

На правах рукописи
УДК 782.1

ЧЭНЬ ЦЗИН

**МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ РОЛЬ
БАЛЕТНЫХ СЦЕН В ОПЕРАХ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ
XIX ВЕКА**

Специальность: 5.10.3. Виды искусства
(музыкальное искусство) (искусствоведение)

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург
2026

Работа выполнена на кафедре музыкального воспитания и образования федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена»

Научный руководитель:

Никитенко Оксана Борисовна

кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры музыкального воспитания и образования федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»

Официальные оппоненты:

Алябьева Анна Геннадьевна

доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой философии, истории, теории культуры и искусства государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования города Москвы «Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке»

Приданова Елена Владимировна

кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории музыки федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки»

Ведущая организация:

Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение «Российский институт истории искусств»

Защита состоится «29» апреля 2026 года в 16.00 часов на заседании совета по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук 33.2.018.07, созданного на базе Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, по адресу: 199155, г. Санкт–Петербург, пер. Каховского, д. 2, ауд. 404.

С диссертацией можно ознакомиться в фундаментальной библиотеке Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (191186, г. Санкт–Петербург, наб. р. Мойки, 48, корп. 5) и на сайте университета по адресу: https://dissert.herzen.spb.ru/Preview/Karta/karta_000001213.html

Автореферат разослан « » марта 2026 г.

Ученый секретарь

диссертационного совета

кандидат искусствоведения, доцент



Папенина Анастасия Николаевна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования определяется активным обсуждением в научном сообществе сущностных вопросов теории, истории и стилистики оперной драматургии, полихудожественного синтеза в музыкальном театре, жанровых границ и жанровых взаимодействий в произведениях композиторов прошлого и наших современников.

Проблема интерпретации музыкальных спектаклей обостряется при исследовании замысла композитора и либреттиста. Возникают ситуации, когда режиссерский подход затмевает замысел авторов оперы. Нередко режиссеры отказываются от входящих в оперу балетных номеров и сцен. Эти купюры далеко не всегда оправданны и правомерны. При постановке опер не всегда учитывается тот факт, что замысел композитора не ограничивается созданием музыки. В эпистолярном наследии и мемуарах композиторов содержатся высказывания об оформлении сцены и постановке танцев. Среди западноевропейских композиторов, принимавших непосредственное участие в постановке своих опер – В. А. Моцарт, Дж. Мейербер, Ж. Бизе и другие. Известно, сколько внимания уделял сценическому воплощению своих опер Р. Вагнер. В России постановкой собственных опер занимался К. Кавос при участии либреттистов. М. И. Глинка при постановке опер «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила» не только репетировал партии с вокалистами, но и обсуждал постановку танцев с балетмейстерами. Большое внимание постановке своих опер уделяли А. Г. Рубинштейн. При подготовке авторских премьер Н. А. Римский-Корсаков принимал участие в репетиционном процессе, проводил беседы с балетмейстером, певцами.

Трепетное отношение М. И. Глинки и последующих композиторов XIX века к балетным сценам в структуре оперы и их постановке говорит о том, что они не были формальной данью традициям, моде, или единственным стремлением к внешней декоративности спектакля. Эти сцены мыслились как неотъемлемая часть образно-музыкальной драматургии произведения. Танцы, хореографические пантомимы и балетные сюиты воплощались в опере посредством музыкального и пластического языка, что вносило в произведение элементы своеобразного художественного билингвизма. В зависимости от контекста хореографические средства могли придавать развитию действия дополнительную динамику или создавать дополнительные сюжетно-образные линии драматургии.

В русской опере XIX века балетные сцены являются устойчивым и важным компонентом системы выразительных и драматургических средств. Взаимодействуя с хореографией на протяжении XIX столетия, русская опера

сохранила свои жанровые границы, показала свою жизнеспособность и раскрыла широкие выразительные и драматургические возможности включенных в ее структуру балетных сцен.

Музыкальной драматургии русских и зарубежных оперных шедевров посвящены многочисленные статьи и исследования. В них рассматриваются особенности либретто и трактовки литературного источника, музыкальные характеристики персонажей, интонационные и лейтмотивные связи, построение сюжетно-драматургических линий и другие аспекты. Можно сказать, что сложилась своеобразная традиция изучать оперу как жанр, синтетически соединяющий музыку с литературным произведением или либретто. Взаимодействие оперы с визуальными и пластическими искусствами учитывалось намного меньше, вопросы оперной сценографии и хореографии не получали должного внимания, хотя они являются важными составляющими зрительного образа спектакля и также влияют на его драматургию.

Степень изученности темы. На сегодняшний день драматургические функции балетных сцен в русской опере XIX века не получили специального исследования в трудах ученых. По справедливому замечанию И. А. Бакаевой, «в музыкознании сложилось отношение к танцевальной музыке как к легкому жанру: она длительное время имела прикладной характер, служила аккомпанементом танцу, следовательно, считалась второстепенным компонентом в художественном синтезе».

Больше внимания балетным сценам в русских операх уделяется в балетоведении. Об истории и стилях постановок балетных сцен говорится в книгах В. М. Красовской. Значение балетных сцен в русских операх затрагивается в работах по истории русского балета Ю. А. Бахрушина и Т. А. Андреевой. В последние десятилетия ситуация меняется. В 2009 году теоретические аспекты взаимодействия оперы и балета получили исследование в диссертации И. А. Бакаевой. Специальный раздел в ней посвящен балетным сценам русских композиторов-классиков. Значительный вклад в изучение теоретических и исторических аспектов балетных сцен в опере внесла докторская диссертация О. В. Жестковой о французской большой опере. Различные аспекты балетных сцен в операх русских композиторов рассматриваются в статьях, опубликованных в научных периодических изданиях. Авторы статей формируют новый современный взгляд на балетные сцены.

Русский музыкальный театр развивался не изолированно от культурно-художественного контекста, взаимосвязи с которым помогают раскрыть эстетический смысл и особенности трактовки балетных сцен в оперной

композиции. Различные аспекты оперной и балетной драматургии получают освещение в работах О. В. Комарницкой, М. Л. Мугинштейна, И. Ю. Неясовой и других ученых.

Русское оперное искусство XIX столетия подарило миру немало прекрасных балетных страниц. Балетные сцены в опере отражают ситуации и образно-сюжетные линии, активно задействованы в общем драматургическом процессе. Однако их роль в этом процессе остается не выявленной.

Объектом исследования являются балетные сцены в русских операх XIX века.

Предмет исследования – музыкально–драматургические функции балетных сцен.

Цель исследования – определить роль балетных сцен в драматургии оперных спектаклей русских композиторов XIX века.

Задачи исследования:

- рассмотреть процессы развития русской оперы в историко-культурном контексте;
- изучить роль дивертисмента в раннем периоде развития русской оперы и выявить его влияние на формирование характерных танцев;
- проанализировать функции танцев в русской опере доглинкинского периода;
- на основе детальных пометок либреттиста реконструировать роль балетных сцен в опере «Илья Богатырь» К. А. Кавоса и И. А. Крылова;
- изучить вклад современников М. И. Глинки в развитие оперного жанра с учетом участия в драматургии опер танцевальных сцен;
- исследовать специфику драматургии танцевальных сцен в операх М. И. Глинки;
- выявить особенности преломления традиций Глинки в балетных сценах опер русских композиторов второй половины XIX века;
- раскрыть многообразие драматургических функций балетных сцен в операх П. И. Чайковского;
- определить авторскую интерпретацию характерных танцев в контексте обрядовой драматургии в операх Н. А. Римского-Корсакова.

Теоретико-методологические основы исследования. Теоретические вопросы музыкальной драматургии широко разрабатываются в музыкознании В. П. Бобровским, Н. И. Дегтяревой, Ю.В. Келдышем, В. В. Медушевским, Ю. В. Николаевской, Е. А. Ручьевской, и другими учеными. Музыка оперы создается на литературно-сюжетной основе, оформленной в

либретто. В построении оперы общие законы драмы функционируют как специфический жанровый слой.

Особенности темы обусловили необходимость изучения и обобщения научных трудов разного профиля: по опероведению (А. А. Гозенпуда, С. С. Гончаренко, Л. А. Закса, О. В. Комарницкой и др.), балетоведению (Т. А. Андреевой, Ю. А. Бахрушина, В. В. Ванслова, В. М. Красовской и др.), литературоведению (Н. Л. Бродского, М. А. Гордина, В. Я. Проппа, Н. Л. Степанова, В. А. Шачковой), театроведению (Г. В. Морозовой, А. И. Зыкова).

Методы исследования. Изучение драматургических функций балетных сцен потребовало сочетания различных методов: исторического, культурологического, музыковедческого. Базовое значение в работе имеет метод целостного анализа, раскрывающий логику образно-тематического и драматургического развития, позволяющий выявить в этом процессе образно-выразительные особенности и роль компонентов оперной формы.

Материал исследования. Основу материала диссертации составили оперы русских композиторов XIX века, а также либретто, авторские комментарии к текстам либретто и партитурам, видеозаписи оперных спектаклей. В поле настоящего исследования вошли дивертисменты и водевили, которые повлияли на трактовку танцев в русской опере. В диссертации не рассматривается жанр оперы-балета, специфика которого требует специального изучения.

Положения; выносимые на защиту.

1. Традиции использования балетных сцен формируются в музыкальном театре доглинкинского периода в жанрах русского дивертисмента, комической и волшебной оперы. Развитие оперы с первых десятилетий XIX века шло по пути обретения национальной идентичности.

2. Ценный вклад в развитие традиций национальной волшебной оперы с балетными сценами внес композитор К. А. Кавос в сотрудничестве с русскими литераторами своего времени, в операх которого формировались важные драматургические функции балетных сцен; ярким примером такого подхода к трактовке балетных сцен является его опера «Илья Богатырь».

3. В опере М. И. Глинки «Жизнь за царя» танцы становятся средством реалистической трактовки музыкальных образов, а тематизм балетных сцен играет важную роль в системе интонационно-тематических связей.

4. Балетные сцены в опере «Руслан и Людмила» выполняют важные драматургические и формообразующие функции: они задают композиционный ритм, организующий форму на уровне оперного действия.

6. Тематика и жанровые разновидности опер второй половины XIX века, а также трактовка в них драматургических функций балетных сцен

чрезвычайно многообразны, что связано с динамикой развития оперного жанра в творчестве русских композиторов данного периода.

Научная новизна исследования:

- впервые исследуется либретто И. А. Крылова к опере «Илья Богатырь» с точки зрения использования танцев в опере;
- впервые выявлена жанровая специфика танцевальных сцен в данной опере;
- впервые показана их основополагающая роль для будущей трактовки танцевальных сцен Глинкой;
- впервые драматургические функции балетных сцен исследуются в аспекте их формирования и развития как особой традиции в русской опере на протяжении XIX столетия;
- впервые балетные сцены и хореографические средства (танцы, пантомимы) в операх русских композиторов анализируются в контексте концепции и драматургии оперного целого с учетом индивидуальных музыкально-эстетических принципов автора;
- впервые выявлена специфика и многообразие трактовки драматургических функций балетных сцен в русских операх;
- впервые исследовано участие балетных сцен в оперном формообразовании.

Теоретическая значимость заключается в обширном обобщении и анализе фактов, касающихся балетных сцен в операх, рассредоточенных в разных жанрах исследовательских работ. Его результаты могут стать основой изучения хореографического аспекта оперной драматургии в операх русских и китайских композиторов XX столетия. Предпринятый анализ функций балетных сцен будет полезен при изучении жанра оперы-балета.

Практическая значимость: диссертация может быть использована в практике оперных режиссеров и в сфере образования артистов балета.

Материалы могут включаться в обязательные и вариативные учебные курсы по «Музыкальной литературе», «Истории музыки», «Истории музыкального театра», «Оперной драматургии».

Достоверность диссертации определяется тщательным анализом оперного материала, изучением либретто, современных режиссерских концепций, порой исключая танцевальные сцены из оперы. Обоснованность выводов обеспечивается также планомерным анализом вовлеченных в работу балетных сцен. Положения диссертации сочетаются со скрупулезным анализом драматургии изучаемых оперных произведений.

Апробация работы. Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования РГПУ им. А.И. Герцена. Отдельные

аспекты работы были оглашены на XVIII конференции «Музыкальная культура глазами молодых ученых» РГПУ им. А.И. Герцена и X Международной научно-практической конференции «Инновационный потенциал развития науки в современном мире: достижения и инновации». Основные положения диссертации изданы в виде трех научных статей в журналах, рекомендованных перечнем ВАК при Минобрнауки РФ.

Структура работы. Диссертация состоит из трех глав, списка литературы, включающего 170 наименований (в том числе: 168 – на русском, 2 на английском языках), и Приложения.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** представлена концепция и методология диссертации.

Глава 1 «Формирование русской оперы с балетными сценами в первой четверти XIX века» посвящена анализу становления русской оперы с акцентом на роли балетных сцен в данном жанре. В параграфе *1.1. «Основные тенденции развития оперы в первой четверти XIX века»* рассматриваются процессы становления русского оперного театра. С началом нового века музыкальный театр постепенно выдвигается в центр культурной жизни России. Под управлением императорского двора находились Александрийский, Эрмитажный, Мариинский и Михайловский театры в Санкт-Петербурге, а также Большой и Малый театры в Москве. Дирекция императорских театров, проявляла заинтересованность в создании национального репертуара для музыкального театра. По заказу Дирекции императорских театров произведения на русские сюжеты писали композиторы, вышедшие из любительской среды, О. А. Козловский, братья А. Н. и С. Н. Титовы, Д. Н. Кашин, С. И. Давыдов, а также работавшие в России композиторы иностранного происхождения: чех Ф. К. Блима, итальянцы Ф. Антолини и К. А. Кавос, Ф. Шольц из Пруссии.

Традицию включения танцев в композицию спектакля русская опера унаследовала от европейской. Другим источником тесной взаимосвязи пения и танца для русской оперы этого времени было народное искусство, в котором эти жанры нередко находились в синкретическом единстве. В этом русле были созданы такие оперы, как: «Старинные святки» (1800) Ф. К. Блима, «Лукашка, или Святочный вечер» (1816) С. Н. Титова и С. И. Давыдова и др. После Отечественной войны 1812 года актуализировалась патриотическая тематика в русской литературе и музыкальном театре. На

этой волне К. Кавос написал оперу-водевиль «Казак-стихотворец» и комическую оперу «Иван Сусанин».

1.2. «Роль дивертисмента в формировании балетных сцен в русской опере первой четверти XIX века». Становление русской оперы в первой четверти XIX века протекало в русле многообразных жанровых смешений и освоения национальной специфики музыкального языка. Это комические, исторические и волшебные оперы, водевили, балеты и дивертисменты, трагедии с музыкой и другие условные разновидности музыкальных спектаклей, обладающие «гибридными» чертами. Взаимодействие различных музыкально-театральных жанров раскрывало выразительный потенциал их синтеза и способствовало формированию специфики каждого из них.

Среди смешанных жанров первой трети XIX века особое место принадлежит дивертисменту на русские народные темы, названному в дальнейшем «русским дивертисментом». Русский дивертисмент формировался в зоне «жанровых смешений» и сочетал в себе черты комической и героической опер, водевиля и балета, отличался тесной связью с песенным фольклором, народными традициями и обрядовой культурой. Мобильность структуры и способность отражать злободневные общественные события обеспечили дивертисменту популярность, что выдвинуло его с периферии в центр творческих экспериментов. Дивертисменты писали авторитетные оперные композиторы своего времени – К. А. Кавос, Д. Н. Кашин, С. И. Давыдов, Ф. Е. Шольц и другие. Постановщиками дивертисментов были ведущие балетмейстеры, признанные знатоками русского плясового фольклора, И. М. Аблец, А. П. Глушковский и др. Таким образом, дивертисмент становился для его создателей своеобразной творческой лабораторией, в которой разрабатывались интонационные основы музыкального языка и лексика характерного танца. Новые выразительные возможности жанра естественно переносились в оперные спектакли.

1.3. «Роль балетных сцен в волшебной опере “Илья Богатырь” К. А. Кавоса и И. А. Крылова». Из созданных в рассматриваемом периоде музыкальных спектаклей наиболее значительным и интересным с точки зрения претворения сказочного сюжета и композиционно-драматургической организации является опера «Илья Богатырь» К. А. Кавоса на либретто одного из лучших литераторов своего времени – баснописца И. А. Крылова. Успешная премьера оперы состоялась 31 декабря 1806 года.

Опера «Илья Богатырь» была знаменательна тем, что впервые на сцене образ легендарного богатыря был представлен на фоне картин Древней Руси, противостоящей набегам кочевников. К сожалению, партитура оперы в

целостном виде не дошла до нашего времени. Характеризуя ее музыку, исследователи опираются на изучение сохранившихся в библиотеке Мариинского театра оркестровых голосов и балетной сюиты из третьего действия. Анализ данных материалов позволил исследователям сделать выводы о музыкальном стиле оперы, которому свойственны зрелость композиторского почерка, проявление итальянской оперной стилистики, разнообразие вокальных и хоровых форм, хорошо развитая оркестровка.

Либретто оперы представляет собой литературно-драматургический образец текста, в котором учтена логика музыкально-сценического действия, последовательность событий, показ и развитие характеров, чередование вокальных, оркестровых и балетных номеров и сцен, образный строй арий, ансамблей, монологов, речитативов, ремарки к балетным сценам.

Для создания либретто Крылов обратился к русским сказкам, былинам и историческим данным. Несмотря на некоторое несовершенство, сюжет популярной в свое время оперы «Илья Богатырь» в общих чертах предвосхищает поэму А. С. Пушкина «Руслан и Людмила» и одноименную оперу М. И. Глинки. Драматургия оперы основана на чередовании картин реального и волшебного мира. Принцип симметрии в их расположении организует композицию оперы и содействует логичности и завершенности сюжета. В общих чертах структура оперы «Илья Богатырь» также является прообразом оперы Глинки «Руслан и Людмила».

Несомненным достоинством оперы явились балетные сцены, органично встроенные в структуру спектакля, содействующие развитию драматургии. Это уже во многом подготавливало создание действенных танцевальных сцен в операх М. И. Глинки. К каждой балетной сцене И. А. Крыловым предпосланы подробные указания и комментарии.

Балетные сцены разнообразны. Это комический балет богатырей, танцы добрых нимф и гениев (1-й акт), танцы злых духов (2 акт), которые, согласно ремарке, выражают внутреннее состояние злой волшебницы, танцы селянок (2-й и 3-й акты), восточные танцы невольниц подземного мира. Включение в национальный сюжет образа Востока для воплощения оппозиции станет в дальнейшем характерным приемом для русских композиторов.

Балетные сцены в опере «Илья Богатырь» выполняют многообразные функции. Они являются косвенной характеристикой героев и персонажей, воплощают силы действия и контрдействия, создают атмосферу волшебного пространства, выполняют функции выразительного фона. С этой точки зрения опера «Илья Богатырь» представляет собой показательное и

перспективное произведение предклассического, доглинкинского периода, намечающее пути дальнейшего развития русского музыкального театра.

Глава 2. «Балетные сцены и их роль в операх М. И. Глинки» посвящена выявлению новаторских особенностей балетных сцен в операх Глинки, которые оказались наиболее перспективными для русского музыкального театра. Этот подход позволяет конкретизировать одну из интереснейших и плодотворных глинкинских традиций в русской музыке. Глава состоит из трех параграфов.

В параграфе **2.1. «Современники М. И. Глинки и их вклад в развитие оперного жанра»** оперы русских композиторов рассматриваются в контексте музыкально-театральной жизни этого времени. В обзоре показано, что одним из актуальных направлений развития русской оперы во второй четверти XIX века, как и прежде, оставалась идея обретения национальной идентичности через претворение народно-песенных и танцевальных интонаций, сюжетов и образов. Жанры комической и волшебной оперы, сложившиеся в русском музыкальном театре первых десятилетий XIX века, постепенно устаревали. В эти десятилетия к оперному театру обратилось новое поколение композиторов – А. А. Алябьев, А. Н. Верстовский, А. Е. Варламов. Их творчество сохранило и усовершенствовало основные особенности русской оперы, каковыми они сложились у их предшественников (оперы имеют номерную структуру, которая сочетается с разговорными диалогами). В композицию опер нередко включались характерные танцы персонажей и балетные эпизоды, которые мастерски ставились известными балетмейстерами.

Из доглинкинского времени наиболее одаренным композитором, плодотворно работавшим в жанре оперы, представляется А. Н. Верстовский. («Пан Твардовский», «Вадим, или Пробуждение двенадцати спящих дев», «Аскольдова могила»), написанные Верстовским в конце 1820-х и 1830-е годы, входят танцевальные номера, но их выразительные возможности используются очень скромно по сравнению с многообразием хореографических средств в таких операх Кавоса, как «Илья Богатырь» или «Светлана, или Сто лет в один день».

Таким образом, новому поколению композиторов не удавалось преодолеть устаревшие каноны оперы. Становление русской оперы осложнялось жанрово-стилевой неустойчивостью и «незрелостью» национального музыкального искусства, недостаточным уровнем профессионализма композиторов и многими другими факторами. Проблема формирования художественно ценного национального репертуара приобретала особую остроту.

Оперы Глинки «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила» ознаменовали собой переломный момент в истории русского музыкального театра и оказали порождающее воздействие на уникальные образцы русского национального оперного искусства второй половины XIX столетия. Балетные сцены получают в операх М. И. Глинки новаторскую трактовку.

В параграфе 2.2. «*Новаторский подход к хореографии в опере “Жизнь за царя”*» рассматриваются историко-культурные и субъективные факторы, которые сформировали у Глинки идею создать русский героический эпос в жанре оперы. Глинка осознает необходимость выйти за рамки бытовой народной темы, характерной для опер его времени, и приходит к новому пониманию народности в искусстве. Опера Глинки «Жизнь за царя» по праву признана первой исторической оперой, в которой показана взаимосвязанность судьбоносных исторических событий с судьбой народа и его представителей.

На премьерных афишах «Жизнь за царя» была обозначена как оригинальная большая опера в четырех действиях, с эпилогом, хорами и танцами. Безусловно, «Жизнь за царя» с «большой оперой» сближают и масштабность, и, в особенности, крупная балетная сцена. Однако роль второго – балетного – акта (который также нередко называют «польским актом») в опере Глинки существенно отличается от таковых в большой европейской опере. Балетный акт в опере Глинки обусловлен спецификой воплощения главных сюжетно-драматургических линий оперы. Первый и второй акты оперы представляют две масштабные экспозиции конфронтирующих действующих сил – русского мира и польского стана. В первом акте оперы показан русский мир через картины народного быта, индивидуальные характеристики героев, звучание хоровых песен, интонационно близких величавым народным распевам. Масштабному воплощению героев из народа необходимо было противопоставить образ врагов, который бы соответствовал жанру народной драмы. Глинка создает этот образ в обобщенной форме развернутого балетного акта, который воссоздает сцену блистательного бала польской аристократии. Сопоставляя два мира, Глинка проводит принцип контраста на жанровом и тематическом уровнях. Сюита польских танцев с их яркими, ритмически характерными темами инструментальной природы и танцевальными ритмами противопоставляется широкому, распевному разворачиванию вокальных мелодий, характеризующих русский народ, истоки которых коренятся в народных песнях и бытовом романсе. Польский акт образует конфликтную драматургическую линию, которая получает симфонизированное развитие.

Глинка первым из русских композиторов применил метод сквозного интонационно-тематического развития на уровне оперной композиции как средство воплощения основной идеи произведения. Важную роль в этом процессе играет тематизм балетных сцен. Симфоническая сюита польских танцев представляет действенную и многогранную характеристику образов завоевателей средствами внутреннего тематического развития каждого танца. Это становится потенциалом для сквозного развития тем мазурки и полонеза в 3-м и 4-м актах. Трактовка танцев Глинки высоко оценивается в балетоведении, где он признан основоположником национальных характерных танцев и балетных сцен.

2.3. «Интерпретация танцевальных сцен в опере-сказке “Руслан и Людмила”». В опере «Руслан и Людмила» Глинка обобщил традиции европейской большой оперы и русской волшебной оперы, которая в этот период переживала кризис. Глинка дал новую жизнь этим традициям. Образно-музыкальное содержание его оперы качественно иное по сравнению с русской волшебной и большой романтической операми.

Сюжет «Руслана и Людмилы» строится по законам сказочно-эпических жанров. Опера опирается на картинную драматургию, имеет повествовательный тип развертывания. Сюжетообразующую роль выполняет концепт пути. Он соединяет картины древнего Киева, границы двоемирия, фантастических царств Наины и Черномора. Картины содержат препятствия, которые испытывают богатырскую силу и силу духа. Сила духа испытывается через искушения, которые олицетворяют прекрасные девы Наины, богатство и власть в садах Черномора. Истоки мотива искушений идут от русских эпических жанров и житийной литературы.

Инструментальная музыка и балетные сцены – основа выразительного комплекса образов контрдействия. В параграфе проводится сравнительный анализ средств выразительности героев реального и фантастического мира. Оппозиция «свое – чужое» раскрывается через контрастное сопоставление картин (реальный мир – фантастический мир), образов (богатырь – причудливый карлик, любящая красавица – злая старуха), средств выразительности (вокальное – инструментальное, распевность – моторные жанры). Танцы в замке Наины предполагают опору на лексику классической хореографии. Они носят действенный характер. В процессе танца взаимодействие героев и чарующих дев усиливается. Финал III действия – новый этап искушения и пленения героев чарами дев. Он приводит к главной кульминации и развязке. Соло героев чередуются с хором дев, объединяются полифонически по вертикали и также сопровождаются пантомимой или танцами. В кульминационной зоне партии всех участников сцены звучат

одновременно, в сопровождении оркестрового tutti. В момент кульминации появляется Финн и разрушает чары дев.

Балетные сцены в садах Черномора представлены танцами двух типов. Это хореографический рефрен волшебных слуг Черномора в сцене Людмилы и симфоническая сюита, которая включает Марш Черномора и 3 характерных восточных танца. Сюиту можно условно назвать «самопрезентацией» Черномора. Балетные сюиты из оперы «Руслан и Людмила» выполняют функции представления фантастических образов, развития контрдействия и формообразования, как внутри сцен (интонационное развитие, привнесение логики формы второго плана), так и на уровне оперной композиции.

Балетные сцены в опере «Руслан и Людмила» выполняют важные драматургические и формообразующие функции. Они являются:

- способом воплощения и презентации образа «чужих»,
- центральным звеном драматургической линии «контрдействия»,
- задают композиционный ритм, организующий форму на уровне оперного действия.

Балетные сцены из опер Глинки, как и любой вокальный номер, можно исполнять отдельно в концертных программах, что нередко встречается в концертной практике. Но их нельзя изъять из оперы при ее постановке, так как это нанесет ущерб музыкальной драматургии и произведению в целом.

Глава 3. «Хореография в драматургии русских опер второй половины XIX века» состоит из трех параграфов.

3.1. «Русские оперы с балетными сценами второй половины XIX века». Балетные номера или развернутые сцены вошли практически во все жанровые разновидности и образцы русской оперы второй половины XIX века. Особенности развития оперы делят этот период на 2 части. 50–60-е годы XIX века являются связующим или переходным этапом между становлением русской оперной классики в творчестве Глинки и ее величайшим расцветом в 70–90-е годы. Крупные балетные сцены в операх переходного этапа (А. Н. Верстовского, А. Н. Серова, Э. Ф. Направника) написаны в традициях жанра большой оперы и выполняют функции фона, создания эмоциональной атмосферы, передачи местного колорита.

В 70–90-е годы XIX века композиторами нового поколения – П. И. Чайковским и представителями Могучей кучки было создано более двух десятков опер, демонстрирующих талант, зрелость и мастерство русской композиторской школы. Композиторы обращаются к разнообразной тематике и сюжетам, что взаимосвязано с индивидуальными творческими устремлениями. Наиболее общей для них является тема народной жизни,

которая осмысливается в историческом, нравственно-этическом и социальном аспектах.

В русле исторической тематики создаются новаторские жанры народной музыкальной драмы, историко-эпическая опера, опера-летопись. Историческая тема соединяется с социальной и психологической драмой. Наиболее традиционна трактовка функций балетных сцен в новаторских операх Мусоргского, Чайковского, Римского-Корсакова на исторический сюжет. Они включают лишь по одному балетному номеру или сцене, которые выполняют функции: фона, местного колорита, косвенной характеристики персонажей.

Вместе с тем, в ряде опер эти достаточно традиционные для оперы функции дополняются новыми. Так, в операх «Хованщина» М. П. Мусоргского и «Опричник» П. И. Чайковского фоновое значение танцев дополняется функцией подтекста и предвосхищения смерти.

Наиболее оригинально среди опер данной группы трактуются балетные сцены в опере «Князь Игорь». «Половецкие пляски» олицетворяют, характерное для эпических жанров, препятствие в виде «соблазна / искушения», которое испытывает нравственную силу героя; являются финалом второго акта и кульминацией оперы в целом. Кульминационное значение сцены усиливается красотой и яркостью музыки.

3.2. «Многообразие драматургических функций балетных сцен в операх П. И. Чайковского». Оперы П. И. Чайковского получили европейское признание при жизни композитора. Благодаря яркой творческой индивидуальности, он переосмысливал и обогащал драматургические возможности оперного театра. Композитор тяготел к лирике и лирико-психологической музыкальной драме, основанной на сценах свободного строения и сквозном интонационном развитии музыкального материала. Каждая опера, созданная в данном русле, получала индивидуальную трактовку жанра, соответственно меняя функции балетных сцен.

Драматургические функции балетных сцен в операх Чайковского лирико-психологической направленности многообразны и многоплановы. В них музыкальная драматургия основывается на сценах сквозного строения, включающих арии, диалоги, дуэты, ансамбли. В этот же ряд вписываются танцы. Многие танцы тесно увязываются с событиями и узловыми моментами сюжета (завязкой, развитием, кульминацией и т. п.). Действие оперы происходит не на фоне танца, а во время танца.

Яркие примеры такой трактовки – сцены бала из оперы «Евгений Онегин» и «Пляска скоморохов» из «Чародейки». В балетных сценах оперы «Евгений Онегин» функция фона трактована как «социально-культурная

реальность»¹. Хороводные песни крестьян воссоздают типичную атмосферу барской усадьбы. Четвертая и шестая картины представляют провинциальный и столичный балы, на которых звучат традиционные для этого времени танцы. Танцы включены в сцены свободного строения, в них участвуют герои. Таким образом, танцы дополняются функцией действия героев, завязкой конфликта и его развития. В сценах бала Чайковский впервые вводит в оперу историко-бытовой танец.

В лирико-психологическую драму «Чародейка» входит единственный танец – «Пляска скоморохов», в которой участвует один из антигероев. Пляска выполняет функцию действия и завязки конфликта одной из драматургических линий оперы.

Лирическая направленность творчества проявилась в комико-фантастической опере «Черевички». Разнообразные балетные сцены оперы включают танцы классического и характерного типа. В функциональном отношении они развивают традиции Глинки: представляют картины чудес, соединенных сюжетным мотивом путешествия.

Вершиной оперного творчества Чайковского признана опера «Пиковая дама». В ее концепции и сюжете особое значение приобретает мифологема «жизнь – игра». Она присутствует в фоновых сценах, в диалогах и отношениях героев, в социальной и досуговой жизни общества. Роковое значение имеет карточная игра, которая соединяется со страстью обогащения. Балетные сцены расположены в третьей картине, где происходит перелом противоборствующих сил: чувство любви побеждается страстью к злату, олицетворенному в картах.

Строение картины подобно структуре «театра в театре», где основным является маскарад, внутренним – пастораль «Искренность пастушки». Танцы исполняются и во «внешнем» маскараде, и в пасторали. Танцевально-хоровые сцены обрамляют внешний и внутренний «театры действий». Балетные сцены в «Пиковой даме» выполняют функции:

- содействия выражению одной из сверхидей оперы – «жизнь как игра»;
- создания атмосферы праздника и игры в картине маскарада;
- иносказательно излагает основную нравственно-этическую дилемму;
- осуществляют формообразование на уровне композиции сцены.

¹ Васильев, А. К. Опера П.И. Чайковского «Евгений Онегин» на русской сцене 1879–1991 гг. Постановочные принципы танцевальных и массовых сцен: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / Васильев Александр Кирович; Российский институт истории искусств. Санкт-Петербург, 2019. С. 5.

3.3. «Характерные танцы как компонент обрядовой драматургии в операх Н. А. Римского-Корсакова». Параграф посвящен изучению опер композитора, написанных в XIX веке, в раннем и зрелом периодах творчества. Анализ опер Римского-Корсакова показал, что новаторская трактовка балетных сцен проявилась, главным образом, в операх на сказочно-фантастические сюжеты по произведениям русских писателей: «Майская ночь», «Снегурочка», «Ночь перед Рождеством».

Обращаясь к сказочно-фантастическим сюжетам, Римский-Корсаков стремился раскрыть красоту человеческих отношений в контексте народного мирозерцания, отраженного в традиционном укладе жизни и обрядах. В операх воссоздаются или цитируются песни годового земледельческого круга и ритуально-обрядовые действия. Так, опера «Майская ночь» воспроизводит обряды троцкого цикла. «Ночь перед Рождеством» – обряды и песни колядования. Традиции народного календаря входят в сюжет «Снегурочки» (проводы зимы, встреча весны, приход лета).

Обрядовая сторона представляет собой специфический музыкальный и сюжетно-драматургический слой, по-своему организует жизнь героев и персонажей. Герои и персонажи «проживают» свою жизнь внутри сюжета: любят, стремятся к добру и счастью, побеждают врагов. Однако все эти действия происходят в мире традиционной культуры и организуются обрядами. Во время обрядовой игры Левко обнаруживает ведьму, в обрядах Ярилиного дня Снегурочка находит свою любовь и тает. В опере «Ночь перед Рождеством» обряды колядования объединяют события, которые происходят в мире людей, среди нечистой силы и в небесном пространстве. Таким образом, обрядовые формы в операх Римского-Корсакова выходят на уровень сюжетообразования и драматургии.

Из народного мирозерцания Римский-Корсаков формирует собственную художественную концепцию «двоемирия», которая выражается в контрастном сопоставлении двух миров – реального (своего) и волшебного-природного (чужого). Два мира сосуществуют параллельно друг другу и сопоставляются по принципу контраста и зеркального подобия. Параллельность обрядовых действий (хороводов, игр) в мире людей и фантастическом мире становится устойчивым драматургическим приемом. Сопоставление миров опирается на принципы картинной драматургии.

Традиционные обряды совершаются на земле людьми, а в фантастическом мире – его обитателями – нечистой силой, русалками, силами природы, жителями подводного мира. В воплощении образов реального и фантастического мира Римский-Корсаков опирается на контрастные комплексы средств выразительности. Единство многолинейного

драматургического развития обеспечивается благодаря широкому использованию возможностей лейтмотивной системы.

Обращаясь к фольклорным формам, Римский-Корсаков учитывает их синкретическую природу. Поэтому события, обряды, игры и танцы, происходящие и в человеческом, и в фантастическом мирах, сопровождаются пением. В человеческом мире обрядовые хороводные и игровые песни ставятся как характерные танцы, приближенные к фольклорным традициям. Танцы в фантастическом мире ставятся на основе классической хореографии. Как часть обряда балетные сцены встраиваются и в целостную мифопоэтическую модель мира, которая предстает в опере, и в систему оперных музыкально-драматургических средств. Таким образом, балетные сцены практически полностью утрачивают фоновую функцию. Они являются составной частью обряда и обрядовой драматургии. Сюжетно-композиционные функции балетных сцен дифференцируются их положением в последовательности событий и структуре оперы. Они могут выполнять роль экспозиции образов, развития, разрешение конфликта, создавать симметричные композиции и интонационно-образные арки. Обрядовая драматургия сочетается со сквозным развитием тем и мотивов.

В опере «Ночь перед Рождеством» появляется идущий от глинкинского «Руслана», сказочный мотив странствий героя, который включает в сюжет картины иных миров. Показ картин иных миров – основная функция балетных сцен «Игры и пляски звезд» и «Бала в царском дворце» (Польский с хором).

Этот же мотив выполняет сюжетообразующую роль в опере «Садко». В опере-былине Римский-Корсаков отступает от обрядовой драматургии, но сохраняет концепцию двоемирия. Хореография становится ведущим выразительным средством для фантастического мира. Балетные сцены представлены танцевально-хоровыми формами во 2-й и 6-й картинах оперы. На основе анализа особенностей музыкальной драматургии оперы «Садко» делается вывод о том, что функции балетных сцен включают экспозицию и развертывание персональных и коллективных образов фантастического мира в традициях эпической картинной драматургии.

В Заключении подводятся итоги исследования.

Русская национальная опера в течение XIX века прошла огромный путь становления. В течение всего столетия развитие оперы было движимым идеей создания национального музыкального театра. В музыкальном творчестве шли поиски в области национальной тематики, музыкального языка и средств выразительности, отрабатывались формы взаимодействия хореографии и пения. Опыт многоплановой трактовки танцевальных сцен в

операх Кавоса не получил последовательного развития в жанрах оперы-водевиля и романтических операх русских композиторов 1820-х и 1830-х годов в силу деактуализации жанра волшебной-комической оперы.

Подлинное новаторство в трактовке балетных сцен в опере принадлежит М. И. Глинке. Глинка является основоположником национально-характерных хореографических картин. Создавая музыку польского акта, композитор стремился к такому образу сценического танца, который бы в обобщенной форме передавал стиль и дух («характер») национальной хореографии. Именно так в настоящее время определяют данную разновидность сценического танца.

Композитор создал модель показа конфликта через противопоставления образов и драматургических линий «своего» и «чужого», основанных на контрастных комплексах средств музыкальной выразительности. Балетные сцены в операх Глинки выполняют важные драматургические и формообразующие функции. Они являются:

- способом воплощения и презентации образа «чужих»,
- центральным звеном драматургической линии «контрдействия»,
- задают композиционный ритм, организующий форму на уровне оперного действия.

Многоплановая трактовка драматургических функций балетных сцен сложилась в своеобразную творческую традицию, которая получила плодотворное развитие в творчестве П. И. Чайковского и композиторов Могучей кучки. Практически во все оперы, созданные во второй половине XIX века, входят балетные сцены и номера. Традиции Глинки развиваются в соответствии с индивидуальным авторским стилем, эстетическими и творческими задачами. Создаются чрезвычайно многообразные авторские жанровые разновидности оперы. Также многообразна трактовка балетных сцен.

Изучение особенностей трактовки драматургических функций балетных сцен показало общие черты в группах опер, объединенных общей направленностью тематики – лирической, комической, исторической психологической, сказочно-фантастической. Балетные сцены в различных жанровых разновидностях опер утратили значение вставного дивертисмента и фоновую функцию. Сюжетно-композиционные функции хореографических номеров дифференцируются их положением в последовательности событий и структуре оперы. Они могут выполнять роль экспозиции образов, развития, разрешения конфликта. Кроме того, расположение танцев в структуре как отдельной сцены, так и в опере в целом может создавать симметричные

композиции, выстраивать интонационно-образные арки, проводить «зеркальные параллели».

Выдающиеся русские композиторы второй половины XIX века дали новую трактовку балетным сценам, входящим в структуру оперы. Благодаря опоре на традиции профессиональной музыки и фольклора, они сумели раскрыть образно-смысловой, формообразующий и композиционно-драматургический потенциал хореографических средств в оперном жанре. Таким образом, балетные сцены внесли свою лепту в уникальность каждого оперного шедевра.

ПЕРЕЧЕНЬ ПУБЛИКАЦИЙ

Статьи по теме диссертации, опубликованные в рецензируемых научных изданиях из Перечня ВАК:

1. Чэнь Цзин. Роль дивертисмента в формировании балетных сцен русской оперы первой трети XIX века / Чэнь Цзин // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2023. – № 1 (68). – С. 24–28. ISSN 2220–1769 (0,3 п.л.)

2. Чэнь Цзин. Роль балетных сцен в волшебной опере «Илья Богатырь» К. А. Кавоса и И. А. Крылова / Чэнь Цзин // Университетский научный журнал. Серия «Филологические и исторические науки, искусствоведение». – 2023. – № 75 – С. 140–148. ISSN 2222-5064 (0,6 п.л.)

3. Чэнь Цзин. Художественные тенденции развития репертуара оперного театра России второй четверти XIX века / Чэнь Цзин // Bulletin of the International Centre of Art and Education (Бюллетень Международного центра «Искусство и образование»). – Международный центр «Искусство и Образование». – 2024. – № 4. – С. 56– 69. ISSN 2618-6942 (0,87 п.л.)

4. Балетные сцены в опере «Жизнь за царя» М. И. Глинки / Чэнь Цзин, О. Б. Никитенко // Bulletin of the International Centre of Art and Education (Бюллетень Международного центра «Искусство и образование»). – Международный центр «Искусство и Образование». – 2025. – № 4. – С. 107–111. ISSN 2618-6942, 2025. (0,4/0,2 п.л.)

Публикации по теме диссертации в других изданиях

5. Чэнь Цзин. Некоторые тенденции развития музыкально-театральной жизни в России первой трети XIX века / Чэнь Цзин // Музыкальная культура

глазами молодых ученых: сборник научных трудов. – Санкт-Петербург: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена. – Вып. 18. – 2023. – С. 15–19 (0,3 п.л.)

6. Чэнь Цзин. Стилевые и тематические особенности русских опер доглинкинского периода / Чэнь Цзин // Инновационный потенциал развития науки в современном мире: достижения и инновации: Сб. научных статей по материалам X Международной научно-практической конференции (28 февраля 2023 г., г. Уфа). В 2 ч. – Ч.2. – Уфа: Изд-во «НИЦ Вестник науки», 2023. – С. 200–206 (0,43 п.л.)