

ОПЕРНІ РЕФОРМИ МИНУЛОГО І СУЧАСНОСТІ

КРАСНОПОЛЬСКАЯ Т. В.

РОЛЬ ЭПИЧЕСКОГО НАЧАЛА В ДРАМАТУРГИИ ОПЕР ПЕТРА ЧАЙКОВСКОГО 1870-Х ГОДОВ

В статье рассматривается почти полуторавековая (1770–1910) история развития русской оперы, являющейся одним из бесценных достояний «золотого века» русского классического искусства. Оперное произведение предстаёт как целостная композиция, в которой координируются, взаимно дополняя друг друга, искусство музыки и искусство театра, образуя своеобразный микрокосмос, основу единства которого (особенно в произведениях эпического плана) определяет временной, темпоральный континуум как одна из сущностных черт временных искусств. Полнота этого единства характеризует оперные сочинения классического уровня¹.

Анализ конкретных произведений и их музыкально-сценического воплощения, а также специальной литературы позволяет говорить о неких общих закономерностях, свойственных построению, развёртыванию действия, восходящих к опыту древнего искусства эпического театра, и далее – к истокам традиционного художественного мышления – мифологии, эпическим песням. Эти вопросы освещены в трудах А. Н. Веселовского, О. М. Фрейденберг, В. Я. Пропша и др., что создаёт основу для системного исследования средств воплощения произведений эпического музыкального театра.

Опыт автора как этномузыколога, изучающего этнические традиции разных народов России, обусловил другой полюс рассмотрения темы, – традиционное певческое искусство, оперирующее в основном малыми (стиховыми, строфовыми, тирадными) формами и создавшее в этих пределах множество композиционных моделей, этнически окрашенных и, одновременно, универсальных. Именно последние объединяют в традиционном сознании масштабные эпопеи, циклы эпических песен и лаконичные, малозвучные ритуальные напевы, наполняющие и цементирующие всю обрядовую жизнь традиционной общины на основе повторности, варьирования, контрастных сопоставлений и параллелизма. Они определяют как музыкальную архитектуру звукового пространства, создаваемого человеком, так и рукотворную среду обитания – «застывшую музыку» – народное зодчество².

Это обусловило междисциплинарный подход в рассмотрении тем, поставленных автором статьи, диктуемый современным состоянием как народоведческих наук, так и культурологии, и подсказало целесообразность рассмотрения вопроса о роли традиционных приёмов композиции в искусстве «золотого века» русской культуры.

Эпические черты в музыке П. И. Чайковского редко акцентируются исследователями. Между тем их роль в творчестве великого русского лирика очень существенна. В середине XIX в., когда историческая наука начинает выполнять роль централизованную

¹ В настоящее время автор статьи работает над исследованием композиционно-драматургических решений в русских классических операх XIX в., их целостного музыкально-сценического облика.

² Междисциплинарный комментарий к мелогографической карте Карелии: музыкальный фольклор и народное зодчество. Опыт сравнения модификаций традиционных песенных форм и мотивов архитектурного декора (Краснопольская Т. В. Певческая культура народов Карелии : статьи и очерки / Т. В. Краснопольская. – Петрозаводск, 2007. – С. 133–150).

щего компонента в духовной жизни России, воплощение разных аспектов эпического начала происходит во всех областях русского художественного творчества. Историзм мышления эпохи проявился не только в создании опер на исторические сюжеты. Эпичность, повествовательное начало как носители «образа времени» вошли в плоть и кровь русского искусства второй половины XIX в. Они стали родовой чертой национальной музыкальной культуры, определяя её самобытность и в XX веке.

В статье представлены рабочие схемы композиционного построения двух опер П. Чайковского, разработанные на основе анализа сюжетного и музыкального, образно-жанрового содержания их основных сцен, соотношенности последних между собой. В них реализуется интерпретация композитором замысла писателя/драматурга, сочинение которого составляет основу сюжета оперы. Роль этих конструктивных приёмов в оперной композиции рассмотрим на примере двух опер П. Чайковского 1870-х годов – «Кузнец Вакула» (1874) и «Орлеанская дева» (1879). Объектом описания является композиция произведения как высшее выражение художественного ритма произведения и воплощение творческой воли его автора.

Рассматривая композицию сюжета повести «Кузнец Вакула», отметим, что названные выше универсальные приёмы построения повествования широко представлены в фольклоризме Н. Гоголя. Однако оригинальность сюжетных коллизий и их развёртывания писатель дополнил многими композиционными идеями, основывающимися на традиционных приёмах народного эпоса. Среди них – приём кумуляции: накопление однотипных звеньев, заканчивающееся комической катастрофой. Этот приём определяет композицию кумулятивной сказки. В повести Н. Гоголя это появление героев из мешков при всём народе на площади Диканьки. Повесть имеет структурные черты волшебной сказки: Оксана-«царевна» (пользуясь терминологией В. Проппа)¹ задаёт герою трудную задачу, за решение которой обещает отдать ему свою руку и сердце. Бес в начале повести выполняет функцию «вредителя»: он вызывает вьюгу, чтобы помешать встрече Кузнеца Вакулы с Оксаной. Герой, благодаря своему уму и ловкости, подчиняет себе Беса и с его помощью (Бес, боясь, что Вакула осенит его крестным знаменем, невольно превращается в «чудесного помощника») решает данную ему Оксаной трудную задачу: Бес доставляет Кузнеца Вакулу в «тридесятое царство» – в город Петербург («отлучка» героя, воспринимаемая всеми как его гибель), где он от самой царицы получает «чудесный дар» – её черевички.

Эти морфологические мотивы столь органичны в сюжете, что задача композитора как бы и упрощается, но и усложняется одновременно. Так, пересечения и переключения мифологического и обрядово-бытового времени в сложно переплетающихся, запутанных событиях, требуют чёткой фиксации во всех своих подробностях, в то время как две сквозные линии сюжета (борьба Вакулы с кознями Беса и борьба его за любовь Оксаны) П. Чайковский воплощает в развёрнутых сольных, диалогических и массовых сценах разного масштаба, акцентируя таким образом их значение средствами музыкальной композиции.

В повести «Ночь перед Рождеством» сплетены традиционные сюжетные мотивы и структурные приёмы построения эпического повествования. В основании этой конструкции – ритуальное время жизни деревенской общины, наполненное обрядовыми действиями и взаимоотношениями: колядованием (величанием хозяев), одариванием – благодарностью колядующим, взаимным гостеванием. И происходит это накануне Рождества, когда заканчиваются «бесовские святки», и с первым ударом церковного колокола начинаются Святки Рождественские. Вступает в силу всеми ожидаемая повторяемость этих событий, определяющая циклический ритм жизни общины.

¹ Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки / В. Я. Пропп. – М. : Наука, 1969. – 168 с.

Перейдём к чтению схемы развёртывания действия оперы П. Чайковского и её комментированию. Сразу заметим, что оно допускает разные версии, которые зависят от индивидуального – зрительского, слушательского и режиссёрского – видения оперного спектакля. Так что это схематическое изображение также является для автора смыслонесущим: оно даёт представление об общем плане и пропорциональных отношениях сцен разного содержания – эпических, лирико-комедийных, фантастических и комедийно-фантастических – и их постепенном чередовании в развёртывании сюжета.

Предваряя знакомство со схемой, повторим, что композиционное решение музыкального спектакля как целого опирается, как и повествование Н. Гоголя, на приёмы, выработанные в области традиционного искусства повествования, сложившегося в древней культуре разных народов мира: повторность, варьирующая повторность, параллелизм, контрастные со-противопоставления. Что касается реального наполнения схемы, то об этом мы скажем несколько позднее.

Итак, развёртывание действия оперы показано в смене его картин «по вертикали», моделируется течение времени Ночи, наполняемое множеством событий и происшествий.

Действие первой и второй картин изображено двумя вертикальными параллелями, что символизирует одновременность событий, происходящих в разных избах Диканьки, подобно повествовательной формуле «в то время как» (схема 1).

Схема 1.

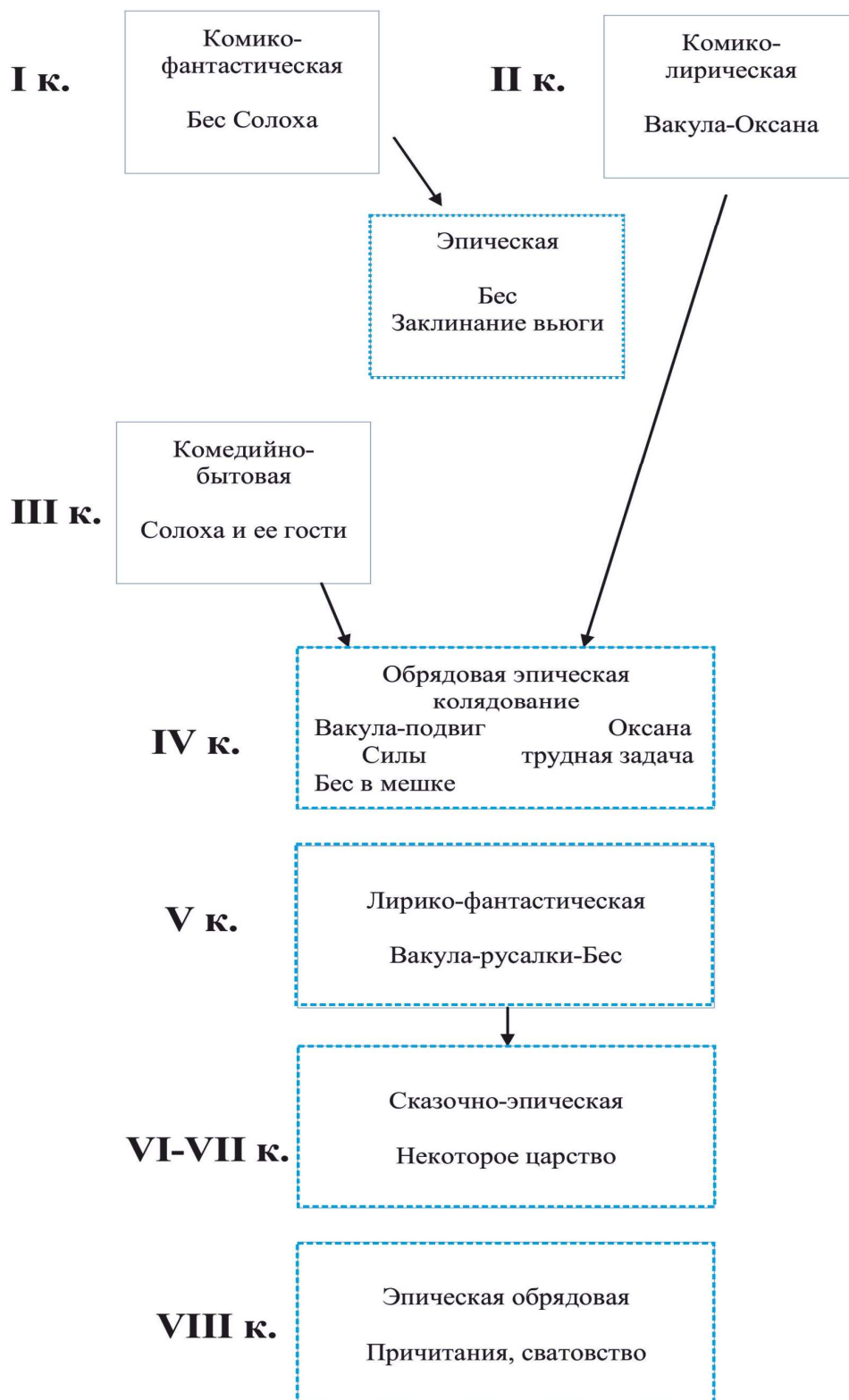
П. И. Чайковский. «Кузнец Вакула». Развёртывание сюжета повести в опере

Первая картина	Вторая картина
Солоха и Бес возвращаются после веселой прогулки в поднебесьи.	Вакула приходит к Оксане и происходит их словесный поединок, оканчивающийся в который раз поражением Вакулы.
Бес между тем произносит заклинание, вызывая вьюгу. Этот момент выделен в чертеже особо, как действие фантастического персонажа, меняющее ход событий.	
Третья картина	
В избе Солохи поочередно появляются её поклонники – и так же поочередно прячутся в мешки при появлении очередного гостя. Реальность и фантастика перемешиваются в пространстве избы. Вакула совершает «подвиг силы» – он поднимает все мешки (в одном из них сидит Бес) и несёт их вон из избы как ненужную рухлядь. Ноги же сами несут его на площадь Диканьки, где ему слышится голос Оксаны.	
Четвёртая картина	
На площади всё смешивается в одновременности – колядование стариков и старушек, парней и девушек, Насмешки Оксаны над Вакулой, Её желание получить в подарок от него Царицыны черевички! Его отчаянное решение умереть. Появление из мешков деревенской знати.	

Как видим, все личные отношения героев приводят их на площадь, на которой, не умолкая, звучат песни колядующих (схема 2).

Схема 2.

П. И. Чайковский. «Кузнец Вакула». Схема композиции оперы



Как видим, сценическое действие оперы скрупулёзно воспроизводит все перипетии сюжета повести (исключено только посещение Вакулой местного колдуна-ведуна Пацюка).

Между тем, в музыкальном пласте оперы выделены и протекают то одновременно, то параллельно праздничное время Ночи перед Рождеством, переживаемого всей сельской общиной, и время жизни героев. Жизнь каждого из них в эту Ночь имеет свой исток и свой исход, кульминации и срывы, свою протяжённость и свой ритм. С помощью точных композиционных приёмов композитор деликатно расставляет свои акценты в развитии сюжета гоголевской повести, тактично корректирует её смыслы, моделируя эмоциональные реакции слушателей-зрителей оперы.

Итак, вьюга, поднятая Бесом, смешивает планы и судьбы людей. Фигура Бесаклинателя приобретает на время «бесовских святок» масштаб повелителя стихий. Далее Бес приводит отчаявшегося Вакулу к омуту, в «свой мир» – мир русалок и водяных – и подслушивает его мысли о готовности «загубить душу»: «Мочи нет боле – душа, пропадай!». Однако сила духа Кузнеца такова, что, переживая критические, «пороговые» состояния своей жизни (отчаяние на грани жизни и смерти, принятие смелых решений на грани реального и фантастического миров), он не допускает мысли о возможности продать душу дьяволу. Решимость богобоязненного Вакулы лететь с Бесом в поднебесье представляется не столь уж безопасной прогулкой и ещё одним подвигом отважного Кузнеца.

Вообще, образ Вакулы в опере П. Чайковского глубок, значителен, преисполнен человеческого достоинства, характерного для истинно романтических героев. И его любование красотой Оксаны звучит не только влюблённостью деревенского парня. Это дифирамб художника (ведь Вакула – богомаз!) красоте, молитвословие её совершенству. Это определение не случайно – автором статьи были найдены совпадения мелодических оборотов ариозо «О, что мне мать, что мне отец!» с интонациями колокольного перезвона и попевокми рождественских кантов, в частности, на словах «Ты для меня отец и мать!».

Таким образом, от сцены к сцене музыкальный образ кузнеца Вакулы приобретает всё большую полноту. Между тем, последовательность картин оперы, подсказанная сюжетом Н. Гоголя, в музыкальном воплощении имеет черты новой художественной реальности, в которой все более мощно звучит лиро-эпическое начало. Автор хотел отразить это в чертеже, понимая его схематическую условность.

Опыт интерпретации композиционно-драматургического замысла оперы П. И. Чайковского «Орлеанская дева». Опера повествует о событиях Столетней войны (1337–1453) между Францией и Англией за господство на землях Европейского запада. Франция живёт в тревоге и страхе перед приближающимся врагом. Об этом говорят, к этому готовятся. Но в разных слоях общества жизнь течёт по-разному. Действие двух первых актов оперы композитор композиционно выстраивает как две параллельные линии, примерно равные по временной протяженности и во многом перекликающиеся по содержанию. Восемь сцен первого акта – это картины деревенской жизни: весенние гадания девушек на венках – о любви, о замужестве; заботы отцов найти опору и защиту своим дочерям в тревожную годину нескончаемой войны. Тревогу и недовольство пастуха Тибо вызывают и эти игры молодёжи у старого дуба – святилища друидов, и особенно поведение его старшей дочери Жанны, отказывающейся от замужества и склонной к уединению. Тибо

нетерпим и фанатически подозрителен. Он подозревает в ней тайные, грешные помыслы.

Т и б о : «Молчи и не кощунствуй!
Не небу повинешься ты, с адом
чудовищный союз ты заключила.
Да! Теперь мне стало ясно, кому ты предалась!
Зачем, скажи, украдкой, как птица – друг развалин,
В туманное жилище приведеный,
в ночную тьму бежишь, чтоб горный ветер
подслушивать на тёмном перекрёстке?
Зачем всегда ты здесь, под этим дубом
Таинственным, проводишь дни и ночи?
Здесь водится нечистый с давних лет!
Опомнись, Иоанна, страшной карой
Господь тебя неожиданной покарает!»¹.

Внезапно появляются толпы народа, спасающегося от наступающих англичан (хор «Пожар, пожар!»). Прерывая вопли отчаяния и страха, внезапно – впервые – возвышает свой голос Иоанна. Она возвещает о смерти вождя англичан и призывает всех молиться о здравии короля Франции. Её пророчество тут же подтверждают очевидцы близкого сражения. Поражённая происшедшим толпа в смятении рассеивается, Иоанна остаётся одна. Наступает первый поворотный момент в её судьбе. Она слышит голоса ангелов, которые уже не впервые призывают её принять миссию освободительницы Франции и возвести на трон её законного короля.

Иоанну страшит это призвание, оно требует от неё полного отречения от всего, что ей дорого и любимо. Её ария – это первое прощание героини с жизнью...

Да, час настал! Должна повиноваться
Небесному велению Иоанна.
Но отчего закрался в душу страх?
Мучительно и больно ноет сердце!..
Простите вы, холмы, поля родные;
Приютно милый дом прости!
С Иоанной вам уж больше не видаться,
Навек она вам говорит: Прости!
Друзья луга, древа мои питомцы,
Вам без меня и цвесь, и отцветать!
Прохладный грот, поток мой быстротечный,
Иду от вас и не приду к вам вечно!..
Мои стада, не буду вам оградой,
Без пастыря бродить вы суждены.
Досталось мне пасти иное стадо,
На пажитях убийственной войны.
Так высшее назначило избранье,
Меня влечёт несуетных желание!
О Боже! Тебе моё открыто сердце!

¹ Цит. здесь и далее по: Чайковский П. Орлеанская дева. Опера в 4 действиях, 6 картинах. Либретто П. Чайковского по Ф. Шиллеру – В. Жуковскому, Ж. Барбье и О. Мерме. Клавир / П. Чайковский. – Л. : Музыка, 1979.

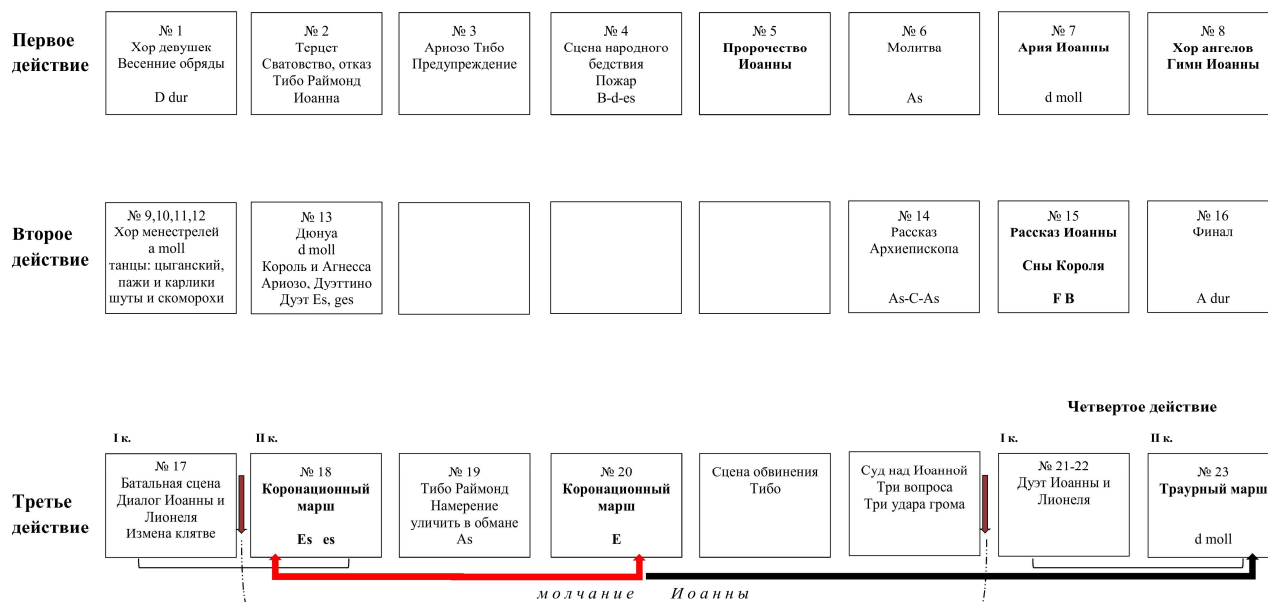
Оно тоскует, оно страдает...
 Но силы будут ли,
 Достойна ль я принять столь тяжкий долг?
 О горе, о терзанье!
 Мне тяжело, мне страшно!
 О Боже, оставь меня в моей смиренной доле!

Это первая кульминация в раскрытии образа Иоанны – её победа над своей слабостью и посвящение себя выполнению долга перед Богом и судьбой. Её образует восторженное звучание гимна «Вы, сонмы ангелов небесных!».

Содержание первого и второго актов оперы соотносятся как параллельные звенья (схема 3).

Схема 3.

П. И. Чайковский. «Орлеанская дева». Схема композиции оперы



Содержание второго акта освещает те же обстоятельства, но переживаемые королём и королевским двором. Это другой образ того же времени. И сюда доходят вести о поражении французской армии, о гибели её лучших воинов, наконец – об угрозе падения Орлеана, что означает окончательную утрату Францией независимости. Но при дворе господствуют бездействие и апатия. Двор занят привычными забавами и развлечениями, которые уже никого не развлекают. Поют менестрели, пляшут шуты и карлики, пажы и клоуны... Король и его возлюбленная Агнесса поют друг другу о вечной любви <...> Но время здесь остановилось, замерло на ноте пассивной безнадёжности, бездействия и душевной пустоты.

П. Чайковский создаёт пространную вокально-хореографическую сюиту, внешне как бы пассивно следуя штампам построения вторых актов grand-opera. Однако, будучи включенным в отношения параллелизма с первым действием оперы, второе её действие получает дополнительное, психологическое наполнение и наделяется особой композиционной функцией. В схеме это показано совмещением в пространстве одной графы всех забав двора и пустующих последующих граф: здесь и -

чего не происходит, время давно остановилось. Происходящее – это косвенная характеристика Короля. Он готов покориться тому, что кажется ему неизбежным, забыть о своём предназначении быть главой народа и государства, бежать из Франции, предав своих соратников и друзей. Он безволен и преступно пассивен.

Это затянувшееся бездействие делает особо впечатляющей стремительно наступающую кульминацию – приход Архиепископа, его рассказ о неожиданной победе французов, о герое этой победы – воительнице-деве, и величественное в своей простоте появление самой Иоанны.

Её рассказ восполняет уже наметившуюся параллель «король и его народ»...

И о а н н а : «Святой отец, меня зовут Иоанна; я дочь простого пастуха;

Родилась я в местечке Дом Реми;

Там я пасла стада отцовские от самых детских лет;

И я слыхала часто, как набежал на нас островитянин

Неистовый, чтоб сделать нас рабами;

И я в слезах молила богоматерь нас от цепей пришельцев защитить...»

Её рассказ – это повествование о жизни простых французов, столетие страдающих от безволия правителей и распрей между захватчиками, спешащими поделить власть и добычу. Её действия – противление несчастьям Франции и готовность противостоять врагу.

Доказывая всем своим поведением свой дар пророчицы, Иоанна вызывает полное доверие присутствующих, общее воодушевление и готовность сражаться за победу и независимость Франции: «Мы в бой пойдём, пойдём в кровавый бой».

Композитор продолжает развивать и нить психологической характеристики Короля. В его диалоге с Иоанной удерживается оппозиция духовного облика этих героев: её душевная сила и решимость – желание короля получить гарантии своего воцарения.

К о р о л ь : «Итак, могу с врагом ещё бороться...

И Орлеан не будет завоеван?

И Реймса я с победою достигну?

Так, я тебе своё вверю войско,

Его вожди твою признают власть!».

Напомним, это уже вторая психологическая оппозиция в судьбе Иоанны: в первом действии ей пришлось познать глубину неверия своего отца в праведность ведущих её сил. Это и определяет дальнейшую судьбу героини и её душевное одиночество перед лицом испытаний судьбы.

Пока же все, воодушевлённые речами девы, выражают готовность победить врага. Так заканчивается второй акт оперы – вторая кульминация в развитии героического образа девы-воина, девы-вождя.

Третий акт открывается батальной сценой. Она одновременно является и естественным продолжением героического хора, завершившего второй акт, и началом следующего этапа жизни героини. Её бой с противником приносит ей первое поражение – в красоте и бесстрашии рыцаря Лионеля она впервые видит мужа, пробуждающего в её сердце любовь. Впервые она сетует на то, что приняла обет безбрачия и служения воле Бога, она признаёт себя виновной в этом грехе.

И о а н н а : «О горе! Горе! Что я сделала? Нарушен мой обет!

Ах, зачем за меч воинственный я свой посох отдала

И тобою, дуб таинственный, очарована была?

Силы неба, вы являли мне благодать светлого лица,
И венец вы обещали мне! Недостойна я венца!».

Её искреннее раскаяние трогает душу её противника и пробуждает в нём ответное чувство, что повергает девушку в полное отчаяние. Это самоосуждение и есть для Иоанны её смертным приговором самой себе. Подавленная своей изменой долгу, она обрекает себя на смерть. С этого момента Иоанна погружается в молчание, длящееся до конца третьего акта.

Между тем победа, к которой она привела французов, и коронация Карла торжественно празднуются всеми собравшимися у Реймского собора. Король предлагает возвеличить подвиг Иоанны возведением в её честь алтаря. Все эти торжества сопровождает звучание победных маршей. Однако единодушные всенародного торжества прерывает появление отца Иоанны – Жака Тибо. Его речи образуют самостоятельные эпизоды в звучании музыки торжеств, превращая их композицию в подобие пятичастного рондо, захватывающего и четвёртый акт. Это показано в схеме, в которой последовательность третьего и четвертого актов оперы вытянута в одну линию – от сцены коронации до сцены восхождения героини на костёр. Обвинения Тибо, попытки Дюнуа защитить Иоанну, допрос героини и троекратные удары грома небесного в ответ на прозвучавшие вопросы, на которые Иоанна не смеет ответить, вводят последний эпизод драмы: третье проведение рефрена рондо, в котором происходит «семантическая подмена» жанра – обещанное королем триумфальное чествование Иоанны оборачивается траурным маршем. Введением ему послужит любовная сцена Иоанны и Лионеля, подтверждающая в сознании Иоанны, как и начальная сцена третьего действия, страшную реальность её измены долгу.

То есть, если первые два акта оперы «Орлеанская дева» можно уподобить исторической хронике, в которой роль героини предстаёт как один из многих героических фактов Столетней войны, то следующие два акта посвящены её личной судьбе и отношению к ней окружающих. Теперь перед нами историческая драма и многоликий образ времени, в котором совместились противоречия и крайности эпохи, двойственность её психологии: суеверия, фанатизм и нетерпимость; истовая вера в Бога и духовное величие подвигов борьбы за независимость; пассивность и безволие власти, жестокости народной войны.

Таким образом, возможности использования традиционных композиционных приёмов для воплощения либо мифологического (циклического времени), либо линейного, необратимого времени (повторность, варьированная повторность, параллелизм, контрастные со-противопоставления) необыкновенно широки. В создаваемый ими континуум вписывается время-пространство личных судеб героев и человеческих масс. В каждом из этих сюжетных планов время течёт, по-своему развёртываясь и сжимаясь, останавливаясь, сводя события в одновременном и в параллельном течении.

Музыкально-драматургическое мышление воплощает время специфическими средствами выразительности, свойственными искусствам, участвующим в создании синтетического явления музыкального театра. Музыкальное время оперы отливается в такие ритмо-формулы, образующие конструкции, более или менее соразмерные между собой. Из них композитор выстраивает гармонию целого, отражающую его видение замысла.

В исторической героической драме традиционные композиционные приёмы по-новому раскрывают заключённый в них потенциал. Даже такой «статичный»

жанр, как сюита, приобретает внутреннюю действенность: он включается в план психологической характеристики короля и развития действия. Можно говорить об особом преломлении «сюитности» и в создании образа главной героини – о «сюите маршей», рассредоточенной на протяжении всей оперы: от восторженно-воодушевленного гимна Иоанны, завершающего первый акт оперы, до траурного шествия на костер. Напомним подробно описанный выше параллелизм в построении первого и второго действий оперы и драматургическую функцию повторений речей Тибо в первом и третьем действиях.

Как видим, традиционные приёмы повествования сохраняют свою актуальность поныне. Их изучение на широком материале помогает уточнить представление о специфике эпических произведений и свойственных им принципов раскрытия и сквозного развития их содержания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Краснопольская Т. В. Певческая культура народов Карелии: статьи и очерки / Т. В. Краснопольская. – Петрозаводск, 2007. – 256 с.
2. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки / В. Я. Пропп. – М.: Наука, 1969. – 168 с.

Краснопольська Т. В. Роль епічного начала у драматургії опер Петра Чайковського 1870-х років. Розглянуто «образ часу» як визначальний мотив творів епічного жанру і єдність основних композиційних принципів музичного втілення міфологічного часу (опера «Коваль Вакула» – «Черевички») та історичного (опера «Орлеанська діва»), їх модифікацію в утіленні конкретних оперних сюжетів, аж до модифікації музично-сценічної драматургії твору із жанру епічної оповіді, типу історичної хроніки, у жанр історичної трагедії («Орлеанська діва»).

Ключові слова: музично-драматургічна композиція, сценічна композиція, опера як ціле.

Краснопольская Т. В. Роль эпического начала в драматургии опер Петра Чайковского 1870-х годов. Рассмотрены «образ времени» как определяющий мотив произведений эпического жанра и единство основных композиционных принципов музыкального воплощения времени мифологического (опера «Кузнец Вакула» – «Черевички») и исторического (опера «Орлеанская дева»), охарактеризована их модификация при воплощении конкретных оперных сюжетов, вплоть до «модуляции» музыкально-сценической драматургии произведения – из жанра эпического повествования, типа исторической хроники, в жанр исторической трагедии («Орлеанская дева»).

Ключевые слова: музыкально-драматургическая композиция, сценическая композиция, опера как целое.

Krasnopolskaya T. V. The Role of the Epic Beginning in the Operas by Peter Tchaikovsky from the 1870-s. The article studies “the image of time” as a defining motive of works in the epic genre and the unity of major compositional principles of the musical embodiment of mythological time (opera “Vakula” – “The Slippers”) and historical time (opera “The Maid of Orleans”). It describes the modification of the latter in terms of the realization of specific opera plots up to the “modulation” of musical and scenic dramatic works from the genre of epic narrative, like historical chronicles, into the genre of historical tragedy (“The Maid of Orleans”).

Key words: musical and dramatic composition, stage composition, opera as a whole.