

Genesis: исторические исследования

*Правильная ссылка на статью:*

Андрианов А.С. Творчество Джоаккино Россини в контексте эпохи Рисорджименто // Genesis: исторические исследования. 2025. № 9. DOI: 10.25136/2409-868X.2025.9.71965 EDN: SFAWLG URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=71965](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=71965)

## Творчество Джоаккино Россини в контексте эпохи Рисорджименто

Андрианов Артём Сергеевич

ORCID: 0009-0007-2249-1962

студент; историко-филологический факультет; Марийский государственный университет

424028, Россия, республика Марий Эл, г. Йошкар-Ола, ул. Пушкина, 30

✉ [artyom.andrianov.03@mail.ru](mailto:artyom.andrianov.03@mail.ru)



---

[Статья из рубрики "Культура и культуры в историческом контексте"](#)

### DOI:

10.25136/2409-868X.2025.9.71965

### EDN:

SFAWLG

### Дата направления статьи в редакцию:

13-10-2024

**Аннотация:** Предметом настоящего исследования выступило творчество композитора Джоаккино Россини в контексте эпохи объединения итальянского государства. Особое место уделяется анализу его опер в жанре *opera-seria*, основанных на мифологическом, библейском и историческом сюжете. В этих опусах семантически прослеживаются настроения и мотивы борьбы итальянского народа за обретение своей независимости. Музыкальный театр Италии первой половины XIX в. находился под тираническим надзором австрийской цензуры. В связи с этим деятели искусства (в частности Россини) часто прибегали к иносказательным формам повествования, пользуясь приемом исторической аллегории, когда сюжет какого-либо творческого высказывания хронологически был далек от современных событий, но в слова героя вкладывался смысл, актуальный проблемам разрозненной Италии. Автор ставит перед собой цель выявить в оперном достоянии композитора национально-патриотический подтекст, свойственный конъюнктуре рассматриваемого периода. Основным источником служат либретто к оперным постановкам. Текст либретто позволяет через реплики персонажей оперы установить социально-политическую взаимосвязь с современной для авторов

эпохой. Важным источником являются и воспоминания зрителей оперных постановок Россини, которые помогают оценить трактовку современниками заложенных в музыку национально-освободительных мотивов. Исследование основывается на принципах историзма и научной объективности. В работе используются хронологический, историко-сравнительный, историко-системный, антропологический методы исследования. Научная новизна исследования заключается в том, что впервые в отечественной историографии был проведен развернутый анализ ряда оперных произведений Джоаккино Россини с целью выявления в них революционно-патриотической патетики. Результаты исследования показали, что приверженность Россини к идеям итальянской освободительной борьбы отражались еще на раннем этапе его творчества. Тема гордости итальянского народа и его желание освободиться от австрийского гнета динамически развивалась на протяжении ряда знаковых опер композитора и принимала различные формы: комичную в опере «Итальянка в Алжире», библейско-мифологическую в операх «Кир в Вавилоне» и «Моисей в Египте», рыцарски-возвышенную в «Танкреде» и «Вильгельме Телле». Джоаккино Россини удалось заложить традицию национальной итальянской оперы, подготовив почву для последующего поколения итальянских композиторов эпохи Рисорджименто, самым ярким представителем которого был Джузеппе Верди.

**Ключевые слова:**

Россини, Рисорджименто, национально-освободительная борьба, оперное творчество, итальянская музыка, романтизм, Моисей в Египте, бельканто, Джузеппе Верди, Вильгельм Телль

**Положение музыкального театра Италии в первой половине XIX в.**

С момента окончания эпохи Наполеоновских войн передовым течением в европейской культуре стал романтизм. Присущие ему черты – неприятие действительности, внимание к человеческой индивидуальности, повышенный интерес к историческому прошлому и выражение деятелями искусства самобытности своей нации – ярко отразились в общеевропейском музыкальном ландшафте первой половины XIX в. В эпоху Средневековья, Возрождения, барокко и классицизма все музыкальные стили и направления не имели установки на национальное своеобразие. Существовал единый, универсалистский стиль. Как отмечает Д. В. Суворов, только специалисты способны отличить особенности в национальных музыкальных школах XVIII в. [\[1, с. 143\]](#). Впрочем, к концу этого столетия начался процесс «разведения композиторов по национальным квартирам» [\[1, с. 142\]](#).

Национально-романтические традиции европейских стран обладали своими самобытными атрибутами. Развитие итальянского романтизма тесно связано с эпохой Рисорджименто – борьбы итальянского народа против австрийского владычества и за объединение всего Аппенинского полуострова. Один из ключевых деятелей Рисорджименто Джузеппе Мадзини отводил музыке главную роль среди других искусств в распространении революционных настроений среди народа [\[2, с. 239\]](#). По словам американского музыковеда Д. Кимбелла, во времена Рисорджименто опера играла более важную роль в национальной жизни, чем когда-либо до и после него [\[3, р. 450\]](#). Опера в эпоху Рисорджименто представляется Кимбеллу своего рода «духовным троянским конем» итальянцев [\[3, р. 394\]](#).

В Италии рассматриваемого периода действовала жесткая политическая цензура. Она распространялась на все области культуры. В связи с этим итальянские писатели, философы, композиторы и художники вынуждены были выражать свои политические настроения в метафорической форме, говоря на «эзоповом языке». Главным приемом, служившим деятелям итальянского искусства, была историческая аллегория. За основу брался исторический или мифологический сюжет, который «подводился» под современные реалии, чаще косвенно, а иногда и явно перекликаясь с ними. Кроме того, часто использовался художественный прием, когда в слова героя произведения, на первый взгляд совершенно не связанными с настоящей исторической картиной, вкладывался определённый смысл, легко трактуемый современниками как относящийся к проблемам разрозненной Италии.

Немецкий поэт Генрих Гейне, обрисовывая положение музыкального театра Италии этого времени, отводил музыкальной составляющей в жизни народа большую роль: «Бедной поработанной Италии запрещается говорить, и она может лишь музыкою поведать чувства своего сердца. Все свое негодование против чужеземного владычества, свое воодушевление свободой, свое бешенство перед сознанием собственного бессилия, свою скорбь при мысли о прошлом величии и, рядом с этим, свои слабые надежды, свое ожидание, свою страстную жажду помощи, – все это претворяет она в мелодии» [\[4, с. 311\]](#).

Исследования взаимосвязей эпохи Рисорджименто и итальянской музыки находятся преимущественно в ракурсе анализа творческого наследия композитора Джузеппе Верди (1813-1901 гг.). Его фигура, несомненно, представляется магистральной в культурном достоянии итальянского национального движения. Однако это смещение акцента чревато пренебрежением другого обширного пласта музыкального театра этого времени, который, отражая вехи освободительной борьбы, вместе с тем являлся и катализатором революционных чувств итальянцев.

Таким «полузабытым» выразителем идей Рисорджименто является композитор Джоаккино Россини (1792-1868 гг.). Его самыми популярными операми являются: «Севильский цирюльник», «Золушка», «Сорока-воровка», известные своими шлягерными номерами, которые вышли далеко за пределы академической музыки. Однако не такой большой популярностью пользуются его другие – серьезные и, как правило, драматические сочинения. Именно в них отразился дух национально-освободительной борьбы. В. Конен отмечал, что Россини удалось в яркой и совершенной форме отразить подъем творческих сил своего народа, рост его национального самосознания [\[5, с. 354\]](#).

### **Отношение Россини к Рисорджименто**

Советской историографии, изучающей творчество итальянских композиторов XIX в., свойственно было приписывать им те политические воззрения, которые на деле либо слишком преувеличены, либо вовсе не соответствовали действительности. В современной исторической науке этот подход подвергается серьезному критическому осмыслению. Так, американский музыковед Джейме Карини утверждает, что и Россини, и Беллини, и Доницетти по большей части были аполитичны, а их творческие реверансы в сторону освободительной борьбы итальянского народа являются не более чем данью уважения эпохе, которая тогда считалась обыденностью [\[6, р. 292\]](#). Нам представляется, что эти две полярные друг другу концепции смогут помочь дать объективную оценку влиянию идей Рисорджименто на итальянскую музыку XIX в. и определить степень «политизированности» ряда музыкальных опусов Россини.

Отношение Россини к движению Рисорджименто было неоднозначным. С одной стороны, он, несомненно, сочувствовал ему, в частности – благосклонно относился к тайному политическому обществу карбонариев. Об этом говорят несколько характерных примеров.

Так, в 1815 г. Россини, по просьбе патриотов Болоньи, написал «Гимн независимости» Италии, приготовленному к вступлению армии Иоахима Мюрата в город. Бывший маршал Наполеона олицетворял надежды на то, что Италия сможет стать единой и свободной. Одна из строф гимна звучала так:

« Воспрянь, Италия, пришел твой час:

Должно свершиться высокое предназначенье.

От пролива Сциллы и до Доры

Италия станет единым королевством». [\[7, с. 104\]](#).

Гимн был встречен с бурным восторгом и сразу же получил название «итальянской Марсельезы». Австрийские власти, узнав, кто автор гимна, установили за Россини слежку, которая длилась несколько лет.

Во время восстания в Неаполе в 1821 г. Россини прослужил в национальной гвардии, находясь там, по некоторым данным, в качестве музыканта [\[8, с. 129\]](#). В 1846 году он написал кантату в честь Пия IX, начавшего проводить реформы в Папской области, которые были поддержаны демократически настроенной частью итальянского общества. Во время революционных событий 1848 г. Россини передал болонской комиссии, собиравшей средства на ведение войны за свободу, «пятьсот скудо и двух отличных коней» [\[8, с. 261\]](#).

Эти факты говорят нам о сочувственном отношении композитора к движению Рисорджименто, но стоит быть аккуратным в определении его политических взглядов. К примеру, Г. Вейнсток утверждает, что «националистические чувства Россини никогда не были слишком ярко выраженными, а его политические настроения быстро скатывались на достаточно консервативные позиции, так что вполне могли удовлетворить даже секретную полицию» [\[8, с. 135\]](#). Этот тезис подтверждается тем, что Россини любили и часто принимали при австрийском дворе, сам же композитор не испытывал по этому поводу никакого диссонанса. В беседе с немецким пианистом Фердинандом фон Гиллером Россини подчеркивал: «Я никогда не вмешивался в политику. Я был музыкантом, и мне никогда не приходило в голову стать кем-то другим, даже если я испытывал живейшее участие к тому, что происходило в мире и особенно к судьбе моей родины» [\[9, с. 131\]](#).

### **Рассматриваемые оперы**

Пятая по счету опера композитора «Кир в Вавилоне» (1812 г.) основана на ветхозаветном сюжете из Книги пророка Даниила (5:1–30). Это рассказ о гибели царя Валтасара и крушении его вавилонского царства в результате нападения войск персидского царя Кира II Великого. Стоит сказать, что музыкальные опусы первой половины XIX столетия, основанные на библейско-мифологической традиции, были характерны для итальянской оперы. К фабуле Священного Писания обращались Россини («Кир в Вавилоне», «Моисей в Египте»), Г. Доницетти («Всемирный потоп»), Д. Верди («Навуходоносор»).

Либретто рассматриваемой оперы выходит за рамки традиционного сочинения с религиозным сюжетом и написано по канонам национально-романтической парадигмы. Библейская архитектоника представляется лишь фоном, сценой, на которой разыгрываются тонкие лирико-драматические номера. Сюжетообразующей канвой произведения является противостояние двух его героев – антагониста царя Валтасара и протагониста – царя Кира. Вавилонский правитель Валтасар в первом акте оперы празднует в своем дворце победу над персами и захват в плен жены и сына Кира. На торжественном пире он оскверняет священные сосуды израильского народа, который держался в плену у вавилонян, и произносит речь: «Пусть каждый радуется со мною: день сей настал, в котором божество Балла почитается среди кубков» [\[10, p. 31\]](#). Таким образом, – указывает О. Михайлова, – «выстраивается взаимосвязь событий прошлого (разрушение Иудейского царства) и настоящего (разрушение Вавилона) и их производность от Божественной воли» [\[11, с. 67\]](#). После слов Валтасара некая рука начертала на стене слова «Мене, текел, фарес», истолкованные пророком Даниилом как «Сочтено, измерено, взвешено!» Это означало конец Вальтасара и гибель Вавилона. В судьбу вавилонского царства, как говорят нам Библия и само либретто, вмешалось Божественное провидение. Исполнить Божью волю, разрушив Вавилон и отпустив пленных иудеев, согласно книгам пророка Исайи и Ездры (Ис. 44:28; I Езд.1–4), должен был избранник в лице Кира. Во 2 сцене II действия он озвучивает свое предназначение: «Это я, которому Бог Израилев должен доверить свою месть...» [\[10, p. 27\]](#). По итогу Киру удастся выполнить свое призвание: выволить из плена свою жену с сыном, убить Валтасара, захватить Вавилон и даровать еврейскому народу предначертанное освобождение.

Заявленная нами проблематика подводит к вопросу о том, могли ли современные Россини социальные и политические проблемы перекликаться с этой священной историей мести и освобождения от тирании. По словам Роберта Кеттерера, в начале Нового времени и на протяжении всего XVIII в. царь Кир считался образцовым монархом, и все музыкальные постановки, связанные с этим персонажем, показывали Кира как образец короля-патриота [\[12, p. 16\]](#). Однако с течением столетия интерес к Киру постепенно угасал по мере нарастания политических и идеологических вызовов Старому режиму, а потом – и режиму Реставрации. Политический дух в северной Италии в начале XIX в. был, несомненно, антимонархическим. Предполагается, что Жак-Луи-Давид сказал, что люди будут готовы скорее снести оперу, нежели увидеть триумф короля на сцене [\[13, p. 12\]](#).

Нельзя с полной уверенностью говорить о наличии в опере явных политических мотивов, однако на это указывают следующие факты. Автором либретто был Франческо Авенти – представитель феррарской аристократии, интеллектуал и успешный военный, служивший французскому правительству в Ферраре в качестве верховного главнокомандующего Национальной гвардией в звании полковника. Он «остро пережил сезон патриотического пыла наполеоновского периода» [\[14, p. 91\]](#). В 1811 году он написал либретто кантаты, которую исполняли в честь рождения сына Наполеона – «короля Рима». Композиция выходила за рамки служебного долга Авенти. Эти факты указывают на то, что он был заинтересован в признании господствующей французской структуры власти, сочиняя оригинальные произведения для публичного исполнения. Представляется разумным предположить, что Авенти, будучи бонапартийцем, счел желательным включить в свое либретто политическое выражение французского освободительного толка.

В 1813 году опера «Кир в Вавилоне», как считает Р. Кеттерер, была, «очевидно,

воспринята официальными программистами Театра делла Пергола во Флоренции как поддерживающий нынешний режим и была поставлена как священная драма "Под защитой Его Величества Наполеона I"» [\[12, с. 18\]](#). Вышеуказанные сведения дают нам право говорить о возможном политическом контексте оперы Россини «Кир в Вавилоне», но следует с особой аккуратностью относиться к подобным трактовкам без определенной конкретики.

Важным, в рамках логики настоящей работы, будет рассмотрение оперы композитора «Танкред» по одноименной драме Вольтера, поставленной впервые в 1813 г. Сюжетное действие происходит вначале XI в. в Сиракузах, осажденных арабами. Главный герой, рыцарь Танкред, изгнанный из города, но горячо любящий свою родину, возвращается, чтобы защитить ее от врагов. Любовная линия этого сочинения гармонично переплетается с героико-патриотической патетикой. Так, виновником страданий главных героев – Танкреда и его возлюбленной Аменаиды – выступают чужеземцы, а достижимость их счастья видится в победе над иноземными захватчиками. Массовые хоровые сцены звучат, как приветственная народная песня или как героические марши. Порой в них слышатся интонации боевой песни [\[15, с. 38\]](#).

В первом действии изгнанник Танкред тайно высаживается на сицилийское побережье. Его речитатив наполнен страданиями и одновременно любовью к отринувшей его отчизне. «О, родина! – восклицает он. Сладкая и неблагодарная родина! Я приветствую тебя, дорогая земля моих предков: я целую тебя...» [\[16, р. 14\]](#). Слова сопровождается меланхолический оркестровый аккомпанемент, «переключки скрипок и солирующего гобоя создают впечатление щемящего одиночества» [\[15, с. 38\]](#). После этого Танкред переходит к пению своей знаменитой кабалетты «Di tanti palpiti» («После стольких тревог»). В ней мы можем заметить слияние любовного и героического, личного и общественного начал: слова рыцаря одновременно посвящены Аменаиде и его родине.

«Любимая моя, я уповаю

На твоё прощенье.

Меня ты вновь увидишь...

Тебя я увижу вновь...

Я буду упиваться

негой твоих ясных очей.

Восторг и стоны...

Вздохи и услада!...

Сердце подсказывает мне,

что рядом с тобою меня ждёт счастье» [\[16, р. 16\]](#).

Популярность арии распространилась по всей Италии, став символом борьбы итальянцев за свою свободу.

Во многом успех «Танкреда» был обусловлен тем, что произведение заключало в себе насущные проблемы разрозненных итальянских земель, а воинственный рыцарский пыл пробуждал чувство национального самосознания и гордости итальянцев, наставляя их

на войну за собственную независимость, подобную той, которую вел Танкред.

После успеха «Танкреда», в том же 1813 г., Россини пишет оперу-буффа «Итальянка в Алжире», премьера которой состоялась в Венеции. Излюбленным приемом Россини, чтобы связать настоящую историческую картину с музыкально-театральными постановками, было обращение к историческим сюжетам. Здесь же композитор и либреттист обернули социально-политический подтекст произведения в обложку комической оперы.

В центре сюжета находится итальянка Изабелла, похищенная алжирскими пиратами и привезенная во дворец султана Мустафы. Изабелла отправляется в Алжир, чтобы отыскать своего жениха Линдора, но попадает в плен к Мустафе. Она хитростью влюбила его в себя, с целью освободить Линдора и уплыть на родину. Обычно эту «шуточную» оперу рассматривают в рамках столкновения западной и восточной культур. Во второй половине XVIII – начале XIX вв. Европа начала «открывать» для себя Восток, что вызывало неподдельный интерес публики. Этим объясняется наличие множество оперных произведений на эту тему: А. Вивальди («Армида в египетском лагере», «Скандербег»), Г. Ф. Гендель («Ксеркс»), Д. Б. Перголези («Адриан в Сирии»), В. А. Моцарт («Побег из Серали»), Дж. Россини («Турок в Италии»).

Изабелле удастся освободить из плена своего возлюбленного и пленных итальянских рабов, перед которыми она исполняет знаменитую патриотическую арию: «Вспомни о родине, будь не утрашим и выполняй свой долг. Видишь, по всей Италии возрождаются примеры отваги и доблести!» [\[17, р. 29\]](#). Эту арию Стендаль назвал «настоящим историческим памятником» [\[18, с. 329-330\]](#). «Наполеон только что возродил тогда патриотизм, который был изгнан из Италии страхом перед двадцатью годами тюрьмы еще со времен 1530 года, когда Медичи овладели Флоренцией. Россини умел читать душу своих зрителей и улаживать их воображение тем, к чему они сами тяготели» [\[18, с. 330\]](#). В сопровождающей музыке можно услышать мелодию революционной «Марсельезы», дававшую зрителю ощутить в полной мере боевой, исполненный героического пафоса, дух завершающих сцен оперы.

Своими операми «Танкред» и «Итальянка в Алжире» молодой Джоаккино Россини завоевал признание и любовь по всей Италии. Эти ранние произведения композитора возвестили начало оперной реформы в Италии и зарождение новой музыкальной школы, отразившей идеи национально-освободительного движения Рисорджименто.

В 1818 г. Россини по заказу неаполитанского театра «Сан-Карло» пишет оперу «Моисей в Египте». В основе лежит библейская история о законодателе и освободителе иудейского народа пророке Моисее. Россини во второй раз после «Кира» обратился к сюжету Священного Писания. Тема угнетенного народа и его борьба за свободу соответствовала духу эпохи. В это время происходило формирование социального, политического и культурного пластов национального самосознания итальянского народа. Виднейшие философы – Джузеппе Мадзини, Винченцо Джоберти, Массимо Д'Адзельо в своих работах рассуждали о будущем Италии и ее народа, формируя идеологическую основу Рисорджименто. По стране распространялось движение карбонариев – тайного революционного общества, ставившего своей целью борьбу против реакционных проавстрийских режимов и объединение Италии. Недовольство народа своим зависимым положением росло. «Моисей» был воспринят современниками как остросовременное произведение, в котором четко прослеживалась параллель гордых иудеев с итальянцами, и сопровождался триумфом.



Патетический характер «Моисея» прослеживается с самой интродукции. Вот как отзывался о ней Стендаль: «Но едва только я услышал несколько тактов этой великолепной интродукции, как уже не видел перед собой ничего, кроме огромного народа, погруженного в скорбь...» [\[18, с. 519\]](#). Моисей в опере – простой, воодушевленный, мудрый и спокойный вождь, как бы олицетворял возвышенную идею итальянских патриотов о свободе своего народа от чужестранцев, а образ Земли обетованной, куда мечтают возвратиться пленные иудеи, вполне мог пониматься современниками, как объединенная в единое государство будущая страна.

В 1819 г. Россини дописывает в финал заключительную сцену с молитвой Моисея и хора «*Dal tuo stelletto soglio*» («С твоего звездного престола»). Молитва исполняется в момент, когда бежавшие иудеи стоят перед морем в отчаянии, что скоро армия фараона настигнет их. Моисей успокаивает своих соплеменников и начинает молиться, остальные следуют его примеру. Свершается чудо: воды Красного моря расступаются, и евреи устремляются в образовавшийся проход. Подоспевшие египтяне во главе с фараоном пытаются их преследовать, но когда войско входит в море, воды его вновь смыкаются, и египтяне тонут. В рассказе Оноре де Бальзака «Массимиλλα Дони» мы можем увидеть впечатления современников от этого финала: «Мне кажется, что я присутствую при освобождении Италии», – подумал один миланец» [\[19, с. 104\]](#) «Эта музыка заставляет поднять опущенные головы и придает надежду впавшим в отчаяние», – воскликнул римлянин... Вам кажется, что голос народа, избегнувшего неволи, несется к небесам и сливается с пением ангелов... Произведение, начинающееся подобной интродукцией и кончающееся такой прекрасной молитвой, будет жить вечно!» [\[19, с. 104\]](#). В этой сцене итальянцы слышали затаенную и неистребимую мечту о своей независимости, а молитва Моисея в скором времени превратилась в молитву итальянских патриотов [\[20, с. 124\]](#). Тожественная ситуация произошла со знаменитым хором евреев из оперы Дж. Верди «Набукко», который по-прежнему считается неофициальным гимном Италии.

Последней оперной композицией в творчестве Джоаккино Россини стала музыкальная драма «Вильгельм Телль» (1829 г.). Сюжет оперы основан на одноименной драме Ф. Шиллера о швейцарском народном герое Вильгельме Телле – искусном стрелке, боровшемся за независимость своего народа от австрийского владычества. «Вильгельм Телль» по праву считается эталоном в жанре народно-героической оперы. Авторами либретто выступили Виктор. Э. де Жуи и Ипполит Би. Заслуживает упоминания тот факт, что оба либреттиста были известными противниками монархии Бурбонов. В 1823 году Жуи получил месячный тюремный срок из-за своей критики в адрес французской юрисдикции, а Би испытывал неудобства в отношениях с властями по причине распространения им политических прокламаций [\[21, р. 558\]](#). Исходя из этого, можно говорить, что политические воззрения Жуи и Би отразились на тексте и революционном характере «Вильгельма Телля».

Столь не характерная для других опер Россини увертюра удивляет своей многоплановостью. Меланхолические, мрачные зарисовки переходят к описанию идиллических пейзажей альпийских гор, которые сменяются торжественным победоносным маршем. Увертюра, больше похожая на симфоническую поэму, лаконично излагает основные драматургические узлы оперы.

Первое действие открывается сценой народного праздника, который отмечают швейцарцы. Городок Бюрглен, где зритель застаёт события, погружен в веселье: люди поют, прославляя безмятежную жизнь, рыбак затягивает песню, выдержанную в стиле баркаролы, о своей возлюбленной. Резкий контраст создается вступительным



речитативом Вильгельма Телля, сокрушающего о судьбе своей страны: «Как тяжела жизнь! У нас больше нет отечества! Он поет, а Швейцария оплакивает свою утраченную свободу» [\[22, p. 4\]](#). Противопоставление этих двух драматургических интонаций – народа и главного героя – педалирует внимание на фигуре Телля. Его воинственно-патриотическая ментальность продолжает раскрываться в словах, сказанном о своем доме: «Именно там мои предки жили в мире, именно там я спасаюсь от тиранов» [\[22, p. 5\]](#). Уже здесь прослеживаются политические задатки Телля, как героя-пассионария, олицетворяющего движущую силу будущего восстания.

В первом акте раскрывается линия Арнольда, сына старейшины Мельхтала. Он влюблен в Матильду – дочь непримиримого врага Швейцарии. Но быть с ней он может только в случае, если предаст свою отчизну и перейдет в стан австрийского войска. Дихотомия морального выбора Арнольда между любовью и родиной – характерное клише для типических сочинений с превалирующей народно-героической тематикой. Вспомним предательство Андрия из «Тараса Бульбы» Н. В. Гоголя. Есть основания полагать, что Ф. Шиллер со своим «Вильгельмом Теллем» оказал влияние на русского классика, что отразилось в повести последнего [\[23, p. 281\]](#).

Радостное звучание хора к концу первого акта прерывается появлением Лейтхольда – пастуха, сбежавшего из плена австрийцев, которые вскоре приходят в Бюрглен, но Вильгельму Теллю удастся переправить пастуха на другой берег реки. Когда австрийцы являются, народ не выдает Телля. Разгневанный на это Рудольф, глава военного отряда, приказывает арестовать старейшину Мельхтала и сжечь поселение.

Во втором акте Арнольд узнает, что его отца казнили. Вильгельм Телль, сообщивший ему об этом, и Вальтер Вюрст приходят к сыну убиенного пастуха, чтобы призвать его присоединиться к восстанию против австрийцев. Вальтер заявляет: «Останься и отомсти за своего отца и за свою страну» [\[22, p. 14\]](#). Телль вторит ему: «Либо независимость, либо смерть!» [\[22, p. 14\]](#). Этот агрессивный призыв усиливает накал и антагонизм противоборствующих сторон. Звучит воодушевляющий терцет, в котором герои воспевают свободу Швейцарии и старика Мельхтала, положившего свою жизнь на алтарь родины.

По зову Телля прибывают группы людей из трех швейцарских кантонов. Телль произносит возвышенную речь, в которой призывает народ Швейцарии бороться против гнета австрийских тиранов. Он вопрошает: «Готовы ли вы умереть за свою свободу?» [\[22, p. 15\]](#). «Да, все мы!» [\[22, p. 15\]](#), – отвечают ему. Сцена завершается торжественной клятвой бороться за независимость своей страны, которую дают все присутствующие.

Е. Бронфин указывает на драматургическое открытие Россини в области создания музыкальных дифференцированных обрисовок двух конфликтующих сторон – народа и поработителей. «Хоры швейцарских крестьян и рыбаков многообразны, полны гибкой, певучей мелодии, богаты ритмически. Хоры австрийских солдат-захватчиков интонационно бедны, однообразны, ритмически угловаты» [\[15, с. 146\]](#). Слушателю дается черно-белое драматургическое полотно, в котором четко различаются «друзья» и «враги».

После отказа Вильгельма Телля в третьем действии кланяться австрийскому гербу его вместе с сыном Джемми арестовывают. Герою приказано выстрелить в яблоко, которое лежит на голове сына. В случае отказа австрийцы казнят Джемми, и у Телля не остается выбора. Он демонстрирует свое искусство владения луком, разбивая яблоко пополам.

Телль признается, что, если бы мальчик погиб, то он бы убил Гесслера – австрийского наместника. Гесслер приказывает заковать Телля в кандалы, но перед тем, как его уводят, он успевает передать через сына наказ жене: начать восстание, когда в горах зажгутся огни.

Действие четвертое открывается длинной арией Арнольда, в которой он оплакивает отца и порывается скорее начать восстание, чтобы отомстить и вызволить Вильгельма Телля из плена. Экспрессивное оркестровое сопровождение передает взволнованное и беспокойное чувство юного швейцарца. Арнольд встает во главе заговорщического отряда, который в порыве патриотических чувств восклицает: «Давайте обманем кровожадную надежду жестокого и вероломного тирана, эта задача достойна нас! ...Победа или смерть» [\[22, p. 22\]](#). Музыку пронизывает наступательный, призывной дух, подобный итальянским освободительным песням [\[24, p. 117\]](#).

В следующей сцене Джемми вбегает в отцовский дом и сообщает матери о том, что произошло с Теллем. Он вспоминает его наставление и поджигает дом, что служит сигналом для начала восстания. Во время бушующего шторма грохочущий оркестр символизирует апогей музыкальной драмы. Сын вместе с матерью молится о спасении главы семейства. Неожиданно появляется сам Телль, которого преследует Гесслер. Национальный герой берет лук со стрелами у сына и разит неприятеля. В это время является та часть швейцарских патриотов, которой руководит молодой Арнольд. Они сообщают, что замки австрийцев взяты повстанцами. Опера завершается весельем всех тех, кто теперь на стороне швейцарцев.

«Вильгельм Телль» вобрал в себя все формы национально-патриотических мотивов из предшествующих опер композитора. Данное сочинение стало квинтэссенцией его драматургических и музыкальных замыслов, высшей точкой его оперного развития. Если оперы этого жанра существовали и раньше, то Россини в «Вильгельме Телле» предлагает новое толкование героико-патриотической традиции. Главную движущую силу в ней играли не благородные рыцари, «избранные судьбой», чтобы освободить свой народ, а простые люди с живым характером, музыкальный язык которых исходит из песенных народных интонаций. Воплощением этих характеристик и стал главный герой произведения.

## **Заключение**

Подводя итоги вышеизложенному, еще раз подчеркнем несомненный вклад Джоаккино Россини в музыкальную традицию Италии эпохи национально-освободительной борьбы, в тесной связи с которой находятся опусы композитора. Несмотря на то, что запомнился он, в первую очередь, как создатель многочисленных шуточных и беззаботных опер-буффа, в его наследии имеется ряд драматических произведений, в концепции которых прослеживается заложенная героико-патриотическая семантика. Ввиду жесткой политической цензуры, Россини зачастую прибегал к приему исторической аллегории, когда за основу брался исторический или мифологический сюжет, который «накладывался» на события современной Италии. Этим «эзоповым» способом повествования изобилует его творчество. В первых операх композитора, где поднимается серьезная драматургическая проблематика, есть лишь намеки национально-романтических идей. Среди таких работ – оперы «Кир в Вавилоне», «Танкред», «Итальянка в Алжире». В опере «Моисей в Египте» Россини наиболее ярко провел параллель сюжетных событий с настоящим временем, заложив в страдания еврейского народа аллюзию на происходящее с итальянцами: гнет Австрии, государственную раздробленность, «поиск» своего дома. Апогеем стала последняя опера композитора

«Вильгельм Телль», вся сюжетная канва которой была пропитана революционно-патриотическими идеалами. Джоаккино Россини – одна из важнейших фигур в итальянской культуре XIX в., заложившей традицию национальной оперы и подготовив тем самым почву для последующего поколения итальянских композиторов.

## Библиография

1. Суворов Д. В. К вопросу о «национальных композиторских школах» и их «основоположниках» // Вестник гуманитарного университета. 2020. №3. С. 139-145
2. Маццини Д. Эстетика и критика. Избранные статьи / Сост., вступит. статья, пер. и коммент. В. В. Биbihина. М.: Искусство, 1975. 479 с.
3. Kimbell D. Italian opera (national traditions of opera). Cambridge: Cambridge University press, 1991. 684 p.
4. Гейне Г. Избранные произведения в 12 т. Т. 4: Путевые картины / Пер. В.А. Зоргенфрея. М.; Л.: ACADEMIA, 1935. 718 с.
5. Конен В. История зарубежной музыки. Выпуск третий. М.: Музыка, 1981. 535 с.
6. Carini J. Waiting for Verdi: Opera and Political Opinion in Nineteenth Century Italy, 1815–1848 by Mary Ann Smart (review) // Music Library Association. 2020. No. 2. pp. 291-294.
7. Фраккароли А. Россини / Пер. с итал. И Константиновой. М.: Молодая гвардия, 1987. 352 с.
8. Вейнсток Г. Джоаккино Россини. Принц музыки / Пер. с англ. И.Э. Балод. М.: Центрполиграф, 2003. 779 с.
9. Россини Д. Избранные письма. Высказывания. Воспоминания. М.: Музыка, 1968. 232 с.
10. *Ciro in Babilonia or The Fall of Baldassare*, drama with choirs for music. Lent of the year 1813 to be performed in the Royal Theater of Mantua. Mantova: Presso la Tipografia all'Apollo, 1813. 44 p.
11. Михайлова О. С., Нехвядович Л.И. Особенности воплощения ветхозаветного сюжета в либретто оперы «Кир в Вавилоне» Дж. Россини // Журн. Сиб. федер. ун-та. Гуманит. Науки. 2023. № 16. С. 61-71.
12. Ketterer R. C. (2022). Under Cover in Babylon: Rossini's *Cyrus the Great* for the Lenten Season. *Nineteenth-Century Music Review*, 1-21. doi:10.1017/S1479409822000295
13. Rice J. A. W.A. Mozart: *La clemenza di Tito*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. 196 p.
14. Fabbri P. Il conte Aventi, Rossini e Ferrara // Bolletino del Centro rossiniano di studi. 1994. No. 34. pp. 91-157.
15. Бронфин Е. Джоаккино Россини. М.: Советский композитор, 1973. 188 с.
16. *Il Tancredi = Tancred : an heroic opera, in two acts, as performed at the New-York Theatre*. Libretto by G. Rossi. New-York: E.M. Murden, for the New-York Theatre, 1825. 59 p.
17. *L'Italiana in Algeri*. Comic drama in two acts. Libretto by Angelo Anelli. Music by Rossini. English Version Copyright. New York: Fred Rulman, 1919. 35 p.
18. Стендаль. Собрание сочинений в пятнадцати томах. Т. 8. Жизнеописание Гайдна, Моцарта и Метастазео. Жизнь Россини. М.: Правда, 1959. 680 с.
19. Собрание сочинений Бальзака. Т. 14 / Пер. с итал. М. А. Коноплевой. СПб, 1898. 327 с.
20. Михайлова О. С. Библейская тема в опере Дж. Россини «Моисей в Египте» // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2013. № 10. С. 122-126.
21. Berzeviczy K. *Wilhelm Tell – Guglielmo Tell*. Il concetto di libretto in schiller e Rossini // Memorie Scientifiche, Giuridiche, Letterarie Ser. VIII, v. XVIII. 2016. No. 2. pp. 551-564.
22. Rossini's opera *William Tell*: containing the Italian text, with an English translation, and

the music of all the principal airs. Boston: O. Ditson & Co, 1864. 44 p.

23. Вайскопф М. Я. Гоголь на фоне беллетристики и периодики 1830-х годов // Н. В. Гоголь и Русское Зарубежье: Пятые Гоголевские чтения: Сб. докл. М. 2006. С. 271-282.
24. Друскин М. 100 опер: История создания. Сюжет. Музыка. Ленинград: Музыка, 1968. 624 с.

## Результаты процедуры рецензирования статьи

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Эпоха античности оказала столь большое влияние на современное общество, что многие ее достижения по-прежнему пользуются огромным авторитетом, являясь неотъемлемой частью культуры. Среди таких достижений безусловно следует назвать театр, который уже не одно столетие является не просто развлечением, но выразителем дум. Ведь в конце концов как справедливо отметил Вольтер, «театр поучает так, как этого не сделать толстой книге».

Указанные обстоятельства определяют актуальность представленной на рецензирование статьи, предметом которой является творчество Джоаккино Россини в контексте эпохи Рисорджименто. Автор ставит своими задачами раскрыть отношение Россини к Рисорджименто, проанализировать отдельные произведения Россини, а также определить вклад Джоаккино Россини в музыкальную традицию Италии эпохи национально-освободительной борьбы.

Работа основана на принципах анализа и синтеза, достоверности, объективности, методологической базой исследования выступает системный подход, в основе которого находится рассмотрение объекта как целостного комплекса взаимосвязанных элементов. Научная новизна статьи заключается в самой постановке темы: автор на основе различных источников стремится определить вклад Джоаккино Россини в музыкальную традицию Италии эпохи национально-освободительной борьбы,

Рассматривая библиографический список статьи как позитивный момент следует отметить его масштабность и разносторонность: всего список литературы включает в себя 24 различных источника и исследования. Несомненным достоинством рецензируемой статьи является привлечение зарубежной литературы, что определяется самой постановкой темы. Из используемых источников укажем на сочинения Д. Россини, Г. Гейне, О. Бальзака, Стендаля. Из привлекаемых исследований отметим труды А. Фраккароли, Е. Бронфина, Г. Вейнстока, О.С. Михайловой, в центре внимания которых находятся различные аспекты изучения биографии и творчества Д. Россини. Заметим, что библиография статьи обладает важностью как с научной, так и с просветительской точки зрения: после прочтения текста статьи читатели могут обратиться к другим материалам по ее теме. В целом, на наш взгляд, комплексное использование различных источников и исследований способствовало решению стоящих перед автором задач.

Стиль написания статьи можно отнести к научному, вместе с тем доступному для понимания не только специалистам, но и широкой читательской аудитории, всем, кто интересуется как Рисорджименто, в целом, так творчеством Джоаккино Россини, в частности. Аппеляция к оппонентам представлена на уровне собранной информации, полученной автором в ходе работы над темой статьи.

Структура работы отличается определенной логичностью и последовательностью, в ней можно выделить введение, основную часть, заключение. В начале автор определяет актуальность темы, отмечает, что Д. Россини является «полузабытым» выразителем идей Рисорджименто. В работе показано, что «ввиду жесткой политической цензуры, Россини

зачастую прибегал к приему исторической аллегории, когда за основу брался исторический или мифологический сюжет, который «накладывался» на события современной Италии». Так, например, как отмечается в рецензируемой статье, «в опере «Моисей в Египте» Россини наиболее ярко провел параллель сюжетных событий с настоящим временем, заложив в страдания еврейского народа аллюзию на происходящее с итальянцами: гнет Австрии, государственную раздробленность, «поиск» своего дома». В свою очередь, опера «Вильгельм Телль» стала вершиной выражения патриотических идеалов в творчестве Россини.

Главным выводом статьи является то, что «Джоаккино Россини – одна из важнейших фигур в итальянской культуре XIX в., заложившей традицию национальной оперы и подготовив тем самым почву для последующего поколения итальянских композиторов».

Представленная на рецензирование статья посвящена актуальной теме, вызовет читательский интерес, а ее материалы могут быть использованы как в курсах лекций по новой и новейшей истории Европы и Америки, так и в различных спецкурсах.

В целом, на наш взгляд, статья может быть рекомендована для публикации в журнале «Genesis: исторические исследования».