. — 3 – 9 дек. — С.3. — 1 фото. — (Ленинградский спектакль, удостоен государственной премии 1976 года).
160. Почётные звания / Смена. — 1976. — 30 дек. — (О присвоении звания народного артиста СССР Богачёвой И. П. и Мурину А. Г.).
161. Портнов, Г. А. Вдохновенные фрески / Советская Россия. — 1977, 20 января.
162. Гуревич, В. А. Главный хормейстер / Советская культура. — 1977. — 1 февр.
163. [Программа спектакля] / Театральный Ленинград. — 1977. — 1 – 7 апр. — С. 14 – 15.
164. Высокая ответственность коллектива театра / Ленинградская правда. — 1977. — 2 апреля. — (О партийном собрании в театре им. Кирова).
165. С успехом! [информация] / Советская Киргизия. — 1977. — 20 апр. — С. 3. — 1 фото. — (О спектакле во Фрунзе).
166. Крылова, Л. Хроника времён Петра Великого / Советская Киргизия. — 1977. — 20 апр. — С. 3. — (О спектакле во Фрунзе).
167. Высокая ответственность коллектива театра / Вечерний Ленинград. — 1977. — 24 апр.
168. Изранцев, Г. Богатство красок хора / Вечерний Ленинград. — 1977. — 8 мая. — (Интервью с А. Муриным)
169. [Программка спектакля] / Театральный Ленинград. — 1977. — №25. — 17 – 23 июня. — С. 15 – 16. — 2 фото.
170. Цыбульская, А. Путь к совершенству / Советская культура. — 1977. — 15 июля.
171. Оперная певица / Театральный Ленинград. — 1977. — №24. — С. 4 – 5.
172. Баршай, А. Верность традициям / Советская культура. — 1977. — 1 июля. — С. 8. — (Информация о спектакле театра во Фрунзе).
173. [Программка спектакля] / Театральный Ленинград. — 1977 (?). — 14 июля. — С.23 – 24. — 1 фото.
174. Новый сезон открывают : Академический театр оперы и балета имени С. М. Кирова / Вечерний Ленинград. — 1977. — 16 сент.
175. [Программка спектакля] / Театральный Ленинград. — 1977. — №30. — 16 – 22 сент. — С. 17 – 18. — 1 фото.
176. Рим. Сотрудничество театров / Известия. — 1977. — 6 дек. — (Информация о планах творческого обмена).
177. Голотина, Н. Путь на сцену / Советская Киргизия. — 1977. — 25 дек. — С. 3. — 1 фото. — (Интервью с Н. Терентьевой)
178. Буданова, Т. Дружба будет крепнуть / Ленинградская правда. — 1978. — 19 янв. — (О сотрудничестве с рабочими Адмиралтейского объединения).
179. Данько, Л. Г. На сцене – народная эпопея / Ленинградская правда. — 1978. — 19 янв.
180. Договор о содружестве / Театральный Ленинград. — 1978. — 27 янв. – 2 февр.
181. Старейшина осветительного цеха / Театральный Ленинград. — 1978. — 24 февр. – 3 марта. — С. 5 – 6.
182. Премьера оперы «Пётр I» / Вечерний Свердловск. — 1978. — 22 марта. — С. 1. — (Информация).
183. Цитриняк, Р. Дирижёр – моя профессия / Литературная газета — 1978. — №3. — (Интервью с Ю. Темиркановым)
184. Вольпер, Н. На сцене – «Пётр I» / Вечерний Свердловск. — 1978. — 30 марта. — С. 3. — (О местном спектакле).
185. Шохман, Г. Возможность невозможного / Советская музыка. — 1978. — №5. — С. 52 – 54.
186. Фрадкина, Э. Дневник искусств / Смена. — 1978. — 10 июня. — (Информация о подготовке гастролей Кировского театра).
187. На фестиваль в Афины / Вечерний Ленинград. — 1978. — 4 июля. — (Информация о подготовке гастролей)
188. На афинский фестиваль искусств / Советская культура. — 1978. — 11 июля. — (Информация).
189. [Информация о гастролях] / Смена. — 1978. — 12 июля.
190. Сочагин, А. Статист / Смена. — 1978. — 16 июля.
191. Семь вечеров оваций / Вечерний Ленинград. — 1978. — 20 июля.
192. Сезон открывает Академический театр оперы и балета им. С. М. Кирова / Вечерний Ленинград. — 1978. — 1 сент.
193. Мартынова, М. Премьеры опер и балетов / Ленинградская правда. — 1978. — 3 сент.
194. Мархасёв, Л. С. Сотворение музыки / Музыкальная жизнь. — 1978. — №18. — сент. — С.7. — (Интервью с А. П. Петровым).
195. Нижний, Н. Главный машинист / Вечерний Ленинград. — 1978. — 13 окт.
196. И классика, и современность…/ Вечерний Свердловск. — 1978. — 14 сент. — С. 3. — (Запись беседы с директором ТОБа им. Луначарского Е. П. Радукиным).
197. Торжественно и волнующе… / Вечерний Свердловск. — 1978. — 16 сент. — С. 1. — (О местном спектакле)
198. Коган, Б. Искусство – средство, человек – цель : I Разгадка поэзией / Вечерний Свердловск. — 1978. — 23 дек. — С. 3. — (Обзор работ местных театров).
199. Петрова, И, Данько, Л. Карл-Маркс-Штадт – Веймар : два спектакля / Музыкальная жизнь. — 1978. — №23. — дек. — С. 18-19. — (О постановке в Карл-Маркс-Штате).
200. Крылова, Л. Обмен национальными ценностями / Советская музыка. — 1979. — №1. — С. 41 – 49. — (О спектакле во Фрунзе).
201. Луцкая, Е. Иосиф Сумбаташвили / Театр. — 1979. — №1. — С. 93 – 96 + цв. вкл между с. 96 – 97.
202. Костин, Г. Сыграть оперу / Волжская заря. — 1979. — 10 фев. — С. 3. — (О спектакле куйбышевского театра).
203. Бабетов, А. Меридианы Булата Минжилкиева / Кругозор. — 1979. - №4. — С. 8.
204. Стровская, В. Звучащие фрески / Правда. — 1979.— 3 апр. — С. 6. — (О спектакле свердловского театра).
205. Александров, А. Обращаясь к современнику / Волжская коммуна. — 1979. — № 82. — 10 апр. — С. 3. — (О спектаклях Куйбышевского театра).
206. Волкова, О. «Пётр Первый» пришёл в театр [информация] / Правда Востока. — 1979. — 26 апр. — С. 4.
207. Максименко, В. Пётр I и музыка : к постановке оперы Андрея Петрова в одесском театре / Вечерняя Одесса. — 1979. — 30 апр. — С. 3.
208. Танина, С. Впереди – три фестиваля / Вечерний Ленинград. — 1979. — 3 мая. — (О гастролях театра им. Кирова).
209. Большое турне / Ленинградская правда. — 1979. — 4 мая. — (О гастролях театра им. Кирова).
210. Бялик, М. Г. Большой спектакль Большого театра / Правда Востока. — 1979. — 17 мая. — С. 4. — (О спектакле ташкентского театра).
211. Танина, С. Аплодисменты в трёх странах / Вечерний Ленинград. — 1979. — 19 мая. — (О гастролях театра им. Кирова).
212. Литинская, Е. Москва, центральный выставочный зал / Музыкальная жизнь. — 1979. — №6. — (Фото : эскиз декорации худ В. Лазарева).
213. В музыкальных театрах / Музыкальная жизнь. — 1979. — №7. — С. 22. — 1 фото. — (О спектакле куйбышевского театра).
214. Астафьева, М. Слагаемые таланта / Театральная жизнь. — 1979. — №8. — апр. — С. 18 – 19. — фото. — (О Г. Ковалёвой).
215. Казак, З. Яркие фрески / Театральная жизнь. — 1979. — №10. — май. — С. 31. — 1. Фото. — (О спектакле Куйбышевского театра).
216. Сыркина, Ф. Заметки с выставки / Театр. — 1979. — С. 93 – 96 + цв. вкл между с. 96 – 97. — (Фото : эскиз декорации худ В. Лазарева).
217. Весенние премьеры / Вечерний Ташкент. — 1979. — 16 мая. — С. 3.
218. Панова Е. Незабываемые страницы истории / Вечерний Ташкент. — 1979. — 18 мая. — С. 3.
219. Максименко, В. «Пётр I» в репертуаре одесской оперы / Вечерняя Одесса. — 1979. — 5 июня. — С. 3. — 1 фото.
220. Готовится новый спектакль / Театральный Ленинград. — 1979. — 1-7 июня.
221. «Впечатляющее вокальное искусство» / Ленинградская правда. — 1979. — 10 июня.
222. Овации советскому искусству / Германская демократическая республика. — 1979. — 11 июня. — (Немецкая пресса о гастролях театра им. Кирова).
223. Мячиков, С. Перед премьерой нового балета об А. С. Пушкине / Вперёд [г. Пушкин]. — 1979. — 21 июня.
224. В музыкальных театрах / Музыкальная жизнь. — 1979. — №13. — июль. — С.7. — (Информация о спектакле свердловского театра)
225. Бонч-Осмоловская, Е. Увлечённость / Вечерний Ленинград. — 1979. — №172. — 30 июля. — С. 3. — (О вокально-хореографической симфонии «Пушкин»).
226. Двойникова, Л. Куйбышев / Театральная жизнь. — 1979. — С. 32. — (Рубрика «У карты театральной России»).
227. Илюшин, И. На одесской сцене / Советская культура. — 1979. — №61. — 31 июля. — (Информация о местной версии «Петра»).
228. Театральные премьеры / Музыкальная жизнь. — 1979. — №15. — С. 5. — 1 фото. — (Информация о спектакле в Одессе).
229. Тургуналиев, Т. Приглашаем на спектакли / Украинская правда. — 1979. — 1 авг. — С. 4. — (О гастролях Киргизского театра оперы и балета).
230. Орфёнов, А. Разные эпохи, разные образы / Советская культура. — 1979. — №67. — 21 авг. — С. 5. — (О спектакле свердловского театра)
231. Павленко, В. Открытие за открытием / Правда Украины. — 1979. — 31 авг. — С. 4. — (О гастролях Киргизского театра оперы и балета).
232. Савинов, Н. Победы высокого творческого напряжения / Музыкальная жизнь. — 1979. — №22. — нояб. — С. 7 – 9. — 1 фото. — (О спектакле свердловского театра.)
233. Александров, А. Рождённый музыкой / Театральная жизнь. — 1979. — №21. — нояб. — С. 28 – 30. — 1 фото. — (Спектакль свердловского театра).
234. К 50-летию со дня рождения [композитора А. Петрова : Статьи] / Музыкальная жизнь. — 1980. — №17. — С. 15 – 16.
235. Крастин, М. Кировский театр – сегодня и завтра / Музыкальная жизнь. — 1980. — №22. — С. 4 – 5.
236. Иванова, О. Успех, проблемы, перспективы / Советская музыка. — 1980. — №4. — С.88 – 91. — фото. — (О спектакле свердловского театра).
237. Яхонтова Н. Взятие высоты / Кругозор. — 1980. - №3. — март. — С. 12. — 1 фото.
238. Савицкая, Л. Высокая оценка / Ленинградская правда. — 1980. — 1 июля.
239. Бялик, М. Г. Фрески времён Петровых / Театр. — 1980. — №8. — авг. — С.14 – 20. — 3 фото. — (О спектакле ташкентского театра)
240. Щедрин, Р. К. Сотворение музыки / Советская культура. — 1980. — 29 авг. — С. 5.
241. [Информация] / Советская культура. — 1980. — 10 окт. — (О присвоении званий народных артистов РСФСР Охотникову Н. П. и Филатовой Л. П.).
242. Петров, А. П. Творческий отчёт композитора / Театральный Ленинград. — 1980. — №36. — 24 – 30 окт. — С. 10 – 11. — (К 50-летию со дня рождения и 25-летию творческой деятельности).
243. Краюхин, С. Музыкальные вечера / Известия. — 1980. — 31 окт. — (О концертах А. Петрова).
244. Темирканов, Ю. Новый репертуар и доверие молодёжи / Советская музыка. — 1980. — №11. — С. 7 – 9.
245. Петров, А. П. Великий учитель / Советская культура. — 1981. — 27 марта. — С. 6. — (О М. Мусоргском).
246. Кичин, В. Сотворение мира / Литературная газета. — 1981. — 13 мая. — С. 8. — (Интервью с А. Петровым).
247. Сердобольский, О. Записная книжка секретаря / Вечерний Ленинград. — 1981. — 12 июня. — (Очерк о партийной деятельности В. Морозова).
248. Сердобольский, О. На гастроли в Молдавию / Ленинградская правда. — 1981. — 31 июля.
249. Наследие славы мастеров / Советская культура. — 1981. — 4 авг. — (Информация).
250. Крастин, М. В преддверии 200-летия / Советская Молдавия. — 1981. — 5 авг.
251. Пресс-конференция ленинградских артистов / Вечерний Кишинёв. — 1981. — №181. — 6 авг. — С. 1.
252. Киселёва, Л. Традиции, мастерство, поиск / Вечерний Кишинёв. — 1981. — №181. — 6 авг. — С. 3.
253. Первые аплодисменты ленинградцам / Вечерний Кишинёв. — 1981. — 7 авг. — С. 1. — (Информация о гастролях театра им. Кирова).
254. Гости Кишинёва / Советская культура. — 1981. — 7 авг. — (Информация).
255. Браво, ленинградцы! : зрители откликаются на открытие гастролей театра оперы и балета им. С. М. Кирова / Вечерний Кишинёв. — 1981. — 8 авг.
256. Михалёва, В. Ирина Богачёва : «Я рада встрече» / Вечерний Кишинёв. — 1981. — 12 авг. — С. 3. — (Интервью).
257. Калинина, С. Звание – народный! : интервью в перерывах / Вечерний Кишинёв. — 1981. — 14 авг. — С. 3. — (Беседа с А. Г. Муриным).
258. Мой друг – театр / Советская Молдавия. — 1981. — 14 авг. — С. 4. — (Интервью А. П. Петрова).
259. Катаева, Н. На молдавской земле / Советская Россия. — 1981, 14 авг.
260. Гастроли ленинградцев / Известия – 1981. — 14 авг. — (Информация).
261. Константинова, Э. Спектакль, рождённый вдохновением / Советская Молдавия. — 1981. — №190. — 14 авг. — С4. — 2 фото. — (О ленинградской версии «Петра»).
262. Белых, М. «Пётр I» – современно, талантливо, ярко / Вечерний Кишинёв. — 1981. — 15 авг. — (О ленинградской версии «Петра»)
263. Дорош, Л. «В искусстве нетерпимы серость и дилетантизм» : встреча по вашей просьбе / Вечерний Кишинёв. — 1981. — 19 авг. — С. 3. — (Интервью с Ю. Х. Темиркановым).
264. Дорош, Л. Всё во имя музыки! / Вечерний Кишинёв. — 1981. — 26 авг. — С. 3. — (Портрет С. Лейферкуса).
265. В театре оперы и балета имени С. М. Кирова / Театральный Лениград. — 1981. — 2 – 8 сент. — С. 3 – 4.
266. До новых встреч, ленинградцы! / Смена. — 1981. — 3 сент.
267. Савинов, Н. Успех большой и заслуженный / Музыкальная жизнь. — 1981. — №18. — сент. — С. 4 – 5. — 1 фото. — (О спектакле Большоко театра УзССР).
268. Панова, Е. Смело, современно, убедительно / Правда Востока. — 1981. — 2 окт.
269. Спектакли – киевлянам / Вечерний Ленинград. — 1982. — 2 авг.
270. Киевское турне театра / Смена. — 1982. — 14 авг.
271. Савицкая, Л. Впервые на гастролях в Киеве / Рабочая газета. — 1982. — 19 авг.
272. Кошара Н. Визитка ленинградцев / Рабочая газета [г. Киев]. — 1982. — 28 авг.
273. Творческий отчёт в столице Украины / Театральный Ленинград. — 1982. — 10 – 16 сент.
274. В театре оперы и балета имени С. М. Кирова / Театральный Ленинград. — 1982. — №39 — окт. — С. 3-4.
275. Утешев, А. П. Развивая традиции / Правда. — 1982. — 8 окт.
276. [Программка спектакля] / Театральный Ленинград. — 1982. — №39 — окт. — С. 16-17.
277. Савенков, А. Вечная молодость старейшего театра / Ленинградская панорама. — 1982. — №11. — С. 11 – 15. — Фото. — (Обзор)
278. Данько, Л. Г. Маяковский продолжается / Известия. — 1983. — 17 апр.
279. Белянина, А. Во весь голос / Литературная газета. — 1983. — 27 апр. — С. 8. — (Интервью с А. Петровым).
280. Утешев, А. П. Двести лет славы / Советская музыка. — 1983. — №5. — С. 25 – 31.
281. Краюхин, С. Кищик, Н. Вечно молодое искусство / Известия. — 1983. — 19 мая. — С. 3. — (Интервью с Ю. Темиркановым).
282. Сергеева, Н. С волнением и радостью / Советская культура. — 1983. — 19 мая. — (Интервью с М. Крастиным).
283. Хроника искусств : гастроли театра в столице / Театральный Ленинград. — 1983. — 13 – 19 мая.
284. Театр. — 1983. — №6. — (Специальный вып., посв. юбилею театра им. Кирова)
285. Бонч-Осмоловская, Е. Поиски жанра / Нева. — 1984. — №1. — С.172 – 173. — фото.
286. Яхонтова, Н. Я люблю вас, Ольга… / Кругозор. — 1984. - №7. — С. 15. — 1. фото
287. Утешев, А. П. С судьбой страны неразделимы / Советская культура. — 1984. — С. 5. — (Трилогия о «великих людях Росии»).
288. «Пётр I» в Пловдиве /Советская культура. — 1984. — 17 нояб. — С. 7. — (Информация).
289. «Пётр Первый» в Пловдиве / Ленинградская правда. — 1985. — №18. — 22 янв. — С. 4.
290. Утешев, А. П. О великих людях России. Трилогия Андрея Петрова / Музыкальная жизнь – 1987. — №6. — март. — С. 3. — фото.
291. Березовский, Б. Л. «Гроссмейстер песни» или «Верди Кировского театра»? : ленинградскому композитору Андрею Петрову завтра исполняется 60 лет / Смена. — 1990. — 1 сент. — С. 3.
292. Малиновская, И. Театр одного спектакля / Театр. — 1992. — №4. — С. 45 – 56. — (Портрет режиссёра Гаудасинского).
293. Третьякова, Е. В. Затмение продолжается / Театр. — 1992. — №4. — С.56 – 60. — (Проблемная рецензия на «Князь Игорь» Гаудасинского)
294. Петров, А. П. Могучий, безудержный – настоящий Пётр Первый / Санкт-Петербургские ведомости. — 1993. — 12 фев. — С. 5. — 1 фото. — (К 60-летию В. Морозова).
295. Сатыр, Т. Андрей Петров : Пётр Великий – герой современный [интервью] / Вечерний Петербург. — 1993. — 26 мая. — С. 3.
296. Четверг, 27 мая : / СПб. Ведомости. — 1993. — 22 мая. — С. 7. — (Информация о спектакле Гаудасинского).
297. Красуйся, град Петров! / СПб. Ведомости. — 1993. — 27 мая. –С. 8.
298. Холшевникова, Е. Начало славных дел Петра / Санкт-Петербургские ведомости. — 1993. — 28 мая. — С.7.
299. Александров, Е. Ассамблея начинается с вешалки / Вечерний Петербург. — 1993. — 29 мая.
300. Юрьев, В. Виват, «Пётр I»! : по материалам беседы с режиссёром С. Гаудасинским / Театральный Петербург. — 1993. — №6. — С. 4.
301. Журавлёв, В. Фрески в плесени, сцена в дыму… / Независимая газета. — 1993. — 11 июня. — С. 7. — 1 фото.
302. Третьякова, Е. В. Много дыма из ничего / Культура. — 1993. — 10 июля. — С. 9.
303. Юрьев, В. «Пётр I», или Сотворение кумира / Театральный Петербург. — 1993. — №7 – 6. — июль – авг. — С. 41 – 42.
304. Горюнова, И. Пётр I в своём Отечестве / Московские новости. — 1993. — 15 авг. — С. 33. — 1 фото.
305. Горюнова, И. Куда плывёт Корабль Петра? / Российские вести. — 1993. — 18 авг. — С. 8.
306. Театральная афиша / Музыкальная жизнь. — 1993. — №23/24. — дек. — С. 9. — (Информация о спектакле Гаудасинского).
307. Касаткина, Н. Д. Василёв, В. Ю. Начиная от «Сотворения мира» / Вечерний Петербург. — 1996. — 8 июля. — С. 3.
308. Леонтьев, П. Театр имени Мусоргского – МАЛЕГОТ (80-й сезон) / Вечерний Петербург. — 1996. — 27 авг.
309. В Нидерландах «Петра I» ждал триумф / Коммерсантъ-Daily. — 1997. — №27. — 11 марта. — С. 13.
310. Царь Пётр и в опере хорош / Санкт-Петербургские ведомости. — 1997. — 11 марта. — (Информация о гастролях театра им. Мусоргского).
311. Корнакова, М. «И прошлое вспоминать не надо» / Петербургский час пик. — 1998. — №12. — 1 апр. — С. 15.
312. Третьякова, Е. В. «К новым берегам»? / ПТЖ. — 1998. — №15.
313. Корнакова, М. Бывший / Скрипичный ключ. — 1999. — №6. — С. 23 – 25. — (Проблемная статья о театре им. Мусоргского).
314. Осенние новости / Линия : приложение к журналу «Балет». — 2005. — №8. — С. 2 – 3. — (О фестивале музыки А. Петрова «Сотворение мира продолжается»).
315. Гуревич, В. А. Из глубины памяти / Музыкальная академия. — 2006. — №2. — С. 29 – 31.
316. Райскин, И. Г. Андрей Петров : 1930 – 2006 / Мариинский театр. — 2006. — № 1-2. — март. — С. 12.
317. Ванслов, В. В. Первопрохоодцы / Балет. — 2007. — №3. — май-июнь. — С. 23 – 25.
318. ***Электронные ресурсы.***
319. Барбой, Ю. М. Театр как комплекс и его комплексное изучение [электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://docviewer.yandex.ru/?url=ya-mail%3A%2F%2F2400000004467670073%2F1.2&name=Комплексность-2.doc&c=5495936df73e> (дата обращения: 20.12.14).
320. Василёв Владимир Юдич // Международный биографический центр. — Режим доступа: <http://www.biograph.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=1316:vasilevvj&catid=19:balet&Itemid=29> (дата обращения: 18.11.13).
321. Ганзбург, Г. Для чего нужна либреттология? [электронный ресурс]. — Режим доступа: http://ceo.spb.ru/libretto/kon\_lan/ganzburg\_librettologiya.zip (дата обращения 24.10.14)
322. Ганзбург, Г. Либретто и либреттология. — Режим доступа: <http://hansburg.narod.ru/Antreme.htm> (дата обращения: 16.12.13).
323. Ганзбург, Г. По прочтении либретто [электронный ресурс]. — Режим доступа: http://ceo.spb.ru/libretto/kon\_lan/po\_prochtenii.zip (дата обращения 24.10.14)
324. Государственный академический Большой театр имени Алишера Навои. — Режим доступа: <http://www.gabt.uz/index.php> (дата обращения : 14.06.15).
325. Димитрин, Ю. Г. Попытка метотологии [электронный ресурс]. — Режим доступа: http://ceo.spb.ru/libretto/kon\_lan/metod.zip (дата обращения 24.10.14).
326. За нас // Сайт Държавна опера – Пловдив. — Режим доступа: <http://operaplovdiv.bg/site/page/id/1> (дата обращения 17.06.15).
327. Касаткина Наталья Дмитриевна // Международный биографический центр. — Режим доступа: <http://www.biograph.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=505:kasatkina-nd&catid=6:music&Itemid=29> (дата обращения: 18.11.13).
328. Каталог коллекции Ивана Струхова. — Режим доступа: <http://catalog.newge.ru/painting/index?page=41> (дата обращения 21.06.15).
329. Новости Петербурга: Старая опера на новый лад // Городовой. — Режим доступа: <http://www.gorodovoy.spb.ru/rus/news/civil/534095.shtml> (дата обращения 21. 06.15).
330. Одесский национальный академический театр оперы и балета. — Режим доступа: <http://opera.odessa.ua> (дата обращения: 14.06.15).
331. Опера «Пётр I» вновь появится на сцене // Сайт телеканала НТВ. — Режим доступа: <http://www.ntv.ru/novosti/67214/> (дата обращения 21.06.15).
332. Пётр Первый в искусстве // Сайт «Пётр I Алексеевич: первый император всероссийский». — Режим доступа: http://www.petr-pervy.ru/pamyat/petr-i-v-iskusstve/ (дата обращения 17.05.15).
333. Распоряжение Администрации Санкт-Петербурга от 22.07.2002 N 1205-ра «О проведении премьеры оперы "Петр Первый" к 300-летию Санкт-Петербурга» // BestPravo информационно- правовой портал. — Режим доступа: <http://www.bestpravo.ru/leningradskaya/jb-pravila/g5n.htm> (дата обращения: 21.06.15).
334. Рыбакова Л. Галина Борисова // Большой театр. Золотые голоса. — Режим доступа: <http://fictionbook.ru/author/tatyana_marshkova/bolshoyi_teatr_zolotyie_golosa/read_online.html?page=10> (дата обращения 15.05.15).
335. Ряснянская, К. [Графическая копия макета И. Сумбаташвили к опере «Пётр Первый»] // Персональный сайт. — Режим доступа: <http://frozenrain.ucoz.ru/photo/29> (дата обращения: 21.06.15)
336. Сайт Киргизского национального ордена В. И. Ленина Академического театра оперы и балета имени Абдыласа Малдыбаева. — Режим доступа: <http://www.operaballet.lg.kg/index.php> (дата обращения: 14.06.15).
337. Санаева, Т. Фируддин Сафаров: на арене жизни // Сайт «Письма о Ташкенте». — Режим доступа: http://mytashkent.uz/2009/10/23/firuddin-safarov-na-arene-zhizni/ (дата обращения 15.06.15).
338. Ivlae. Старые программки. Опера. 1980 год. Дубль три [блог]. — Режим доступа: <http://ivlae.livejournal.com/140486.html> (дата обращения: 21.06.15).
339. ***Издания на иностранных языках.***
340. Rappoportova, L. G. Opera o Petre I / “Hudebni roshiedy”. — 1975. — №II. — s. 517 – 521.
341. Faulkner, T. USSR; Petrov premiere. Leningrad. (Our critics abroad) / Opera. — 1975. — №11. — P. 1070 – 1072, pic.
342. Rappoport, L. Opera o Piotrze Pierwazym / Ruchmuzyczny. — 1977. — №23. — s. 7 – 9.
343. Opera festivals performances / Opera. — 1979. — Autumn. — P. 12 – 124, portr.
344. Хронiка / Музика. — 1979. — №4. — Липень-серпень. — С. 19.
345. Станiшевський, Ю. Радянська опера – основа репертуару / Музика. — 1979. — №5. — вересень-жовтень. — С. 13 – 14. — 1 фото.
346. Загайкевич, М. Гастролi киргизького театру// Музика. — 1979. — №6. — листопад-грудень. — С. 9. — 1 фото.
347. Fabian, I Opera aus dem 19. Jahrhundert : gastspiel das Leningrader Kirow-Theaters in Wiesbaden. — Opernwelt. — 1979. — №6. — s. 23.
348. Lewinski, W. E. von Wiesbaden hat wieder einen Mai : Festival mit aufschluss reichen Gesamtgastspielen. — Opernwelt. — 1979. — №7. — s. 18 – 19.
349. Schroter, H. Wiesbadener Maifestepiele wieder “International”. — Orchester. — 1979. — №7/8. — s. 547 – 550.
350. Кулик, Р. Дiапазон пошуку / Музика. — 1982. — №6. — Листопад-грудень. — С.16-17.
351. Кiровцi в Киэвi / Украiнський театр. — 1982. — Листопад-грудень. — С.8.
352. Апостолова, Р. «Пётр I» / Българска музика. — 1985. — №I.
353. ***Аудиоматериалы.***
354. Петров, А. П. «Пётр I»: музыкально-драматические фрески [аудиозапись] / солисты, хор и оркестр Ленинградского театра оперы и балета им. Кирова. 3 грп.
355. Петров, А. П. «Никто не может помыслов моих уразуметь» : монолог Петра из оп. А. Петрова «Пётр Первый» / исп. В. Морозов. // Солисты Ленинградского академического театра оперы и балета им. С. М. Кирова. — 2 грп. — Грп. 1.
356. Петров, А. П. Ария Екатерины / исп. И. П. Богачёва. — Режим доступа:
357. «Пишет, пишет Карла шведский» / исп. В. Федотов и Е. Бойцов.
358. Петров, А. П. Монолог Петра / исп. Б. Минжилкиев.
359. Петров, А. П. Отрывок из оперы «Пётр Первый» / исп. В. Огновенко и О. Соловьёва // аудиоприложение к журналу Кругозор. — 1980. — №3. — мартат. — Дорожка 6.
360. ***Фотоматериалы.***
361. Опера А. П. Петрова «Пётр Первый» // Фотоархив Мариинского театра. — 1974–1987.
362. Опера А. П. Петрова «Пётр Первый» // Фотоархив Киргизского национального академического театра им. А. Малдыбаева. — 3 фото.
363. Опера А. П. Петрова «Пётр Первый» // Фотоархив Самарского театра оперы и балета. — 8 фото.
364. ***Видеоматериалы.***
365. Большой театр. Двухсотый сезон [док. фильм]. — 1976.
366. Виват, Россия! [телефильм-опера] / реж. В. Окунцов. — 1978.
367. Пётр Первый [запись спектакля С. Л. Гаудасинского]. — 1993(?).
368. Память сердца [док. фильм о Р. И. Тихомирове]. — 1995.
1. См. : Холшевникова, Е. Начало славных дел Петра / Санкт-Петербургские ведомости 1993 28 мая С.7. [↑](#footnote-ref-1)
2. Автор считает необходимым дать полные имена авторов оперы и её сценических версий, а в других случаях ограничивается инициалами. [↑](#footnote-ref-2)
3. См. : Мархасев Л. С. Андрей Петров. М.: Композитор, 1995. С. 100. [↑](#footnote-ref-3)
4. Многие участники премьеры впоследствии награждены званиями заслуженных и народных артистов РСФСР и СССР. [↑](#footnote-ref-4)
5. См. Петров А. “Пётр I”: музыкально-драматические фрески [аудиозапись] / солисты, хор и оркестр Ленинградского театра оперы и балета им. Кирова. 3 грп. [↑](#footnote-ref-5)
6. См. : Виват, Россия! [телефильм] / реж. В. Окунцов. Лентелефильм, 1978. [↑](#footnote-ref-6)
7. См. : Мархасев Л. С. Андрей Петров. М.: Композитор, 1995. С. 100.

Пока выявлено 8 отечественных и 5 зарубежных спектаклей (см. Приложение №4). В русскоязычной печати данные о последних крайне незначительны. [↑](#footnote-ref-7)
8. См. Петрова И, Данько Л. Карл-Маркс-Штадт – Веймар : два спектакля // Музыкальная жизнь 1978 №23 дек С. 18-19. [↑](#footnote-ref-8)
9. Касаткина Н. Василёв, В. Пётр Первый: музыкально-драматические фрески [рукопись] ОРиРК СПбГТБ 1975 69 с. [↑](#footnote-ref-9)
10. Петров А. П. «Пётр Первый»: музыкально-драматические фрески Клавир Л.; М. : Советский композитор, 1977 511 с. (Далее – клавир). [↑](#footnote-ref-10)
11. Петров А. П. «Пётр Первый»: музыкально-драматические фрески Партитура Л.; М. : Советский композитор, 1984 631 с. (Далее – партитура) [↑](#footnote-ref-11)
12. Петров А. П. Пётр Первый: вокально-симфонические фрески Клавир Л.; М. : Советский композитор, 1974 114 с. (Далее – клавир сюиты). [↑](#footnote-ref-12)
13. Например, «А ещё будет опера…». Воскресный гость «Смены» – композитор Андрей Павлович Петров // Смена. 1971. №195. 22 авг. С. 3. [↑](#footnote-ref-13)
14. Например, “Пётр Первый” [Идут репетиции. Информация] // Ленинградская правда. 1975. №129. 4 июня. С. 4 [↑](#footnote-ref-14)
15. Например, Маслова Т. Скоро премьеры // Балтийский луч. 1975. 1 март. [↑](#footnote-ref-15)
16. Например, Данько Л. Волнующие страницы истории: премьера оперы “Пётр Первый” на сцене театра оперы и балета имени Кирова // Ленинградская правда. 1975. №144. 21 июня. С. 3. [↑](#footnote-ref-16)
17. Ромадинова Д. Гимн светлым умам России // Советская музыка. 1976. И др. см. список использованных источников. [↑](#footnote-ref-17)
18. Земцовский И. И. Слово о Петровых фресках // Советская музыка. 1974. №4. С.10 – 15. [↑](#footnote-ref-18)
19. Земцовский И. И. Слово о петровых фресках // Фольклор и композитор. Л.-М. 1998. С. 146 – 157. [↑](#footnote-ref-19)
20. Энтелис Л. Опера о Петре Первом в Академическом театре оперы и балета имени Кирова // Смена. 1975. №146. 24 июня. С. 4. [↑](#footnote-ref-20)
21. Хентова С. М. “Пётр Первый”, новая опера // Вечерний Ленинград. 1975. №140. 17 июня. [↑](#footnote-ref-21)
22. Энтелис Л. Опера о Петре Первом // Энтелис. Л. Музыкальная панорама Ленинграда [сб. статей] и Хентова С. М. Романтик современности // О музыке и музыкантах наших дней. Л.; М. : Советский композитор,1976. С.6 – 13. [↑](#footnote-ref-22)
23. Например, Савицкая Л. Впервые на гастролях в Киеве // Рабочая газета. 1982. 19 авг. [↑](#footnote-ref-23)
24. Например, Утешев А. Двести лет славы // Советская музыка 1983 №5 С. 25 – 31. [↑](#footnote-ref-24)
25. Например, Третьякова Е. В. Проблемы сценической интерпретации советской оперы в ленинградских театрах // Современная советская опера: Сб. научных статей. Л. : ЛГИТМик 1985. 158 с. [↑](#footnote-ref-25)
26. См., например, Савинов Н. Победы высокого творческого напряжения // Музыкальная жизнь. 1979. №22. нояб. С. 7 – 9. [↑](#footnote-ref-26)
27. Необходимо сразу оговориться, что слово «провинциальный» в данной работе не несёт никакого негативного оттенка, а только обозначает разницу между периферией и государственными центрами Советского Союза – Москвой и Ленинградом. [↑](#footnote-ref-27)
28. См. : Бялик М. Г. Фрески времён Петровых // Театр. 1980. №8. С. 14 – 20. (О спектакле Свердловского театра оперы и балета имени А. В. Луначарского). [↑](#footnote-ref-28)
29. См. : Укрепление материальных и духовных основ социалистического образа жизни. Советская культура 60 – 80-х годов // В. Д. Есаков Ю. С. Кукушкин А. П. Ненароков. История СССР: учебник для 10 класса средней школы / под ред. члена корр. АН СССР Ю. С. Кукушкина. М. : Просвещение, 1984. С.220. [↑](#footnote-ref-29)
30. См. : Бялик М. Г. Фрески времён Петровых // Театр 1980 №8 авг. С.14 – 20 3 фото (О спектакле ташкентского театра) [↑](#footnote-ref-30)
31. См. : Константинова Э. Спектакль, рождённый вдохновением // Советская Молдавия 1981 №190 14 авг. С4 2 фото (О гастролях Кировского театра). [↑](#footnote-ref-31)
32. Например, в монографии о композиторе есть фотография «Петра» в городском театре Остравы – ни года, ни режиссера, ни артистов, ни источника! (См. : Андрей Петров: сб. статей / под ред. М. Друскина. Л. : Музыка 1980. Цв. Вкл.) [↑](#footnote-ref-32)
33. Петрова И, Данько Л. Карл-Маркс-Штадт – Веймар : два спектакля // Музыкальная жизнь. 1978. №23, дек. С. 18-19. (О постановке в Карл-Маркс-Штадте). [↑](#footnote-ref-33)
34. Петрова Н. Е. Андрей Петров. От Шостаковича до Шевчука : из ненаписанного дневника. СПб. : КультИнформПресс, 2005. 264 с. Четыре слова про Андрея Петрова / ред. Б. Л. Березовский. СПб. : Композитор, 2001. 295 с : ил. и Ваш Андрей Петров: композитор в воспоминаниях современников / сост. О. М. Сердобольский. СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха 2010. 384 с, ил. [↑](#footnote-ref-34)
35. Петров А. П. Время. Музыка. Музыканты: размышления и беседы / сост. Л. Львов. Л. : Советский композитор, 1987. 136 с. [↑](#footnote-ref-35)
36. Мархасев Л. С. Андрей Петров. М.: Композитор, 1995.143 с. : ил. и Сердобольский, О. М. Композитор Андрей Петров: эскиз портрета. СПб. : Композитор Санкт-Петербург, 2009. 39 с. [↑](#footnote-ref-36)
37. Андрей Петров: сб. статей / под ред. М. Друскина. Л. : Музыка 1980. 168 с. [↑](#footnote-ref-37)
38. Кац, Б. А. Простые истины киномузыки: заметки о музыке Андрея Петрова в фильмах Георгия Данелия и Эльдара Рязанова Л. Советский композитор, 1988 232 с. [↑](#footnote-ref-38)
39. Андрей Павлович Петров. Нотографический справочник / сост. О. О. Новикова Л. : Музыка 1976 76 с. Понятно, что там перечислены произведения композитора до 1976 года. [↑](#footnote-ref-39)
40. Комарова Т. В. Балеты Андрея Петрова [автореф.] СПб : 2004 23 с. [↑](#footnote-ref-40)
41. См. : Ручьевская Е. А. «Пётр Первый» музыкально-драматические фрески // Андрей Петров: сб. статей / под ред. М. Друскина. Л.: Музыка 1980. С. 10-47. [↑](#footnote-ref-41)
42. См. : Рубцова В. Опера рождена для сцены // Музыка и жизнь [сб. статей] Вып. 2 С.145 – 171 Фото. [↑](#footnote-ref-42)
43. Например, Гаврилова Л. В. Музыкально-драматическая поэтика С. М. Слонимского (парадигмы метатекста). Красноярск: Красноярская академия музыки и театра. 2003. [↑](#footnote-ref-43)
44. Так назывались посвящённые искусству рубрики советских газет 1970-х. [↑](#footnote-ref-44)
45. Оба понятия относятся к периоду с 1964 до второй половины 1980-х годов включающему правления Л. И Брежнева Ю. Андропова и М. Черненко – до появления М. С. Горбачёва. Иногда конец «застоя» отсчитывают от 1985 года, когда последний генсек СССР вступил в должность, иногда – от 1987 года, когда на XXVII съезде Партии им официально была объявлена «перестройка». Словосочетание «развитой социализм» возникло при Брежневе как положительное самоназвание эпохи, а понятие «застой» введено при Горбачёве как отрицательная характеристика предшествующего периода. [↑](#footnote-ref-45)
46. Это понятие связанно с одноимённой повестью И. Эренбурга появившейся в 1954 году, и характеризует общее смягчение атмосферы в СССР в период правления Н. С. Хрущёва. [↑](#footnote-ref-46)
47. Райскин И. Г. На петров день музыка играет // Ваш Андрей Петров [сб. статей]. С. 210. [↑](#footnote-ref-47)
48. Цит. по: Бялик М. Г. Немного биографии // Юрий Темирканов. Штрихи к портрету [сб. статей]. С. 18. [↑](#footnote-ref-48)
49. «Любовный напиток» в постановке И. Лапирова. [↑](#footnote-ref-49)
50. Возвращение этой оперы на сцену было одним из знаковых событий «оттепели». Оно произошло в московском оперном театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко под управлением дирижёра Г. Проваторова. Затем, в 1963 году, “Катерина Измайлова” появилась в Риге и Киеве, зазвучала за рубежом. Кроме того, в 1966 году вышла снятая М. Шапиро экранизация этого произведения, с Г. Вишневской в главной роли. [↑](#footnote-ref-50)
51. См. Бялик М. Г. Немного биографии // Юрий Темирканов. Штрихи к портрету [сб. статей]. С. 27. [↑](#footnote-ref-51)
52. Ванслов В. В. Первопроходцы // Балет. 2007. №3. май - июнь. С. 23 – 25. [↑](#footnote-ref-52)
53. Там же. [↑](#footnote-ref-53)
54. Премьера состоялась в театре им Кирова 23 марта 1971 года. [↑](#footnote-ref-54)
55. Этот метод «проверки» эскизов театральных сочинений на публике понравился всем соавторам. И потом так же показывались наброски других опер Петрова, в том числе и «Петра». [↑](#footnote-ref-55)
56. Жена композитора Наталья Ефимовна вспоминала зрительский ажиотаж, вызванный этой постановкой. «Сотворение мира» действительно стало событием и позднее вошло в число самых исполняемых балетов второй половины ХХ века. Оно сохраняется в репертуаре театров и теперь. [↑](#footnote-ref-56)
57. Первый балет «Заветная яблонька» композитор сочинил в 1953 году, будучи студентом Консерватории, для учеников хореографической школы. [↑](#footnote-ref-57)
58. Цит. по : Мархасев Л. С. Андрей Петров. М.: Композитор, 1995. С. 90 – 91. [↑](#footnote-ref-58)
59. Петров А. «Выбираю оперу!» // Литературная газета №13. 1974. [↑](#footnote-ref-59)
60. См.: Андрей Павлович Петров. Нотографический справочник / сост. О. О. Новикова Л.: Музыка 1976.

Упоминается незавершённая опера «Сказка о правде» по одноимённой драматической поэме М. Алигер без указания либреттиста. Названы два номера: «Вступление и хор партизан» и «Сцена и монолог Зои Космодемьянской». Тут же приведены сочинения, материалом для которых послужили переработанные наброски оперы. Также имеются сведения о некоем «Монологе Ивана Грозного». Выбор тем указывает на изначальный интерес композитора к истории. [↑](#footnote-ref-60)
61. Соавторы избрали и нетрадиционное жанровое определение для своего сочинения – музыкально-драматические фрески. Но композитор видел в этом новую разновидность оперы. [↑](#footnote-ref-61)
62. Ванслов В. В. Первопроходцы // Балет. 2007. №3. май –июнь. С. 23 – 25. [↑](#footnote-ref-62)
63. Мархасёв Л. С. Сотворение музыки [интервью] // Музыкальная жизнь. [↑](#footnote-ref-63)
64. Характерен рост популярности сказочных пьес Е. Шварца. [↑](#footnote-ref-64)
65. В СССР наиболее ярким его раскрытием стали фильмы А. А. Тарковского. [↑](#footnote-ref-65)
66. Также можно назвать оперу «10 дней, которые потрясли мир» М. Карминского, названную автором «фрески революции», балетную фреску «Ярославна» на музыку Б. И. Тищенко. [↑](#footnote-ref-66)
67. Нелишне заметить, что в 1970-е особенно ярко проявилась способность талантливых людей оказываться как бы на пересечении силовых линий истории: Высоцкий, например, не прошёл мимо петровской темы, сыграв Ибрагима Ганнибала в фильме А. Митты «Как царь Пётр арапа женил». [↑](#footnote-ref-67)
68. Интересно, что мюзикл, который, как говорилось выше, динамикой действия ближе к оперетте, балету и кино, чем к опере, по логике, мог бы сделаться популярным ещё в «оттепель», но и появился, и распространился на русской сцене уже в другой период. Причём стал одним из символов времени. Музыкальные спектакли на драматической сцене М. Захарова произведения «Поющих гитар» или опыты В. Воробьёва в театре Музыкальной комедии являются как бы опознавательными знаками 1970-1980-х. Здесь есть пища для размышлений о природе жанра – не случайно и тогда, и теперь мюзикл часто назывался «рок-оперой». Впрочем, это тема для другого исследования.

Одним из самых обсуждаемых в 1970 – 1980 годы было понятие синтеза. Захаров называл свои музыкальные спектакли «синтетическими». Покровский считал синтетическим искусством оперу. Один из первых теоретиков либретто Г. Ганзбург полагал, что любое соединение слова и музыки от песни до спектакля является синтезом. Исследователи оперетты и мюзикла также считали эти жанры синтетическими. О синтезе рассуждали критики, дирижёры, композиторы… Возможно, они говорили о явлениях разной природы и по-разному определяли суть понятий. Да и сейчас в отношении синтеза нет единого мнения, как, впрочем, и в отношении «синтетических» видов театра. Но сама частота дискуссий об этих проблемах является показательной. [↑](#footnote-ref-68)
69. См.: Сабинина М. Опера-оратория и моноопера // Советский музыкальный театр : проблемы жанров [сб. статей]. М. : Советский композитор, 1982. С. 19 – 63. [↑](#footnote-ref-69)
70. См.: там же [↑](#footnote-ref-70)
71. См. : Бялик М. Немного биографии // Юрий Темирканов. Штрихи к портрету [сб. статей]. С. 54. [↑](#footnote-ref-71)
72. Так называется одна из глав воспоминаний Натальи Ефимовны Петровой, посвящённая истории создания оперы. (См. Петрова Н. Е. Андрей Петров. От Шостаковича до Шевчука : из ненаписанного дневника). [↑](#footnote-ref-72)
73. Примечательно, что жена композитора в одной из книг как-то обмолвилась, что Петров прежде чем заняться сочинением о царе, подумывал над созданием оперы о Сталине. И хотя слова эти неправдоподобны, само возникновение параллели между Петром и «отцом народов» говорит о многом. И проблематика власти и жертв, репрессий и диктатуры, в получившейся опере затрагивается. [↑](#footnote-ref-73)
74. С ним композитор уже сотрудничал при создании музыки к драматическому спектаклю по пьесе И. Ционского и И. Ольшанского «Легенда об Уленшпигеле», на основе романа Ш. де Костера. Премьера состоялась в Ленинградском академическом театре имени Пушкина 26 марта 1971 года. [↑](#footnote-ref-74)
75. См. : Петров А. П. Композитор и балетмейстер // Музыка и хореография современного балета. Л.:1974. С.59. [↑](#footnote-ref-75)
76. Там же. С.60. [↑](#footnote-ref-76)
77. См. : «А ещё будет опера…». Воскресный гость «Смены» – композитор Андрей Павлович Петров // Смена. 1971. №195. 22 авг. С. 3. [↑](#footnote-ref-77)
78. Петрова Н. Е. Андрей Петров. От Шостаковича до Шевчука: из ненаписанного дневника. СПб: КультИнформПресс, 2005. С144-145, [↑](#footnote-ref-78)
79. Касаткина Н. Д., Василёв, В. Ю. Он был душою нашей «шайки» // Ваш Андрей Петров: композитор в воспоминаниях современников / сост. О. М. Сердобольский. СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха 2010. С.133. [↑](#footnote-ref-79)
80. См.: Сердобольский О. Слушаю Петровские канты // Вечерний Ленинград. 24 марта. 1972. [↑](#footnote-ref-80)
81. Партитура датирована 1972 годом. Впервые прозвучала 23 апреля 1973 года в рамках IX «Ленинградской музыкальной весны» в Большом зале Ленинградской филармонии, под управлением Юрия Темирканова. Партию Петра исполнял Любомир Романчак, позднее игравший ту же роль во втором составе ленинградского спектакля.

В Москве вокально-симфонические фрески прозвучали в ноябре 1973 года. [↑](#footnote-ref-81)
82. См.: Приложение, №1. [↑](#footnote-ref-82)
83. Петров А. П. Как первая любовь // Юрий Темирканов. Штрихи к портрету [сборник статей]. СПб: КультИнформПресс, 1998. С.93. [↑](#footnote-ref-83)
84. Колесникова Н. Андрей Петров [интервью] // Неделя. 1975, №46 (818). С.13. [↑](#footnote-ref-84)
85. Надо сказать, что имеющиеся в Театральной библиотеке экземпляры машинописного текста насчитывают 61 и 69 страниц. [↑](#footnote-ref-85)
86. Сердобольский О. М. Композитор Андрей Петров: эскиз портрета. СПб. : Композитор Санкт-Петербург, 2009. С. 19. [↑](#footnote-ref-86)
87. Земцовский И. И. Слово о Петровых фресках // Советская музыка. 1974. №4. С.10 – 15. [↑](#footnote-ref-87)
88. См. : Щедрин Р. Озвученная летопись России // Советская культура. 1973. 23 нояб. [↑](#footnote-ref-88)
89. Петров А. П. Как первая любовь // Юрий Темирканов. Штрихи к портрету. С. 94. [↑](#footnote-ref-89)
90. Касаткина Н. Д., Василёв, В. Ю. Он был душою нашей «шайки» // Ваш Андрей Петров: композитор в воспоминаниях современников / сост. О. М. Сердобольский СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха 2010. С.134. [↑](#footnote-ref-90)
91. Касаткина Н. Василёв, В. Пётр Первый: музыкально-драматические фрески [машинописная рукопись либретто]. ОРиРК СПБГТБ. 1974. 69 с. [↑](#footnote-ref-91)
92. См.: Земцовский, И. Слово о петровых фресках // Советская музыка №4 1974. [↑](#footnote-ref-92)
93. См.: Новогодние интервью // Театральный Ленинград, №1 янв. 1975.. [↑](#footnote-ref-93)
94. См. : Богачёва, И. Ирина Богачёва. СПб. : ЛИК, 2009. [↑](#footnote-ref-94)
95. Петров, А. П. «Пётр I»: музыкально-драматические фрески [аудиозапись] / солисты, хор и оркестр Ленинградского театра оперы и балета им. Кирова. 3 грп. [↑](#footnote-ref-95)
96. Изранцев, Г. Богатство красок хора / Вечерний Ленинград 1977 8 мая (Интервью с А. Муриным) [↑](#footnote-ref-96)
97. См. : клавир и партитура. [↑](#footnote-ref-97)
98. Поскольку либреттисты были режиссёрами, они не делали в литературном тексте особых пометок, а обрисовывали своё видение сцены в традиционных ремарках, напечатанных вместе с репликами героев и образующих единую пьесу. [↑](#footnote-ref-98)
99. Касаткина Н. Василёв, В. Пётр Первый: музыкально-драматические фрески [машинописная рукопись либретто]. ОРиРК СПБГТБ. 1974. 69 с. (Далее – Либретто 2). [↑](#footnote-ref-99)
100. При анализе драматургии и цитировании либретто в сносках дан источник выбранного отрывка. Рукописи и ноты, где соответствующий фрагмент отличается (например, опущены ремарки или слегка изменены слова) помечены отсылкой «См.». Если разницы нет, все варианты указываются как равноценные. [↑](#footnote-ref-100)
101. См. : Силина Г. Злотников С. «Она – и музыка и слово…» //Литературная газета 1975. 30 июля. С. 8. (Интервью с А. Петровым). [↑](#footnote-ref-101)
102. Бялик М. Г. Большой спектакль Большого театра / Правда Востока. 1979. 17 мая. С. 4. (О спектакле ташкентского театра). [↑](#footnote-ref-102)
103. Он не раз говорил об этом в различных интервью. [↑](#footnote-ref-103)
104. Эпитет «драматические» отличает жанровое определение оперы от жанрового определения концертной сюиты «вокально-симфонических фресок». Он ясно указывает на принадлежность «фресок» к театру и, думается, более содержательного значения не имеет. [↑](#footnote-ref-104)
105. Выход Анастасии и хора в начале оперы выведен композитором за границы первой фрески и назван «Вступлением» (см.: клавир С. 11-13). [↑](#footnote-ref-105)
106. Либретто 1. С. 3. См. : либретто 2. С.1. (плач Анастасии назван «вступлением», перед ремаркой о хоре указано «Фреска первая «Софья»», вместо слов «налетели вороны чёрные» – «налетели страшные вороны»), клавир с теми же изменениями. С. 11 – 13. [↑](#footnote-ref-106)
107. Либретто 1. С. 3. См. : либретто 2. С.1, клавир С. 11 – 13. [↑](#footnote-ref-107)
108. Современный профессиональный либреттист считает построение экспозиции судьбоносным моментом для либретто и основанной на нём оперы. И подкрепляет свои аргументы словами Соллертинского. См.: Димитрин Ю. Г. Либретто: история, творчество, технология: учебное пособие в жанре эссе. СПб: Композитор СПб. 2012 С147-149.. [↑](#footnote-ref-108)
109. Клавир. С. 109 – 115. См. : Либретто 1. С. 14, либретто 2. С. 10 –11. [↑](#footnote-ref-109)
110. Позднее автор данной работы назвала этот принцип в построении либретто смысловыми рифмами. [↑](#footnote-ref-110)
111. Либретто 1. С. 15. [↑](#footnote-ref-111)
112. Либретто 1. С. 17., либретто 2. С. 14 – 15. [↑](#footnote-ref-112)
113. Либретто 1. С. 22., клавир С.170 - 171. См. : либретто 2. С. 20. [↑](#footnote-ref-113)
114. Там же. [↑](#footnote-ref-114)
115. Нельзя не заметить, что к опере и спектаклю «Пётр Первый» предъявлялись претензии, что русский народ показан однобоко как тёмная, невежественная масса (дело дошло даже до специальной комиссии, оценивавшей спектакль). Основания для критики были. В либретто заметен оттенок наивного западничества и идеализации Петра – ведь «всешутейшие соборы» его идея, и потому относить их к «древней гнилости» несколько странно. Да и среди староверов было немало умных, образованных людей, вполне понимавших государственные интересы. [↑](#footnote-ref-115)
116. Либретто 1. С. 36., либретто 2. С. 33 (с опечаткой: вместо «морям» написано «людям»), клавир С. 274. [↑](#footnote-ref-116)
117. Там же. Клавир. С. 276. [↑](#footnote-ref-117)
118. Либретто 1. С. 36 – 37., клавир. С. 283 – 285. См. : либретто 2. С. 33 – 35. [↑](#footnote-ref-118)
119. См.: Ручьевская Е. А. «Пётр Первый» музыкально-драматические фрески // Андрей Петров: сб. статей / под ред. М. Друскина. С. 16. [↑](#footnote-ref-119)
120. См. Либретто 1. С. 59 – 60 (отличие в знаках препинания), либретто 2. С. 53 – 54, клавир С. 436 – 443. [↑](#footnote-ref-120)
121. Либретто 1. С.61, либретто 2. С. 55., клавир С.450. [↑](#footnote-ref-121)
122. Либретто 1. С. 62 (отличие в знаках препинания), либретто 2. С. 56., клавир С. 460 – 461. [↑](#footnote-ref-122)
123. Либретто 2. С. 57., клавир С. 468. См. Либретто 1. С. 64. [↑](#footnote-ref-123)
124. Либретто 1. С. 65., либретто 2. С. 58., клавир С. 474 – 476. [↑](#footnote-ref-124)
125. Клавир С. 495 – 497. См. : либретто 1. С. 67 – 68., либретто 2. С. 59 – 60. [↑](#footnote-ref-125)
126. Ручьевская Е. А. «Пётр Первый» музыкально-драматические фрески // Андрей Петров: сб. статей / под ред. М. Друскина. С.12. [↑](#footnote-ref-126)
127. Подробности см. : Ромадинова Д. Гимн светлым умам России / Советская музыка.1976. С. 37 – 47. [↑](#footnote-ref-127)
128. Имеются в виду повторы в либретто отдельных реплик дающие возможность делать соответствующие музыкальные акценты. [↑](#footnote-ref-128)
129. Хентова С. М. Романтик современности / С. Хентова. 0 музыке и музыкантах наших дней. Л.-М.: Советский композитор,1976. С.151. [↑](#footnote-ref-129)
130. Либретто 1. С.13., клавир С. 92 – 103. См. : либретто 2. С. 10. [↑](#footnote-ref-130)
131. См. : Стровская, В. Звучащие фрески / Правда 1979.— 3 апр С. 6 (О спектакле свердловского театра). [↑](#footnote-ref-131)
132. Композитор отмечал, что в музыке «Петра Первого» нет ни одной прямой цитаты. Ощущение подлинности возникало благодаря мастерской стилизации Петрова. [↑](#footnote-ref-132)
133. Рубцова В. Опера рождена для сцены // Музыка и жизнь [сб. статей] Вып. 2 С.159. [↑](#footnote-ref-133)
134. См.: Ручьевская Е. А. «Пётр Первый» музыкально-драматические фрески // Андрей Петров: сб. статей / под ред. М. Друскина. С. 41. [↑](#footnote-ref-134)
135. См. : Журавлёв В. Фрески в плесени, сцена в дыму… // Независимая газета. 1993. 11 июн. С. 7. 1 фото. [↑](#footnote-ref-135)
136. Клавир. С. 444 – 448. [↑](#footnote-ref-136)
137. Ромадинова Д. Гимн светлым умам России // Советская Музыка. 1976. №1. [↑](#footnote-ref-137)
138. См.: Ручьевская Е. А. «Пётр Первый» музыкально-драматические фрески // Андрей Петров: сб. статей / под ред. М. Друскина. [↑](#footnote-ref-138)
139. В том, что от фрески к фреске герой то устремлялся вверх, то снова оказывался внизу тоже можно увидеть серию намёков на одну главную тему, только выраженную уже не музыкально, а мизансценически. [↑](#footnote-ref-139)
140. Белых М. «Пётр I» – современно, талантливо, ярко // Вечерний Кишинёв 1981.15 авг. [↑](#footnote-ref-140)
141. Нестерова Н. Фрески. // Ленинградский рабочий 1975, 28 июня. [↑](#footnote-ref-141)
142. Энтелис Л. Опера о Петре Первом в Академическом театре оперы и балета имени Кирова // Смена. 1975, 24 июня. С. 4. [↑](#footnote-ref-142)
143. Леонидова Е. Русские фрески // Театральная жизнь. 1976, №2, 15 янв. [↑](#footnote-ref-143)
144. Судя по ремаркам режиссёров в либретто (См. : Либретто 1. С. 22). О воплощении этих ремарок на сцене нельзя говорить однозначно. Но на некоторых фотографиях видно, что на самой большой бочке разложено некое подобие карты. [↑](#footnote-ref-144)
145. В той же фреске Лефорт прямо увивался за Ржевской. Детально разработанная партитура взаимоотношений делала второстепенных персонажей более «живыми» и объёмными. [↑](#footnote-ref-145)
146. Принцип сложности прослеживался и в смене костюмов. Не только Пётр, а все герои меняли наряды от фрески к фреске. [↑](#footnote-ref-146)
147. Нестерова Н. Фрески. // Ленинградский рабочий 1975, 28 июня. [↑](#footnote-ref-147)
148. Петров А. П. Как первая любовь. // Юрий Темирканов [сб. статей]. С. 95. [↑](#footnote-ref-148)
149. Ромадинова Д. Гимн светлым умам России // Советская Музыка. 1976. №1. С.37-47. 2 фото. [↑](#footnote-ref-149)
150. Константинова Э. Спектакль, рождённый вдохновением // Советская Молдавия. 1981. №190. 14 авг. С4. 2 фото. (О гастролях Кировского театра). [↑](#footnote-ref-150)
151. Энтелис Л. Опера о Петре Первом в Академическом театре оперы и балета имени Кирова // Смена. 1975, 24 июня. С. 4. [↑](#footnote-ref-151)
152. Возможно, тогда был изменён и материал оперы – окончательный текст либретто явно рассчитан на действенное решение финала и музыка рисует образ строительства. А учитывая свойства дарования Петрова, логично предположить, что сначала Касаткина и Василёв придумали зримое сценическое решение, а потом композитор, вдохновляясь данной «программой», переписал заключительный хор. Впрочем, это лишь гипотеза. [↑](#footnote-ref-152)
153. Энтелис Л. Опера о Петре Первом в Академическом театре оперы и балета имени Кирова // Смена. 1975, 24 июня. С. 4. [↑](#footnote-ref-153)
154. Савинов Н. Опера: верность традициям и новаторский поиск // Музыкальная жизнь. 1976, 16, август. С. 0 – 2. *(*о гастролях театра им. Кирова в Москве) [↑](#footnote-ref-154)
155. Савинов Н. Опера: верность традициям и новаторский поиск // Музыкальная жизнь. 1976, 16, август. С. 0 – 2. *(*о гастролях театра им. Кирова в Москве) [↑](#footnote-ref-155)
156. Грум-Гржимайло Т. Вечная опера // Неделя (приложение к Известиям) 1976. 12 июня. С.10. [↑](#footnote-ref-156)
157. Либретто 1. С. 23 – 24., клавир С.181 – 185, См. : либретто 2. С. 21. [↑](#footnote-ref-157)
158. Петров А. П. Время. Музыка. Музыканты: размышления и беседы / сост. Л. Львов. Л. : Советский композитор, 1987. С.77. [↑](#footnote-ref-158)
159. См. : Казак Э. Яркие фрески / Театральная жизнь.1979. №10. Май. С. 31. 1 фото. [↑](#footnote-ref-159)
160. «София «не удалась» в спектакле, и в этом неповинны исполнительницы её. Композитор «недодал» роли темперамента размаха. Кликушество Софии – это одна только и не самая важная, сторона её властной натуры. Ей нужен сильный, страстный монолог. Думается, что голос контральто больше подошёл бы ко всему внутреннему облику Софии, чем драматическое сопрано. Как бы выразительно он звучал на фоне хора!..» (См. : Энтелис Л. Опера о Петре Первом в Академическом театре оперы и балета имени Кирова // Смена 1975, 24 июня С. 4.) [↑](#footnote-ref-160)
161. Лузанова, Е. С. Асанхан Джумахматов Б.: 2004 276 с (Жизнь замечательных людей Кыргызстана). [↑](#footnote-ref-161)
162. Крылова, Л. Обмен национальными ценностями / Советская музыка 1979 №1 С. 41 – 49 (О спектакле во Фрунзе). [↑](#footnote-ref-162)
163. Там же. [↑](#footnote-ref-163)
164. Там же. [↑](#footnote-ref-164)
165. Там же. [↑](#footnote-ref-165)
166. Крылова, Л. Обмен национальными ценностями / Советская музыка 1979 №1 С. 41 – 49 ( [↑](#footnote-ref-166)
167. Там же. [↑](#footnote-ref-167)
168. Там же. [↑](#footnote-ref-168)
169. Крылова, Л. Обмен национальными ценностями / Советская музыка 1979 №1 С. 41 – 49 [↑](#footnote-ref-169)
170. Там же. [↑](#footnote-ref-170)
171. Там же. [↑](#footnote-ref-171)
172. Колобов, Е. В. Дар делать музыку // Юрий Темирканов. С. 94. [↑](#footnote-ref-172)
173. Вольпер, Н. На сцене – «Пётр I» / Вечерний Свердловск 1978 30 марта С. 3 [↑](#footnote-ref-173)
174. Мотив корабля использовал в неосуществлённых эскизах и В. Лазарев. (см. : Сыркина Ф. Заметки с выставки / Театр 1979 С. 93 – 96 + цв. вкл между с. 96 – 97 (Фото : эскиз декорации худ В. Лазарева). [↑](#footnote-ref-174)
175. Вольпер, Н. На сцене – «Пётр I» (?). [↑](#footnote-ref-175)
176. Александров А. Рождённый музыкой / Театральная жизнь 1979 №21 нояб С. 28 – 29 [↑](#footnote-ref-176)
177. См. : Торжественно и волнующе… / Вечерний Свердловск 1978 16 сент С. 1 1 фото. [↑](#footnote-ref-177)
178. Цит. по : Яхонтова Н. Я люблю вас, Ольга… / Кругозор 1984. - №7 С. 15 1. фото [↑](#footnote-ref-178)
179. Савинов Н. Победы высокого творческого напряжения / Музыкальная жизнь 1979 №22 нояб С. 7 – 9. 1 фото. [↑](#footnote-ref-179)
180. Александров А. Рождённый музыкой / Театральная жизнь 1979 №21 нояб. С. 28 – 30 1 фото. [↑](#footnote-ref-180)
181. Там же. [↑](#footnote-ref-181)
182. Цит. по : Вибе, Ф. И. Тайна дирижёра Колобова. [↑](#footnote-ref-182)
183. Казак, З. Яркие фрески / Театральная жизнь 1979 №10 май С. 31 1. Фото (О спектакле Куйбышевского театра). [↑](#footnote-ref-183)
184. Костин Г. Сыграть оперу / Волжская заря 1979 10 фев С. 3 [↑](#footnote-ref-184)
185. Казак, З. Яркие фрески / Театральная жизнь 1979 №10 май С. 31 1. Фото (О спектакле Куйбышевского театра). [↑](#footnote-ref-185)
186. Бялик М. Г. Фрески времён Петровых / Театр 1980 №8 авг С.16. [↑](#footnote-ref-186)
187. Панова Е. Незабываемые страницы истории / Вечерний Ташкент 1979 18 мая С. 3. [↑](#footnote-ref-187)
188. Бялик М. Г. Фрески времён Петровых / Театр. 1980 №8 авг. С.17. [↑](#footnote-ref-188)
189. Там же. С.17. [↑](#footnote-ref-189)
190. Там же. С. 16. [↑](#footnote-ref-190)
191. Бялик М. Г. Фрески времён Петровых / Театр.1980. №8. авг. С.17. [↑](#footnote-ref-191)
192. Там же. С.18. [↑](#footnote-ref-192)
193. Савинов Н. Успех большой и заслуженный / Музыкальная жизнь.1981. №18. сент. С. 4.1 фото. (О спектакле Большоко театра УзССР). [↑](#footnote-ref-193)
194. Савинов Н. Успех большой и заслуженный / Музыкальная жизнь.1981. №18. сент. С. 4.1 фото. (О спектакле Большоко театра УзССР). [↑](#footnote-ref-194)
195. Перефразировано заглавие статьи Е. Третьяковой. (См. : Третьякова Е. В. Много дыма из ничего // Культура. 1993. 10 июля). С. 9.) [↑](#footnote-ref-195)
196. Тимофеева М. Семён Пастух // Художник и сцена : сб. статей и публикаций. М. : Советский художник 1988. С. 188. [↑](#footnote-ref-196)
197. Богачёва И. Ирина Богачёва. СПб. : ЛИК 2009. 176 с. [↑](#footnote-ref-197)
198. Максименко В. «Пётр I» в репертуаре одесской оперы / Вечерняя Одесса. 1979. 5 июня. С. 3.1 фото. [↑](#footnote-ref-198)
199. Станiшевський, Ю. Радянська опера – основа репертуару // Музика 1979. №5. вересень-жовтень. С. 14. 1 фото. Перевод С. Ж. [↑](#footnote-ref-199)
200. Там же. [↑](#footnote-ref-200)
201. Максименко В. «Пётр I» в репертуаре одесской оперы / Вечерняя Одесса. 1979. 5 июня. С. 3.1 фото. [↑](#footnote-ref-201)
202. Петрова И, Данько, Л. Карл-Маркс-Штадт – Веймар : два спектакля / Музыкальная жизнь 1978 №23 дек С. 18-19 (О постановке в Карл-Маркс-Штате). [↑](#footnote-ref-202)
203. Малиновская И. Театр одного спектакля / Театр. 1992. №4. С. 45 – 56. (Портрет режиссёра Гаудасинского). [↑](#footnote-ref-203)
204. Третьякова Е. В. Много дыма из ничего // Культура. 1993. 10 июля. С. 9. [↑](#footnote-ref-204)
205. Третьякова Е. В. Много дыма из ничего // Культура 1993 10 июля С. 9. [↑](#footnote-ref-205)
206. Третьякова Е. В. Много дыма из ничего // Культура 1993 10 июля С. 9. [↑](#footnote-ref-206)
207. Третьякова Е. В. Много дыма из ничего // Культура 1993 10 июля С. 9. [↑](#footnote-ref-207)
208. Журавлёв, В. Фрески в плесени, сцена в дыму… // Независимая газета 1993 11 июня С. 7 1 фото. [↑](#footnote-ref-208)
209. Там же. [↑](#footnote-ref-209)
210. Видимо, сложившаяся репутация Гаудасинского и флёр «датского» спектакля вокруг возобновления 2005 года помешали критикам обратить внимание на оперу Петрова в исторической и театральной ситуации «нулевых». К тому же, режиссёр, видимо не внёс значительных концептуальных изменений в старую работу. [↑](#footnote-ref-210)