

3. Крпоткин П. А. Записки революционера [Текст] / П. А. Крпоткин. — М. : Мысль, 1990. — 527 с.
4. Кузмин М. А. Дневник 1934 г. [Текст] / под ред. Г. А. Морева / М. А. Кузмин. — 2-е изд., испр. и доп. — Спб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2007. — 416 с.
5. Паперно И. Семиотика поведения: Николай Чернышевский – человек эпохи реализма [Текст] / И. Паперно. — М. : Новое литературное обозрение, 1996. — 207 с.
6. Пинаев М. Т. Роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?» [Текст] : Коммент. : Кн. для учителя / М. Т. Пинаев. — 2-е изд., доп. и испр. — М. : Просвещение, 1988. — 303 с.
7. Тихолаз А. Радянська та пострадянська міфологія у світлі філософії міфології [Текст] / А. Тихолаз // Дух і Літера. — 1998. — № 3–4. — С. 84–91.
8. Тургенев И. С. Письма [Текст] : в 18 т. / И. С. Тургенев // Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. — М. : Наука, 1987. — Т. 4. — 767 с.
9. Чернышевский Н. Г. Что делать? [Текст] / Н. Г. Чернышевский. — Л. : Наука, 1975. — 872 с.
10. «Что делать?» Н. Г. Чернышевского [Текст] : Историко-функциональное исследование. — М. : Наука, 1990. — 248 с.
11. Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф [Текст]. — М. : РИК «Культура», 1993. — 464 с.

УДК 78.071.1 : 782.1 (44) “18”

Вера Мовчан

«ФАУСТ» Ш. ГУНО: МУЗЫКОВЕДЧЕСКИЕ И РЕДАКТОРСКИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

«Фауста» Ш. Гуно традиционно связывают с рождением жанра французской лирической оперы. И, как показывают отечественные источники, посвящённые творчеству французских композиторов второй половины XIX в., именно по «Фаусту» принято судить о характерных признаках указанного жанра в целом. В них чаще всего подчёркиваются такие особенности либретто французской лирической

оперы, как недостаточно глубокая трактовка литературного первоисточника, произвольность, «сниженность» его интерпретации, исключение идейно-философской проблематики произведения, сохранение в либретто лишь фабулы сочинения, ставшего его основой [1, с. 301; 2, с. 306; 11, с. 12]. Зарубежные исследователи, напротив, сравнивая литературный первоисточник «Фауста» и его либретто, не отказывают авторам в серьёзном отношении к философскому шедевр И. Гёте. Так, Г. Феррис пишет: «<...> Гуно преуспел в непревзойденной степени в области выражения характеров и символичности образов Мефистофеля, Фауста и Гретхен в музыке не просто красивой, но духовной, юмористической, утонченной и сладострастной, сообразно многообразным требованиям шедевра Гёте» [12, с. 152].

Закономерно возникает вопрос: на какой литературный источник опираются авторы прославленного оперного сочинения? Одному из либреттистов Ш. Гуно, М. Карре, принадлежит трёхактная *drame fantastique* «Фауст и Маргарита», написанная по мотивам первой части трагедии. С. Хюбнер прямо указывает на эту пьесу как на основу либретто «Фауста» и кратко характеризует её: «Обозначение стиля драмы Карре как “*fantastique*” и соединение главных героев в её названии даёт хорошее представление о содержании и тоне либретто» [21]. Однако исследователь отмечает, что в словесном тексте оперы были восстановлены «некоторые элементы» [там же] трагедии И. Гёте, которые в драме опущены. К сожалению, автор не уточняет, что именно было возвращено в оперу по сравнению с драмой М. Карре. Но из этой неполной информации явствует, что создатели оперного сочинения всё же пытались, насколько это возможно в рамках оперного жанра, приблизиться к литературному первоисточнику.

Существенно, что и драма М. Карре, и либретто оперы Ш. Гуно основываются на первой части трагедии И. Гёте, что само по себе предопределило существенную неполноту воплощения философской концепции веймарского классика. Поэтому их сравнительную характеристику необходимо проводить с учётом этого факта. Следует принять во внимание также нерешаемость задачи воплощения на театральной сцене всей сложности трагедии И. Гёте. Действительно, в условиях оперного жанра все перипетии сюжета и философские воспарения «вершины помыслов и чувствований великого

немца» [3, с. 5] не могли найти своего воплощения. В связи с этим необходимо отметить, что сам И. Гёте, по мнению А. Аникста, не мыслил «Фауста» как произведение, предназначенное для сцены: «Гёте не желал сковывать себя ограниченными возможностями театра того времени и, придерживаясь драматической формы, создавал “Фауста” как поэтическое произведение вообще». Исследователь приводит слова поэта, записанные им в «Анналах» за 1796 г.: «Неустанная совместная [*с Шиллером – А. А.*] деятельность и стремления, решительное намерение вдохнуть мощную жизнь в театр побудили меня вернуться к “Фаусту”, но при этом я еще больше отдалял его от театра, чем делал это раньше» [цит. по: 1, с. 138]. В основе сюжета гётевского «Фауста», отмечает литературовед, лежит не один жизненный конфликт, а «последовательная, неизбежная цепь глубоких конфликтов на протяжении единого жизненного пути» [там же, с. 5], или, говоря словами И. Гёте, «чреда все более высоких и чистых видов деятельности героя» [цит. по: 1, с. 15]. Такой план трагедии хоть и «позволил Гёте вложить в “Фауста” всю свою житейскую мудрость и большую часть исторического опыта своего времени» [3, с. 17], однако полностью противоречит всем принятым правилам драматического искусства. Представляется закономерным, что М. Карре и Ж. Барбье избрали для либретто оперы первую часть трагедии И. Гёте, преломив её духовное содержание под знаком этической идеи, очевидно, чрезвычайно близкой правоверному католику Ш. Гуно – победы добродетели и нравственности над грехом и соблазном. Заметим, однако, что пути прорастания этой идеи, связанные с логикой сюжетного движения и развитием центральных образов, в различных нотных изданиях варьируются, что затрудняет ясность представления о собственно авторском тексте общепризнанного оперного шедевра и, следовательно, о его содержании.

Напомним, что «Фауст» Ш. Гуно в том виде, в котором он шёл на советских сценах, представляет собой вторую редакцию сочинения, где разговорные диалоги первоначальной авторской версии были заменены речитативами, а спектакль обогащён балетом. Именно эта редакция послужила основой для издания партитуры оперы, поэтому с музыкой, написанной к первой редакции, мы ознакомиться не можем. Но либретто этой версии существует, и отличительные черты его

драматургии детально описаны Г. Исахановым [10]. Исследователь указывает на такие особенности первоначальной редакции: более рельефно выписан образ главного героя – Фауста; сильнее развит социальный план; иначе трактован Финал (меняются местами последние две картины).

Авторская редакция, по мнению исследователя, отличается от традиционной большей драматургической стройностью и логической обусловленностью отдельных сценических ситуаций. Однако, сообщает далее Г. Исаханов, по настоянию директора *Theatre Lyrique* И. Карвало, либреттисты значительно изменили словесно-сценарный текст оперы, хотя это и противоречило желаниям авторов сохранить его в первоначальном виде. Не менее страстно против требуемых переделок выступал и Ш. Гуно, но потерпел поражение, вынужденный, согласно Г. Исаханову, уступить требованиям «хозяина положения» [10, с. 119]. Возникший вариант – это и есть тот «Фауст», который завоевал оперные подмостки всего мира, и именно данная версия положила начало новому, подлинно национальному, жанру. Подчеркнём, что при всех «жгучих протестах» Ш. Гуно согласился на коррективы, внесённые в партитуру оперы, более того, учёл полученный художественный результат в своих последних опытах: в «Мирейль» и «Ромео и Джульетте». Кроме того, основная нравственная идея оперы – победа христианской добродетели над грехом и соблазном – была не просто сохранена, но получила более яркое и последовательное воплощение в образе Маргариты, который во второй редакции раскрыт более подробно. Следовательно, изменения, внесённые в первоначальную редакцию, были «благословлены» Ш. Гуно. Тем не менее, как свидетельствует изучение многочисленных клавилов второй редакции оперы, изданных в Париже [18], Берлине [20], Лондоне [19], Милане [14], Бостоне [15], Нью-Йорке [16] и Москве [5; 6; 7; 8; 17]¹ во второй половине XIX–XX вв., отмечены значительными расхождениями как сценарного, так и словесного порядка, что не позволяет ответить на вопрос об инварианте текста второй редакции оперы Ш. Гуно.

Не меньшую путаницу вносит и авторская рукопись сочинения, датированная 1859 г. [13], что, учитывая распространенную в XIX в.

¹ В дальнейшем указывается только место издания.

практику изменений и купюр в оперном тексте, осуществлявшихся как с согласия автора, так и независимо от него или даже вопреки ему, также не позволяет со всей определённой установкой подлинность того или иного варианта. Таким образом, *цель статьи* – попытка скорректировать существующие стереотипные представления о хрестоматийной опере Ш. Гуно, выявив существенные сценарные и текстовые расхождения в различных её изданиях.

Первое отличие в обнаруженных версиях заключается в трактовке *структуры оперы*. В большинстве рассматриваемых клавириров и авторской рукописи номера «Фауста» структурированы в пять актов, однако в редакции Г. Шримера (Нью-Йорк) опера приобретает четырёхактную структуру благодаря объединению первого и второго действий. В московских изданиях 1955, 1976 и 1986 гг. опера также обретает четырёхактное строение вследствие присвоения первому действию наименования «Пролог». Именно в этом варианте «Фауст» изучается в музыкальных курсах советских и постсоветских учебных заведений, входя в актив общественного сознания.

Одним из существенных отличий клавириров становится расположение *сцены в храме* (*scène de l'église*), которую в русскоязычных изданиях по неизвестной причине именуют «сценой *перед* храмом». Она помещается либо в центр четвёртого действия, сразу после диалогической сцены Зибеля и Маргариты (Нью-Йорк, Париж, Милан, Москва), либо предстаёт в качестве драматического финала этого акта, следуя после сцены смерти Валентина (Лондон, Берлин, Бостон, авторская рукопись). В первом случае последним и самым страшным ударом для покинутой Маргариты становится проклятие и смерть брата, во втором – отречение от церкви. В свете основной идеи оперы и сильной религиозности композитора более логичным представляется второй вариант структурирования действия, тем более, что он зафиксирован в авторской рукописи.

Однако, если сцена в храме просто меняет своё местоположение в клавирире, то сцена Вальпургиевой ночи часто вообще опускается (Бостон и Лондон) либо выносится в приложение как необязательная для исполнения (Милан). Кроме того, в нью-йоркской, парижской и берлинской версиях и авторской рукописи Вальпургиева ночь предшествует сцене в тюрьме, а во всех московских клавирирах – предстаёт в ка-

честве финала оперы. Отметим, что в первом случае развитие сюжета в большей степени соответствует литературному первоисточнику: Фауст, предающийся развлечениям во владениях Мефистофеля, видит призрак Маргариты с кровавым следом на шее и, предчувствуя беду, устремляется к ней на помощь. Согласно данной версии, опера завершается бегством Фауста и Мефистофеля из темницы и апофеозом – хором ангелов, возвещающих спасение героини. Таким образом, именно торжество христианской добродетели становится ярким заключительным аккордом «Фауста» и подчёркивает ведущее значение в опере женского персонажа. Во втором случае (при помещении сцены Вальпургиевой ночи в финал) опера завершается драматической сценой видения Маргариты и ужасом раскаявшегося Фауста. Лишь в московском клавире 1986 г. финал трактован позитивно. Согласно ремарке, «Мефистофель пытается удержать Фауста, но тот уже не в его власти. Фауст устремляется вперед, расчищая себе путь шпагой» [7, с. 368]. Очевидно, что редактор оперы делает акцент на спасении главного героя, в чём можно усмотреть параллель с финалом второй части трагедии И. Гёте.

К сольным номерам, местоположение которых отличается в разных изданиях, относятся каватина Валентина из второго действия и романс Зибеля из третьего действия оперы².

В рассматриваемых изданиях *каватина Валентина* либо помещается в сцене ярмарки, следуя после диалога Валентина с друзьями, в котором он просит их защитить Маргариту (Москва, 1900 г., Нью-Йорк), либо помещается до указанного диалога (Москва, 1937, 1955, 1976, 1986). Однако в лондонском и миланском изданиях каватина вынесена редакторами в приложение как номер, не обязательный для исполнения, а в бостонской, парижской и берлинской версиях оперы и авторской рукописи – и вовсе отсутствует. В драматургическом отношении каватина Валентина очень важна. Во-первых, она обогащает новыми гранями образ героя, который в литературном первоисточнике появляется лишь перед сценой поединка с Фаустом. Во-вторых, номер становится первой характеристикой Маргариты – не случайно композитор помещает тему каватины в интродукцию

² Нумерация действий приводится согласно пятиактному варианту оперы.

к опере, где она звучит как своеобразный гимн любви, то есть ценности, ради которой Фауст, согласно опере, заключает сделку с Мефистофелем. Таким образом, отсутствие рассматриваемого номера во многих изданиях оперы значительно обедняет её содержание. Возможно, именно поэтому во всех известных нам постановках и записях оперы (а их около двадцати) каватина Валентина исполняется. Парадокс заключается в том, что в авторской рукописи она отсутствует, однако тема её в интродукции звучит. Складывается впечатление, что она оказывается источником каватины, а не наоборот.

Что касается *романса Зибеля* из четвёртого действия оперы, то редакторы помещают его либо в середину диалога Зибеля и Маргариты, в котором юноша утешает героиню в её горе (Бостон, Москва – 1955, 1976 и 1986 гг., авторская рукопись), либо в начало указанного диалога (Москва, 1900 и 1937 гг.). Первый вариант представляется более логичным, так как текст романса становится развёрнутым ответом на реплику Маргариты. Во втором же случае он превращается в аналог выходной арии, в то время как Зибель появляется на сцене уже в третий раз: экспозиционную сольную характеристику – куплеты – он получает в третьем действии. В миланском и лондонском клавирах романс вынесен в приложение, а в нью-йоркском, бостонском и берлинском – и вовсе опущен. Показательно, что, в отличие от каватины Валентина, которая сохраняется во многих постановках и записях оперы, романс Зибеля, а также и вся его диалогическая сцена с Маргаритой чаще всего купируются полностью (в качестве примера можно привести постановки в Ковент-Гардене 2004 г., Женевской опере 1995 г. и Чикагской опере 1977 г.). Подобное решение позволяет режиссёрам ярче подчеркнуть одиночество Маргариты.

Если сравнить диалогическую сцену Маргариты и Зибеля из четвёртого действия в разных клавирах, то в большинстве из них указано, что реплики героини подверглись сокращению. Однако расшифрованы они лишь в бостонском издании оперы [15, с. 152–153]. Этот речитатив важен, во-первых, потому, что он содержит единственное в опере упоминание Маргаритой Мефистофеля, в котором героиня высказывает свои опасения по поводу подчинения Фауста его воле (вспомним диалог Фауста и Гретхен о религии из трагедии Гёте, не вошедший в оперу [4, с. 269–271]). Во-вторых, в нём Маргарита

рассказывает о том, что ребёнок её умер во сне, то есть либреттисты избавляют героиню от страшного греха детоубийства, добавляя к ореолу её мученичества несправедливое осуждение.

К часто исключаемым из текста номерам можно отнести и два диалога Зибеля и Марты из третьего и четвёртого действий оперы (они опускаются во всех московских, лондонском, нью-йоркском и парижском изданиях). Первый диалог следует за «Сценой и квартетом» Мефистофеля, Марты, Фауста и Маргариты. В этой краткой сцене Зибель, вернувшийся в сад, чтобы признаться Маргарите в своих чувствах, встречает Марту, которая, занятая поисками скрывшегося от неё Мефистофеля, стремится скорее выпроводить юношу. В результате Зибель удаляется, приняв решение объясниться с Маргаритой утром. Этот эпизод не исполняется ни в одной из известных нам постановок и записей, однако имеет важное драматургическое значение: появление Зибеля в разгар любовных признаний Фауста и Маргариты могло бы дать совсем другой ход развитию действия. Таким образом, Марта, помешавшая этому, становится косвенно виновной в «падении» Маргариты. Второй диалог героев (перед хором солдат) более краток – в нём Марта объявляет Зибелю о приезде Валентина и просит его защитить Маргариту от гнева её брата. В авторскую рукопись оба диалога включены.

Последнее различие в указанных версиях касается характеристики образа Фауста. Речь пойдет о единственной разговорной, немелодизированной реплике в опере: кратком восклицании, которым герой прерывает издевательскую серенаду Мефистофеля, обращённую к Маргарите. Эта реплика обнаруживается в авторской рукописи, берлинском и бостонском изданиях, в московских версиях оперы 1955 и 1976 гг. Несмотря на краткость, она имеет большое значение для характеристики главного лирического героя оперы. Напомним, что поведение героя трагедии И. Гёте по отношению к Маргарите подчас явно не совпадает со сложившимися представлениями о нём как неутомимом искателе истины. Именно в сцене «Перед домом Гретхен» наиболее ярко показана вся глубина падения Фауста: он не только не прерывает Мефистофеля, когда тот поёт свою непристойную серенаду, но и хладнокровно убивает вступившегося за честь сестры Валентина, после чего уходит, чтобы без зазрения совести раз-

влекаться с ведьмами в Вальпургиеву ночь. В опере Ш. Гуно образ героя, при сохранении основных его черт, облагорожен. Так, в частности, в сцене у дома Маргариты оперный персонаж пытается остановить оскорбляющего Маргариту Мефистофеля, а убийство Валентина, по сути, происходит помимо его воли.

Выводы. Обычной практикой музыкальных театров при постановке оперных сочинений является изъятие из них либо перестановка целых действий, отдельных сцен, диалогов, реплик персонажей, то есть, попросту, купюры. Эти изменения, как можно увидеть из приведённого выше анализа, оказывают существенное влияние на идейную концепцию произведения. Множество смысловых линий либретто оперного шедевра Ш. Гуно при различной их компоновке создают, по сути, разные версии оперы. Следовательно, *содержание «Фауста» Ж. Барбье и М. Карре вовсе не сводится к развитию любовно-лирической линии*, как принято указывать в исследованиях, посвящённых опере. В ней представлена галерея выразительных с драматургической точки зрения персонажей, участие которых в сюжетных перипетиях позволяет либо высветить тот или иной смысловой поворот, либо обнажить те идейные планы, которые работают на основную мысль сочинения. Иначе говоря, как это ни парадоксально, изучение многочисленных версий «Фауста» Ш. Гуно позволяет нарушить известную инерцию восприятия этой оперы как произведения, не несущего значительного духовного заряда, и стимулировать её непредвзятое изучение. Вместе с тем, смысловая многоаспектность прославленного сочинения не препятствует его восприятию как первого образца нового национального жанра лирической оперы.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Аникст А. *Гёте и Фауст: от замысла к свершению [Текст] / А. Аникст.* — М. : Книга, 1983. — 271 с.
2. Бронфин Е. Ф. *Лирическая опера [Текст] / Е. Ф. Бронфин // Музыкальный энциклопедический словарь.* — М. : Советская энциклопедия, 1990. — С. 306.
3. Вильмонт Н. *Гёте и его Фауст [Текст] : [вступ. ст.] / Н. Вильмонт // Гёте И. В. Фауст.* — М. : Художественная литература, 1969. — С. 3–23.

4. Гёте И. В. Избранные произведения [Текст] : в 2 т. : пер. с нем. / И. В. Гёте. — М. : Правда, 1985. — Т. 2. : Фауст. — 702 с.

5. Гуно Ш. Фауст [Ноты] : [Клавир] : опера в 4-х д. с прологом / Ш. Гуно ; либр. М. Карре и Ж. Барбье ; пер. П. Калашиникова. — М. : Музыка, 1986. — 397 с.

6. Гуно Ш. Фауст [Ноты] : [Клавир] : опера в 4-х д. с прологом / Ш. Гуно ; либр. М. Карре и Ж. Барбье ; пер. П. Калашиникова. — М. : Музгиз, 1955. — 371 с.

7. Гуно Ш. Фауст [Ноты] : [Клавир] : опера в 4-х д. с прологом / Ш. Гуно ; либр. М. Карре и Ж. Барбье ; пер. П. Калашиникова. — М. : Музыка, 1976. — 399 с.

8. Гуно Ш. Фауст [Ноты] : [Клавир] : опера в 5 д. / Ш. Гуно ; либр. М. Карре и Ж. Барбье ; пер. П. Калашиникова. — М. : Музгиз, 1937. — 369 с.

9. Друскин М. История зарубежной музыки [Текст] : в 5 вып. / М. Друскин. — М. : Музыка, 1976. — Вып. 4. — 528 с.

10. Исаханов Г. «Фауст» Гуно. Авторский замысел и сценическое воплощение [Текст] / Г. Исаханов // Вопросы оперной драматургии : сб. ст. / ред.-сост. Ю. Н. Тюлин. — М. : Музыка, 1966. — С. 118–144.

11. Левик Б. Французская музыкальная культура второй половины XIX века [Текст] / Б. Левик // Музыкальная литература зарубежных стран : в 5 вып. — М. : Музыка, 1980. — Вып. 5. — 392 с.

12. Ferris G. Great Italian and French composers [Text] / G. Ferris. — New York : D. Appleton and company, 1891. — 192 p.

13. Gounod C. Faust [Electronic resource] : opera [Partition] / Ch. Gounod ; libr. M. Carré, J. Barbier ; на фр. яз. — Режим доступа : http://gallica.bnf.fr/Search?ArianeWireIndex=index&p=1&lang=EN&f_typedoc=partitions&q=Faust. — Загл. с экрана.

14. Gounod Ch. Faust [Ноты] : drama lirico in cinque atti : [Vocal score] / Ch. Gounod ; libr. M. Carré, J. Barbier ; trad. A. Lauzieres. — Milan : G. Ricordi & C, 1888. — 521 p.

15. Gounod Ch. Faust [Ноты] : [Vocal score] : lyric drama in five acts / Ch. Gounod ; libr. M. Carré, J. Barbier. — Boston : Oliver Ditson & Company, 1864. — 236 p.

16. Gounod Ch. Faust [Ноты] : [Vocal score] : lyric drama in five acts / Ch. Gounod ; libr. M. Carré, J. Barbier ; trans. Ch. Chorley. — New York : G. Schirmer, 1902. — 323 p.

17. Gounod Ch. Faust [Ноты] : [Клавиp] : opera en 5 Actes / Ch. Gounod ; libr. M. Carré, J. Barbier. — Moscou : A. Gutheil, ценз. 1900. — 356 p.
18. Gounod Ch. Faust [Ноты] : [Partition] : opera en 5 Actes / Ch. Gounod ; libr. M. Carré, J. Barbier. — Paris : Choudens Editeur, 1860. — 268 p.
19. Gounod Ch. Faust [Ноты] : [Vocal score] : opera in five acts / Ch. Gounod ; libr. M. Carré, J. Barbier. — London : Boosley and co., [s. y.]. — 247 p.
20. Gounod Ch. Margarethe (Faust) [Ноты] : [Klavier] : Oper in fünf Acten / Ch. Gounod ; libr. M. Carré, J. Barbier. — Berlin : Ed. Bote & G. Bock, 1900. — 242 p.
21. Huebner S. Gounod, Charles-François [Electronic resource] / S. Huebner // The new Grove : Dictionary of music and musicians / Режим доступа : <http://intoclassics.net/news/2011-06-01-23530>.

УДК 78.072.2 : 782.1

Ирина Ефремова

БАЛ КАК МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА В ПОСТАНОВКАХ ОПЕРЫ П. ЧАЙКОВСКОГО «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

Среди различных социокультурных практик русского общества прошлых столетий одной из наиболее ярких и зрелищных разновидностей, безусловно, был *бал*. Синтетичность природы бальной практики, объединяющей в единое, цельное, логически продуманное действие музыку, слово, танец и сценическое действие, вызывала к себе большой интерес со стороны композиторов, который в различной степени реализовывался ими. И, прежде всего, в музыкальных жанрах с ярко выраженным театральным началом, синкретичность которых наиболее соответствовала бальной природе. Среди них одно из ведущих мест принадлежит *опере*.

Воплощение же в оперных сочинениях бальной практики как одного из знаковых явлений общественно-культурной жизни России минувших веков превращает бал в явление чисто художественного плана, способное доставить зрителям эстетическое наслаждение, сохраняя при этом историческую достоверность.