

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ РУССКОЙ ОПЕРЫ ОТ ДВОРЦОВОГО ЖАНРА К НАРОДНОМУ ДОСТОЯНИЮ

У ЮЙ

аспирант

Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена
г. Санкт-Петербург, Россия

В статье анализируется процесс переосмысления русской оперы в период от конца XVIII до первой половины XIX в., когда музыкальный театр постепенно выходит из рамок придворного развлечения и приобретает значение искусства общерусского культурного звучания. Исследование основано на сопоставлении опер Д. С. Бортнянского «Сокол» и «Сын-соперник» с произведением А. Н. Верстовского «Аскольдова могила». Рассматриваются особенности художественного мышления композиторов, изменения в трактовке народного начала, а также эволюция роли хора, исполнительской среды и общественной функции оперного жанра. Показано, что сочинения Бортнянского связаны с эстетикой камерности, изысканного придворного вкуса и европейских стилевых ориентиров, однако уже в них заметны признаки формирования самобытной русской сцены. В опере Верстовского эти тенденции получают дальнейшее развитие: расширяется исторический и социальный масштаб действия, усиливается значение народных сцен, а хор становится одним из ключевых элементов музыкальной драматургии. На этой основе делается вывод, что становление собственной художественной системы русской оперы происходило через изменение её образной системы, жанровых функций и художественного адресата. Новизна исследования заключается в сравнительном рассмотрении названных произведений как звеньев единого культурного процесса.

Ключевые слова: русская опера, Бортнянский, Верстовский, русский музыкальный театр, оперное искусство России, придворная опера, национальная оперная традиция.

Введение. Становление русской оперы началось сравнительно поздно, в последней трети XVIII в., однако уже на раннем этапе русский музыкальный театр стремился к национальной самобытности. Первоначально опера в России развивалась преимущественно в комических разновидностях, была тесно связана с разговорной сценой, бытовой средой, народной жизнью и песенной традицией, поэтому именно в русской комической опере, сложившейся на пересечении литературы, театра и музыки, особенно ярко проявились внимание к бытописанию, интерес к фольклорному материалу и опора на народную песню как на одну из важнейших основ раннего профессионального композиторского творчества. Одновременно процесс формирования русской оперы был связан и с придворной культурой, поскольку в 1780-е гг. при «малом дворе» были созданы оперы Д.С. Бортнянского «Сокол» и «Сын-соперник», в которых европейская стилистика соединялась с формированием собственных принципов русской музыкальной сцены. В «Аскольдовой могиле» А.Н. Верстовского русская опера уже выходит за пределы преимущественно дворцового жанра и приобретает более широкий

национально-исторический характер, а народ становится активным участником действия, тогда как хор превращается в важнейшего носителя драматургии.

Цель статьи заключается в выявлении художественных механизмов перехода русской оперы от придворной камерной формы к русскому музыкальному театру широкого общественного характера на материале опер Д.С. Бортнянского и А.Н. Верстовского.

Научная новизна статьи состоит в том, что переход от придворной оперы к новому типу русского музыкального театра рассматривается не изолированно по отдельным авторам, а в сопоставлении творчества Бортнянского и Верстовского через особенности хорового начала, исполнительскую среду и изменение общественного адресата оперы.

Обзор литературы. История русской оперы второй половины XVIII и первой половины XIX в. в научных работах осмысливается как постепенное становление русской оперной традиции на основе уже освоенных европейских жанровых моделей. При этом в центре внимания исследователей находятся не только заимствованные формы, но прежде всего те художественные изменения, которые были вызваны

обращением к народной жизни, бытовой сцене и песенному материалу. В трудах, посвящённых ранней русской опере, подчёркивается, что её самобытность с первых шагов проявилась в глубоком интересе к народному быту и в широком использовании крестьянской и городской песенности. Именно эта линия подготовила дальнейший путь национального оперного искусства [4].

Наиболее подробно начальный этап этого процесса изучен в работах о русской комической опере. В работе [3] показано, что комическая опера последней трети XVIII в. стала жанром народным по сюжету и языку, насыщенным фольклорным материалом. Одновременно она сохраняла смешанный музыкально-драматический принцип, основанный на чередовании музыкальных номеров с разговорным диалогом, и в таком виде существовала вплоть до 1830-х гг. Не менее важно, что исследователи связывают развитие этого жанра с первыми сборниками народных песен, которые стали для композиторов и либреттистов важнейшим источником интонационного и образного материала. Благодаря этим наблюдениям ранняя русская опера предстает не как простое подражание западным образцам, а как особая форма их переосмысления в национальной культурной среде.

В связи с творчеством Бортнянского исследовательский интерес сосредоточен главным образом на придворной культуре 1780-х гг. и на эстетике галантного стиля. Источниковедческие и аналитические работы уточняют положение композитора при «малом дворе» Марии Фёдоровны и связывают с этим периодом создание опер «Сокол» и «Сын-соперник» [2]. Музыкальный язык этих произведений рассматривается как выражение аристократического вкуса эпохи, для которого характерны камерность, рекреативность, утончённость и установка на «приятность». Особенно продуктивными оказались исследования оркестрового письма Бортнянского, где показана функция флейт, фаготов, валторн, а позднее и кларнетов, а также выявлена связь тембровой организации с галантной и пасторальной образностью [5]. Рукописные источники, связанные с операми Бортнянского, позволяют точнее представить не только стилистические особенности его театральной музыки, но и

формы её исполнительского существования. Авторские переложения восьми номеров из оперы «Сокол» для секстета духовых инструментов уточняют тембровый облик произведения и дают представление о возможностях его камерного звучания в придворной среде. Сведения о последующей судьбе «Сына-соперника», включая концертное исполнение на русском языке в Москве в 1947 г. и последующую запись, свидетельствуют о длительном сохранении интереса к этому сочинению. При этом сведения о первоначальных постановках и первых исполнителях опер Бортнянского до сих пор остаются разрозненными и не получили систематического освещения в специальном исследовании [2].

Творчество Верстовского изучено в иной перспективе. Основное внимание исследователей сосредоточено на «Аскольдовой могиле» как на произведении, в котором народ впервые получает крупную драматургическую функцию. Специальные работы о роли хора убедительно показывают, что в этой опере хор становится не внешним украшением спектакля, а одним из главных действующих начал. Отмечается, что из 34 номеров оперы 22 связаны с участием хора, причём хоровые персонажи представляют разные социальные и этнические слои, реальный и фантастический мир, языческую и христианскую сферы. В результате народный образ получает многосоставное и подвижное воплощение, а сама опера рассматривается как важный этап на пути к русской народно-исторической драме [1]. История сценического бытования «Аскольдовой могилы» сохраняется не только в музыковедческих работах, но и в театрально-мемуарных источниках, где зафиксированы особенности исполнения этой оперы и восприятия её актёрских образов. Особое место в этих свидетельствах занимает Александр Бантышев, которого современники связывали с русской песенной манерой, естественностью интонации и живой сценической выразительностью. Исполнение им роли Торопки Голована способствовало широкой известности оперы, а её песни вышли за пределы театральной сцены и вошли в городской музыкальный обиход. В том же исполнительском круге упоминается и Надежда Репина, чьё имя связывается с произведениями Верстовского и с выразительным воплощением

русской песенной стихии. Эти свидетельства позволяют точнее понять, как народно-песенное начало «Аскольдовой могилы» утвердилось не только в музыкальном тексте, но и в самой практике сценического исполнения [6].

Русская опера первой половины XIX в. в современных исследованиях рассматривается как значимый период становления национального музыкального театра. В этом историческом процессе Верстовский занимает одно из значимых мест и связан с дальнейшим развитием жанра. Такой подход позволяет рассматривать творчество Бортнянского и Верстовского в рамках единой художественной линии и проследить переход от придворной камерной оперы к произведению, в котором народное начало приобретает центральное драматургическое значение.

Результаты исследования. Проведённое исследование опер Д.С. Бортнянского «Сокол» и «Сын-соперник» и оперы А.Н. Верстовского «Аскольдова могила» позволило установить, что художественная трансформация русской оперы от конца XVIII в. к первой половине XIX в. выражалась не только в расширении тематического круга, но прежде всего в изменении её драматургической организации, исполнительской среды и общественного адресата. Выявлено, что сочинения Бортнянского сохраняют устойчивую связь с придворной культурой и камерной эстетикой, что проявляется в ограниченности сценического пространства, преобладании изысканно-галантной образности, доминировании аристократического вкуса и в подчинённой роли хора, который ещё не становится самостоятельным носителем драматургического смысла. Вместе с тем уже в этих операх обнаруживаются важные предпосылки дальнейшего развития русской сцены, поскольку освоение европейских композиционных моделей здесь сочетается с их приспособлением к русской театральной практике. Сопоставление с «Аскольдовой могилой» показало, что в творчестве Верстовского эта линия получает качественно иное развитие. Опера выходит за пределы придворного художественного круга и приобретает более широкий историко-культурный масштаб, а народное начало из элемента сценического фона превращается в один из центральных принципов музыкаль-

ной драматургии. Установлено, что функция хора становится одним из важнейших показателей этой трансформации. В операх Бортнянского хор включён в общую структуру представления как вспомогательный компонент, тогда как у Верстовского он выступает носителем коллективного сознания, объединяет различные социальные и смысловые пласты действия и формирует более широкий культурный контекст произведения. Существенным результатом исследования является также вывод о смене исполнительского и культурного пространства русской оперы. Если для раннего этапа характерно преимущественно придворное бытование, то в случае «Аскольдовой могилы» наблюдается выход оперного произведения в более широкий общественный обиход, при котором отдельные номера начинают жить вне сцены и входят в городскую музыкальную среду. Тем самым доказано, что переход от дворцового жанра к более зрелой форме русского музыкального театра происходил не как внешняя смена сюжетов или стилистических предпочтений, а как глубокое преобразование самой художественной модели оперы. Научный результат статьи состоит в том, что произведения Бортнянского и Верстовского рассмотрены не изолированно, а как взаимосвязанные звенья единого историко-культурного процесса, в котором изменение роли хора, исполнительской среды и общественного адресата позволяет проследить логику становления русской оперы.

Заключение. Исследование подтвердило, что развитие русской оперы шло по пути расширения её художественного и общественного значения. Если ранние сочинения Бортнянского были связаны преимущественно с придворной культурой и камерной эстетикой, то в творчестве Верстовского опера уже обращается к более широкому общественно-историческому содержанию. Наиболее очевидные изменения проявились в самой драматургии, где возрастает роль хора, усиливается значение народных сцен и исторической образности. Это свидетельствует о постепенном выходе оперы за пределы аристократического круга и её сближении с живой культурной памятью народа. В результате русская опера первой половины XIX в. предстает как важный этап формирования русской оперной традиции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бериглазова Е.В. О роли хора в опере А.Н. Верстовского «Аскольдова Могила» (к проблеме концепции) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. – 2013. – № 1. – С. 98-102.
2. Из фондов Кабинета рукописей Российского института истории искусств: Статьи и Сообщения. Публикации. Обзоры. Вып. 7 / сост. и отв. ред. Г.В. Копытова. – СПб.: Российский институт истории искусств, 2020. – 324 с.
3. Кнышева Д.В. Истоки возникновения и формирования русской комической оперы последней трети XVIII века в тесной связи с изучением народной песни // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2011. – Т. 13. – № 2-1. – С. 221-225.
4. Лю Ц., Чэн М. Становление русской оперы // Современные проблемы науки и образования. – 2010. – № 1. – С. 28-32.
5. Полозова И.В., Полозов С.П. Роль духовых инструментов в музыке Д.С. Бортнянского и отражение эстетики галантного стиля // Philharmonica. International Music Journal. – 2019. – № 3. – С. 1-10.
6. Сконечная А.Д. Московский Парнас. – М.: Московский рабочий, 1983. – 176 с.: ил.

THE ARTISTIC TRANSFORMATION OF RUSSIAN OPERA FROM A COURT GENRE TO A NATIONAL CULTURAL ASSET

WU YU

Postgraduate

Herzen State Pedagogical University of Russia

St. Petersburg, Russia

*This article examines the reinterpretation of Russian opera from the late eighteenth century to the first half of the nineteenth century, a period during which musical theatre gradually moved beyond the confines of court entertainment and acquired the significance of an art form of broad all-Russian cultural resonance. The study is based on a comparison between D. S. Bortnyansky's operas *The Falcon* and *The Rival Son* and A. N. Verstovsky's *Askold's Grave*. It explores the distinctive features of the composers' artistic thinking, changes in the interpretation of the folk element, as well as the evolution of the role of the chorus, the performance environment, and the social function of opera as a genre. It is shown that Bortnyansky's works are associated with the aesthetics of intimacy, refined courtly taste, and European stylistic orientations, yet they already reveal signs of the emergence of an original Russian stage tradition. In Verstovsky's opera, these tendencies are developed further, as the historical and social scope of the action broadens, the significance of folk scenes increases, and the chorus becomes one of the key elements of the musical dramaturgy. On this basis, the article concludes that Russian opera's movement toward its own artistic system took place through the gradual transformation of its imagery, genre functions, and artistic addressee. The novelty of the study lies in its comparative consideration of these works as interconnected links within a unified cultural process.*

Keywords: Russian opera, Bortnyansky, Verstovsky, Russian musical theatre, Russian operatic art, court opera, national operatic tradition.