

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ  
УНИВЕРСИТЕТ ИМ. А. И. ГЕРЦЕНА»

На правах рукописи

**Чэнь Цзин**

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

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

Диссертация

на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель  
кандидат искусствоведения,  
доцент  
**Никитенко Оксана Борисовна**

Санкт-Петербург

2025

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	3
ГЛАВА 1. ФОРМИРОВАНИЕ РУССКОЙ ОПЕРЫ С БАЛЕТНЫМИ СЦЕНАМИ В ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XIX ВЕКА	
1.1. Основные тенденции развития оперы в первой четверти XIX века .....	10
1.2. Роль дивертисмента в формировании балетных сцен в русской опере первой четверти XIX века .....	23
1.3. Роль балетных сцен в волшебной опере «Илья Богатырь» К. А. Кавоса и И. А. Крылова .....	30
ГЛАВА 2. БАЛЕТНЫЕ СЦЕНЫ И ИХ РОЛЬ В ОПЕРАХ М. И. ГЛИНКИ	
2.1. Современники М. И. Глинки и их вклад в развитие оперного жанра .....	58
2.2. Новаторский подход к хореографии в опере «Жизнь за царя» .....	67
2.3. Интерпретация танцевальных сцен в опере-сказке «Руслан и Людмила» .....	88
ГЛАВА 3. ХОРЕОГРАФИЯ В ДРАМАТУРГИИ РУССКИХ ОПЕР ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА	
3.1. Русские оперы с балетными сценами второй половины XIX века .....	107
3.2. Многообразие драматургических функций балетных сцен в операх П. И. Чайковского .....	118
3.3. Характерные танцы как компонент обрядовой драматургии в операх Н. А. Римского-Корсакова .....	138
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	162
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	168
ПРИЛОЖЕНИЕ: Структурные элементы драматургии опер, схематические таблицы.....	188

## ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность темы исследования** определяется активным обсуждением в научном сообществе существенных 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. А. К. Васильев пишет об этом: «Одна из тенденций развития современной оперной режиссуры – купирование танцевальных сцен или принципиальное переосмысление составляющей их традиционной хореографии» [24, с. 6–7]. Эти купюры далеко не всегда оправданы 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 практически 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 исследования.** На сегодняшний день драматургические функции балетных сцен в русской опере XIX века не получили специального исследования в трудах ученых. Исходя из обзора

музыковедческой литературы, И. А. Бакаева пишет: «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» [10, с. 6].

Больше внимания к балетным сценам в русских операх уделяется в балетоведении. Об истории и стилях постановок балетных сцен говорится в книгах В. М. Красовской [76; 77]. Значение балетных сцен в русских операх затрагивается в работах по истории русского балета Ю. А. Бахрушина [12] и Т. А. Андреевой [3]. В последние десятилетия ситуация меняется. В 2009 году теоретические аспекты взаимодействия оперы и балета получили исследование в диссертации И. А. Бакаевой [10]. 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 [54]. 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 [71; 72], М. Л. Мугинштейна [96], И. Ю. Неясовой [100] и других.

Русское оперное искусство XIX столетия подарило миру немало прекрасных балетных страниц. Они создают в опере «самостоятельный жанровый слой» [10, с. 6], отражают ситуации и образно-сюжетные линии, активно задействованы в общем драматургическом процессе. Однако их роль в этом процессе остается не выявленной.

**Объектом настоящего 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 [15], Н. И. Дегтяревой [47], Ю.В. Келдышем [65], В. В. Медушевским [91], Ю. В. Николаевской [101], Е. А. Ручьевской [127] 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 [37; 38; 40], С. С. Гончаренко [42], Л. А. Закса [56], О. В. Комарницкой [71; 72] и др.), балетоведению (Т. А. Андреевой [3], Ю. А. Бахрушина [12], В. В. Ванслова [23], В. М. Красовской [76; 77] и др.), литературоведению (Н. Л. Бродского [20], М. А. Гордина [44], В. Я. Проппа [111], Н. Л. Степанова [144], В. А. Шачковой [165]), театроведению (Г. В. Морозовой [95], А. И. Зыкова [58]).

**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, показана их основополагающая роль для будущей трактовке 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 исследования** 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 [160] и X Международной научно-практической конференции «Инновационный потенциал развития науки в современном мире: достижения и инновации» [163]. Основные положения диссертации изданы в виде четырех 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.

## ГЛАВА 1.

### ФОРМИРОВАНИЕ РУССКОЙ ОПЕРЫ С БАЛЕТНЫМИ СЦЕНАМИ В ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XIX ВЕКА

#### 1.1. Основные тенденции развития оперы в первой четверти XIX века<sup>1</sup>

Первая четверть XIX века – особый период в становлении русского оперного театра. По местоположению и значению исследователи определяют его как предклассический или доглинкинский. Активное развитие музыкально-театральной жизни России в XIX веке было во многом подготовлено плодотворными традициями, сложившимися в предыдущем столетии: деятельностью частных крепостных и государственных театров, повсеместным развитием домашнего музицирования в формах оркестра, камерного и камерно-вокального ансамбля. С началом нового века музыкальный театр постепенно выдвигается в центр культурной жизни России. Как отмечает Е. В. Смагина, «“Страсть к музыке и театру” завладевает умами и сердцами представителей самых разных слоев и прослоек русского общества в александровский и николаевский периоды отечественной истории – от аристократических до самых демократических» [135, с. 7]. Просвещенные умы интересуют идея создания национального музыкального театра.

Развитию императорских музыкальных театров уделялось значительное внимание в культурной политике Александра I. Для театров выделялись, реконструировались или строились специальные здания по проектам выдающихся архитекторов [137, с. 32]. Как известно, под управлением императорского двора находились Александрийский, Эрмитажный, Мариинский и Михайловский театры в Санкт-Петербурге, а также Большой и Малый театры в Москве. Количество театров постепенно

---

<sup>1</sup> В параграфе использованы тексты статей соискателя [160; 163; 164].

увеличивалось. Все императорские театры, в составе которых работали российская, итальянская, французская и немецкая труппы, подчинялись двору монарха и находились на казенном финансировании<sup>2</sup>. Развитие театров под эгидой государства, безусловно, играло важную роль, так как без этой поддержки их деятельность «не могла бы получить такой широкий разворот и достигнуть сравнительно высокого художественного уровня, позволявшего овладеть сложными произведениями отечественного и зарубежного репертуара» [67, с. 27]. Позитивные результаты принесло и реформирование театрального дела: смешанные театральные труппы были разделены на «специализированные» – музыкальные (оперные и балетные) и драматические. Реформы театров наряду с мероприятиями по совершенствованию работы театральных школ способствовали росту профессионализма и исполнительского уровня артистов и музыкантов. Русский музыкальный театр обретал художественную зрелость.

Дирекция императорских театров, проявляя заинтересованность в решении проблемы национального репертуара для русского музыкального театра, формировала заказы на создание музыкальных спектаклей на национальную тематику. На этой ниве в первых десятилетиях XIX века в основном трудились композиторы, вышедшие из любительской среды. Среди них О. А. Козловский (1757–1831), братья А. Н. Титов (1769–1827) и С. Н. Титов (1870–1825), Д. Н. Кашин (1770–1841), С. И. Давыдов (1777–1825). Их творчество в совокупности охватывало самые разнообразные жанры. Помимо произведений для музыкального театра они писали духовные и светские хоры, инструментальные, вокальные произведения. Все это создавало предпосылки для формирования русской композиторской школы. Значительный вклад в развитие русского музыкального театра внесли

---

<sup>2</sup> Непосредственное руководство императорскими театрами осуществляла Дирекция, в подчинении которой находилась московская и петербургская управляющие конторы, а также органы цензуры, контролирующие театральный репертуар. На попечении Дирекции императорских театров находились театральные школы, которые готовили драматических, оперных и балетных артистов.

работавшие в России композиторы иностранного происхождения: чех Ф. К. Блима (1770–1811/12), итальянцы Ф. Антолини (1774–1824) и К. А. Кавос (1775–1840), Ф. Шольц (1787–1830) из Пруссии. По заказу Дирекции императорских театров они писали произведения на русские сюжеты, знакомились с народными песнями, использовали их некоторые особенности в своем творчестве.

В поколении перечисленных композиторов обращает на себя внимание тот факт, что все они начали свой творческий путь в 1790-е годы, который завершился к началу 30-х годов. До 1840 года дожили лишь Кавос и Кашин, но последнее десятилетие их жизни не отличалось значительной плодотворностью. Это обстоятельство также позволяет отделить первую треть XIX века как особый, завершающий этап истории русской музыки «доглинкинской эпохи».

Становление русской оперы в первой четверти XIX века протекало в русле многообразных жанровых смешений и освоения национальной специфики музыкального языка. Исследователи [67; 77; 136 и др.] отмечают необычайное жанровое многообразие, царившее на театральной сцене этих лет. Это комические, исторические и сказочные оперы, водевили, балеты и дивертисменты, сцены, трагедии с музыкой, мелодрамы и другие условные разновидности музыкальных спектаклей, основанные на жанровых смешениях, обладающие «гибридными» чертами или признаками стирания жанровых границ. Общим для большинства жанров музыкального театра было сочетание разговорных сцен, танцев, сольного и хорового пения<sup>3</sup>. Как указывает Н. В. Туманина, «До Глинки русская опера не знала произведений, драматургия которых опиралась бы только на музыку без каких-либо разговорных эпизодов» [145]. Активное взаимодействие различных

---

<sup>3</sup> Исследуя историю русского балета, В. М. Красовская пишет о об этом: «Танец входил в оперу и драму. В балетах танцовщики разговаривали и пели. Жанры драматически-разговорного, вокального и хореографического искусств соединялись синтетически» [77, с. 82–83].

музыкально-театральных жанров, с одной стороны, раскрывало образно-выразительный потенциал их синтеза, с другой – способствовало выявлению специфики и самоценности каждого из жанров. Так, например, синтетические черты в процессе жанрового самоопределения ярко проявились в развивающемся русском балете. Как отмечает В. М. Красовская, балетные спектакли содержали в себе «такие элементы других жанров, как пение, драматический диалог. Ими обязаны были владеть артисты балета, наряду с выступавшими в балетных постановках артистами драмы и оперы» [77, с. 99]<sup>4</sup>. Благодаря деятельности талантливых балетмейстеров И. И. Вальбреха<sup>5</sup> и Ш. Л. Дидло, балет этого времени постепенно приобретал жанровую автономность, хотя балетные спектакли редко демонстрировались как самостоятельные произведения. Обычно они завершали представление драмы или оперы [Там же]. Поскольку грани между жанрами в русском музыкальном театре оставались условными, специализация исполнителей также долгое время была достаточно относительной. Поэтому умение танцевать считалось необходимым и для оперного певца<sup>6</sup>.

Как известно, многообразие, неустойчивость и взаимодействие жанров чрезвычайно характерны для так называемых переходных периодов в истории музыки. Рассматриваемый период в стилевом отношении обладал всеми очевидными признаками переходного времени. Первую треть XIX века исследователи называют периодом предромантизма [138], раннего романтизма. Для литературы и музыкального творчества этого времени чрезвычайно характерно сосуществование разностилевых тенденций,

---

<sup>4</sup> Так, например, известная танцовщица Е. И. Колосова (1780–1869) успешно выступала как драматическая и оперная артистка: исполняла роли в опере Н. Изуара «Два слова или ночь в лесу» и драме «Ненависть к людям и раскаяние» А.Ф. Коцебу [77, с. 85].

<sup>5</sup> Иван Иванович Вальбрех (1766–1819) – танцовщик, балетмейстер и педагог – происходил из московской семьи, имеющей шведские корни. Учился в Петербургской театральной школе у итальянских балетмейстеров.

<sup>6</sup> Этот тезис цитируется в книге В. М. Красовской по «Журналу драматическому» от 1811 года (ч. 1, № 1, стр. 203) и подтверждается текстами оперных афиш того времени, где певцы значатся как исполнители вокальных партий и танцев [77, с. 84].

взаимодействие романтических стремлений с традициями классицизма и чертами сентиментализма. Просветительские идеи классицизма выражали себя в героических и патриотически окрашенных сюжетах балетов, опер, дивертисментов и драм с музыкой. При этом большой популярностью пользовались сентиментальные и мелодраматические образы. Музыкальные спектакли по произведениям А. С. Пушкина, Н. М. Языкова, В. А. Жуковского содействовали формированию эстетики романтического театра. Менялся образный строй музыки, в камерно-вокальных и музыкально-театральных произведениях отрабатывались выразительные средства русского романтизма, складывался новый музыкальный язык, обновлялась жанровая система искусства.

Как отмечают исследователи [135; 73; 74; 64; 66; 67], процесс формирования русской оперы в рассматриваемый период XIX века отличался интенсивностью и широтой. Созданный в этот период «оперный массив, представленный десятками опусов, включая так называемые гибридные жанры, весьма внушителен» [135, с. 6].

В четвертый и пятый тома «Истории русской музыки» включены хронологические таблицы, составленные Т. В. Корженьянц [73; 74]. Их обзор позволяет сделать о том, что, создавая оперы, композиторы стремились к яркости сюжетов, обновлению тематики, творческим экспериментам. Жанровые определения, которые композиторы давали своим произведениям, разнообразны. Это комические, волшебно-комические, волшебные оперы, оперы-водевили и другие. Среди них преобладают комические оперы на бытовые сюжеты и волшебно-комические оперы на сказочные сюжеты. Оперы, в драматургии которых, по мысли авторов, сказочно-фантастическое начало, зрелищные сценические эффекты и балетные сцены имели особое значение, обозначались как «волшебные».

Традицию включения танцев в композицию спектакля русская опера унаследовала от европейской. Эта традиция оказалась чрезвычайно близкой практике московских и петербургских театров, в которых долгое время

труппы были смешанными: певцы могли исполнять танцы, а танцоры – произносить монологи и даже петь. Несмотря на введение специализации трупп, постановки разнообразных танцев органично входили в оперы, драмы и другие музыкально-сценические жанры.

Другим источником тесной взаимосвязи пения и танца для русского музыкального театра этого времени было народное искусство, в котором эти жанры нередко находились в синкретическом<sup>7</sup> единстве [77, с. 82]. «Хрестоматийным» образцом такого единства являются, например, плясовые и хороводные песни. Всё это послужило импульсом для обновления и творческого развития традиций танцевальных сцен в русской опере.

Музыкальная стилистика русских опер формировалась в результате сложного сплава закономерностей западноевропейской мелодики и вокальной техники с интонационными особенностями «*российской песни*» рубежа XVIII-XIX веков<sup>8</sup>, «*русской песни*» 1800–1810 годов<sup>9</sup> и национального фольклора. Таким образом, ориентация на песенно-романсовую культуру, фольклорные образцы и претворение в музыкальных партитурах национальных красок от отдельных интонаций и ритмов до прямого цитирования обработок народных песен становится важной тенденцией развития музыкально-театрального искусства. Эта тенденция активно поддерживалась требованиями Дирекции императорских театров. Поэтому, начиная с первых лет XIX века, русские композиторы и работавшие в России иностранные авторы создавали оперы, балеты, водевили,

---

<sup>7</sup> Синкретизм – некая изначальная «целостность компонентов и свойств фольклора – слова, музыки и действия» [122, с. 186]. Синкретизм является свойством ранних фольклорных форм, в которых музыка, слова, жесты, театрализованное действие, танцы, игры и другие компоненты выступают в нерасчлененном виде. Особенно ярко синкретические черты сохранились в жанрах, относящихся к обрядам русского народного земледельческого календаря.

<sup>8</sup> «Российские песни» рубежа XVIII-XIX вв. представляли собой разновидность «ранних романсов с русским текстом» [80, с 210].

<sup>9</sup> «Русская песня» «в период 1800-1810 годов становится самостоятельным жанром камерного, а иногда виртуозно-концертного плана» [80, с 210].

дивертисменты и другие музыкально-театральные произведения на русские сюжеты с использованием русской интонационности [138, с. 13]. Это выразилось не только в национально окрашенном интонационном языке, но и в обращении к обрядовой стороне фольклора, которое стало характерным драматургическим приемом для дивертисмента и комической оперы, которая занимает лидирующее положение на сцене музыкального театра.

В книгах В. М. Красовской по истории балета [77, с. 82–83] и А. С. Рабиновича о русской опере доглинкинского периода [116] в качестве показательного примера претворения обрядовых традиций приводится комическая опера «Старинные святки» (1800), написанная работавшим в России чешским капельмейстером Ф. К. Блима на либретто историка и археографа А. Ф. Малиновского. Сюжет оперы воскрешал идеализированные картины русской старины XVII века. Опера включала русские песни, песенные арии, хоры, игры, входившие в старинные обряды, разговорные диалоги и множество танцевальных сцен, которые «занимали не меньше места, чем пение» [77, с. 82–83]. В образе главной героини Настасьи автор одним из первых показал на оперной сцене особенности национального женского образа. «Цементирующим» фактором в столь разнообразной композиции стало воспроизведение «подлинного народного обряда святочных гаданий» [116, с. 130–132], включающего приход ряженых, опускание колец на блюдо, пение русских и украинских народных подблюдных песен, бросание башмаков на снег и т.п. Части этого обряда воспроизводились в разных действиях оперы<sup>10</sup>. Святочные гадания, как и другие традиционные обряды на Руси (сватовство, свадьба, девичник и другие) обладали собственной, достаточно развитой сюжетной основой, что широко использовалось многими драматургами и композиторами. В этом очевидно сказалось влияние романтизма, который тяготел к народным обычаям и традициям, сказкам и песням. По мнению А. А. Гозенпуда, «в

---

<sup>10</sup> В книге А. А. Гозенпуда излагается сюжет оперы «Святочные гадания», рассматриваются особенности ее драматургии [37, с. 273–274].

“Старинных святках” обряд становится центром драматургии» [37, с. 273], а воспроизведение «на сцене игровых элементов фольклора» [Там же] содействовало особой популярности оперы. Впоследствии к обряду святочных гаданий обращались многие композиторы и либреттисты: С. Н. Титов в опере «Старинные святки» (1809), С. И. Давыдов в опере «Лукашка, или Святочный вечер» (1816), драматург А. А. Шаховской в водевилях «Пурсоньяк Фалалей, или Рохус в новом виде» (1819) и «Старинный русский быт, или Святочное гадание» (1821)<sup>11</sup>. В литературе отмечается, что опера «Старинные святки»<sup>12</sup> стала своеобразным предвосхищением некоторых эпизодов из баллады «Светлана» В. А. Жуковского, романа «Евгений Онегин» А. С. Пушкина, поэзии А. А. Фета. Опера Блима оставила определенный след в истории русского музыкального театра. Об этом в книге «Старая Москва» М. И. Пыляева говорится следующее: «опера “Старинные святки” так понравилась публике, что ее играли лет тридцать сряду» [115, с. 335]. Именно этой оперой была возобновлена работа московского театра в 1814 году, восстановленного после пожара 1812 года. Новая постановка «Старинных святок» была успешной и вызвала подъем патриотических чувств публики.

Обращение к традиционно-обрядовым формам было продолжено в трилогии комических одноактных опер А. Н. Титова: «Ям, или Почтовая станция»<sup>13</sup> (1805), «Посиделки, или следствие Яма» (1808), «Девишник, или Филаткина свадьба» (1809). Либретто к операм трилогии написал драматург А. Я. Княжнин на основе собственных пьес. Структура опер традиционно строилась на чередовании песенных и песенно-танцевальных номеров,

---

<sup>11</sup> Музыка к водевилям Шаховского была собрана капельмейстером Н. Г. Лядовым (1777-1831) из романсов, русских, малороссийских и польских песен, а также мазурок К. А. Кавоса, Ф. Антолини, Л. В. Маурера [107, с. 28–29]. Н. Г. Лядов также осуществил аранжировку собранного музыкального материала.

<sup>12</sup> В 1809 году появились оперы С. Н. Титова «Старинные святки» и «Посиделки», сюжеты которых содержат элементы традиционной культуры.

<sup>13</sup> Ям – старорусское название почтовых станций, где находились постоянные дворы, гостиницы и конюшни, где содержали ямских лошадей.

плясок и разговорных сцен, продвигавших развитие сюжета. В исполнении плясок принимали участие воспитанницы танцевальных классов Театральной школы. Вместе с ними под песню «Я по цветикам ходила» танцевали оперные артистки Е. Семенова и А. Борисова, что было указано в афишах и сообщалось в «Московских ведомостях»<sup>14</sup> [77, с. 84]. Музыкальный язык трилогии Титова, как и многих других его сценических произведений, соединял в себе западноевропейскую оперную стилистику, русский городской фольклор, мелодику бытовой песни-романса. Как отмечает А. Н. Глумов, музыка в операх композитора «неотделима от текста, порой она приближается к чувствительному романсу: например, в арии Модеста из “Яма”. Одним из лучших музыкальных созданий Титова считается свадебный хор а сарелла из “Девешника”» [36, с. 317]. Трилогия о ямах имела большую популярность у публики и поэтому ставилась на сценах не только столичных, но и провинциальных театров на протяжении почти 30-ти лет [67].

Среди многообразной оперной панорамы первой четверти XIX столетия особую группу составляют оперы на исторические сюжеты. Они выделяются в своеобразную традицию, которая актуализируется в преддверье Отечественной войны 1812 года и после одержанной в ней победы. Трактовка исторической темы в музыкальном и драматическом театре начала XIX века с современной точки зрения представляется наивной, упрощенной и весьма условной. Но она не могла быть иной, поскольку историзм как особое качество художественного произведения проявляется в зрелом реалистическом искусстве. Начало XIX века в России является

---

<sup>14</sup> В танцах оперных спектаклей и дивертисментов нередко принимали участие и другие оперные артисты (см. «Московские ведомости», 1812, № 9, 31 января, афиша) [77, с. 84]. Опираясь на публикации и тексты афиш XIX в., В. М. Красовская приводит распространенное в мнение о том, что умение танцевать является «совершенной необходимостью» для оперной актрисы («Журнал драматической», 1811, ч. 1, № 1, стр. 203) [Там же].

временем накопления исторических знаний<sup>15</sup>. Историческая тема операх и драмах этого времени просматривалась сквозь призму классицизма, сентиментализма и романтизма. Это окрашивало исторические сюжеты в чувственно-лирические тона, приносило в них идеализацию старины, дидактическую и морально-этическую направленность содержания. В 1802 году в статье «О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств» Карамзин формирует подход к исторической теме. Он пишет: «чтобы знать настоящее, должно иметь сведения о прошедшем» [62, с. 189]. Опыт подобного осмысления исторической темы в русском искусстве начала века еще не сложился; он будет формироваться в операх, созданных после 1812 года. Особенно ярко он проявит себя в опере М. И. Глинки «Жизнь за царя».

Среди первых авторов русской оперы на исторический сюжет, созданных в начале XIX века, исследователи называют Д. Н. Кашина – известного составителя сборников народных песен, композитора, и музыкального педагога. Исторические оперы Кашин писал на либретто С. Н. Глинки (1776–1847), драматурга, историка и публициста, предшественника славянофилов. В исследовательской литературе приводится информация о трех операх композитора: «Наталья, боярская дочь» (1800), «Ольга Прекрасная» (1808), «Одне сутки царствования Нурмангалы, или Торжество любви и добродетели» (1817). Жанр всех опер определяется как «героическая драма». Именно так он обозначен С. Н. Глинкой на титульных листах рукописного либретто к каждой опере [118]. Сюжеты опер относятся к разным историческим периодам. Действие оперы «Наталья, боярская дочь» происходит во времена русско-литовских войн конца XV века<sup>16</sup>, «Ольга

---

<sup>15</sup> Результатом данного процесса станет выход с 1816 по 1829 годы двенадцати томов «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина.

<sup>16</sup> Либретто к опере написано С. Н. Глинкой по одноименной повести Н. М. Карамзина. В книге А. А. Гозенпуда [37, с. 278–280] изложен сюжет оперы, дается общая характеристика музыкальной драматургии.

Прекрасная»<sup>17</sup> воскрешает предание о женитьбе киевского князя Игоря Рюриковича. Опера «Одне сутки царствования Нурмагалы, или Торжество любви и добродетели» повествует об исторически условном «Истинном происшествии, почерпнутом из Таверниерова путешествия в Персию и Индию»<sup>18</sup>. Во всех операх историческое время является своеобразным фоном, на котором разворачиваются сцены сентиментально-романтического, лирико-драматического или патриотического характера, живописуются добросердечные нравы патриархального Московского царства, Древней языческой Руси или чарующего Востока. Действующие лица «постоянно обращаются к Богу, их поступки направляет Провидение» [110, с. 94]. При этом в сюжетах могут присутствовать мотивы языческой мифологии<sup>19</sup>. По свидетельству современников, вокальные номера из опер Кашина отличались особой песенностью. В свое время Кашин был широко известен как знаток, собиратель, аранжировщик и пропагандист народной песни. Сборники его песен издавались. Несмотря на то что русские песни были обработаны им в итальянском стиле и гармонизованы средствами классического мажора и минора, они широко исполнялись на театральных подмостках и в условиях домашнего музицирования. Согласно героическому жанру, во все оперы композитора входили крупные хоры (в том числе торжественно-патриотического склада), хороводы, танцевальные и песенно-танцевальные номера. Большой частью они были основаны на подлинно народных мелодиях в обработке композитора, к которым С. Н. Глинка написал тексты. Наличие торжественных хоров в опере «Наталья, боярская дочь» «сделали возможным ее исполнение в концертной форме на коронации Александра I»

---

<sup>17</sup> Музыка оперы не сохранилась.

<sup>18</sup> В основе ее сюжета события мифологического характера из книги «Шесть путешествий Жан-Батиста Тавернье в Персию и Индию», которые происходили в Империи Великих Моголов XVII века.

<sup>19</sup> Среди персонажей оперы «Ольга Прекрасная» – боги Перун, Чернобог, Лада и др.

[37, с. 280]. Народно-песенная основа опер содействовала их популярности. Многие номера из них исполнялись в концертных программах.

После Отечественной войны 1812 года национально-патриотическая тематика в русской литературе и музыкальном театре существенно актуализировалась, усилился интерес к истории, жизни простого народа, образам и подвигам национальных героев. Это обусловило дальнейшее использование композиторами и либреттистами традиций фольклора и его выразительных средств. В музыкальный арсенал постепенно входили интонации и жанровые черты не только городской, но и протяжной песни крестьянской традиции, которые привносили в вокальные партии распевность и широту, приемы вариационного развития в сочетании с интонационным усложнением. Несмотря на то что «колоратурные распевы» носили «несколько условный, италянизированный характер, стремление выразить мелодическую природу народной песни в этой манере «русского бельканто» становится с годами все ощутимее [80, с. 211].

Старинные предания и легендарно-исторические события прошлого на долгие годы становятся объектом интересов композиторов и либреттистов. В 1812 году К. Кавос написал оперу-водевиль «Казак-стихотворец», в 1815 году совместно с драматургом А. А. Шаховским – комическую оперу «Иван Сусанин». В 1817 году состоялась премьера комической оперы с балетом А. Н. Титова на либретто А. Я. Княжина «Мужество киевлянина, или Вот каковы русские», в 1818 году – опера «Добрыня»<sup>20</sup> Кавоса.

В эти же годы на национальную тематику продолжает создаваться драматические произведения, связанные с национальной фольклорно-сказочной тематикой, включающие значительное число вокальных и танцевальных номеров. Среди них: «Карачун» (1816) Шаховского, «Старинный русский быт, или Святочное гадание» (1821), «Сокол князя Ярослава Тверского» (1823) Шаховского – Кавоса. Это тенденция первой

---

<sup>20</sup> Автор либретто не известен.

четверти XIX века указывает на то, что «национальная историческая тема утверждается в репертуаре русского музыкального театра» [37, с. 272] и по своему подготавливает почву для национально-ориентированного творчества Верстовского и Глинки.

Значительный вклад в становление русской оперы и балета первой трети XIX века Катерино Альбертович Кавос. Если его современники писали оперы эпизодически, то Кавос делал это почти ежегодно. В течение 40-ка лет он служил главным капельмейстером Петербургских театров, вокальным педагогом и композитором, создавал музыку для постановок на итальянскую, французскую и русскую труппы. С 1806 года ему было поручено управление русской оперой в Петербурге, для которой, по данным энциклопедических изданий, им было создано более 30-ти опер<sup>21</sup>. Благодаря своему стремлению воплощать в музыкальном театре идеи, темы и образы, актуальные для русской культуры, претворять в музыкальном языке народно-песенные интонации, цитировать образцы фольклора, Кавос вошел в историю русской оперы как один из ее родоначальников. В 1832 году он был назначен директором всех оперных трупп и оркестров Императорских театров. В этой должности Кавос оказывал существенную поддержку русским композиторам своего времени, в том числе М. И. Глинке.

Оперы Кавоса постоянно ставились на театральной сцене и пользовались заслуженным успехом у публики на всем протяжении первой половины XIX века. Не менее успешно композитор обращался и к балетному жанру. Он сочинял балеты, балетные дивертисменты и включал танцевальные номера в оперные спектакли<sup>22</sup>. Свои балетные замыслы Кавос осуществлял в сотрудничестве с талантливым балетмейстером Ш. Дидло, возглавлявшим в эти годы хореографическую часть императорских театров.

---

<sup>21</sup> По контракту от 1816 года Кавос обязался «сочинять все российские оперы и балеты, какие мне от дирекции поручены будут» [66, с. 126].

<sup>22</sup> Кавос является автором 6-ти балетов, дивертисментов, водевилей, хоров и песен, инструментальных пьес.

Как отмечают исследователи [150; 77] под руководством Дидло искусство русского балета достигло высокого художественного уровня, сложилась национальная школа хореографии, «для которой были характерны искренность, глубокая содержательность, виртуозная техника танца» [77, с. 203].

Таким образом, русская опера первой трети XIX века формировалась в благоприятной для нее атмосфере всеобщего увлечения театром, музыкой, активного интереса к русскому фольклору и городской песне, что создавало плодотворную почву для проявления творческого гения Глинки во второй четверти столетия.

## **1.2. Роль дивертисмента в формировании балетных сцен в русской опере первой четверти XIX века<sup>23</sup>**

Среди смешанных жанров первой четверти XIX века, сыгравших значительную роль в формировании танцевальных сцен как составной части оперной композиции, исследователи выделяют дивертисмент на русские народные темы [67; 77,]. Этот уникальный исторический жанр оказал значительное воздействие не только на адаптацию балетных сцен в опере. Он сыграл важную роль в обретении национальной характерности интонационного языка русской оперы и совершенствовании оперных форм. В русском обществе начала XIX века, где французский язык имел широкое бытование, французское название «divertissement» понималось буквально – развлечение, удовольствие, увеселение. Идея музыкального развлекательного представления пришла в Россию из западноевропейской музыки, где сложились 2 основных типа дивертисмента: инструментальный<sup>24</sup> и

---

<sup>23</sup> В параграфе использован текст статьи соискателя [162].

<sup>24</sup> Инструментальные дивертисменты – многочастные произведения сюитного типа, имеющие легкий развлекательный характер. В XVIII веке дивертисменты для ансамбля или оркестра получили широкое распространение (в том числе в творчестве Й. Гайдна, В. Моцарта).

театральный. Французские театральные дивертисменты представляли собой вставные композиции из хореографических или вокальных номеров, которые исполнялись между актами спектакля<sup>25</sup> и не были связаны с сюжетом основной постановки. Русский дивертисмент первой трети XIX века имел некоторое сходство европейским: он представлял собой спектакль народно-бытового характера, состоящий из хоров, «песен, танцев и драматических диалогов» [94]. Вместе с тем, он обладал своей спецификой, так как формировался в зоне «жанровых смешений», характерных для русского музыкального театра этого времени. Во-первых, русский дивертисмент сочетал в себе признаки «комической оперы, героической оперы спасения, балета и водевиля» [90, с. 203]. Во-вторых, он отличался яркой ориентацией на фольклорные истоки и народные традиции, был генетически связанным с русскими народными песнями, плясками и обрядовой культурой. В-третьих, русский дивертисмент мыслился авторами не только как «сопутствующий», но и как автономный музыкально-сценический жанр. Поэтому он нередко исполнялся как самостоятельное произведение. Стремление композиторов к воплощению национальной тематики и претворению народно-песенного материала усиливалось под влиянием общественного патриотического подъема довоенного и послевоенного десятилетий [77, с. 85]. Среди дивертисментов патриотического содержания, созданных после 1812 года, можно назвать «Возвращение героев» (1814) Ф. Антолини, «Возвращение князя Пожарского в свое поместье» (1826) К. А. Кавоса, «Праздник в стане союзных армий при Монмартре»<sup>26</sup> (1813), «Казачьи пляски на Рейне» (1817) с музыкой К. А. Кавоса и Д. Н. Кашина и другие. Безусловно, не все дивертисменты непосредственно отражали события войны 1812 года, «однако все они так или иначе были связаны с русской национальной

---

<sup>25</sup> На основе дивертисмента Ж. Ф. Рамо создает жанр оперы-балета («Галантная Индия», «Храм славы», «Празднование Полигимнии», «Сюрпризы любви» и другие) [94].

<sup>26</sup> «Торжественное представление, составленное из танцев разных наций, эволюций и пения в честь союзных армий» [90, с. 200].

тематикой, так или иначе трактовали патриотические сюжеты» [77, с. 126]. Таким образом, в послевоенные годы русский дивертисмент стал одним из самых актуальных и популярных жанров.

Из значительного числа дивертисментов первой трети XIX века заметно выделяются произведения, связанные с народными традициями и обрядами, которые становятся дополнительными факторами единства сюжета и драматургии. Среди них: «Гулянье на Воробьевых горах» (1815)<sup>27</sup>; «Масленица» (1816) и «Сельский праздник» (1827) с музыкой Кавоса; «Первое мая, или Гулянье в Сокольниках» (1815), «Торжество россиян, или Бивак под Красным» (1816), «Свадебный сговор при возвращении ратников на родину» (1817), «Смотр невест, или Деревенские святки» (1821), «Праздник жатвы» (1823) на музыку С. И. Давыдова<sup>28</sup>; «Игрища на святках» (1816), «Ярмарка на Урюпинской станице», «Казачи на Рейне» (1817), «Невское гулянье» (1818), «Старинные игрища, или Святочный вечер» (1823) композитора Ф. Е. Шольца (1787–1830) и другие [77, с. 135]. Эти дивертисменты великолепно ставились балетмейстерами – знатоками народных традиций и русского плясового фольклора – И. М. Аблецем, А. П. Глушковским и И. П. Лобановым. [Там же, с. 133–135]. Балетмейстеры нередко становились создателями дивертисментов, «нанализывая» на сюжет различные песни и «танцы на мотивы русских, украинских, казацких, уральских и тому подобных народных песен в аранжировке штатных капельмейстеров театра» [Там же, с. 133]. Аналогичными примерами являются дивертисменты И. М. Аблеца: «Сельский праздник» (1812), «Праздник донских казаков» (1815), «Макарьевская ярмарка» (1815), «Свадебный сговор при возвращении ратников на родину» (1817) [Там же, с. 133].

---

<sup>27</sup> Написан совместно С. И. Давыдовым, И. Керцелли и Д. Н. Кашиным.

<sup>28</sup> С. И. Давыдов также является создателем балетов аллегорического типа: «Гений благости», «Граф Кастелли, или Преступный брат». Балетам Давыдова «Увенчанная благость», «Жертвоприношение благодарности» присущи черты смешанных жанров: в их структуру включены хоровые номера торжественного, гимнического характера.

Перечисленные названия дивертисментов показывают, что большинство из них воспроизводят традиции праздничных народных гуляний<sup>29</sup>, которые в XVIII-XIX веках были неотъемлемой частью культурной жизни российских городов и деревень. Особенно массовыми были городские народные гулянья. Они проводились под открытым небом, на просторах природы или городских площадях, в парках или пригородных рощах. Как правило, народные гулянья приурочивались к праздникам церковного и народного календаря (Масленице, Рождеству, Вербному воскресенью, Семику, Троице и другим). В них сложились сходные и отличительные традиции, которые использовались композиторами при создании дивертисментов.

Например, известный в свое время дивертисмент Давыдова и Кавоса «Семик, или Гулянье в Марьиной роще» (1815) взаимосвязан с празднованием седьмого четверга после Пасхи (то есть за 3 дня до Троицы). Семицкие гуляния включали пение песен, хороводы и пляски, трапезу в лесу, роще или поле, поминовение усопших. На рубеже XVIII-XIX веков популярным местом семицких гуляний была Марьиная роща<sup>30</sup>, где со времен императрицы Елизаветы Петровны были организованы первые московские кладбища. После 1812 года в Марьиной роще были погребены погибшие в боях Отечественной войны 1812 года и во время московского пожара. Таким образом, дивертисмент Давыдова, полностью выдержанный в народном духе, соединил в себе фольклорные традиции с событиями войны с Наполеоном.

В дивертисмент вошли обработки народных песен «Ах, не будите меня молоденьку раным рано поутру»<sup>31</sup>, «Ай, во поле липенька», «Чем тебя я огорчила» на народный напев из сборника Львова – Прача [68, с. 162]. Тема победоносного окончания войны с Наполеоном звучит в казачьей песне

---

<sup>29</sup> Традиции народных гуляний ведут свое начало от древних обычаев и обрядов, распространенных в культуре разных европейских народов.

<sup>30</sup> Сегодня это название носит район Москвы. В XVIII-XIX веках здесь находилась Марина слобода; эти места также носили названия Марьиных лесов, Марьиной рощи.

<sup>31</sup> Позже она вошла в сборник народных песен Д. Н. Кашина [68, с. 162].

«Миновала зла година» и хоре воинов «Станем, братцы, веселиться, славить русского царя, всё пред нами покориться, гей, ура!». Подлинно народные песни дивертисмента чередовались с танцами и вокальными номерами, написанными композитором в народном стиле. Сюжетная линия в «Семике» Давыдова была намечена достаточно условно. В сценическом действии доминировала сюитность и сопоставление контрастных картин, что явилось своеобразным отражением традиционно-обрядовой структуры праздника.

Ярким примером претворения интонационно-жанровых особенностей русских народных песен и танцев в профессиональной музыке также является дивертисмент Давыдова «Первое мая, или Гулянье в Сокольниках». Обращение композитора к этому празднеству не случайно. Первомайское гулянье в Сокольнической роще по церковному календарю было Днем святого Пафнутия Боровского. Однако к церковному календарю Гулянье в Сокольниках было приурочено достаточно формально. В большей степени в нем обнаруживались связи с встречей весны и пробуждающейся природой в традиционной культуре России. Праздник был настолько популярным, что со временем ему был присвоен официальный статус народного торжества. В Сокольнических гуляньях могли принимать участие представители разных социальных слоев населения: крестьяне, мещане, дворянская знать. Со временем к Гулянью в Сокольниках присоединились разнообразные театральные традиции, сложившиеся в ярмарочной среде. Здесь устраивались представления в райке и балаганах, сооружались временные подмости. Бродячие и профессиональные артисты исполняли небольшие концертные номера, включавшие народные песни и танцы, а также короткие получасовые пьески. В течение дня эта программа могла повторяться по несколько раз [18].

В «весеннем» дивертисменте Давыдов широко использует цитаты народных песен<sup>32</sup> и авторский материал, сочиненный в народном стиле. Наибольшую известность приобрели две песни – «Среди долины ровныя» и «Кабы завтра да ненастье», которые вошли в музыкальный «быт демократических кругов городского населения как народные, надолго пережив спектакль, для которого они были созданы» [68, с. 163]. Песня «Среди долины ровныя» настолько адаптировалась в народной среде, что вопрос о ее принадлежности композитору остается открытым. Исследователи отмечают ее сходство с различными авторскими<sup>33</sup> и народными напевами [61; 68]. Учитывая эту ситуацию, Ю. В. Келдыш показывает особенности творческого метода Давыдова: «Беря народную или ставшую народной мелодию, Давыдов создает на ее основе свое, довольно развернутое по масштабу произведение. В результате песня ... превращается в драматический монолог, достигающий высокой степени эмоционального напряжения» [68, с. 166]. Немногочисленные, дошедшие до нашего времени произведения Давыдова отразили особое чувство народности, присущее композитору. Глубоко связанные с интонационным и образным строем народных песен и танцев, они стали значительным вкладом в формирование национального музыкального языка искусства доглинkinской эпохи, прокладывающего путь к русской музыкальной классике.

Жанр русского дивертисмента, возникший в предвоенное десятилетие на волне патриотического подъема, достиг расцвета в послевоенные годы и стал самобытным явлением на сцене музыкального театра. Несмотря на то, что созданные в эти годы дивертисменты продержались в репертуаре вплоть до середины столетия, жанр, не вышедший за рамки развлекательного

---

<sup>32</sup> «У меня ль во садочке», «Помнишь ли меня, мой свет», «Ах, по мосту, мосту» и другие [68, с. 163].

<sup>33</sup> Д. Н. Кашина, О. А. Козловского и др.

искусства, постепенно пришел в упадок, и новых заметных произведений в этом русле, начиная с 1820-х годов, создано не было.

В. М. Красовская, исследуя историю русского балета, выявляет характерные композиционно-жанровые особенности дивертисмента и особенности его влияния на развитие балета и оперы. Для дивертисментов оптимальными были сюжеты, опирающиеся на обрядовые традиции, связанные «с русским народным праздником, поверьем, исторической былью или современным событием» [77, с. 85]. Как правило, такие сюжеты не обладали развитой событийностью. Дивертисмент включал почти сюитную последовательность контрастных номеров – песен, песенных арий, балетных сцен и плясок, которые ставились на темы русских песен или исполнялись одновременно с вокальными номерами. При этом структура дивертисмента отличалась мобильностью и подвижностью: наиболее популярные песни и пляски нередко переходили из одного спектакля в другой. Поэтому многие из дивертисментов не имели конкретного названия и значились в афишах как «русские дивертисменты».

Таким образом, важным объединяющим фактором становился не столько сюжет, сколько традиционно-праздничная или обрядовая основа сценического действия. При отсутствии яркого, движущего конфликта, ведущую роль в сценическом действии выполняла хореография. Соответственно «сценаристами и постановщиками таких спектаклей, как правило, были балетмейстеры» [Там же].

В балетных номерах и сценах дивертисментов отрабатывалась специфика характерных танцев и лексика русской народно-сценической хореографии. Как обоснованно считает В. М. Красовская, условия смешанного жанра, каким являлся дивертисмент, обладали оптимальностью для развития театрального характерного танца. Народный танец в дивертисменте, с одной стороны, сохранял близость первоисточнику, с другой, – приобретал театрализованные черты, связываясь с поступками и

образами сценических персонажей. Танец обогащался новыми движениями, становился более сложным.

Дивертисменты, написанные авторитетными оперными композиторами своего времени и поставленные ведущими балетмейстерами, становились для их создателей своеобразной творческой лабораторией, в которой разрабатывались интонационные основы музыкального языка и стилистика национального характерного танца. Новые выразительные возможности музыкально-театрального жанра естественным образом переносились в оперные спектакли.

### **1.3. Роль балетных сцен в волшебной опере «Илья Богатырь»**

**К. А. Кавоса и И. А. Крылова<sup>34</sup>**

Для оперы начала XIX века сказочная тематика не была принципиально новой. Сказочные сюжеты на русской оперной сцене встречались и в XVIII столетии. Как правило, они трактовались в комическом, сатирическом или назидательном ключе [67, с. 30], так как в это время комедия была чрезвычайно популярным жанром. Примерами подобной трактовки являются оперы на либретто Екатериной II, «составленные» в 1780-е годы «из слов сказки, песней русских и иных сочинений» [131, с. 10]: «Февей» с музыкой В. А. Пашкевича, «Новгородский богатырь Боеславич» – Е. И. Фомина, «Хлор Царевич, или Роза без шипов, которая не колется» – Д. И. Хвостова. Эти примеры можно дополнить сказочно-комическими операми: «Баба Яга» М. Стабингера на либретто Д. П. Горчакова, «Добродетельный волшебник» А. Булланта на либретто Я. Б. Княжина и другими произведениями.

С началом XIX века в музыкальном театре меняется отношение к сказочной тематике, что взаимосвязано с факторами культурно-

---

<sup>34</sup> В параграфе использован текст статьи соискателя [161].

исторического порядка. Вместе с тенденциями предромантизма в русское искусство приходит стремление к обретению национальной самобытности, растет интерес к народному творчеству, национальной мифологии. Значительным событием в русской культуре конца XVIII века стало обнаружение А. И. Мусиным-Пушкиным выдающегося памятника древнерусской литературы «Слово о полку Игореве», который был опубликован в 1800 году. Национальная эпическая тематика начинает ярко проявлять себя в литературном творчестве. В свет выходят поэмы «Илья Муромец» Н. М. Карамзина (1794), «Добрыня» Н. А. Львова (1796)<sup>35</sup>, «Бова» (1799) «Алеша Попович» (1801) Н. А. Радищева, театральное представление с музыкой «Добрыня» Г. Р. Державина (1804), комическая опера «Богатырь Алеша Попович или страшные развалины» В. А. Жуковского (1804-1808)<sup>36</sup>. В приведенных произведениях очевидно стремление авторов к более глубокому осмыслению образного строя, стилевых, жанровых и языковых особенностей национального эпоса. Русские предромантики ввели славянскую мифологию, фольклорно-исторические и эпические образы в поэзию, драму и оперу.

Отмеченные тенденции оказали воздействие на жанр комической оперы, которая в начале XIX века продолжала доминировать на русской театральной сцене, и внесли в него свои коррективы. В комических и бытовых сюжетах усиливается фольклорное начало, проникают волшебные образы и темы, повышается значение личности героев и их внутреннего мира [64, с. 15]. И хотя, русские сказочные оперы еще очень далеки от романтического идеала, в их драматургии, и особенно в танцевальных сценах, прослеживается превращение «волшебных образов и событий» в образную сферу, которая противостоит миру реальному.

---

<sup>35</sup> Впервые опубликована в 1804 году в журнале «Друг Просвещения» (№ 9, с. 196) [130].

<sup>36</sup> Опера В. А. Жуковского «Богатырь Алеша Попович или страшные развалины» не была поставлена.

Своеобразным катализатором развития жанра русской волшебной оперы в XIX веке стали постановки зингшпилей: «Оберон» чешского композитора П. Враницкого по сказке Х. М. Виланда и «Дунайская русалка» Ф. Кауэра на либретто К. Ф. Генслера [67; 77; 137], привезенная в Петербург в 1804 году. Перевод ее немецкого словесного текста осуществил Н. С. Краснопольский. В русской редакции опера превратилась в «Днепровскую русалку» и «обогадилась» новыми музыкальными номерами, написанными С. И. Давыдовым и К. А. Кавосом. В оперные сцены, состоявшие из сольных арий, куплетов, ансамблей и разговорных диалогов, включались балетные сюиты, поставленные балетмейстером А. Огюстом (1780–1832). Действие оперы сопровождалось технически сложными, сцениграфическими трюками и эффектами, что превращало ее в «настоящее европейское зрелище» [77, с. 83]. Впоследствии «Днепровская русалка» была поставлена в Москве и некоторых провинциальных театрах. К ней были дописаны еще 3 спектакля, в том числе «Леста, днепровская русалка» с музыкой С. И. Давыдова (1805), «Русалка» с музыкой С. И. Давыдова и К. А. Кавоса (1807). Вместе они образовали оперную тетралогию, которая продержалась в репертуаре императорских театров почти до середины XIX века. Журнал «Вестник Европы» публиковал о ней восторженные отзывы критиков<sup>37</sup>. Музыка из оперы Кауэра не редко упоминается в художественной литературе XIX века<sup>38</sup>. Как известно, А. С. Пушкин переосмыслил народное предание о русалке, создав на его основе реалистическую драму [67, с. 32]. Все это говорит о том, что оперы о Русалке, несмотря на ироничное отношение к ним некоторых современников [26, с. 149–150], имели большой и не сиюминутный успех у зрителей и достаточно просвещенной публики, отвечали романтическим веяниям времени, впечатляли и оставались в

---

<sup>37</sup> В книге В. М. Красовской приводятся фрагменты восторженных рецензий на оперу из «Вестника Европы» за 1810 год [77, с. 82–83].

<sup>38</sup> Ария из оперы «Русалка» Ф. Кауэра упоминается в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин» и повести М. Е. Салтыкова-Щедрина «Запутанное дело»; Кадриль – в повести «Детство» Л. Н. Толстого.

памяти. Таким образом, в первой трети XIX столетия складывались предпосылки для формирования жанра русской волшебной оперы доглинкинского времени. Анализируя особенности театра 1800–1810-х годов, О. Б. Лебедева пишет: «Волшебная опера – один из самых “предромантических” жанров переходного периода литературного развития. Ее своеобразие определяется ее эстетической родственностью “готической” литературе, нагнетанием атмосферы ужаса и загадочности происшествий, вниманием к сказочным сюжетам и поэтике национального фольклора» [79, с. 40].

Из созданных на этой волне музыкальных спектаклей наиболее значительной и интересной с точки зрения претворения сказочного сюжета и композиционно-драматургической организации является опера «Илья Богатырь» К. А. Кавоса на текст А. И. Крылова, премьера которой состоялась 31 декабря 1806 года. Опера «Илья Богатырь» значительно отличалась от предшествующих ей сказочно-феерических, волшебных опер. Крылов привнес в сказочный сюжет реалистические черты и «драгоценный народный юмор, превративший комические фигуры Таропа и Седыря из условных театральных масок в живых людей. На смену перегруженному нелепыми ситуациями сценарию, существующему лишь для демонстрации сценических трюков, пришло отчетливое развитие сюжета» [37, с. 295–296].

Как было показано выше, ко времени появления оперы образ былинного богатыря приобрел определенную знаковость в русской художественной культуре. Кроме того, на выбор сюжета и заглавного героя повлияла социально-историческая обстановка. В 1805 году – за год до премьеры оперы «Илья Богатырь» – объединенная русско-австрийская армия проиграла сражение при Аустерлице. Захватнические войны Наполеона угрожали странам Европы и России. Война становилась ожидаемой. Сложившаяся ситуация будировала национальное самосознание и рост патриотических настроений в русском обществе.

Опера «Илья Богатырь» ответила этим запросам времени. Национальная патриотическая направленность ярко выделила ее из достаточно пестрого музыкально-театрального контекста начала XIX века. Впервые на оперной сцене образ легендарного героя был представлен на фоне картин из жизни Древней Руси, противостоящей набегам кочевников. В спектакль вошли сцены сражения русских воинов, прозвучало воззвание Черниговского князя: «впереди у нас слава, а назади стыд и рабство. За мной, друзья! Боги и правда с нами!» [78, с. 551]. Все это придавало опере актуальную для времени героико-патриотическую направленность и воспринималось зрителями как «отзвук недавних сражений с Наполеоном и призыв к отваге и стойкости в защите родины от врага» [66, с. 130]. Финальная сцена четвертого действия показывала сцену праздника победы русских воинов во главе с Ильей Муромцем. Победный гимн народного хора («Вы летите к нам, забавы, / Радость будь во всех сердцах. / Гром побед и нашей славы, / В ратных ты греми полях!» [78, с. 554]), по воспоминаниям современников, неизменно вызывал бурные овации публики.

К сожалению, партитура оперы «Илья Богатырь» в целостном виде не дошла до нашего времени. Характеризуя музыку оперы, исследователи опираются на изучение сохранившихся в Центральной музыкальной библиотеке Мариинского театра оркестровых голосов, балетной сюиты из третьего действия (в оркестровых голосах и фортепианном изложении), а также автографа Кавоса с записью дуэта Русиды и Таропа из первого действия оперы [66, с. 132]. Некоторые фрагменты музыки оперы были опубликованы. Анализ данных материалов позволил исследователям сделать выводы о музыкальном стиле оперы [Там же, с. 131; 37, с. 300]. Ю. В. Келдыш отмечает зрелость композиторского почерка в «Илье-богатыре», яркое проявление итальянской оперной стилистики, разнообразие вокальных форм и различных по масштабу хоровых эпизодов, хорошо развитую оркестровку [66, с. 131–132]. Ю. В. Келдыш пишет о том, что опера «Илья Богатырь» в стилистическом отношении «эклектически нейтральна, как и

большинство оперных произведений Кавоса. Но в смысле разнообразия музыкальных средств, профессионального мастерства и вкуса «Илья Богатырь» превосходит другие образцы этого жанра» [Там же].

На момент создания оперы «Илья Богатырь» Кавос проработал в России около 7-ми лет. По мнению А. А. Гозенпуда, он «не ставил перед собой задачи раскрыть в музыке русскую тему» [37, с. 300] и воссоздать образы Древней Руси IX столетия (в опере звучат вальс, полонез, марш). Это представляется закономерным, так как русская музыка начала XIX века еще «не знала стилизации». Положительными качествами музыки Кавоса исследователь выделяет ее доходчивость, сценичность и напевность [Там же]. Музыкальные характеристики комедийных и лирических образов воплощены в опере «средствами, привычными для итальянской комической оперы» [Там же]. Свободно использовать мелодии русских народных песен Кавос будет в более поздних своих произведениях.

Несмотря на итальянскую ориентированность музыки, современники Кавоса воспринимали его оперу именно как образец русского национального театра. В частности, театральный критик Р. М. Зотов пишет об опере «Илья Богатырь» следующее: «Тут уже все было русское – и слова, и предания, и обычаи, и мифология. Сердца русских зрителей радовались. Наконец они увидели свое родное: шутки, удалство, поверье и даже слабости. /.../ Каждый русский зритель мог с гордостью сказать: и у нас есть своя национальная опера» [57, с. 10–11]. В статье Н. Л. Бродского приводятся также положительные отзывы об опере «Илья Богатырь» других современников Кавоса и Крылова – литературных критиков и историков русского театра М. Е. Лобанова и П. Н. Арапова [20]. В отзывах современников обращает на себя внимание тот факт, что национальный характер и успех оперы «Илья Богатырь» они во многом связывают с композиционно-драматургическими и литературными достоинствами либретто (и практически ничего не пишут о музыке). Этот момент представляется вполне объяснимым. Либретто оперы было написано И. А.

Крыловым, который ко времени его создания был уже достаточно известным литератором, мастером драматургии, поэтом, начинающим баснописцем и знатоком русского фольклора. Поэтому закономерно, что драматургические качества либретто превосходили его музыкальное воплощение.

Исходя из этих позиций, рассмотрим особенности либретто оперы «Илья Богатырь», играющие важную роль в ее композиционно-драматургической организации. Это позволит определить основные принципы включения в оперную композицию балетных сцен и отметить их основополагающие функции. Возможность такого подхода обусловлена следующим.

Текст Крылова представляет собой литературно-драматургический образец либретто, в котором на должном уровне учтена логика музыкально-сценического действия, последовательность событий, показ и развитие характеров, чередование вокальных, оркестровых и балетных номеров и сцен, построение и образный строй оперных форм (арий, ансамблей, монологов, речитативов). Словесные тексты для хоровых и вокальных номеров написаны в фольклорно-песенном стиле. Они включают речевые обороты, метафоры, эпитеты и сравнения, характерные для устного народного творчества. По обоснованному утверждению А. А. Гозенпуда, продолжительная популярность оперы «Илья Богатырь» «связана главным образом с достоинствами текста» [37, с. 300]. Именно текст драматурга, ярко запечатлевший русский национальный колорит и «остроумие комических сцен привлекали в театр демократического зрителя и на долгие годы сохранили “Илью Богатыря” в репертуаре» [Там же].

В тексте Крылова имеются необходимые указания, обрисовывающие обстановку места действия, костюмы героев, характер произнесения текста. Особую ценность представляют ремарки к балетным сценам, которые не только намечают характер и «программную» специфику их образного содержания, но и помогают определить их роль в драматургическом построении сцены. Эти качества текста И. А. Крылова определяют его

показательность для выявления композиционных особенностей оперы «Илья Богатырь», которая занимает особое место в многообразной жанровой панораме музыкального театра доглинкинского периода.

Для создания либретто Крылов обратился к русским сказкам, былинам и некоторым историческим данным, которые вошли в оперу в предельно обобщенном виде. Не стремясь к исторической конкретике, драматург свободно соединил сказочную фантастику и былинные мотивы, наполнил сюжет вымышленными персонажами. Среди них черниговский князь Владисил, его невеста – болгарская княжна Всемила, княжеский шут Тароп и его подруга Русида, злые и добрые волшебники, а также печенежский князь Узбек со своим войском, осаждающим город Чернигов.

Илья Муромец показан в опере не только спасителем влюбленных героев, но и защитником русской земли, победителем печенегов и всех злых сил, восстающих против мира, красоты и добра. Однако в либретто оперы и ее музыкальном воплощении жанровые черты былинного эпоса не проявились в полной мере. Образный мир оперы многопланов. В сценическое действие включены эпизоды битвы с печенегами, а также волшебные приключения и феерические превращения, которые обуславливают доминирование духа волшебной сказки. При этом сказка органично сочетается с колоритными комическими сценами, которые сегодня видятся особенно удачными.

Таким образом, отмеченные особенности определяют специфику воплощения концепции произведения. Опера-сказка «Илья Богатырь» на обобщенном уровне утверждает победу добра над злом. Ее драматургия строится на взаимодействии нескольких линий: лирической (князь Владисил и княгиня Всемила), героической (Илья Богатырь, князь Владисил, воины) и комической (шут Тароп, боярин Седырь). Названные и другие герои представляют силы добра. Противостоящие им силы зла олицетворяют: волшебница Зломека, обитатели ее царства и враги-печенеги. В коллективной монографии о литературном русском предромантизме в опере

«Илья Богатырь» выделяется несколько уровней противоборства добра и зла: фольклорно-мифологический (Илья Муромец и Соловей-Разбойник, волшебницы Добрада и Зломека), легендарно-исторический (Русь и кочевники) и литературный (князь Владисил, шут Тароп, его невеста Русида, добрые волшебницы и злые духи, приспешники Зломеки) [86, с. 278].

В развитии сюжета преобладает калейдоскопическая смена событий, которая сочетается с красивыми, зрелищными эффектами (воздушные полеты персонажей, высекание огня, превращения и метаморфозы, иллюзии, гром и молнии, внезапное появление огненной реки, страшного чудовища, водопадов и снегопадов), место действия меняется чудесным образом. В тексте Крылова имеются ремарки, которые указывают на смену декораций и кратко описывают обстановку действия. В опере насчитывается 9 таких перемен. Однако контрастная смена картин не приводит к «распаду» спектакля. Либретто оперы демонстрирует литературно-драматургическое мастерство автора и прекрасное знание специфики музыкального театра<sup>39</sup>.

Общая архитектура оперы «Илья Богатырь» отличается продуманностью организации содержания. Композиция спектакля отличается соразмерностью частей и переходов между ними, что содействует единству целого и обеспечивает динамичность и целенаправленность развития действия. Чередованию картин присущи черты симметрии, которая соответствует сказочной структуре мира. Схема симметричного расположения картин в композиции оперы, объединенные «путешествием» героев, представлена в Приложении (Рис. 1).

Как показывает схема, по краям композиции расположены картины реального человеческого мира: действие первой и финальной картин происходит на городской площади Чернигова, которая олицетворяет собой общественное пространство. В первом акте оперы «Илья Богатырь» на

---

<sup>39</sup> Это отмечается в биографических исследованиях о Крылове, который помимо литературной одаренности обладал неординарными музыкальными способностями, виртуозно владел скрипкой, участвовал в ансамблевых формах музицирования.

площади раскрывается завязка конфликта, черниговцы узнают о коварных планах печенегов, Зломека крадет невесту князя. В финальной картине на этой площади народ встречает героев-победителей. В композиции оперы также симметрично расположены сцены, связанные с образом главной лирической героини Всемилы (условно обозначенные на схеме как «Сон Всемилы» и «Печаль Всемилы»).

«Географическим» центром приключений становится 3-й акт, живописующий картину подземного фантастического мира (антимира), где шут Тароп подвергается различным искушениям (богатство, чревоугодие, любовь прекрасных дев). Обращает на себя внимание тот факт, что с обеих сторон 3-его акта расположено по 4 картины. Образный строй «антимира» характеризуется контрастными выразительными средствами: крупная балетная сцена, инонациональный колорит танцев прекрасных наложниц, костюмы и декорации в восточном стиле.

В изрядно закрученном сюжете оперы образ «Востока» вводится как образ-обман, образ-мираж. В роскошную quasi-восточную галерею превращается страшная подземная пещера, в которой обитала нечистая сила во главе со Зломекой. В этой обстановке взаимодействие злых сил с героями из наземного мира осуществляется преимущественно в комическом ключе. В сцене нет выражения открытой вражды. Конфликт проявляет себя на уровне контраста. Подобное включение в национальный сюжет обобщенно-сказочного образа Востока для выражения оппозиции «свое – чужое» станет в дальнейшем характерным приемом русской композиторской школы.

Согласно «волшебному» сюжету, чтобы победить врагов, необходимо попасть в подземный мир и получить заветные ключи. Между наземным и подземным миром находится граница двоemiрия, которую положительные герои должны пройти и преодолеть. На их пути в «преисподнюю» пограничный мир предстает в стиле европейской «готической» романтики с древними руинами, заброшенными гробницами (1-я картина 2-го акта), а также в виде мрачной горной страны, со скалистыми утесами, водопадом и

таинственной пещерой (2-я картина 2-го акта). Здесь герои сюжета встречаются со злой волшебницей, и впервые на сцене появляется Илья Богатырь. На обратном пути на границе двоимирия герои встречаются с нечистой силой в лице Соловья-Разбойника, чей образ традиционен для восточнославянской мифологии и былинного эпоса (1-я картина 4-го акта). Здесь же вновь появляется Илья Богатырь. Таким образом, принцип симметрии организует композицию оперы, объединяет контрастные картины, содействует логичности действия и завершенности сюжета.

Волшебная опера «Илья Богатырь» во многом опирается на традиции жанра немецкого зингшпиля, популярного в России на рубеж XVIII–XIX веков. Элементами жанра зингшпиля в опере являются разговорные диалоги и сцены, достаточно рельефная комическая сюжетная линия, а также тесная связь музыки с песенной культурой. В вокальных номерах оперы преобладают куплетные формы, что также характерно для зингшпиля. Отдельные вокальные номера и хоровые эпизоды могут объединяться в сцены. Этапы развития сюжета, как правило, завершаются развернутыми финальными ансамблями.

Помимо разговорных сцен в опере широко применяется речитатив *accompagnato*, который поддерживается выразительной партией оркестра, передающего чувства или характер сценической ситуации [66, с. 132]. Приемом аккомпанированной декламации исполняются некоторые монологи героев. Ю. В. Келдыш усматривает в этом влияние мелодрамы, которая в начале XIX века была весьма популярной на сцене русского музыкального театра. Так, на фоне оркестровой музыки звучит монолог волшебницы Лены из 1-й картины первого действия, в котором она рассказывает о коварных планах волшебницы Зломеки и необходимости достать меч-кладенец. Ее монолог звучит на фоне оркестровой музыки и хоровых реплик удивленного народа: «Какое чудное виденье, спаси от бед нас, провиденье» [Там же]. Монолог Всемилы из 2-й картины этого же действия («Ах, если Владисил таков, – Что может быть моих приятнее оков?») [78, с. 508]) также можно

отнести к мелодраматическому типу. Указание на исполнение в данном стиле имеется в тексте либретто И. А. Крылова [Там же].

Речитативной декламацией *accompanato* исполняется высокопарный монолог Зломеки из 2-й картины второго действия: «О храбрый богатырь, стой, / Мой выслушай совет нелестный / И в путь сей дальний, безызвестный, / Нейди для славы ты пустой!» [Там же, с. 523]. Зломека предстает перед Ильей Муромцем в греческом одеянии и называет себя дочерью вельможи Пиритоя. Такое решение сценической ситуации вызывает ассоциации с некоторыми образами театра классицизма, поданными в пародийном ключе.

Жанровая разнородность оперных номеров и сцен (вокальных, декламационных, разговорных) компенсируется и объединяется средствами композиционного ритма. Чередование композиционных элементов в опере в основном строится по формуле: Хор – Сольный или ансамблевый номер – Разговорная сцена // Хор – Сольный или ансамблевый номер – Разговорная сцена и т. п. Таким образом создается композиционный ритм, который обуславливает органичность восприятия спектакля. В качестве примера приведем схему структуры 1-й картины первого акта (см. Приложение, Рис.2).

Смещение традиций зингшпиля и русской волшебной сказки воспроизводит и набор персонажей оперы «Илья Богатырь». В него входят: серьезная пара (князь и княгиня), веселая пара (шут Тароп и его невеста Русида), антигерои (злые волшебники), благородные помощники (Илья Муромец и добрые волшебники). От традиций волшебной сказки помощники берут на себя элементы функций отправителя, дарителя<sup>40</sup>. Примечательно,

---

<sup>40</sup> В дальнейшем, в русской сказочной опере сложится иной состав персонажей: «вредитель, даритель, помощник, царевна, отправитель, герой, ложный герой» [72, с. 16]. В зависимости от индивидуальной трактовки сказки некоторые из названных функции, не противоположных по своему значению, могут совмещаться в одном персонаже, «так же как одна «роль» может исполняться одновременно несколькими персонажами» [Там же, с. 26].

что главный герой Илья Муромец не имеет в опере ни одного вокального номера. Как истинный герой русского фольклора, он демонстрирует чудеса невиданной силы: «одним махом» пленит отряды разбойников, вырывает с корнем огромный дуб, перешагивает через водопады, повергает Соловья-разбойника, побеждает полчища печенегов. В отличие от него «антагонист» и «вредитель» Зломека имеет 5 вокальных номеров, из которых 4 являются вариантами «арии мести».

Согласно традициям волшебной сказки, главный герой должен попасть в иной мир, пройти испытания, достичь цели и вернуться преображенным. Развитие действия в опере «Илья Богатырь» подчинено выполнению главной задачи и сопровождается множеством приключений и чудес. Что касается эволюции образов, то в опере «Илья Богатырь» она присутствует условно. Князь Владисил с честью выдерживает все испытания. В заключительных картинах оперы его образ не столько меняется, сколько раскрывается с новых сторон. Если в первой половине оперы Владисил – участник сказочных приключений, то в четвертом действии он предстает как герой-патриот, ведущий в бой отряды воинов. Такое «преображение» князя сочетается с общей направленностью развития действия: из сферы волшебной сказки оно перемещается в условно-историческое пространство, где происходит битва с печенегами.

Особые функции в опере выполняют хоры народа, добрых и злых духов. Они комментируют действие, создают фон, скрепляют внутреннее содержание сцен<sup>41</sup>. В ряде сцен хоровые эпизоды повторяются на некоем расстоянии почти неизменными, что придает им значение рефрена, а самой сцене – черты трехчастности как формы второго плана. Так, например, повторение хора добрых духов «Тише, резвы ручейки/ Вейте, ветерки

---

<sup>41</sup> Это значение хоровых сцен отмечено в статье А. Е. Максимовой: «Хор выполняет в опере очень важную действенную и организующую функцию, появляясь в разном облики (народ, разбойники, духи). Вокальные партии хоров не сохранились» [90, с. 204].

вполсилы...» [78, с. 505] в ночном саду (2-я картина первого акта) выполняет роль своеобразной репризы. Аналогичную роль выполняет повторение хора злых духов «Погибни, Владисил» в начале и заключительном разделе 1-й картины второго акта. Черты трехчастной композиции образуются во 2-й картине второго акта за счет повтора хоровой строфы «Будь жертвой, наш злодей, / Здесь тысяча смертей» [Там же, с. 517].

Несомненным достоинством оперы «Илья Богатырь» стали балетные сцены, органично встроенные в структуру спектакля. В премьерной постановке оперы в 1806 году балетные сцены были великолепно поставлены И. И. Вальберхом, который признан первым русским балетмейстером. Историк балета В. М. Красовская пишет, что балетные сцены «двигали вперед развитие действия наравне с вокальными номерами» [77, с. 83], то есть танцы в композиции «Ильи-богатыря» выполняли определенные драматургические функции, которые были предусмотрены авторами оперы. Это уже во многом «подготавливало появление действенных танцевальных сцен в операх М. И. Глинки» [Там же, с. 84]. Обзор построения оперы показывает, что в 4-х из ее 9-ти картин включены различного типа балетные сцены или танцевальные эпизоды. К каждой сцене И. А. Крыловым даются указания.

Первый «балет» появляется в 1-й картине первого действия, которое состоит из 4-х блоков (см. Схему 2). Балетная сцена находится в 3-м блоке. Она решена в комическом ключе и является своеобразным центром картины, так как с обеих ее сторон расположены «образно-экспозиционные» зоны. По сюжету послы печенежские выдвигают первое условие для разрешения конфликта: найти богатыря, который сможет поднять и одним духом выпить чашу в 15 ведер. Владисил повелевает найти такого силача среди богатырских детей. Повеление озвучивает хор: «В сей знаменитый день и час / Зовет, герои, слава вас: Свою вы силу окажите / И князя, и народ спасите» [78, с. 500]. Сцена снабжена ремарками драматурга, в которых явно ощущается ироничный тон. Первая ремарка комментирует шествие

богатырей: *«В продолжение сего хора богатыри дружинами идут мимо князя и готовят к подвигу»* [Там же. Курсив, здесь и далее, наш.]. Далее следует небольшой комически окрашенный диалог шута Торопа и Седыря. Одновременно с ним начинается танцевальная сцена, в которой *«богатыри составляют маленький балет и примериваются поодиночке поднять чашу, но никто не может»* [Там же]. Таким образом, первая «возможность» уладить конфликт претерпевает фиаско, и жизнь героев попадает в опасную ситуацию: украдена княжна, полки печенегов идут с войной на Чернигов.

Таким образом, балет богатырей по своему содержанию выполняет целый ряд важных функций:

- непосредственно продолжает сюжетное действие и содержит в себе событие (поднять чашу не удастся);
- заявляет о комическом как о важном образно-драматургическом элементе спектакля;
- репрезентирует комическую образную сферу, которая направляет последующие события в сказочно-комическое русло и настраивает на него восприятие публики.

Следует подчеркнуть, что репрезентация комического является важным моментом для построения драматургии оперы. В опере «Илья Богатырь», которая предназначалась для императорского театра, Крылов рискнул решиться на существенное «снижение» жанра. Он делает простолюдина, княжеского шута Торопа главным действующим лицом, то есть «фарсовая линия занимает место героической. Фигура шута Торопа оказывается в центре представления. /.../ Именно поступки Торопа направляют ход событий (мотивировано это тем, что из-за страшного заклятия злой волшебницы ни Илья Богатырь, ни Владисил не могут совершить своих подвигов без помощи шута)» [44, с. 132]. Тороп задействован во всех картинах оперы, Илья Муромец – в четырех. Экспозицией образов «веселой пары» героев – шута Торопа и его невесты Русиды является их дуэт, который

поставлен вторым номером в оперной композиции. Он звучит после хора народа о грядущей свадьбе князя: «Ощущай, Чернигов, радость, / К торжеству себя готовь» [78, 491] и представляет собой небольшую сценку ярко комического плана<sup>42</sup>.

Иные выразительные и драматургические возможности хореографии используются в следующей – 2-й картине первого акта. Эта картина в контексте спектакля играет явно дополняющую роль. Как было показано, в первой картине данного акта уже состоялась завязка действия, был очерчен основной конфликт: печенеги идут войной на Чернигов, невеста князя похищена. Герои должны отправиться на поиски меча-кладенца. Однако для авторов и публики времен сентиментализма и предромантизма эта завязка, по-видимому, имела не совсем «законченную» форму. Дело в том, что, согласно сюжету, Владисил еще ни разу не видел свою невесту, а зрители – героиню сказки. Поэтому потребовалась специальная сцена, в которой бы чудесным образом состоялась встреча с «уже украденной» прекрасной княжной, погруженной в волшебный сон. Вторая картина успешно решает эту задачу: князь и княгиня встречаются, любовь князя Владисила и его мотивация к подвигам усиливаются. Князю и шуту Таропу дарят волшебную лодку, и они отправляются в путь за мечом-кладенцом. Как видим, с точки зрения событий, эта сцена является достаточно статичной. Поэтому, по воле автора, важным средством создания иллюзии сценического движения и поэтизации образа героини становится балет. Рассмотрим эту картину более детально.

Действие картины происходит в ночном саду, наполненном добрыми духами – нимфами и гениями<sup>43</sup>, расположенными по всему пространству сцены. Согласно сюжету и ремарке, «*В волшебном кусте показывается, на*

---

<sup>42</sup> Фрагмент нотного текста дуэта приведен в Приложении к Истории русской музыки [66, с. 319, нотный пример 44].

<sup>43</sup> Указание на то, что духи, наполняющие сад, – нимфы и гении, содержится в следующей ремарке второго акта.

*кровати, княжна Всемила, спящая; в ногах ее сидит Русида, а около множество девушек, составляющих группы, из которых многие начинают балет в то время, как хор повторяется» [78, с. 506].*

Как известно, нимфы и гении – персонажи римской мифологии, духи природы, хранители местностей и людей. В опере Крылова и Кавоса они появились не случайно. Античные мотивы, образы нимф, зефиров, граций и амуров – характерная черта французского и русского искусства конца XVIII – начала XIX века. Русская театральная публика этого времени была знакома с античными мотивами по балетным спектаклям: «Аполлон и Дафна» с музыкой И. Старцера (1800) в постановке Д. Соломони, «Аполлон и Дафна»<sup>44</sup> (1802), «Зефир и Флора» с музыкой Кавоса (1804) в постановке Ш. Л. Дидло на сцене Эрмитажного театра Санкт-Петербурга. В числе персонажей названных спектаклей были амур, нимфы, зефиры и наяды, одетые в легкие туники в античном стиле<sup>45</sup>. Поэтому подобные образы в восприятии публики ассоциативно связывались с эфемерностью, легкостью и неземной, идеальной красотой. Эти выразительные свойства «античных персонажей» используются и в опере «Илья Богатырь». Добрые духи, слетевшиеся в ночной сад в окрестностях Чернигова, просят о тишине и славят красоту княжны Всемилы. Их хороводы создают легкое движение на сцене, поэтизируют окружающую среду и становятся косвенной характеристикой спящей княжны. В заключение сцены *«Княжну два гения уносят на воздух сонную. Русида садится на лебедя и уплывает, а Владисил и Тарон в лодке уплывают в другую сторону. Нимфы и гении расходятся»* [Там же, с. 510].

Следующая балетная сцена в опере «Илья Богатырь» расположена в начале 1-й картины второго действия. Ее основная функция, как и в предыдущем случае, состоит в создании волшебной атмосферы. Но эта

---

<sup>44</sup> Имя автора музыки не сохранилось.

<sup>45</sup> В дальнейшем Дидло, творчески развивая традиций французских балетмейстеров Ж. Доберваля и Ж. Ж. Новера, поставил на русской сцене еще ряд балетов на сюжеты из античной мифологии: «Зефир и Флора» (1808), «Амур и Психея» (1809), «Ацис и Галатhea» (1816).

атмосфера окрашена в противоположные тона: на фоне мрачных руин, таинственных замков и древних гробниц танцуют «злые духи». По мнению Ю. В. Келдыша, Кавос проявил в данной сцене настоящее мастерство оркестровой звукописи [66, с. 132]. Для создания атмосферы зловещей «готической» романтики композитор использовал различные звуковыразительные и изобразительные приемы: «трепещущие» фигурации струнных, таинственные призывы медных духовых, стремительные *crescendo* и резкое замирание звучности. Сцена открывается декламационным речитативом Зломеки, выражающим идею мести: «Свершить ли мщение ужасно? Свершим...» [78, с. 511]. Звучащая далее ария наполнена страшными заклинаниями: «Из челюстей ада / Собирайтесь духи, / Чудовищ здесь разных / Примите вы вид...» [Там же]. Согласно ремарке, *«Духи в это время являются и составляют балет, а когда Зломека кончит, то они вокруг ее группируются в разных положениях»*. [Там же]

Приведенное содержание ремарки позволяет сделать вывод о том, что балет злых духов планировался автором не только для создания образа «внешнего» волшебного мира, но и как своеобразное пластическое выражение внутреннего состояния злой волшебницы.

В 1-й картине второго действия есть еще один танцевальный, точнее – песенно-танцевальный номер. Это песня и танец доброй волшебницы Лены, которая появляется переодетой *«деревенской девкою»* с корзинкой в руках и *«поет приплясывая»* [78, с. 513]: «Я, младенька, весела, весела...» [Там же].

Совершенно аналогичный песенно-танцевальный номер расположен в заключительном разделе третьего действия, где появляются Лена и Русида, переодетые в странствующих танцовщиц, *«одна с тамбуром<sup>46</sup>, а другая с музыкальным орудием»* [Там же, с. 539]. Затем, с согласия Зломеки, Лена танцует, а Русида поет: «Я, молоденька, люблю веселиться, / Время в забавах

---

<sup>46</sup> Тамбур (танбур) – струнно-щипковый народный музыкальный инструмент, внешне схожий с лютней, распространенный в арабских странах и Средней Азии.

скорее катится» [Там же]. Как видим, сценические приемы введения и тексты песенно-танцевальных номеров чрезвычайно близки.

Можно предположить, что включение песенно-танцевальных номеров, которые должны исполняться оперными певицами, взаимосвязано со следующими обстоятельствами. Крылов хорошо знал петербургских артистов драмы и оперы, составы русской и иностранных трупп. Неоднократно он сам принимал участие в исполнении своих пьес, присутствовал на их репетициях [44, с. 118]. Поэтому либретто оперы «Илья Богатырь» Крылов писал в расчете на конкретных артистов. В премьерном показе спектакля 31 декабря 1806 года участвовали лучшие силы театра. Илью Муромца играл А. Яковлев, шута Таропа – Я. Воробьев, партию князя Владисила исполнял В. Самойлов, красоте голоса которого могли «завидовать итальянцы» [26, с. 150]. Женские партии в опере исполняли совсем юные артистки (в возрасте от 16 до 20 лет) – С. Самойлова (Русида), Е. Вио (Лена) и Д. Болина (Всемила). Все они уже были известны публике, участвовали в оперных и драматических постановках, прекрасно танцевали. Думается, что, создавая образы женских персонажей, Крылов рассчитывал на эти универсальные умения певиц, которые могли украсить и «оживить» оперный спектакль.

В третьем действии оперы находится наиболее крупная балетная сцена. По сюжету шут Тароп попадает в преисподнюю, которая волшебным образом превращается, согласно ремарке Крылова, в *«великолепнейшую и освещенную паникадилами галерею в восточном вкусе. Тароп, в безпамятстве, на пребогатой софе. Духи принимают вид вельмож и придворных, а Пламид преобращается в верховного визиря»* [78, с. 528]. Вся сцена строится на контрасте сочетания quasi-восточной роскоши и комического, нелепого поведения персонажей. Коварная Зломека решает отвлечь Таропа от заветной цели, искушая его властью, богатством и своей красотой. Вельможи воздают шуту ханские почести. Во время этой сцены *«начинается балет, который продолжается после, с самую роскошную*

*музыкою; женищины стараются пленить Таропа, а Зломека между тем подносит ему часто вин различных, которые уже он пьет безотговорочно»* [Там же, с. 538]. В этой quasi-восточной сцене, представляющей собой пир с танцами невольниц, видится прообраз ориентальных картин, которые в будущем войдут в русскую оперу и составят ее своеобразие. Вместе с тем, восточные мотивы в опере «Илья Богатырь» проявляются только на уровне сюжета, декораций и костюмов. Музыка русской оперы начала XIX века была еще слишком далека от воплощения востока средствами интонационного языка. Балетная сцена в опере «Илья Богатырь» представлена сюитой танцев и выдержана «в обычном характере балетной музыки того времени» [66, с. 133]<sup>47</sup>. «Роскошная музыка», которую «запланировал» в ремарке Крылов, осуществлена Кавосом в виде торжественного марша, полонеза «со вступительным построением типа тарантеллы» и медленным танцем (Lento) [Там же]. События сцены искушения Таропа развиваются достаточно динамично, так как танцы не останавливают действия, комических диалогов, пластичных движений персонажей.

В следующем – четвертом акте, согласно сюжету, действие постепенно перемещается из волшебного в реальный мир. Все балетные сцены были неотъемлемой частью волшебства<sup>48</sup>, поэтому балетных сцен, специально обозначенных в либретто, в четвертом акте нет. Для изображения реального мира Крылов планирует иные выразительные средства – он включает в спектакль батальную сцену. Ей предшествует картина «на границе двоимирия» (первая картина данного акта). Здесь положительные герои вновь встречаются с Ильей Богатырем. Как и при первом своем появлении на сцене

---

<sup>47</sup> Танцы в фортепианном изложении опубликованы в издании: История русской музыки в нотных образцах: учебное пособие для музыкальных вузов. В 2 т. /Сост. и ред., комментарии и предисловие С. Л. Гинзбурга. – Москва: Музыка, 1969. – Т. 2. – 480 с.

<sup>48</sup> В этот «балетный» ряд не входят песенно-танцевальные номера, связанные с приемом «маскарадного» переодевания героинь. По своей природе и, согласно, указаниям автора либретто, эти номера не являются собственно балетными.

(во второй картине второго акта), он преследует разбойников, которые в ужасе убегают. Отметим, что симметричное расположение сцен Ильи с разбойниками выстраивает сюжетно-образную арку между вторым и четвертым актом. Илья Богатырь крушит могучий дуб, пленяет Соловья-разбойника и получает меч-кладенец, что знаменует собой готовность к решающей битве.

В следующей – второй – картине четвертого акта происходит сражение добра и зла, причем оно одновременно разыгрывается в двух планах – на земле и на небе. Это кульминация оперы, в которой конфликт между силами добра и зла «принимает вид открытой физической борьбы, и вопрос “кто – кого?” получает особую остроту» [93].

В выстраивании драматургии батальной сцены в опере «Илья Богатырь» чрезвычайно важную роль играют авторские ремарки. Сценическое пространство представляет *«открытое место в виду города Чернигова и на реке суда, готовые к сражению»* [78, с. 550]. После краткого диалога воинов и арии князя Владисила («Я слышу голос громкой славы, / Иду, лечу на бой кровавый...») [Там же]) войска Доблеста строятся к бою. Начинается сражение между черниговскими воинами и печенегами. В либретто описана динамика боя, где отмечено временное превосходство той или иной сражающейся стороны. Параллельно этому бою на облаках появляются волшебницы Зломека и Добрада. Между ними *«происходит ужасное сражение. Добрада употребляет гром, а Зломека пламень. Они вооружены пламенными мечами; наконец Добрада отступает, и Зломека преследует ее за театр. Владисила гонят с воинами печенеги, самого его обезоруживают, берут в плен и уводят; но вскоре сами гонимы Ильею, вооруженным мечом-кладенцом»* [78, с. 551]. Одновременно с победой над печенегами, которая одерживается на земле, Добрада в небесном бою огнём поражает Зломеку. Приведенное описание батальной сцены показывает ее динамичность, концентрированность и композиционную сложность. Для

понимания сценического решения и драматургических функций батальной сцены необходимо отметить следующее.

Батальные сцены, как и хореографические, представляют собой пластическую форму сценического движения, которая обладает своей спецификой<sup>49</sup>. Она слагается из комплекса схем и композиций, и предполагает использование определенных технических приемов и пластических, режиссерски отработанных движений. Поэтому для постановки таких сцен приглашаются балетмейстеры и фейхтмейстеры, в качестве участников привлекаются актеры миманса, имеющие балетную подготовку. Вполне возможно, что в постановке батальной сцены в опере «Илья Богатырь» принимал участие А. Вальвиль, известный мастер фехтования, в 1805 году осуществивший «постановку батальных сцен в трагедии В. А. Озерова «Фингал»<sup>50</sup>.

К сожалению, нотных материалов и сведений о музыке Кавоса, сопровождающей батальную сцену в опере «Илья Богатырь», не сохранилось. Мы также не можем судить о ее продолжительности. Исходя из практики постановки батальных сцен, специалист в области сценического боя С. В. Мишенёв<sup>51</sup> утверждает, что в музыкальном театре хронометраж определяется продолжительностью музыки, а в драматическом театре – объемом словесных текстов. Это время может быть увеличено в зависимости от режиссерской интерпретации произведения [93]. Причем, «как правило, эта самая продолжительность невелика. Тридцать, сорок секунд на батальную сцену являются здесь обычным временем» [Там же]. Учитывая театральную практику, текст либретто и имеющиеся авторские ремарки,

---

<sup>49</sup> Некоторые аспекты построения сцен боя рассматриваются в статье С. В. Мишенёва [93].

<sup>50</sup> В 1812-1824 гг. А. Вальвиль преподавал фехтование в Царскосельском лицее [149].

<sup>51</sup> С. В. Мишенёв осуществлял постановку сценических боев в драматических и музыкальных театрах. В частности, им были поставлены такие сцены в опере «Псковитянка» Н. А. Римского-Корсакова (пленение Тучи и битва возле ставки Ивана Грозного) в Мариинском театре [93].

можно предположить, что продолжительность театрального боя в опере «Илья Богатырь» была относительно краткой, а сама сцена – динамично-стремительной, концентрированной, «образно-полифоничной» (бой на земле и на небе), яркой и зрелищной.

В дальнейшем массовые, батальные постановочные сцены не прижились в структуре русской оперы. Формирование национальной композиторской школы, рост мастерства ее представителей в области музыкального языка, формы и симфонического мышления «вытеснили» батальные сцены в сферу оркестровых разделов партитуры, ее фрагментов и эпизодов, так как выразительные возможности музыкальных средств значительно превосходили бутафорскую атрибутику боя. Примерами оркестрового решения батальных сцен являются «Сеча при Керженце» из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и о деве Февронии» Н. А. Римского-Корсакова, симфонический антракт из оперы «Мазепа» П. И. Чайковского, «эпизод битвы» в среднем разделе увертюры к опере «Князь Игорь» А. П. Бородина.

Анализ тенденций в развитии оперы исследуемого периода с акцентом на специфике танцевальных сцен, а также проведенные наблюдения над композиционно-драматургическими особенностями оперы «Илья Богатырь» И. А. Крылова и К. А. Кавоса позволяют сделать следующие выводы.

1. Волшебная опера «Илья Богатырь» явилась первым опытом воплощения в опере образа русского богатыря как могучего защитника родной земли, соединяющего в себе не только сказочно-эпические, но и героико-патриотические черты. До этого произведения прецедентов создания подобных музыкальных образов на оперной сцене не было. Возможно, что отсутствие вокальной партии у Ильи Богатыря было своеобразным способом выделить его из сказочно-комического и любовно-лирического контекста.

2. Авторы оперы «Илья Богатырь» переосмысливают легкую развлекательность сказочно-комического представления, выстраивают драматургию на взаимодействии нескольких равнозначных сюжетно-

образных линий (лирической, комической, героической, фольклорно-мифологической), показывая тем самым многогранные сценические возможности жанра оперы на сказочный сюжет.

3. В создании образа Ильи Богатыря очевиден поиск эпических красок. Его образу не свойственны страстные эмоции и многословные речи. Его характеристика в большей степени связана с действенно-пластическими средствами выразительности. Несмотря на то что былинно-героическая тема в опере не слишком значительна, она представляется одним из истоков будущих богатырских образов, которые войдут в русскую музыку и во многом определяют ее национальное своеобразие.

4. Опера «Илья Богатырь» относится к ранним образцам русского предромантизма. В ней воплотились творческие искания, которые получили дальнейшее развитие в русской литературе и искусстве. В опере на уровне сюжета и некоторых идейно-образных мотивов обнаруживается сходство с поэмой А. С. Пушкина «Руслан и Людмила». Известно, что Пушкин и Крылов были знакомы, с уважением относились к творчеству друг друга. Как пишет А. А. Гозенпуд, «Знал, конечно, Пушкин и лучшую из оригинальных русских волшебных опер – “Илью Богатыря” И. А. Крылова. /.../ Пушкин, вероятно, не только читал, но и видел “Илью Богатыря” на сцене» [39, с. 56–57], так как эта опера пользовалась заслуженным успехом. Известно также, что Крылов одобрил поэму Пушкина «Руслан и Людмила» и ее последующее издание [44, с. 134]. Учитывая эти факты, отметим черты некоторого сходства оперы Крылова и поэмы Пушкина.

В обоих произведениях действие происходит в Древней Руси. В завязке сюжета присутствует похищение невесты, погружение ее в волшебный сон, долгие и трудные поиски ее женихом. В обоих сюжетах, как и во многих русских народных сказках, присутствует добывание волшебного меча, битвы, происходящие на земле и на небе.

Некоторые параллели просматриваются в образах и именах героев. Почти одинаковое значение имеют имена главных героинь – Всемила и

Людмила. Сходное фонетическое звучание имеют имена тюркского происхождения – Руслан и Русиды. Злая и коварная колдунья Зломека, одержимая неразделенной любовью, является предтечей Наины с ее восточными дворцами. Добрая волшебница Добрада, как и Финн, помогает героям.

В образном пространстве либретто Крылова и поэмы Пушкина сосуществуют и противопоставляются друг другу возвышенно романтическое и бытовое, серьезное и комическое, героическое и обывательское. И в опере, и в поэме сказка тесно переплетается с реальностью, стилистике присущ тонкий юмор и легкая ирония автора. Безусловно, концепция поэмы Пушкина намного сложнее и философичнее сказки об Илье Богатыре и не исчерпывается историей о похищении красавицы злым волшебником. Отмеченные общие черты лишь подтверждают мысль о том, что опера «Илья Богатырь» Крылова и Кавоса внесла свою лепту в создании благодатной почвы для развития русского романтического искусства.

5. Опера «Илья Богатырь» отличается продуманностью архитектоники, драматургической целостностью. Она строится на взаимодействии контрастных образно-драматургических линий, которые воплощают оппозиции добра и зла, сказки и реальности, картин восточной неги и жарких сражений. Все это аккумулируется в сказочном двоимирии и диктует особенности отбора сценических средств выразительности. Этот подход будет широко развит и углублен в выдающихся операх русских композиторов на сказочный сюжет – «Руслане и Людмиле» М. И. Глинки, «Садко» Н. А. Римского-Корсакова и многих других произведениях [72, с. 18].

Архитектонической целостности оперы Крылова и Кавоса способствует опора на регулярный композиционный ритм в чередовании номеров и применение принципа симметрии на уровне построения отдельных сцен и оперы в целом. Принцип симметрии проявился в наличии

центральной «волшебной» картины, выделенной контрастным инациональным колоритом и арочном соответствии расположенных вокруг нее картин, отдельных номеров и сценических ситуаций. Симметричности композиции также способствуют элементы репризности, которые возникают благодаря сходству первой и заключительной картины оперы. Черты симметрии в оперной композиции в более совершенном и детально проработанном виде позже появятся в таких шедеврах, как «Руслан и Людмила» М. И. Глинки, «Князь Игорь» А. П. Бородина, «Садко» и «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» Н. А. Римского-Корсакова.

Для внутреннего объединения сцен И. А. Крылов, имеющий достаточно хороший уровень музыкальной образованности, словесными средствами намечает так называемую форму второго плана: повторы текста придают сценам черты рондальности и/или трехчастности. Подобные приемы получают мастерское развитие в творчестве русских либреттистов и композиторов последующих поколений<sup>52</sup>.

6. Балетные сцены в опере «Илья Богатырь» являются специфическим жанровым компонентом, обладающим стилевым разнообразием. В оперу включены комические танцы, танцы, ориентированные на античные мотивы, характерные танцы в народном стиле, бессюжетные и сюжетные танцы, мужские, женские и смешанные по составу танцевальные сцены (например, «балеты» богатырей, нимф и гениев, злых духов, танцы восточных дев).

Танцы и танцевальные сцены органично встроены в структуру оперы, где, в зависимости от их расположения и сюжета, чрезвычайно многообразно раскрываются их композиционно-драматургические возможности. Они становятся косвенной характеристикой образов героев из реального мира и

---

<sup>52</sup> В диссертации О. В. Комарницкой исследуются особенности применения зеркальной симметрии, рефренности и полирефренности в драматургии русских опер на сказочный сюжет на уровне крупных частей композиции – сценических ситуаций, сцен, картин и действий [72, с. 25–30].

сказочных персонажей, воплощают силы действия и контрдействия, являются важным средством создания волшебного, сказочного пространства, выполняя функции выразительного фона, на котором развиваются события сюжета.

Несмотря на то, что собственно музыкальный план драматургии и интонационный язык оперы «Илья Богатырь» еще остаются достаточно незрелыми, очевидно стремление ее авторов к созданию русского национального образца жанра. Это стремление прослеживается в выборе и трактовке сюжета, включении героико-патриотической темы, продуманности структуры, композиции и драматургии оперы, а также в использовании функционально-драматургического потенциала балетных сцен. С этой точки зрения опера «Илья Богатырь» представляет собой показательное и перспективное произведение предклассического, доглинкинского периода, намечающее пути дальнейшего развития русского музыкального театра.

Н. Р. Смирнова, на основе анализа сохранившихся балетных партитур Кавоса, дает следующую характеристику его балетному творчеству: «Музыке Кавоса свойственны лиризм, мелодическая выразительность, изящная оркестровка, она удобна для танцев. Широко применяя различные музыкально-хореографические формы, композитор детально согласовывает их со сценарием. Точное воплощение драматургического замысла хореографа становится законом русского преромантического балетного театра» [138, с. 13].

После «Ильи Богатыря» Кавос написал еще 4 волшебных оперы: «Добрыня Никитич» (1818), «Жар птица, или Приключения Левсила-царевича» (1822) на либретто Н. М. Языкова, «Светлана, или Сто лет в один день» (1822) на либретто А. П. Вишнякова по поэме В. А. Жуковского и «Мирослава, царица волшебниц, или Костер смерти» (1826).

Итак, из смешанных жанров, царивших на русской сцене в первой четверти XIX столетия, наиболее перспективными оказались жанры

дивертисмента, комической и волшебной оперы. Но весомый вклад в развитие

традиций национальной волшебной оперы с балетными сценами принадлежит композитору К. А. Кавосу в сотрудничестве с русскими литераторами своего времени – И. А. Крыловым, В. А. Жуковским, А. А. Шаховским. В его операх на русские сюжеты отрабатываются важные драматургические функции танцев. Ярким примером такого подхода к трактовке балетных сцен является его опера «Илья Богатырь».

Композиционно-драматургические возможности танцевальных сцен раскрываются в структуре оперы «Илья богатырь» чрезвычайно многообразно. Они становятся косвенной характеристикой образов героев из реального мира и сказочных персонажей, воплощают силы действия и контрдействия, являются важным средством создания волшебного мира, выполняют функции выразительного фона, на котором развиваются события сюжета. Этот подход будет широко развит и углублен в выдающихся операх русских композиторов на сказочный сюжет – «Руслане и Людмиле» М. И. Глинки, «Садко» Н. А. Римского-Корсакова и многих других произведениях.

## ГЛАВА 2. БАЛЕТНЫЕ СЦЕНЫ И ИХ РОЛЬ В ОПЕРАХ М. И. ГЛИНКИ

### 2.1. Современники М. И. Глинки и их вклад в развитие оперного жанра

Вторая четверть XIX века отмечена блистательным расцветом русской культуры и искусства. В 1820-е годы в литературу приходят А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, М. Ю. Лермонтов, в 1840-е – Н. А. Некрасов, И. С. Тургенев, И. А. Гончаров и другие. Художники – А. Г. Венецианов, С. Ф. Щедрин, К. П. Брюллов, А. А. Иванов, О. А. Кипренский, П. А. Федотов – расширяют образно содержательное и жанрово-стилевое пространство живописи. Широкую известность приобретает творчество талантливых композиторов – А. А. Алябьева, А. Н. Верстовского, А. Е. Варламова, А. Л. Гурилева. Наивысшими достижениями музыкального искусства этого времени стали произведения М. И. Глинки (1804–1857) и его младшего современника А. С. Даргомыжского (1813–1869).

Для русского музыкального театра вторая четверть XIX века оставалась достаточно сложным периодом. По сравнению с предыдущими десятилетиями процесс становления жанровой системы оперы и балета приобрел новые черты. В первой четверти XIX столетия задачу создания русской национальной оперы, в силу своего понимания этой идеи, уровня профессиональной подготовленности и одаренности, с энтузиазмом решали композиторы и музыканты этого времени: К. А. Кавос, С. И. Давыдов, О. А. Козловский, Ф. Антолини, А. Н. Титов, Ф. Е. Шольц. Они писали оперы на национальные сюжеты, включали в них элементы народной обрядовости, стремились к претворению в музыке народно-песенных интонаций. В их творчестве складывались традиции русской волшебной, волшебнo-комической и комической оперы. На этом пути композиторам удалось достигнуть немалых успехов. Созданные ими оперы стали заметными событиями музыкальной жизни России. Это комическая трилогия «о Яме»

(1805-1808) А. Н. Титова, героическая драма «Ольга прекрасная» (1809) Д. Н. Кашина, волшебная опера «Илья Богатырь» (1806) и опера-баллада «Светлана, или Сто лет в один день» (1822) К. А. Кавоса, «Добрыня Никитич, или Страшный замок» (1818), «Жар-птица, или Приключения Левсила-царевича» (1822) К. А. Кавоса и Ф. Антонолини.

В 1820-е и 1830-е годы в русле процесса формирования русской национальной оперы ситуация заметно менялась. Интерес к вышеназванным сочинениям постепенно угасал. В эти же годы в области музыкального театра происходила смена поколений авторов, разрабатывавших национальную тематику в операх, дивертисментах, балетах и иных видах музыкальных представлений. К. А. Кавос создал свои последние театральные опусы. Завершился жизненный и творческий путь Ф. Антонолини А. Н. Титова, С. И. Давыдова, Ф. Е. Шольца и других известных музыкантов и композиторов.

Об этом времени Н. А. Листова пишет: «Русский оперный театр переживал в эту пору критический период: “волшебная” опера начала века, связанная с именами Давыдова и Кавоса, уже в значительной степени устарела, новых же оперных произведений, отвечающих запросам времени, не существовало. Между тем мысль о национальной опере, стоящей на уровне требований современности, “носила в воздухе”» [85, с. 107]. Следуя потребностям времени, к оперному театру обращается новое поколение композиторов – А. А. Алябьев (1787–1851), А. Н. Верстовский, (1799–1862), А. Е. Варламов (1801–1848), А. И. Дюбук (1812–1898). В их творчестве усиливаются поиски средств выражения романтических и реалистических тем и образов, формирование национальных моделей музыкальных форм и жанров. Новое поколение композиторов сохранило и усовершенствовало основные особенности русской оперы, каковыми они сложились у их предшественников. Их 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: И. И. Вальберхом, Ш.

Дидло А. П. Глушковским. К написанию музыкально-сценических произведений обращаются также певцы, артисты и капельмейстеры оркестров императорских театров. Среди них И. А. Рупин (1792–1850), Т. В. Жучковский (1785 – после 1832), Н. О. Дюр (1807–1839), Н. Е. Кубишта (1799–1837), А. Сапиенца (1794–1855) и другие. Параллельно со сменой поколений композиторов и музыкантов меняются жанровые ориентиры и интересы музыкально-театрального творчества.

Жанр оперы-водевиля «вытеснил» из творческих интересов русских композиторов собственно комическую оперу. Жанровое обозначение «комическая опера и поэтому практически не встречается в хронологических таблицах исследователей. Исключения составляют комическая опера «Братоубийца» (1831) Д. А. Шелихова, комическая опера с балетами «Доктор в хлопотах» (1835) Ф. М. Толстого, комическая опера «Тоска по родине» (1839) А. Н. Верстовского, а также волшебнo-комическая опера «Иван Царевич – Золотой шлем» (1830), написанная композитором и дирижером итальянского происхождения А. А. Сапиенца. Сегодня, за исключением Верстовского, имена авторов перечисленных опер малоизвестны или практически забыты.

Обращение русских композиторов к жанру «не комической» оперы во второй четверти XIX века было также весьма нечастым. В 1827 году состоялась премьера последней оперы Кавоса «Мирослава, царица волшебниц, или Костер смерти», написанной совместно с Д. А. Шелиховым и Ф. Ф. Антолини. В опере отразились присущие позднему творчеству композиторов романтические черты, ее жанр был обозначен как «героическая волшебная опера». Входящие в ее структуру феерические «Балеты» поставил Ш. Дидло.

Из доглинкинского времени наиболее одаренным композитором, плодотворно работавшим в жанре оперы, представляется А. Н. Верстовский. На его творчество позитивное влияние оказали демократические тенденции времени, непосредственное общение с писателями, драматургами и

литературными критиками, в том числе – А. С. Грибоедовым, А. С. Пушкиным, А. И. Писаревым, С. Т. Аксаковым. По своим эстетическим взглядам Верстовский был близок романтикам и славянофилам. Он стремился к отображению самобытной русской старины и инфернальной фантастики. Основное место в его наследии занимают волшебноромантические оперы: «Пан Твардовский» (1828), «Вадим, или Пробуждение двенадцати спящих дев» (1832), «Аскольдова могила» (1835). В дальнейшем эту линию продолжают его оперы «Сон наяву, или Чурова Долина» (1844) и «Громобой» (1854). В оперы, 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» [133]. Так, например, во второе действие оперы «Пан Твардовский» включены цыганские пляски, которые передают свободолюбивый дух вольного народа. Основная функция картины цыганского веселья состоит в том, чтобы создать яркий контраст мрачному и зловещему образу чернокнижника Твардовского.

В оперу «Аскольдова могила» был включен балетный номер – «Славянская пляска», которая строилась на теме хора «Ах, подруженьки! Как грустно». Как отмечает Н. А. Листова, этот хор, «как и следующая за ним “славянская пляска”, выдержан в духе элегического полонеза, напоминающего по характеру известный ля-минорный полонез Огиньского, но в то же время содержит какие-то неуловимые черты русской лирической песни» [85, с. 117]<sup>53</sup>. Согласно списку музыкальных номеров премьерной постановки оперы «Аскольдова могила», приведенному в комментариях к изданию клавира оперы 1963 года, других танцевальных номеров в опере не было. Оперу отличало богатство красивых мелодий, основанных на

---

<sup>53</sup> В редакторских комментариях Б. В. Доброхотова к изданию клавира оперы 1963 года предполагается, что этот номер был добавлен в оперу капельмейстерами и композиторами О. Дютшем и А. Евгениевым.

российско-славянских интонациях. Вокальные и хоровые номера, близкие песням народного склада, пользовались блистательным успехом у современников. Однако, чувствуя драматургическое несовершенство оперы, Верстовский неоднократно вносил в нее изменения. Он сократил часть разговорных сцен и музыкальных номеров, а в постановку 1841 года – включил в 1-й и 3-й акты танцы из созданных ранее опер. В 1850-х годах композитор переложил на музыку ряд разговорных сцен. Возможно, что некоторые изменения в композиции «Аскольдовой могилы» вводились не без влияния творчества М. И. Глинки, ведь премьера его оперы «Жизнь за царя», открывшая новую эпоху в истории русского музыкального театра, состоялась через год после появления на сцене «Аскольдовой могилы».

Опера «Жизнь за царя» стала событием, оказавшим «решающее воздействие на весь дальнейший ход развития русской оперы. <...> Появление этого гениального глинкинского создания выдвинуло новые требования к оперному творчеству русских композиторов и заставило пересмотреть многие из прежних оценок и суждений» [85, с. 119]. Однако потребовалось более десятилетия, чтобы во второй половине XIX века на сцене русского музыкального театра появились новые образцы и шедевры подлинно национальной оперы.

Приведем краткий обзор опер, созданных в 1840-е годы. Прежде всего следует назвать оперу Верстовского «Сон наяву, или Чурова долина», которая была написана и поставлена через 2 года после премьеры «Руслана и Людмилы» Глинки. Ее жанр на изданном в 1844 году либретто обозначался как «Волшебная опера в 3 действиях, с превращениями, хорами и балетами». Либретто было написано А. А. Шаховским по сказкам В. И. Даля и старинным славянским преданиям. На первый взгляд сюжет оперы внешне напоминал глинкинского «Руслана». Главные герои оперы – прекрасная княжна и три претендента на ее руку и сердце – Милаш, Хачатур и Братовид. Основные события – похищение героини, подвиги по ее спасению, приключения с волшебными препятствиями, которые чинят Леший и

Водяной, танцы русалок, заманивающих героя в озеро, противоборство доброго Домового и злого Лешего, невиданные чудеса, воплощенные при постановке в бутафорских эффектах. Но на самом деле перечисленные особенности сюжета имеют большое сходство со старыми сказочно-волшебными операми, в частности, с оперой «Илья Богатырь» Кавоса.

Характеризуя фантастические сцены «Чуровой долины», Н. А. Листова пишет о том, что фантастика оперы «там, где она не смыкается непосредственно с бытом, носит условно балетный характер. Возможно, что в танцах русалок из II действия Верстовский хотел создать нечто подобное танцам волшебных дев царства Наины из глинкинского «Руслана» [85, с. 122]. Балетная сюита этой сцены состоит из трех танцев: *andante*, полонез и галоп. И если первый из них «не лишен поэтичности и нежной грации [Там же], то последующие бравурно-стремительные танцы разрушают «очарование волшебства» [Там же]. Сохранение разговорных диалогов и принципы музыкальной драматургии «Чуровой долины», по мнению исследователей [40; 86], также гораздо ближе к волшебным операм первой четверти столетия. Поэтому она не имела большого успеха, и ее сценическая жизнь не была продолжительной. Однако другие его оперы, «несмотря на многие недостатки, утверждали на сцене национальную музыку и не утратили своей популярности и после появления опер Глинки» [12, с. 72].

В 1840-е годы список романтических опер русских композиторов дополняют: лирическая опера с балетами «Бианка и Гвальтьеро» (1844) и «Ундина» (1847) А. Ф. Львова, «Мария Тюдор» (1849) В. Н. Кашперова<sup>54</sup>, а также некоторых других авторов, практически забытых сегодня. Традицию русских волшебных опер, идущую от «днепровской Лесты», продолжает опера А. А. Алябьева «Рыбак и русалка, или Злое зелье» (1843). Эта опера не была поставлена, но факт ее появления подтверждает общую тенденцию. Примечательно, что партию Русалки композитор предназначил для

---

<sup>54</sup> Оперы «Бианка и Гвальтьеро» Львова и «Мария Тюдор» Кашперова написаны на итальянском языке [136, с. 111]

балерины, снабдив ее только инструментальной музыкальной характеристикой. С этим художественно выразительным приемом русская публика была хорошо знакома по опере «Фенелла» («Немая из Портичи»), которая в 1834 году была поставлена на базе немецкого музыкального театра Санкт-Петербурга.

Как показывают исследования Е. В. Смагиной [135], О. В. Бабенко [9], немногочисленные русские романтические оперы унаследовали черты итальянского и французского музыкального театра, в том числе «большой оперы». В их сюжетах присутствуют элементы истории, романтической фантастики, драматической лирики, крупные массовые сцены и танцевальные номера. Е. В. Смагина пишет об этом: «Учитывая, что на русской сцене этих лет с большим успехом ставились оперы Мейербера, Галеви, Герольда, Беллини, Доницетти, логичным будет предположить, что русские композиторы в своих творческих исканиях ориентировались не только на традиции отечественного музыкального театра, но и на самые современные тенденции в развитии европейских оперных школ» [136, с. 111]. Однако эти оперы, написанные после премьер шедевров М. И. Глинки, отнюдь не внесли заметного вклада как в создание русской национальной оперы, так и развитие жанра *grand opera*.

В большей степени с национальной темой связаны романтические оперы «Параша-сибирячка» (1840) Д. Ю. Струйского, «Ольга, дочь изгнанника» (1845) М. И. Бернарда, написанные по драме Н. А. Полевого, посвящены событиям из русской жизни начала XIX века<sup>55</sup>. Сюжет опер косвенно связан с национальной историей, темой веры, любви и преданности. Лирико-драматический строй и красочные картины народного быта по-своему развивают лирико-романтические черты «Аскольдовой могилы» Верстовского.

---

<sup>55</sup> В основе драмы Н. А. Полевого лежит история о духовно-нравственном подвиге Парашы Луполовой, которая совершила путь из Сибири к царю Александру I, чтобы восстановить честное имя несправедливо осужденного отца.

Интерес к русской национальной, «почвенной» тематике и истории более ярко проявился в музыкальных спектаклях, которые нередко обозначались как «драма с музыкой», «трагедия с музыкой», «мелодрама с музыкой». Примерами таких произведений являются драмы «Рославлев» А. А. Шаховского (по роману М. Н. Загоскина) с музыкой, написанной совместно Варламовым и Верстовским (1832), «Булат-Темир, татарский богатырь, или Донская битва» В. Р. Зотова с музыкой Варламова (1833) и «Смоляне в 1611 году» А. А. Шаховского с музыкой Шелехова (1834), трагедия «Ермак» А. С. Хомякова с музыкой Варламова (1835) и другие. Историческая тема в этих музыкально-драматических постановках рассматривается музыковедами как определенная веха в движении русской композиторской школы к созданию Глинкой оперы «Жизнь за царя», которая стала первым классическим образцом национального оперного жанра<sup>56</sup>.

Подводя итоги данного раздела, подчеркнем, что проведенный обзор репертуарных тенденций развития русского оперного театра на основе обобщения данных различных исследований показал интенсивность и многообразие его жизни. Современные музыковеды стремятся восполнить «белые пятна» в истории русской оперы «доглинкинской» и «глинкинской» эпохи, воссоздают многообразный музыкальный контекст, в котором происходило созревание музыкально-художественных идей основателя русской классической школы. Изучение музыкального театра второй четверти XIX века убедительно показывает, что этот период был – достаточно сложным и неоднозначным временем для русской оперы. Одним из актуальных векторов ее развития, как и прежде, оставалась идея обретения национальной идентичности через претворение народно-песенных и танцевальных интонаций, сюжетов и образов.

---

<sup>56</sup> Особенно сравнимы сюжетные мотивы драмы «Смоляне в 1611 году». Как и опера «Жизнь за царя», пьеса повествует о событиях «смутного времени». Важную роль в «Смолянах» играет тема жертвенного подвига за Отечество.

В операх-водевилях, комических и романтических операх русских композиторов – современников М. И. Глинки отрабатывались различные драматургические принципы, осваивался опыт драматургических приемов и принципов западноевропейской оперы, широко использовались выразительные возможности танцевальных номеров и балетных сцен. Однако наиболее заметные достижения в этой области были связаны с включением балетных сцен по аналогии с большой французской оперой.

Русское оперное искусство во второй четверти XIX века переживало новую, достаточно сложную фазу своего становления. Сложности этого процесса были обусловлены жанрово-стилевой неустойчивостью и «незрелостью» национального музыкального искусства, отсутствием профессиональной композиторской школы и многими другими факторами. Особую остроту приобретала проблема формирования художественно ценного национального репертуара.

Оперы Глинки ознаменовали собой переломный момент в истории русского музыкального театра, разделив ее «на два этапа: предклассический, доглинкинский (первая треть столетия) и глинкинское время – начало эпохи национальной оперной классики» [135, с. 6]. Подобно тому, как симфоническая фантазия «Камаринская» предопределила дальнейшее формирование русской симфонической музыки, оперы Глинки «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила» оказали порождающее воздействие на уникальные образцы русского национального оперного искусства второй половины XIX столетия. Балетные сцены получают в операх М. И. Глинки новаторскую трактовку.

## 2.2. Новаторский подход к хореографии в опере «Жизнь за царя»<sup>57</sup>

Вторую четверть XIX века исследователи называют «эпохой Глинки», «когда лучшие устремления отечественного музыкального искусства как бы аккумулировались в его произведениях, и прежде всего в двух операх, послуживших в дальнейшем двумя мощными устоями национальной музыкальной классики» [81, с. 185]. Творчеством Глинки были заложены фундаментальные основания для формирования национальной композиторской школы. Он обобщил лучшие искания, стремления и достижения русской музыки предшествующего периода, соединил национальный стиль и традиции с европейским музыкальным опытом. Новаторство Глинки ярко проявилось в его оперных, симфонических, камерно-инструментальных и камерно-вокальных сочинениях, что открыло перспективы для дальнейшего развития русской музыки. Таким образом, произведения Глинки предвосхитили появление новых для русской музыки творческих идей, направлений и жанров.

Особую роль в музыкальной культуре XIX века сыграли оперы Глинки. Они ознаменовали собой переломный момент в истории русского музыкального театра, разделив ее «на два этапа: предклассический, доглинкинский (первая треть столетия) и глинкинское время – начало эпохи национальной оперной классики» [135, с. 6]. Подобно тому, как симфоническая фантазия «Камаринская» предопределила дальнейшее формирование русской симфонической музыки, оперы Глинки «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила» оказали порождающее воздействие на уникальные образцы русского национального оперного искусства второй половины XIX столетия.

Приемы музыкальной драматургии, мастерски примененные в операх Глинки, повлияли на развитие не только оперного, но балетного театра.

---

<sup>57</sup> В параграфе использован текст статьи соискателя [159].

Балетные сцены в операх Глинки стали важными компонентами музыкальной драматургии. Соединяя хореографию с приемами симфонизма, Глинка создал условия для коренных изменений роли музыки в балетном спектакле. Идеи, заложенные в операх Глинки, были восприняты и развиты в оперной и балетной музыке русских композиторов последующих поколений.

Несмотря на то, что о новаторстве Глинки в области музыкального театра писали многие исследователи, эта сторона его творчества остается недостаточно изученной. Нас интересует, как, каким образом, в каких конкретных формах проявилась эмансипация танцевальных номеров и сцен, включенных в пластическую композицию оперы, сделавшая их важным элементом сюжета и полноправным средством оперной драматургии?

В музыковедческих работах говорится о том, что в XIX столетии оперы Глинки стали своеобразным «мостом от прошлого к будущему». Вместе с тем, особенности этого «прошлого», то есть – контекста, в котором формировалось творчество Глинки, остается малоисследованным, и поэтому в последние годы все чаще привлекает внимание ученых [9; 17; 90; 94; 99; 103; 133; 135 и др.].

Задача настоящего раздела главы состоит в том, чтобы выявить новаторские особенности балетных сцен в операх Глинки, которые оказались наиболее перспективными для русского музыкального театра. Это позволит конкретизировать одну из интереснейших и плодотворных глинкинских традиций в русской музыке.

Оперное творчество Глинки блистательно завершило достаточно сложный и неравномерный процесс формирования национальной русской оперы. Во второй четверти XIX века этот процесс не был интенсивным и плодотворным. Оперы на национальные сюжеты и темы были немногочисленны, при этом авторам не удавалось преодолеть лирико-бытовое или романтическое осмысление старины и подняться к уровню общенациональных ценностей. В отличие от русской оперы, драматический театр 1820-х и 1830-х годов тяготел к более широкому воплощению истории,

о чем свидетельствует музыка к спектаклям Варламова, Верстовского, Алябьева и других композиторов. Наиболее очевидное «преодоление романтического историзма и усвоение реалистических принципов изображения прошлого» [100, с. 7] шло в творчестве А. С. Пушкина и Н. С. Гоголя. Их понимание истории и ее трактовка были близки творческим устремлениям Глинки.

Глинка хорошо знал современный ему музыкальный театр, его стилистику, музыкальные и постановочные традиции, которые сложились в русской опере, глубоко понимал проблемы этого жанра. Опера «Жизнь за царя» в ряду других, предшествующих и современных ей произведений, не стала одним из звеньев поступательной эволюции русской оперы. Она подняла русский музыкальный театр на новый уровень. Дело не только в том, что Глинка обладал более высоким уровнем одаренности и профессиональной оснащенности, чем его современники. Своим творчеством он сумел выразить глубинные основы национального духа и тем самым ответить на актуальные потребности передовой общественной мысли в области искусства. «При всей несомненной одаренности его современников – Алябьева, Верстовского и других, – пишет О. Е. Левашева, – ему одному суждено было возвысить свое творчество до того высокого уровня эстетико-философского обобщения, который отвечал властному зову времени» [81, с. 185].

На общественную атмосферу глинкинского времени влияли события Отечественной войны 1812 года, вызвавшие патриотический подъем в обществе. В русской литературе, поэзии, драме и музыке ярко проявляются реалистические тенденции, творческие искания наполняются стремлением к отражению жизни простого народа. Эти факторы формируют у композитора идею создания русского героического эпоса в жанре оперы. Глинка осознает необходимость выйти за рамки бытовой народной темы, характерной для опер его времени. Так он приходит к новому пониманию народности в искусстве, которое в силу исторических обстоятельств «еще не было

доступно предшественникам и старшим современникам» [Там же]. Исследование доглинкинского периода [37; 64; 66; 67; 73; 99 и др.] раскрывают историческую ценность и многообразие произведений, созданных до Глинки и, вместе с тем, подтверждают его статус на вершине «русской художественной традиции и лучших достижений национальной композиторской школы XVIII – начала XIX веков [81, с. 186].

В годы, предшествующие созданию оперы «Жизнь за царя», М. И. Глинка совершил длительное путешествие по Германии, Австрии и Италии (1830–1834), где он знакомился с Доницетти и Беллини, посетил представления Миланской оперы. Композитор изучал европейскую инструментальную музыку, стилистику *bel canto*, написал ряд камерно-ансамблевых пьес.

В творчестве этих лет окончательно формируется его интерес к музыке разных народов. Исследователи отмечают, что Глинка не только глубоко понимал и органично владел русским народным стилем, но и обладал особой чуткостью в отношении инонациональной интонационной среды. Отсюда его стремление к передаче национального своеобразия интонационно-ритмическими музыкальными средствами. Годы «первых странствий» Глинки совпали с расцветом романтизма в европейской музыке, когда в западной опере проявилось тяготение к историко-героической теме, взаимосвязанной с идеями национально-освободительной борьбы. Романтически окрашенная историческая тема повлияла на укрупнение оперной композиции в произведениях Россини, Беллини, Мейербера, Обера. Большая романтическая опера триумфально шествовала по Европе, отдельные ее образцы успешно ставились в России. Анализируя стиль музыки Глинки, Б. В. Асафьев указывает на преемственные связи с традициями Моцарта, Бетховена, Э. Мегюля (1763–1817) и Л. Керубини (1760–1842). Глинка творчески переосмысливал воздействие австро-немецкого классицизма и романтизма, вокальный стиль итальянской лирико-романтической оперы, монументализм и историческая призма сюжетов

образцов «большой оперы». В его музыке все эти традиции подчинялись стремлению «писать по-русски» [32, с. 5]. Так, во время заграничного путешествия и изучения достижений западноевропейской музыки и итальянского оперно-вокального искусства в душе композитора вызревает высокое стремление – создать подлинно национальную русскую оперу.

Выбор темы для оперы после возвращения Глинки в Россию «не заставил себя долго ждать». По воспоминаниям композитора, историю об Иване Сусанине в качестве сюжета оперы ему предложил Жуковский [32, с. 64]. Позднее этот выбор поддержали его друзья – А. С. Пушкин, писатель и публицист Н. А. Мельгунов, литературный и музыкальный критик В. Ф. Одоевский. История подвига крестьянина Ивана Сусанина не была принципиально новой для русского искусства. К ней обращались: писатель екатерининской эпохи, автор исторических анекдотов М. М. Херасков, писатель и публицист С. Н. Глинка, драматург А. А. Шаховской и композитор К. Кавос, создавшие в 1815 году комическую «Иван Сусанин»<sup>58</sup>. В 1825 году в сборнике «Думы» было опубликовано стихотворение К. Ф. Рылеева «Иван Сусанин», раскрывавшее тему подвига в героико-драматическом ключе. Особенно впечатляла сцена гибели героя:

«Умри же! – сарматы герою вскричали,  
И сабли над старцем, свистя, засверкали!  
– Погибни, предатель! Конец твой настал!»  
И твердый Сусанин весь в язвах упал!  
Снег чистый чистейшая кровь обагрила:  
Она для России спасла Михаила!» [128]

Несомненные художественные достоинства стихотворения Рылеева не оставляли современников равнодушными и были высоко оценены А. С. Пушкиным. Трактовка образа героя была близка М. И. Глинке и не могла не

---

<sup>58</sup> В либретто жанр оперы обозначен как «анекдотическая опера». На изданном в 1850-е годы клавире опера названа «народной». Е. В. Смагина определяет ее как комедийно-бытовую [134].

вдохновить его к более глубокому музыкально-художественному осмыслению темы подвига.

Опера «Жизнь за царя» была написана в течение зимы 1835–1836 годов, премьера состоялась 27 ноября 1836 года.

В автографе оперы Глинка обозначил ее жанр как «отечественная героико-трагическая опера [33, с. 29]. Однако на премьерных афишах «Жизнь за царя» была обозначена как «оригинальная большая опера в четырех действиях, с эпилогом, хорами и танцами» [80, с. 188]. Очевидно, что обозначение «большая опера» было вызвано масштабами, исполнительским составом, монументальной трактовкой темы и наличием балетных сцен. Кроме того, во времена Глинки принято было «предупреждать» публику на афишах о подобных и других особенностях спектакля. В последующих постановках определение «большая» на афишах не печаталось.

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. Для того чтобы выявить специфику драматургических функций балетного акта в опере «Жизнь за царя» необходимо остановиться на особенностях воплощения главных сюжетно-драматургических линий оперы.

Опера Глинки «Жизнь за царя» по праву признана первой исторической оперой, «созданием которой завершился период становления первичных черт жанра. Композитор впервые формирует концепцию исторической оперы, где реальные события определяют фабульное развитие и судьбы главных героев» [100, с. 7]. Не останавливаясь на известных подробностях сюжета, отметим лежащий в его основе внешнеполитический конфликт, который показан масштабно, на уровне столкновения интересов двух народов. В диссертационном исследовании И. Ю. Неясова выявляет важные жанровые особенности драматургии русской исторической оперы,

которые впервые отчетливо сложились в опере Глинки. Для воплощения конфликта композитор нашел «универсальный метод: многоплановый контраст двух образно-музыкальных сфер, осуществляемый через ряд оппозиций (русское – польское, вокальное – инструментальное, песенное – танцевальное). Важной находкой для драматургии исторической оперы явился также принцип укрупненного экспонирования конфронтующих сил, дистанцируемых в первоначальном показе (первый акт – русский мир, второй акт – польский стан)» [Там же, с. 7–8]. Обозначенную «формулу» антитезы можно дополнить моделью глинкинской оперы, предложенной в статье Е. В. Лобанковой. Она выстраивается на «противопоставлении “своего” / русского / народного» и “чужого” / польского / аристократического» [87, с. 55].

В первом акте оперы показан русский мир через картины народного быта, звучание хоровых песен, интонационно близких величавым народным распевам. Бытовые и монументальные хоровые сцены, связанные с самыми разными народными жанрами, определяют национальный стиль оперы в целом. По меткой характеристике О. Е. Левашевой, в хоровых сценах оперы Глинка «обобщает самые основные, типические черты различных песенных жанров. <...> Всюду – и в грациозной пятидольной ритмике свадебного хора девушек, и в гибкой ладовой переменности протяжной песни гребцов, и в широком сольном запеве мужского хора интродукции – дает он почувствовать вольное, живое дыхание русской народной мелодии – нескованной, свободной, раскрепощенной» [81, с. 219].

Образы Ивана Сусанина, его дочери Антонида, ее жениха – воина-дружишки Богдана Собинина, приемного сына Вани получают яркие индивидуальные музыкальные характеристики, в которых раскрываются их внутренние переживания: любовь к семье и близким людям, радость, сострадание и сокровенные мечты. Это придает образам реалистические черты, делая их необычайно живыми. В вокальных партиях Антонида, Собинина и Вани проявляется близость с жанром бытового романса, с

вокальной лирикой А. Е. Варламова, некоторыми ариями из опер А. Н. Верстовского. О. Е. Левашева сравнивает их образы «с трогательными типами русских крестьян в жанровых полотнах Венецианова и Тропинина» [80, 224]. Вместе с тем, интонационный строй их вокальных партий обогащен элементами стилистики бельканто, мастерски соединенных с русской народной песенностью. Это способствует раскрытию выразительности каждого голоса: полетности и легкости сопрано, тембрового богатства контральто, подвижности и динамического размаха тенора.

Образ Ивана Сусанина раскрывается постепенно от сцены к сцене. В речитативах, ансамблях, ариях. высвечиваются разные грани его личности: любовь к семье, единение с народом, переживание об отчизне (1 акт: «Что гадать о свадьбе...», трио «Не томи родимый»); благородство, милосердие, доброта (3 акт: сцена с Ваней, квартет «Милые дети»). В сцене вторжения в первом ответе полякам (3 акт: «Высок и свят наш царский дом») в его партии появляется тема, которая станет мелодией финального хора «Славься».

Второй ответ («Страха не страшусь, смерти не боюсь...») построен на теме ополченцев из 1 акта. Он выражает мужество и готовность к жертве. Сусанин проявляет смекалку, выказывая мнимую «готовность» провести врагов к царю: в его партии появляется трехдольность, придающая вокальной мелодике черты квази-танцевальности («когда не я, другой пойдет»). В сцене прощания с Антонидой в вокальной партии Сусанина сквозь грусть и нежность предощущается трагический исход событий («Ты не кручинься, дитячко мое»). Кульминация образа – большая сцена Сусанина в 3 картине 4 действия. Сусанин просит Бога об укреплении духа («Ты взойдешь, моя заря»), прощается с семьей. Вокальная речь Сусанина в последнем диалоге с поляками наполнена народными иносказаниями. Стойко и мужественно герой встречает смерть («Туда завел я вас, куда и серый волк не забегал»). Эпилог оперы – монументальная народная сцена, стержнем которой является гимнический хор «Славься». Он звучит как гимн царю, отечеству,

непобедимому русскому народу и одновременно становится нерукотворным памятником народному герою Ивану Сусанину.

Несмотря на яркую индивидуальность каждого из героев персонифицированного «русского лагеря», они неотделимы от обобщенного образа народа. Их вокальные партии, включающие сольные арии и ансамблевые номера, близкие народной песенности, выражают чувства любви и переживания за судьбу отчизны, присущие всему народу. Пространство русского мира, по мысли Г. Е. Калошиной, «четко выстроено и символично; человеком обжиты лес, река, поле, деревня, град, кремль, монастырь или посад; заря здесь – символическое знамение, возвещающее обновление земли русской» [60, с. 43]. Духовными ценностями русского мира выступают подвижничество, жертвенность «Праведный Путь, нравственная чистота» [Там же].

Столь масштабное по форме и мощное по силе музыкально-драматургического воплощение героя из народа впервые предстало на сцене русского оперного театра. Такой трактовке образа народного героя необходимо было противопоставить образ врагов, который бы по масштабам и силе художественного воздействия соответствовал жанру народной драмы. Глинка создает этот образ в обобщенной форме. Это польский стан, который воплощается хореографическими средствами. Экспозиции поляков посвящен целый акт, который исполняется артистами балета и хора. «Польский акт» образует конфликтную драматургическую линию, которая получает симфонизированное развитие. Таким образом, балетная сцена предстает основной формой сценического воплощения «главного героя».

Конечно, драматургический прием Глинки вызывает некоторую аналогию с оперой Д. Обера «Немая из Портичи», где партия главной героини – Фенеллы – была поручена танцовщице. Однако в целом на традиционные для французской оперы драматургические функции балетных сцен образ Фенеллы не повлиял. Как и в других образцах «большой оперы», балетные сцены в опере «Немая из Портичи» выполняли сюжетно-

событийную, декоративно-зрелищную, фоновую и образно-выразительную функции. В опере «Немая из Портичи» можно также обнаружить еще одну дополнительную функцию танцев. Ее примером являются народные танцы на неаполитанском рынке (3-е действие 2-я картина). Эта сцена, позитивная по общему тону, контрастирует с событийной стороной сюжета: площадь обходят солдаты короля, которые должны схватить Фенеллу. Здесь можно отметить, что балетная сцена как бы оттягивает это роковое событие, тем самым усиливая драматургическое напряжение (ощущение опасности), заставляющее зрителя ждать продолжения действия.

Рассмотрим особенности трактовки образа «польского стана» в опере «Жизнь за царя».

Для воплощения польских интервентов Глинка выбирает комплекс средств выразительности, который четко разграничивает «свое» и «чужое». По мысли Е. В. Лобанковой, глинкавская модель конфликта в опере «Жизнь за царя» выразилась в противопоставлении «своих» / «поющих» русских и танцующих «чужих» / польских шляхтичей. «Польский акт» представляет собой сцену роскошного праздничного бала, который противопоставляется картине горьких дум и переживаний народа о судьбе страны. Таким образом, в первом и втором актах презентуются разные типы мирозерцания: «Любование отчизной, сопереживание ее бедам – в одном случае, игра – в другом» [60, с. 43].

Отметим, что прием отображения мира «чужих» через танец использовался в опере не впервые. Примерами «танцующих чужих» из доглинкавского русского театра являются «восточные танцы дев» в царстве Зломеки из оперы «Илья Богатырь» и фантастические танцы корифеев, нимф и сальфид из оперы «Светлана, или сто лет в один день» К. Кавоса. В «большой опере» «танцующие чужие» предстают, например, в сцене призраков из оперы «Роберт-дьявол» Дж. Мейербергера. Однако образно-символический смысл сцены польского бала в опере «Жизнь за царя» представляется более сложным, чем красочная картина традиционно-

торжественного вечера танцев. Балетный акт оперы «Жизнь за царя» известен необычайно красивой музыкой и великолепной хореографией польских национальных танцев. Но у этой сцены есть смысловой «подтекст». Г. Е. Калошина отмечает важную деталь: «Если учесть то обстоятельство, что согласно замыслу Глинки, бал происходит на территории русского государства, оккупированного захватчиками, праздник обретает особенно зловещие черты. Танцы строятся как пленительная игра в перерыве между битвами» [Там же, с. 43]<sup>59</sup>.

Композиция акта базируется на трех разделах. По краям расположены номера с участием хора. В центре – сюита танцев. Приведем схему акта:

№ 5. Полонез и Хор «Бог войны после битв...» (Moderato ♩-100)

№ 6<sup>а</sup>. Краковяк 126 (Allegro vivo ♩ -132)

6<sup>б</sup>. Па де катр (Вальс) (Allegro moderato ♩ -70)

№ 7. Мазурка и Финал (Tempo di mazurka ♩-152)

Бал открывается блестящим полонезом, который сопровождается хором. По либретто барона Розена, его слова обращены к богу Войны: «Бог войны после битв живую радость нам дарит». По словам Г. Е. Калошиной, это «гимн, прославляющий войну, танец, как символ жизни, полной удовольствий и развлечений» [Там же].

Полонез написан в сложной трехчастной репризной форме. Первую часть А – мужской хор (простая двухчастная форма). Ее тема, надменная и горделивая, проводится дважды – в оркестровом и хоровом изложении. Вторая часть В – женский хор – также представляет собой простую двухчастную форму со связующим разделом к репризе. Тема В звучит более плавно, динамика *riano* и распевные интонации придают ей женственность. Полонез завершается динамизированной репризой, в которой полифонически

---

<sup>59</sup> По новому тексту либретто, написанному поэтом и переводчиком С. М. Городецким в советское время, действие происходит во дворце Сигизмунда III. По тексту Розена бал происходит в польском стане. В финале 2 акта, шляхтичи, находящиеся далеко от Сигизмунда, осуждают его за то, что он не послал своего сына править Москвой.

объединяются темы частей А и В. Схему полонеза можно представить следующей формулой:

$$A \ B / \frac{A}{B}$$

Помимо контрапунктического наложения по вертикали обе темы развиваются интонационно и ритмически. Если первоначально темы мужского и женского хоров контрастировали, то в репризе они сближаются. Тема В приобретает воинственные черты: «Среди грозы военных дней / Младая жизнь свежей, полней!» (либретто Розена). Композитор мастерски преобразует интонационный материал, приводя его к энергичной коде, которая звучит грандиозно и утверждающе. Анализируя теоретические аспекты музыки Глинки, В. В. Протопопов пишет: «На глинкинском полонезе скорее заметна печать зрелого бетховенского стиля, с его могучей тематической разработкой, глубокой переработкой интонаций» [112, с. 341]. Таким образом, воплощенный в полонезе музыкальный портрет завоевателей дан не прямолинейно, а в образно-эмоциональном развертывании, которое задает динамический тонус последующему действию.

Быстрый и темпераментный Краковяк возникает на волне эмоционального тонуса, заданного предыдущим танцем. Однако первая же тема уводит его в атмосферу безудержного веселья.

Краковяк написан в контрастно-составной форме с чертами рондо и полифонизированной репризой<sup>60</sup>. Контрастные разделы, отмеченные ремарками – *allegro vivo*, *piu lento*, *meno mosso*, *graziosissimo*, – следуют друг за другом, наращивая форму. Музыка высвечивается разными красками: лихая удаль сменяется порхающей грациозностью, легкость – тяжеловесными ритмами. В тематическом материале краковяка присутствуют характерные черты польского танца: острый ритм, синкопы,

---

<sup>60</sup> Так эту форму определяет В. В. Протопопов [112].

акценты на второй восьмой двудольного танца. В репризе полифонически «переплетаются» темы из предыдущих разделов<sup>61</sup>.

Вальс – одна из поэтичнейших страниц в наследии Глинки. Как известно, истоки его происхождения связано с народными танцами Южной Германии и Австрии. Название танца появилось в Австрии в последней трети XVIII века. Во времена Глинки вальс приобрел общеевропейскую популярность, практически став интернациональным. Включая вальс в польскую сюиту, композитор придал ему национальные черты. В мелодию вальса он вводит синкопированный ритм, смещающий акцент на вторую долю такта. Это придает ей особый колорит и роднит с темой краковяка. Вальс написан в контрастно-составной форме. В легком, полетном движении вереницей проходят изящные, грациозные темы. На всем протяжении вальса сохраняется особая прозрачностью и тонкостью оркестрового письма. Помещенный между празднично-бравурными танцами вальс становится лирическим центром танцевальной сюиты.

Мазурка и финал завершают хореографическую сюиту танцев. Как и предыдущие танцы, мазурка имеет контрастно-составную форму, которой свойственны черты рондо. Мазурка имеет наиболее быстрый темп, ее темы наполнены энергией и бравурностью, увлекают красотой и отвагой. Калейдоскопическое чередование 6-ти тем создает иллюзию бесконечного праздника. В. В. Протопопов считает: «Если бы эта первая, экспозиционная часть Мазурки была менее развита и не столь многообразна, то впечатление «взрыва» было бы ослаблено» [112, с. 345]. Внезапным «взрывом» становится появление гонца, который сообщает тревожные вести<sup>62</sup>.

Финал Мазурки, завершающий весь II акт, напряженный и динамичный. После речитативной сцены с вестником главная тема мазурки

---

<sup>61</sup> Подобную форму имеет написанный позднее «Вальс-фантазия» и некоторые сочинения для оркестра и фортепиано.

<sup>62</sup> Московское правительство королевича Владислава низложено. На трон избран Михаил Романов.

возвращается несколько раз в измененном виде. Шляхтичи решают идти в поход, чтобы пленить царя. Раздел строится на интонациях мазурки, которая подвергшейся активной мотивной и полифонической разработке. В заключительном разделе тема мазурки существенно трансформируется. Ее усиливающаяся энергия и четкость ритма, как отмечает В. В. Протопопов, передают «удаль отправляющихся в поход» [Там же]. «Воинственность настроений, – пишет В. В. Протопопов, – увлекает композитора, остающегося объективным в передаче сценического действия и не допускающего какого-либо снижения художественного уровня музыки» [Там же, с. 346]. Таким образом, Мазурке, как и Полонезу, присуще внутреннее образно-тематическое развитие, обусловленное драматургическим содержанием сцены. В дальнейшем ритмы мазурки и полонеза становятся своеобразными лейтмотивами польской шляхты.

Г. Е. Калошина называет польский акт прекрасным «гимном войне» [60, с. 43], трактующем войну «как блестящее победное пиршество бала, торжество силы, отваги, азартной схватки с пространством и временем» [Там же].

Танцы польского акта образуют крупную симфоническую сюиту. По воспоминаниям А. Я. Воробьевой, балетная сцена в первоначальном варианте была еще масштабней, но по совету К. Кавоса композитор ее сократил [31, с. 173]. В целом «польская сюита» танцев воспринимается легко и органично, калейдоскопическое чередование тем в каждом танце формирует особую атмосферу роскоши, великолепия и красоты. Пьесы отличаются мастерской оркестровкой, умелым использованием темброво-выразительных возможностей музыкальных инструментов.

Все танцы II акта парные, ориентированы на хореографическое воплощение, их композиции многотемны и многообразны. Горделиво-торжественным темам противопоставляются изящно-грациозные, легкость и очарование тем у солирующих деревянных духовых сменяется «решительным» оркестровым tutti. В образно-тематическом содержании

танцевальных эпизодов угадывается отображение женского или мужского начала, что, как правило, учитывается при сценической постановке танцев.

Контрастно-составная форма танцев, входящих в балетный дивертисмент, создает впечатление внутренних «мини-сюит» (подобных циклам в цикле). Это обуславливает иерархичность музыкального пространства, организует его «по вертикали», что придает балетному акту оперы особую целостность. Ритмоинтонационные особенности тем полонеза и мазурки приобретают лейтмотивное значение в последующих актах оперы.

«Жизнь за царя» – первая русская опера, основанная на симфоническом развитии музыкального материала, что цементирует ее композиционно-структурную целостность. Потенциалом для сквозного развертывания драматургии является мастерски выраженный музыкальными средствами конфликт и широкое использование возможностей контраста. Контраст средств музыкальной выразительности, лежащий в основе сопоставления образов русского мира и польских интервентов в 1-м и 2-м актах, проводится на жанровом и тематическом уровнях. Сюита польских танцев с их яркими, ритмически характерными темами инструментальной природы и преобладающей трехдольностью противопоставляется широкому, распевному развертыванию вокальных мелодий, характеризующих русский народ, истоки которых коренятся в лирических, протяжных, хороводных, свадебно-обрядовых народных песнях и бытовом романсе.

Отметим, что первое сопоставление национально окрашенного тематизма происходит в увертюре: русский тематизм претворен во вступлении, главной и побочной партиях, разработке и коде, польский – в связующей партии, которая звучит в экспозиции, репризе и середине коды. Польский тематизм легко узнается по смене размера ( $2/4$  на  $3/4$ ), появления синкопированных ритмов. Контраст двух национально-интонационных сфер становится основой узловых «сцен столкновения» в III и IV актах, «причем в отдельных случаях темы не только сопоставляются, но и взаимодействуют в

контрастно-полифонических сочетаниях» [81, с. 226]. Эти сцены являются этапами нарастающего драматического конфликта.

Первое столкновение происходит в № 12<sup>63</sup> «Сцена и хор». По содержанию она делится на 2 крупных раздела. Первый раздел как бы продолжает бытописание, начатое в I акте: Сусанин, Антонида и Ваня ждут гостей на свадебную помолвку. Ведущая тема раздела «И так я дожил, слава Богу...». Внезапно, как бы издалека, раздаются ритмы и измененные мотивы полонеза. «Приближаясь» на *crescendo* они «собираются» в тему. Вместе с хором входящих в избу поляков звучит вся первая часть полонеза. Далее сцена строится на диалоге поляков и Сусанина – четырехкратном чередовании хоровых польских и сольных русских тем, которые по определению В. В. Протопопова, входят в интонационно-тематический комплекс тем Родины.

Следующий раздел соединяет польский и русский тематизм полифонически – по вертикали. Сусанин обращается к Богу, дает распоряжение Ване.

В третьем разделе сцены вновь возвращается принцип диалогического чередования тем Сусанина и поляков. Партия Сусанина декламационна и распевна. В его эпизодах нарастает драматизм. Ариозо «Ты не кручинься, дитяtko мое» наполнено глубокой печалью. В хоровых эпизодах поляков интонации и мотивы полонеза подвергаются разработочному развитию. В процессе интонационных преобразований возникает тема «мазурочного» характера, близкая связующей партии из увертюры. Звучание мазурочной темы становится все настойчивее. Поляки заставляют Сусанина показывать им путь к царю. Сусанин предчувствует трагический исход событий. Вся сцена строится по принципу контрастного сопоставления разделов. Таким образом, интонационно-тематическое развитие передает внутреннюю суть

---

<sup>63</sup> В советской редакции оперы «Иван Сусанин» данная сцена значится под № 13. Разночтение номеров образовалось вследствие того, что Вальс во II акте имеет в данной редакции № 7. В опере «Жизнь за царя» он значится под номером 6<sup>Б</sup>.

событий драматургии. событий. Развитие жанрово-танцевального тематизма, экспонированного в увертюре и II акте оперы, проводит сквозную музыкально-драматургическую линию.

Кульминацией и развязкой оперы является 3-я картина 4-го действия – сцена в заснеженном, непроходимом лесу. Она включает хор поляков «Устали мы», арию Сусанина «Ты придешь, моя заря», речитатив «Давно ли с семьей своей» и финал (Сусанин и мужской хор) Сцена открывается темой мазурки в оркестровом изложении, хор поляков звучит на ее фоне. Частые повторы одного звука в репликах передают состояние тревоги. В оркестровом сопровождении повторяются пунктирные, секундовые интонации мазурки, которые создают ощущение жалоб и подспудно приближающегося отчаяния. Ответы Сусанина неторопливы и спокойны («В непогоду и в беспутье я держу свой верный путь») звучат на фоне тянущихся гармоний. Тема мазурки постепенно преобразуются, в ней усиливаются хроматические интонации и уменьшенные гармонии, что создает ощущение надломленности. В. В. Протопопов отмечает: «От одного вступления к другому хор теряет тематическую характерность. Это и является выражением конфликта: одна из сторон торжествует, другая терпит поражение» [112, с. 358]. В чередовании эпизодов польский тематизм постепенно теряет свою активность. В темах же Сусанина сохраняется эпическая поступь бесстрашия, на его эпизодах усиливается полнота оркестровки, «углубляется главное качество музыки: героико-трагическое» [Там же]. В завершении номера секундовые интонации в низком регистре повторяют ритмический пунктир мазурки, который звучит мрачно, как замирающий пульс.

Следующий номер – речитатив и ария Сусанина – наполнен глубоким трагизмом. Сусанин понимает, что его смерть уже близка. Широкие, неспешные ходы интонаций его речитатива наполнены мужеством. В арии «Ты взойдешь, моя заря» как православный человек Иван Сусанин просит Господа укрепить его дух. В его монологическом высказывании ярко воплощается твёрдость воли и величие души простого крестьянина. Ария как

трагический центр подготавливает следующую – финальную сцену. Сусанин вспоминает свою семью, детей, его охватывают тяжкие думы. В монологическом разделе партии Сусанина и оркестровом сопровождении проводятся темы из разных сцен оперы (тема Собинина, рондо Антонида, песня Вани и др.).

Оркестровый эпизод поднимающейся бури с постепенно нарастающей звучностью наполняет эмоциональную атмосферу сцены внутренней динамикой. Эпизод написан в форме фугато. Функцию темы фугато выполняет монотонная мелодическая фигура, которая поочередно проводится в разных голосах полифонической фактуры. Наложение проведений темы создает эффект кружащегося бесконечного движения, которое сочетается с волнообразной громкостной динамикой. Как далекое воспоминание в верхнем регистре звучит тема рондо Антонида «Там за речкой, во слободке ждут любезного домой».

Поляки пробуждаются, они призывают Сусанина к ответу. Раздел строится на чередовании контрастных тем Сусанина и поляков. Сусанин дает решительный ответ «Туда завел я вас, куда и серый волк не забегал», который накладывается на проведение в оркестре молодецкой песни «Вниз по матушке по Волге». В оркестровом сопровождении хора поляков звучат ритмоинтонации мазурки, в которых усиливается драматизм. Г. Е. Калошина дает следующую характеристику этой сцены: «В финале IV действия отряд поляков символизирует образ охотников, рыскающих в лесу, выслеживающих добычу и получающих, наконец, жертву в сцене смерти Сусанина» [60, с. 43].

Последнее мимолетное появление интонационно-ритмического образа мазурки происходит в оркестровом антракте перед Эпилогом, где доминирует тема народа «В бурю, во грозу сокол по небу держит молодецкий путь». Она проводится в увеличении и драматично окрашенном варианте, как она звучала в средней части интродукции. Грандиозный эпилог утверждает героико-патриотическую идею оперы.

Успешная премьера оперы «Жизнь за царя» состоялась в 1836 году в Санкт-Петербурге. Однако специфика постановки польских танцев на оперной сцене была осознана не сразу. Постановку «польского» II акта осуществлял французский балетмейстер А. Титюс, работавший в России с 1832 по 1850 год<sup>64</sup>. Его постановка имела ряд недостатков. В частности, они касались сценических костюмов: хор был одет в польском стиле, а балет – в классические тюники<sup>65</sup>. К московской премьере в 1842 году танцы ставил артист балета и балетмейстер Н. А. Пешков (1810–1864), который был признан одним из лучших характерных танцовщиков. Заслугой Пешкова является также создание пантомимного танца на русской сцене. Пешков ввел в спектакль характерных танцоров, продумал костюмы и грим, сам выступил в роли шляхтича.

По всей видимости Глинку не удовлетворяла хореография Титюса. Композитор понимал, что от «значительности воплощения польских танцев на сцене зависит убедительность драматического конфликта, реалистическая достоверность целой группы образных характеристик» [77, с. 208]. Глинка неоднократно обращался в дирекцию императорских театров с просьбой заново поставить танцы в польском акте. Просьба была выполнена. В 1843 году по распоряжению дирекции танцовщик, драматический актер и музыкант Н. О. Гольцу (1800–1880) заново поставил мазурку, а танцовщик и режиссер петербургской балетной труппы П. И. Дидье (1803–1852) – краковяк. В этой версии польские танцы получили признание публики [114, с. 131].

В. М. Красовская освещает историю постановок балетных сцен в опере «Жизнь за царя». Она пишет о том, что в сфере театральной критики буквально шла многолетняя «борьба за реалистическое воплощение польского акта» [76, с. 32]. Поборники реализма выступали за народную

---

<sup>64</sup> Эти годы работы указывает В. М. Красовская [76, с. 542].

<sup>65</sup> Тюник – традиционный костюм классической балетной танцовщицы; удлиненная пышная лёгкая многослойная юбка и облегающий лиф [125].

трактовку костюмов<sup>66</sup>. Так, в 1868 году В. В. Стасов в на страницах «Санкт-Петербургских ведомостей» писал: «...хотелось бы, чтоб мазурка и краковяк превратились из обыкновенных балетных танцев, из балета – в польский бал; чтоб участвующие тут были все в разных костюмах, и танцующие дамы вовсе не в балетных коротеньких юбочках и не в трико, а в обыкновенных платьях, как все остальные действующие лица» [143, с. 193]. Его противники – сторонники старых традиций ратовали за сохранение на сцене классических тюник как более соответствующих серьезному оперному жанру. Результатом споров становились позитивные перемены: «Постепенно, с многолетними промежутками совершались положительные перемены в постановке балетных сцен «Ивана Сусанина» [76, с. 31].

В заключение обзора особенностей драматургии оперы «Жизнь за царя» можно подвести следующие итоги.

1. Танцы в опере Глинки являются средством описательной и действенной характеристики образа. Балетная сцена с хором II акта оперы раскрывается в опере как один из важных элементов драматического действия и становится образцом применения широких образно-драматургических возможностей танцевальной музыки и симфонизации балетного жанра. От «польского» акта начинается «путь симфонизации русского балета, который впоследствии был продолжен Чайковским [3, с. 12].

2. Танцевальные жанры в опере Глинки становятся средством реалистической трактовки музыкальных образов. Сквозь призму характерных танцев – полонеза, краковяка, вальса и мазурки – Глинка высвечивает разные грани «исторически достоверного хореографического

---

<sup>66</sup> В книге В. М. Красовской приводится высказывание В. В. Стасова из его статьи в «Санкт-Петербургских ведомостях» за 1 октября 1868 (№ 268 с. 1): «...хотелось бы, что б мазурка и краковяк превратились из обыкновенных балетных танцев, из балета – в польский бал; чтоб участвующие тут были все в разных костюмах, и танцующие дамы вовсе не в балетных коротеньких юбочках и не в трико, а в обыкновенных платьях, как все остальные действующие лица» [76, с. 208].

группового и массового портрета польской шляхты». Более того: через танцевальный мотив мазурки Глинка первым ввел в оперную драматургию метод «обобщения через жанр» (Альшванг), показав психологическую трансформацию образа захватчиков от их бравады во II и III актах до гибели в IV акте» [53, с. 205–206].

3. Глинка первым из русских композиторов последовательно применил в оперной драматургии систему интонационно-тематических связей. Воплощая сюжетную драматургию музыкальными средствами, композитор не иллюстрировал события, а раскрывал и внутреннюю суть. В этом русле решена сюжетно-драматургическая линия образа польской шляхты. Как указывает О. Е. Левашева, композиционные методы Глинки «возникли естественно, органично – как итог лучших стремлений русской музыки предшествующего времени, как результат мудрого претворения общеевропейских классических традиций на русской почве» [81, с. 227].

4. Глинка создал модель показа конфликта через противопоставления образов и драматургических линий «своего» и «чужого», основанных на контрастных комплексах средств музыкальной выразительности. Впоследствии эта модель фактически превратилась «в музыкальный архетип, закрепившийся в культурной памяти» [87, с. 55].

5. В балетоведении Глинка признан основоположником «национально-характерных картин с использованием танцевальных мотивов» [114, с. 131]. Создавая музыку польского акта, композитор стремился к такому образу сценического танца, который бы в обобщенной форме передавал «стиль и дух («характер») национальной хореографии» [30]. Именно так в настоящее время определяют данную разновидность сценического танца. Характерный танец строится «не столько на конкретных фольклорных образцах, сколько на сложившейся традиции театральной обработки плясок того или иного народа» [Там же].

Эстетическая гармония в осмыслении театральной специфики польского бала в постановках опере «Жизнь за царя» была достигнута к

концу XIX века. Русские последователи Глинки в области музыкального театра «продолжали в танцевальных эпизодах своей оперной музыки преимущественно национально-характерную традицию танцев» [Там же], которая сложилась в операх «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила».

### **2.3. Интерпретация танцевальных сцен в опере-сказке**

#### **«Руслан и Людмила»<sup>67</sup>**

Балетные сцены в опере Глинки «Руслан и Людмила» выполняют несколько иную роль, чем в его первом оперном опусе. Особенности функций этих сцен обусловлены новаторской трактовкой композитором оперного жанра. Опере «Руслан и Людмила», написанной 1842 году, Глинкой было дано определение «большая волшебная опера». Это определение, с одной стороны, указывало на связь с традициями русской оперы предшествующего периода, в котором волшебный жанр был достаточно перспективным. С другой, – определение «большая» было дано по аналогии с современными итальянскими и французскими романтическими операми и сообщало о масштабах спектакля. В диссертации, посвященной оперному творчеству Глинки, Р. А. Нагин проводит сравнение «Руслана» и большой романтической оперы и отмечает сходные черты в их композиции и драматургии. «Эпичность “Руслана”, – пишет он, – во многом обусловлена некоторыми особенностями жанра большой романтической оперы: монументальностью форм, отсутствием разговорных диалогов (которые могли бы внести движение)» [97, с. 19]. Вместе с тем, образно-музыкальное содержание оперы Глинки значительно шире русской волшебной оперы и качественно иное по сравнению с большой романтической. Композитор создал жанр, из которого в дальнейшем выросло целое направление в

---

<sup>67</sup> В параграфе частично использован текст статьи соискателя [164].

русском оперном искусстве. Опера «Руслан и Людмила» вошла в истории русской музыки как первая сказочно-эпическая опера. Особенности жанра обусловили специфику ее драматургии.

Для выявления жанровой природы оперы «Руслан и Людмила» Глинки необходимо рассмотреть особенности первоисточника ее либретто – одноименной поэмы А. С. Пушкина.

Ранняя поэма «Руслан и Людмила» (1818–1820) принесла славу молодому поэту. Эта поэма и сегодня поражает удивительно гармоничным соединением духа русских народных сказок, исторического предания, героического былинного эпоса с изяществом и легкостью романтического стиля. В своей поэме Пушкин воссоздал удивительный мифопоэтический космос, в котором сосуществуют реальность и вымысел, образ древнего Киева и заморская страна Черномора, храбрый богатырь Руслан и коварная волшебница Наина. Здесь живут разные народы – славяне, половцы, хазары, варяги, жители Скандинавского Севера и восточные племена, и их многообразие составляет целостность этого мира, в котором добро побеждает зло, торжествует любовь и верность. Увлечательность повествования поэмы сочеталась со смысловой наполненностью текста и галереей ярких образов героев и персонажей.

Поэма Пушкина появилась в то время, когда в русском искусстве утверждался романтизм и набирал силу формирующийся реализм. В русской культуре явственно обозначилась потребность в создании поэмы на народно-национальном материале, отражающей романтическое мироощущение в противовес торжественной героике классицизма. Передовые литературные круги высоко оценили художественные достоинства поэмы. В. А. Жуковский подарил Пушкину памятный портрет с автографом: «Победителю-ученику от побежденного-учителя в тот высокоторжественный день в который он окончил свою поэму Руслан и Людмила 1820 Марта 26 Великая пятница» [55]. В. Г. Белинский писал: «В этой поэме все было ново: и стихи, и поэзия, и шутки, и сказочный характер вместе с серьезными картинами» [14, с. 361].

Однако феноменальность и новизна поэмы Пушкина были поняты и приняты не всеми. Поэтому еще долгое время она вызывала споры и разноречивые оценки.

В 1821 году, через год после первой публикации поэмы «Руслан и Людмила», по мотивам ее сюжета композитор Ф. Е. Шольц написал балет, который получил название «Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника» и был поставлен балетмейстером А. П. Глушковским (1793 – около 1870). Авторы сумели почувствовать театральный потенциал текста Пушкина, но глубоко проникнуть в полифонию его смыслов им не удалось. Сюжет Пушкина был трактован в «волшебном-комическом духе», традиционном для музыкального театра того времени. В него было введено множество новых персонажей: Ядомир, Аспирух, Зломира, Лют, Злослава, Видимор, Добрада и другие. Это повлекло за собой сочинение новых приключений и чудес. В музыке использовались связи с бытовым романсом и фольклором разных народов, в постановке – обилие эффектной бутафории. Балет «имел на премьере большой успех и просуществовал на московской сцене свыше десяти лет» [77, с. 173]. Других попыток создать музыкальную версию поэмы до Глинки не предпринималось.

Глинка общался с Пушкиным, хорошо знал его поэзию. Поэтому поэма «Руслан и Людмила», обладающая яркой национальной идентичностью и представляющая великолепный для музыкального воплощения материал, не могла остаться без внимания композитора. Б. В. Асафьев в книге о Глинке подчеркивает, что выбор поэмы Пушкина в качестве источника либретто во многом определялся его эпической составляющей. Ученый пишет: «выбор пушкинского “Руслана” вытекал из всей благорасположенности Глинки к эпосу и поэмам о странствиях. Пушкинская поэма, значит, была для Глинки опорой постоянной привязанности его к эпическому» [7, с. 48–49].

Глинка приступил к работе над оперой в 1837 году, начало которого омрачилось гибелью поэта. Либретто к опере писал сам композитор и В. Ф.

Широков при участии Н. В. Геденова, Н. В. Кукольника, А. А. Шаховского, К. А. Бахтурина, Н. А. Маркевича. Нередко тексты создавались к уже готовой музыке. Ряд фрагментов поэмы Пушкина вошли в оперу неизменными. Вместе с тем, при создании либретто первоисточник подвергся ряду изменений, которые были обусловлены спецификой и законами оперного жанра. Из числа персонажей был исключен воинственный Рогдай, но появилась Горислава – невеста Ратмира (в поэме она лишь упоминается), меняется имя киевского князя. В опере он именуется Светозар. Подверглись переработке некоторые события в развитии сюжета, сокращены многочисленные странствия и приключения героев. В опере опущена сцена сражения Руслана с печенегам, но расширена образная сфера Востока, которая у Пушкина дана эскизно. Глинка отказался от присутствующих в поэме элементов эпистолярной стилистики с оттенком легкой иронии. Перечисленные изменения позволили более четко и концентрированно показать сюжетные линии, раскрыть музыкальными средствами индивидуальные черты образов героев, внутреннюю лирическую красоту их чувств, а также углубить и высветить эпические свойства повествования.

Благодаря творческому переосмыслению первоисточника, Глинка создал оперу, в которой воплотил гениальный опыт «музыкального воссоздания народного эпоса о героических странствованиях в облике симфонического театра» [Там же, с. 52]. Как и поэма Пушкина, опера Глинки имеет множественную природу. В общей концепции оперы отразились такие черты поэмы, как: «жанровая многоплановость, широта и свобода построения, органичное совмещение лирики и героики, фантастики и реальности. <...> Отсюда возникает и множественная природа самой оперы, сочетающая в себе черты сказки, былины и лирической поэмы» [81, с. 231].

Сказка утвердилась в культуре как оптимальный жанр для воплощения национальных ценностей. В ней по-своему передается история народа, отражается незыблемая вера в победу добра над злом, торжество любви и верности. Поэтому в опере Глинки сохраняются важные черты поэмы

Пушкина, связанные с претворением традиций народной волшебной сказки. Функции героев и персонажей, традиционных для волшебной сказки, получают в опере следующую трактовку:

герой: киевский витязь Руслан, жених Людмилы;

антагонист: злой волшебник Черномор;

вредитель: злая волшебница Наина;

отправитель: Светозар, великий князь киевский;

помощник: добрый волшебник Финн – посредник между миром героя и миром волшебства;

даритель: живая Голова;

царевна и героиня: Людмила, дочь князя Светозара (в контексте сюжета она трактуется как героиня);

«субгерои»: Ратмир и Горислава;

ложный герой: Фарлаф, князь варяжский.

Условное обозначение «субгерои» дано исходя из трактовки персонажей. Ратмир и Горислава – друзья героя. В опере они своеобразно «дублируют» функции героев – Руслана и Людмилы. Горислава утверждает идею любви и верности. Ратмир, как и герой сюжета, подвергается испытанию, обретает свою любовь и ему Финн вручает волшебное средство (кольцо) для передачи Руслану.

Сюжет оперы строится по законам сказочно-эпических жанров. В I действии происходит завязка – совершается похищение невесты. Главный герой Руслан должен найти ее. Все дальнейшие события связаны с поиском невесты. В сюжете используется характерная для сказки троичность. Всего на поиски Людмилы отправляются 3 витязя: к Руслану присоединяется Ратмир и Фарлаф. Троичность присутствует также в Балладе Финна (3 попытки покорить Наину), в сцене с Фарлафом Наина трижды заклинает его (2 картина III действия), невольники Черномора танцуют 3 танца, Финн трижды оказывает помощь Руслану.

Эпическая основа оперы обусловила особенности ее драматургии. Действие в опере разворачивается повествовательно. Как и в народных эпических жанрах, повествовательность в опере проявляется на различных уровнях. В оперу включены повествования действующих лиц: песни баяна (I действие), Баллада Финна, рассказ Головы (II действие), краткий рассказ рабов Черномора о повторном похищении Людмилы и отправлении Руслана в погоню за ними (V действие).

Развертывание основного сюжета осуществляется как путешествие-поиск главного героя и искателя Руслана. Он проходит путь, чтобы освободить Людмилу. Путь состоит из двух частей. Первая часть – приводит героя в «чужой» волшебный мир, вторая – возвращает обратно. Проходя путь, Руслан попадает в новые миры: пещера Финна, мертвое поле с живой Головой, замок Наины, сады Черномора, где он встречает препятствия, проходит испытания и приобретает друзей – помощников. Контрастное сопоставление картин, представляющих разные миры, становится в опере основной драматургии. Мир древнего Киева, где правит мудрый Светозар, противопоставлен волшебным, «чужим» мирам – таинственному замку Наины и заморским садам Черномора. На границе этих миров условно расположен пустынный край с пещерой Финна и мертвым полем. Во время обратного путешествия ночной привал путников – Руслана с друзьями и рабами Черномора – тоже происходит где-то «среди миров». Здесь же Фарлаф при помощи Наины крадет спящую Людмилу.

Таким образом, чередование действий и картин выстраивается в стройную композицию. Организующим принципом на уровне оперной формы является симметричность расположения картин, которая по-своему воссоздает сказочную модель двоимирия. Схема структуры оперы, наглядно демонстрирующая, симметричную композицию, помещена в Приложении (см. Рис. 3).

Распределение драматургических функций по действиям оперы в процессе развития сюжета отображены на схеме, помещенной в Приложении

(см. Рис. 4). Как наглядно показывает данная схема, картины не связаны между собой причинно-следственными связями. По внутреннему содержанию они относительно замкнуты (испытание 1, испытание 2, испытание 3). В последовательности картин проявляется некоторая сюитность. Взаимосвязь картин внутри сюжета можно сравнить с однородным членам предложения. Вместе с тем, в опере «Руслан и Людмила» отмеченная линейная рядоположенность и относительная автономность картин имеет свою специфику: она компенсируется дополнительными дифференцирующими факторами – присоединенными функциями. Это показы помощника, ложного героя, получение волшебного средства, победа над антагонистом. В испытания по-разному вовлекаются все герои оперы. На долю Руслана выпадает 3 испытания: бой с Головой на мертвом поле, искушения во владениях Наины и бой с карликом Черномором, который заканчивается победой. Ратмир подвергается испытанию единожды – в замке Наины, Людмила – в садах Черномора.

Важным объединяющим средством контрастных картин является концепт пути. Данный концепт относится к универсальным категориям мировой культуры. Он чрезвычайно характерен для русской фольклорной традиции. Важную роль концепт пути играет в русском богатырском эпосе, где он имеет сюжетообразующее значение<sup>68</sup>. В поэме Пушкина концепт пути «вплетается» в ее сюжетные мотивы. Глинки использует его более концентрированно. Путь становится своеобразной сквозной сюжетной нитью, которая «пунктиром» проходит через всю оперу и на которую «нанизываются» акты и картины. От каждой картины (сюжетной ситуации) герои проходят некий трудный путь и попадают в новую картину – новую сюжетную ситуацию. Этот путь не включен в сценическое действие. Он подразумевается и находится вне действия, как бы «за кадром». Такое

---

<sup>68</sup> В XIX века концепт пути получил распространение в русской и зарубежной романической литературе, относящейся к жанрам странствий и путешествий, представляющих циклизации путевых впечатлений.

значение пути подтверждается словесными текстами. Финал каждой картины завершается ситуацией, в которой задействованы функции «отправитель» и «искатель». Выполнять эти функции могут разные герои и персонажи, но четко очерчивается ситуация: «отправитель» посылает/направляет/проводит «искателя/искателей» в дальнейший путь. При этом в большинстве случаев в текстах вокальных партий (в заключительных фразах) звучит слово «путь». В таблице Приложения (Рис. 5) приведены примеры включения концепта пути в словесные тексты на границе картин и действий.

В опере четко очерчен драматургический конфликт, выраженный через традиционное для архаического эпоса разделение мира на «своих» и «чужих». Одну его сторону представляет мир древней Киевской Руси с ее героями – Русланом, Людмилой и их друзьями. Другую – «чужой» враждебный и фантастический (демонический) мир, в котором обитает Черномор и Наина. Конфликт в опере уступает место контрасту. 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).

В монументальном труде о первоначальном плане оперы Глинки М. Г. Арановский говорит об обобщенно-символической трактовке героев оперы, обусловленной эпическим жанром: «Герои “Руслана” оказываются не столько реальными персонажами, сколько символическими обобщениями идей, которые стоят за каждым из них: идеи героизма – Руслан, любви и верности – Людмила, добра – Финн, зла – Черномор, эроса – Ратмир, трусости – Фарлаф, коварства – Наина, Отчизны – Светозар, предвидения – Баян» [4, с. 119].

Глинка дает героям оперы, представляющим «свой» реальный мир, яркие музыкальные характеристики, которые воплощаются в «ариях-портретах». Образу Руслана как носителю национальной идеи богатырства посвящена крупная сцена – 3-я картина II действия. Его ария состоит из 3-х

разделов, в которых раскрываются важнейшие качества его облика: глубокие размышления о бренности бытия (1-й раздел – речитатив «О поле, поле...» и 2-й раздел «Времен от вечной темноты»), богатырская сила и смелость (3-й раздел арии, главная партия – «Дай, Перун, булатный меч»), лирические чувства (побочная партия – «О Людмила! Лель сулил мне радость»). Тема побочной партии 3-го раздела арии Руслана является также побочной темой увертюры к опере.

Образ Людмилы показан в опере многогранно. Партия героини включает 2 сольных номера – каватина из I действия и ария из IV действия. Первый «музыкальный портрет» героини представляет собой развернутую сцену, где вокальные соло чередуются с хоровыми эпизодами. Людмила обращается к отцу, жениху, его соперникам. Ее ариозо передают грусть расставания с отчим домом, лирические чувства и переживания. Вокальной партии присущи элегические интонации, черты городской песни-романса, мелизмы и рулады блестящего оперного стиля. Ария и сцена Людмилы IV действия раскрывает в образе попавшей в беду героини новые черты: гордость, решительность, волевые черты (раздел «Безумный волшебник, я дочь Светозара»). Лирический эпизод «Ах ты, доля, долюшка», передающий девичьи жалобы, близок русской песне. Вокальные соло Людмилы чередуются с хорами и пантомимами цветов, русалок, дев Черномора. Сцена Людмилы строится по принципу рондо, где роль рефрена выполняет тема страданий Людмилы (раздел «Вдали от милого, в неволе»).

За исключением Людмилы все герои «Своего» реального мира имеют по одной арии, в которых раскрываются основные черты их образов. Так, например, для каватины Гориславы «Любви роскошная звезда» характерна порывистость и страстность; сектовые и альтерированные интонации сближают ее с бытовыми романсами глинкинской поры. В вокальной партии хазарского хана Ратмира подчеркивается восточный колорит: тема «И жар, и зной» расцвечена мелодическими узорами, второй раздел арии «Чудный сон живой любви» украшен прихотливой ритмикой. В целом интонационная

сфера вокальных партий героев реального мира близка народным песням, романсам. Распевность мелодики сочетается с красотой виртуозного стиля. Глинка не цитирует народные песни, но включает в музыкальную ткань характерную для них мелодию, ритмику, гармонию. В процессе развертывания действия в диалогических сценах и ансамблях основная черта образа (лиричность, героика, страстность и др.) остается неизменной, но раскрывается новыми гранями. Композитор также воссоздает черты обрядовых – величальных и свадебных – песен (хоры I действия). Интонации плачей и причитаний слышатся в народных хорах V действия и в парии Людмилы, находящейся в плену у Черномора. Интонации эпических жанров проявляются в партии Руслана и Баяна.

Для вокальных номеров и сцен Глинка широко применяет связанные с повторностью формы вариаций, рондо и их сочетаний. «Глинкины вариации» на остинатную мелодию представляют хоры «Лель таинственный, упоительный» [34] из I действия и «Ах, ты свет-Людмила, пробудись проснись!» [Там же] из V действия, персидский хор дев Наины из III действия, Турецкий танец и (отчасти) Лезгинка из V действия. Черты рондо и вариаций свойственны балладе Финна из II действия. В форме рондо написан вокальный номер в сцене Фарлафа и Наины. Принципы вариационности и рондальности композитор использует для организации крупных сцен (сцена и ария Людмилы из IV действия). Рондообразная композиция скрепляет Интродукцию, которой являются вариации темы «Дела давно минувших дней». Роль эпизодов играют две песни Баяна.

Представители чужого, фантастического мира Черномор и Наина характеризуются инструментальными средствами. У Наины в сцене с Фарлафом в разделе *duettino* есть три кратких речитативно-декламационных фрагмента. Ее короткие фразы исполняются монотонно, в характере магических заклинаний и строятся в основном на повторе одной-двух нот. Из них последняя произносится преимущественно на одной ноте заклинательным говорком. Более выразительно звучит оркестровая тема

Наины. Она строится на, коротких хроматических попевах, увеличенных трезвучиях, диссонирующих аккордах, исполняемых «колючими» стаккато. Аналогичный краткий заклинательный фрагмент Наины появляется 3-м действии, который звучит на фоне заключительной вариации персидского хора. Можно сказать, что вокальная характеристика Наины довольно условна.

Злой колдун карлик Черномор вокальной партии не имеет. Его музыкальным портретом является марш. Марш построен на сопоставлении контрастного тематизма. Марш начинается темой, торжественной и грозной, исполняемой *tutti* в октавном удвоении, за ней следует тихая, игрушечно-причудливая тема, украшенная звучанием колокольчиков и напоминающая танец марионеток в музыкальной шкатулке. Такое сочетание тем придает грозному образу пародийный гротесковый оттенок. Марш написан в двойной трехчастной форме: АВАВАВА. Сопоставление контрастных тем в нем проводится трижды. К характеристике Черномора относится также мотив, построенный на созданной Глинкой целотонной гамме. Эта гамма звучит в увертюре, сцене похищения Людмилы и битве Руслана с Черномором. Разумеется, что для создания равноценного «противовеса» героям реального мира и воплощения образа оперной антитезы приведенных музыкально-драматургических средств недостаточно. Поэтому антитезой героям реального мира являются не только Черномор и Наина но и подвластные им миры. Волшебные образы злодеев раскрываются через их коварные деяния: магию, колдовство и средства колдовских чар.

В замке Наины герои подвергаются искушению чарами дев. Мотив искушений нередко встречается в сказках и легендах. Он имеет архетипическую природу, которая связывает его с христианским мировидением и библейскими эпизодами (искушение Адама и Евы). Злые волшебники в народных сказках и легендах отождествлялись с «нечистой»

или демонической силой<sup>69</sup>, которая, манипулируя человеческими слабостями, обманным путем завлекает жертвы в свои сети. Победа над искушениями в сказочном жанре представляется важным рубежом, который должен одолеть герой.

Глинка мастерски выстраивает внутреннюю драматургию сцены искушений в замке Наины. Внутри сцены можно условно выделить несколько функций разделов: экспозицию, завязку, этапы искушений, которые приводят к кульминации, и развязку – завершение сцены. В отображении процесса искушения важную роль играет хореография. Рассмотрим трактовку этих функций подробнее.

Экспозиционная зона картины живописует ночной пейзаж, на фоне которого виднеется замок Наины, и представляет силы волшебного действия (хор дев Наины «Ложится в поле мрак ночной» [34]) и противодействия (ария Гориславы). Музыка хора выразительна и танцевальна. При сценической постановке пение дев всегда сопровождается танцами. Между хором дев и арией Гориславы находится условная «завязка» сцены – Наина заклинает витязей, предвещает им гибель.

Первый этап искушений совершается в арии Ратмира. Первый раздел арии «И жар, и зной» выражает страстность и негу, свойственные хазарскому хану. В арии используются интонации восточных напевов, узорно-прихотливое движение мелодии. К соло Ратмира постепенно подключается хореографическая пантомима, переходящая в танцы. Девы окружают Ратмира. На это постоянное взаимодействие Ратмира и волшебных дев указывают фразы из словесного текста арии: «...Знакомые кругом мелькают тени... <...> И рой живых видений о брошенном гареме говорит» [34].

---

<sup>69</sup> Эту трактовку подтверждают строки Пушкина о побежденном карлике Черноморе:

Дрожащий карлик за седлом  
 Не смел дышать, не шевелился  
 И чернокнижным языком  
 Усердно демонам молился.

Вальсовые ритмы арии усиливают ощущение «колдовского головокружения», эмоциональную наполненность и чувственность Ратмира. Предполагается, что в заключительном разделе арии девы отдаляются, после чего следует обращение Ратмира: «Ах, не улетайте, не покидайте страстного друга... <...> Скорей сюда ко мне слетайте, чудные девы мои!» [Там же]. Далее в либретто следует ремарка «Появляются девы Наины и своими плясками очаровывают Ратмира». Как правило, при постановке приведенные особенности текста учитываются, и в пластическое решение сцены включаются хореографические средства: ария Ратмира сопровождается хореографической пантомимой или танцем.

Таким образом, собственно балетная сюита танцев оказывается подготовленной предыдущим сценическим действием и его музыкально-образным содержанием. Она становится новым (вторым) «этапом» волшебного искушения. Сюита контрастирует с прозвучавшим страстным возгласом Ратмира. Она представляет собой сопоставление пленительных и воздушных, изящных и грациозных танцев. Это первая, «тихая» кульминация III действия. Она появляется не как накал страстей, а выражение эмоций, свойственных эйфории – состояния легкости, блаженства, полета, красоты и счастья.

Т. А. Андреева, автор пособия «История русской танцевальной и балетной музыки» [3] пишет о том, что эта сюита представляет собой «первый в русской музыке образец классического балета» [3, с. 13]. Создавая классическую сюиту «Руслана» Глинка «самобытно обобщал воздушную образность романтического балета» [76, с. 34]. В исследовании о русском балете В. М. Красовская пишет о том, что в хореографической сюите III действия Глинка гениально раскрыл возможности «симфонического построения балетного действия» [Там же, с. 220], когда на аккомпанементе синхронизированного кордебалетного «танца полифонически развиваются “голоса” танца солистов» [Там же]. Б. В. Асафьев писал о животворящей силе музыки балетной сцены «Руслана», которая обновила классический

танец: «Глинка по-своему одухотворил “залежалые формулы” классических “упражнений танцовщиц под скрипку”. Ритмо-формулы итальянского и французского происхождения ожили под воздействием его элегантнейшего мелодического рисунка (“Танцы чародейств Наины”), напоминая столь же классические ритмы и рифмы стихов Пушкина об Истоминой. В названных выше танцах из “Руслана” Глинка музыкой сформулировал едва ли не весь “коран” балетной классики» [6, с. 136–137].

Финал III действия – новый этап искушения и пленения героев чарами дев. Он приводит к главной кульминации и развязке. Участники финала – Горислава, Ратмир, Руслан и хор волшебных дев. В этой сцена также предполагается применение пластических средств хореографии. На это указывают ремарки<sup>70</sup> в либретто и нотном тексте. Горислава пытается спасти Ратмира, но согласно ремарке, «девы окружают Ратмира и заслоняют Гориславу» [35, с. 203]. Процесс искушения и завлечения героев в сети Наины усиливается. Финал строится на чередовании перетекающих друг в друга разделов. Соло героев чередуются с хором дев, объединяются полифонически по вертикали и также сопровождается пантомимой или танцами. Горислава выражает отчаяние, Ратмир – желание неги, Руслан – потерю воли, хор волшебных дев провозглашает героям неминуемую гибель. В кульминационной зоне партии всех участников сцены звучат одновременно, в сопровождении оркестрового tutti. В момент кульминации появляется Финн. Девы исчезают. Заключительный раздел финала возвращает героев в реальный мир, и они вновь отправляются в путь. Таким образом, хореографическая линия подчеркивает внутри III действия

---

<sup>70</sup> Здесь и далее мы приводим ремарки из клавира оперы «Руслан и Людмила» под редакцией М. А. Балакирева и С. М. Ляпунова [35]. Подлинной партитуры оперы, написанной рукою М. И. Глинки, не сохранилось. В библиотеке Дирекции Императорских театров имелась рукописная копия. Известна партитура, изданная сестрою Глинки Л. И. Шестаковой, и клавирные переложения, выполненные в XIX веке. Балакирев и Ляпунов учитывали все названные источники, поэтому их редакция считается авторитетной.

трехфазную композицию, по краям которой расположены хоры с танцами и пантомимой, а в центре классическая балетная сюита. Временная продолжительность композиции показывает относительное «равновесие» частей. Примерная продолжительность действия до введения балетной сюиты составляет 22 минуты, балетная сюита – 12–14 минут, финал – 10-11 минут.

Хореографическая линия волшебных дев взаимодействует с героями, что выстраивает характер развертывания картины у стен замка Наины.

IV действие контрастирует с предыдущим по содержанию, и общей логике построения композиции. В III действии силы зла постепенно подчиняют себе витязей, что обуславливает особенности его музыкальной драматургии, отражающей 3 волны процесса искушения. IV действие углубляет контраст и несовместимость «своего» и «чужого». Наина побеждена, но антагонист еще полон сил. Это сцена главного противоборства светлых и темных сил – Людмилы, Руслана и Черномора.

Композиция IV действия делится на 3 крупные части. Две первые крупные части контрастно противопоставляют сцены Людмилы и Черномора. Черномор через волшебных слуг искушает Людмилу роскошью, богатством и властью: «Не сетуй, милая княжна! / Развесели свой взор прекрасный! / И этот замок, и страна, / И властелин тебе подвластны» [34]. Как и Горислава, Людмила оказывается стойкой, неподдающейся колдовски чарам.

Сцена Людмилы строится на чередовании ее великолепных ариозо и танцевально-хоровых эпизодов волшебных сил. Сцена пронизана сквозным хореографическим действием, которое подготавливает собственно балетную сюиту. В тексте это подтверждается ремарками, указывающими на хореографическую пантомиму. После первого раздела арии «Вдали от милого в неволе...» [35, с. 220] обозначена ремарка: Людмила «Хочет броситься в воду, но оттуда появляются водяные девы и удерживают её. (балет)» [Там же, с. 230]. После второго – лирико-драматического раздела

арии Людмилы «О, что мне жизнь» [Там же, с. 231] обозначена ремарка: «Из цветов выходят волшебные девы и стараются утешить Людмилу (балет)» [Там же, с. 232]. Третье увещание дев Черномора соответственно находится после третьего раздела арии – горькой девичьей жалобы «Ах ты, доля-долюшка» [Там же, с. 240] и отмечено ремаркой: «Появляется роскошно убранный стол. Золотые и серебряные деревья ведут куранты<sup>71</sup>» [Там же, с. 242]. Здесь мы вновь сталкиваемся с мотивом искушения: Черномор пытается соблазнить Людмилу яствами и богатством. Все хоровые разделы родственны между собой своей монотонностью, «ползущими» хроматическими движениями интонаций. Сцена Людмилы, состоящая из контрастных разделов близка форме рондо, где роль рефрена выполняет тема страданий Людмилы («Вдали от милого в неволе» [Там же, с. 229]. В завершающем разделе арии («Безумный волшебник! Я дочь Светозара» [Там же, с. 245] негодование Людмилы возрастает (ремарка: «Людмила падает без чувств. Над ней опускается прозрачный шатер. Волшебные девы обвевают ее опахалами из перьев Жар-птицы!» [Там же, с. 249]).

Следующую сцену можно назвать «искушение властью через ее презентацию». Эти смыслы определяют ее основные драматургические функции<sup>72</sup>. В нее входит Марш – шествие Черномора и 3 восточных танца. Такому объединению проистекает из содержательно-драматургических смыслов и композиционного ритма в развертывании действия. Сцена Людмилы крупная по масштабам: почти 15 минут звучит яркая вокальная музыка, которую оттеняют монотонные хоровые эпизоды с пантомимой. Марш Черномора, нарочито грозный, демонстративный и несколько марионеточный. Длится он всего 5 минут, что образует явное неравновесие антитез. Согласно сюжету, Черномор входит со своей свитой и садится около

---

<sup>71</sup> Старинное, в настоящее время практически не употребляемое значение слова курант – золотая или серебряная монета, ходячая валюта.

<sup>72</sup> Мотив искушения как один из образных смыслов балетной сцены будет использован А. П. Бородиным в опере «Князь Игорь»

Людмилы. Карлик жаждет ее руки и сердца. Поэтому далее следует показ «товара лицом» – роскошный балет восточных танцев (прием, напоминающий «театр в театре»). В этом контексте марш-шествие воспринимается как развернутая вступительная часть к танцевальной сюите. По сюжету танцы исполняют рабы Черномора. В сюиту входит 3 характерных танца. От танца к танцу темп ускоряется. Открывается сюита плавным, мелодичным и неспешным турецким танцем, который обычно ставится на женскую группу. Далее следует задорный арабский танец и стремительная темпераментная лезгинка, в основу которой положены два народных закавказских напева, предложенные Глинке художником И. К. Айвазовским. Лезгинку внезапно прерывает соло трубы за сценой. Это призыв Руслана к битве. Продолжительность танцевальной сюиты вместе с маршем составляет около 12 минут. Почти столько же длится хор и финал IV действия.

Хор рабов Черномора, выражающий страх и смятение, является кульминацией данного действия. Согласно ремаркам, в момент звучания хора по воздуху пролетает Руслан, сражающийся с Черномором. Финал открывается возвращением Руслана, который провозглашает победу. Центральное место в финале занимает ариозо Руслана, обращенное к спящей Людмиле, отражающее его острые переживания. На уровне IV действия ритм масштабно-временных единиц складывается в трехчастную композицию, в центре которой находится характерная балетная сюита. Схема IV действия приведена в Приложении (Рис. 6)

Рассмотрение драматургического развертывания III и IV действий показывает следующее:

1. В опере «Руслан и Людмила» Глинка развивает приемы музыкальной драматургии, найденные в опере «Жизнь за царя», в новых жанровых условиях.

2. Конфликт в «Руслане» выражается через оппозицию двух миров, которые наделяются контрастными комплексами средств выразительности:

Мир «своих» — Мир «чужих»

Поющий — Танцующий

Вокальная музыка — Инструментальная музыка

Связь с жанрами русской народной песни, бытовым романсом — Инонациональный восточный колорит, искусственный лад

3. «Танцующие чужие» характеризуются через различные типы хореографии: танцы с хором, пантомима с хором, классическая балетная сюита, характерная балетная сюита. Они образуют в опере сюжетно-драматургическую и музыкально-хореографическую линии, которые предстают в двух вариантах волшебного мира.

6. Широко используя образно-драматургические возможности хореографии, Глинка не нарушает границы жанра оперы.

Таким образом, балетные сцены получают в операх М. И. Глинки «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила» новаторскую трактовку драматургических функций.

В опере «Жизнь за царя» танцы являются средством описательной и действенной характеристики образа. Балетная сцена «польского акта» раскрывается в опере как один из важных элементов драматического действия и становится образцом применения образно-драматургических возможностей танцевальной музыки и симфонизации балетного жанра. От «польского» акта начинается «путь симфонизации русского балета, который впоследствии был продолжен Чайковским» [3, с. 12].

Танцевальные жанры в опере «Жизнь за царя» содействуют реалистической трактовке образов. Сквозь призму характерных танцев – полонеза, краковяка, вальса и мазурки – Глинка высвечивает разные грани исторически достоверного хореографического портрета польской шляхты. Через танцевальный мотив мазурки Глинка показал перерождение этого образа от бравурного блеска во 2-м акте до гибели в 4-м. Глинка первым из русских композиторов последовательно применил в оперной драматургии

систему интонационно-тематических связей. Важную роль в этой системе играет тематизм балетных сцен.

Балетные сюиты 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**

### **3.1. Русские оперы с балетными сценами второй половины XIX века**

Русская музыкальная культура второй половины XIX века развивалась в условиях демократического подъема в общественной жизни. Отмена крепостного права в 1861 году и социально-экономические реформы способствовали росту капиталистических отношений, поступательному развитию образования, просвещения, науки, литературы, публицистики и изобразительного искусства. Социокультурный подъем стимулировал новую волну интереса к историческому прошлому России, народной жизни и национальному фольклору. Эта тенденция определила тематику в различных областях искусства. В литературном творчестве она проявилась в произведениях Л. А. Мея (1822–1862), Л. Н. Толстого (1828–1910), А. Н. Островского (1823–1886), А. К. Толстого (1817–1875), Н. А. Некрасова (1821–1877). В 1870 году на волне подъема реалистических идей в искусстве и стремлений к просвещению народа организуется «Товарищество передвижных художественных выставок». Активно развивается театральная и концертная жизнь, формируется система музыкального образования. Важным событием стало открытие консерваторий в Петербурге (1862) и Москве (1866).

В истории русской музыки вторую половину XIX века принято называть классическим периодом. Творчество М. И. Глинки заложило базовые основы для развития национального музыкального искусства в области камерно-вокального, камерно-инструментального, симфонического и оперного творчества.

В развитии русской оперы во второй половине XIX века исследователи выделяют 2 этапа [82; 83]. Первый этап приходится на 50–60-е годы. Эти десятилетия становятся связующим звеном между становлением русской

оперной классики в творчестве Глинки и ее величайшим расцветом в произведениях П. И. Чайковского (1840–1893) и композиторов «Могучей кучки» – М. П. Мусоргского (1839–1881), А. П. Бородина (1833–1887), Н. А. Римского-Корсакова (1844–1908) [83, с. 236]. Период расцвета русской оперы охватывает 70–90-е годы и является вторым этапом ее развития в рассматриваемом периоде времени.

Переходные десятилетия не богаты оперными исторически значимыми премьерными, за исключением «Эсмеральды» (1851) и «Русалки» (1856) А. С. Даргомыжского. Обзор русского репертуара музыкальных театров показывает, что новые оперы в эти годы в основном создают композиторы, обладающие весьма скромным дарованием и уровнем владения техникой композиции. Среди них Б. А. Фитингоф-Шель (1829–1901), О. И. Дютш (1823–1863), К. П. Вильбоа (1817–1882), В. Н. Кашперов (1826–1994). На этом фоне с большим успехом проходят постановки фантастической оперы «Громобой» (1854)<sup>73</sup> А. Н. Верстовского и опер на исторические сюжеты – «Юдифи» (1863) и «Рогнеды» (1865) А. Н. Серова, «Нижегородцев» (1868) Э. Ф. Направника. Все названные оперы были созданы в традициях великолепных спектаклей *grand opéra* с ее масштабными формами и крупными балетными сценами. В них по-своему проявилось воздействие музыкального театра Глинки, которому также были присущи черты большого жанра. Очевидно, что после драматургически совершенных шедевров Глинки отказываться от сценических возможностей балета в опере было трудно. Согласно традициям *grand opéra*, балетные дивертисменты в операх Верстовского, Серова и Направника включались в сцены пира. Приведем примеры из данных опер:

---

<sup>73</sup> Здесь и далее в скобках указаны годы создания.

– В опере «Громобой» сцену пира украшают танцы красавиц из разных племен и восточных стран («Громобой», второй акт). Балетный дивертисмент включает краковяк, мазурку, русский и валахский танцы<sup>74</sup>.

– В опере «Юдифь» Серова пиры происходят в стане «чужих» – в шатрах Олоферна (третий и четвертый акты). В третьем акте балетный дивертисмент включает танцы одалисок, египетских и нубийских алмей. в четвертом – вакхическую пляску одалисок и танец двух алмей. Аналогичным образом балетный дивертисмент включается во второй акт оперы Серова «Рогнеда»: в княжеской гряднице Владимира и его гостей развлекают хороводы девушек и пляска скоморохов.

– Второй акт оперы Направника «Нижегородцы» также содержит балетную сцену: на пиру в хоромы князя Боровского гостей веселит огневая и азартная пляска скоморохов.

Успех «больших русских опер» 1860-х годов продержался более десятилетия, однако с появлением опер Чайковского и кучкистов их популярность постепенно спадает. Е. М. Левашева объясняет это тем, что «сохранить заданный Глинкой уровень ни Серов, ни Рубинштейн, ни, тем более Направник или Кашперов были просто не в состоянии» [83, с. 239]. Безусловно, «большие русские оперы» 1860-х годов во многом уступали произведениям авторов нового поколения. Вместе с тем, именно эти оперы сохранили сквозное развитие жанра в русской музыке, в недрах которой вызревал новый этап и блистательный расцвет национального музыкального театра. Как отмечает И. Ю. Неясова, «Героико-патриотическая драма «Юдифь» и романтическая историко-бытовая «Рогнеда», отмеченная яркими народно-бытовыми сценами, закрепили многое, найденное Глинкой, и в то же время внесли свои грани в жанровую модель исторической оперы, передав эстафету жанра молодым композиторам второй половине XIX века»

---

<sup>74</sup> Средства хореографии также используются в первом акте оперы «Громобой»: «это «кордебалет, сопровождающий хороводные песни (“А мы просо сеяли”, “Заплетися плетень”), и танцы корифеев» [92, с. 66]

[100, с. 8]. В 1869 году были поставлены романтические драмы – первая опера Чайковского «Воевода» и опера «Вильям Ратклиф» Ц. А. Кюи, воплотившая первый опыт кучкистов в области музыкального театра. Обе премьеры не имели большого успеха и своеобразно завершили «переходный» и «связующий» период в истории русской оперы XIX столетия.

Начиная с 1870-х годов, композиторами нового поколения – П. И. Чайковским, М. П. Мусоргским, А. П. Бородиным, А. Н. Римским-Корсаковым – было создано более двух десятков опер, демонстрирующих талант, зрелость и мастерство русской композиторской школы (см. Приложение, Рис. 7). Эти оперы со временем получили мировое признание, открыв духовный и музыкально-творческий потенциал России: «К концу XIX века русская опера окончательно утвердилась в своем мировом значении, во всем своем внутреннем богатстве и полноте» [82, с. 252].

В творческом наследии композиторов рассматриваемого периода представлены разнообразные типы опер: «драматические, эпические, сказочные, лирические, комедийные (а также смешанные в жанровом отношении образцы – эпико-драматические, лирико-драматические, сказочно-лирические и пр.)» [72, с. 10]. Панорама опер, ставших, по мнению исследователей, наиболее значимыми событиями в музыкально-театральной жизни России второй половины XIX века, представлена в Приложении (Рис. 7). Практически во все жанровые разновидности и образцы русской оперы, созданные во второй половине XIX века, входили балетные номера или развернутые сцены, которые в большинстве случаев играли важную действенную роль [76, с. 26].

Так, например, балетные сцены входят в русские лирические оперы: «Демон» А. Г. Рубинштейна по поэме М. Ю. Лермонтова, «Евгений Онегин» Чайковского и «Дубровский» Э. Ф. Направника по произведениям А. С. Пушкина. Среди них особая роль принадлежит «Демону» Рубинштейна. Наиболее сильными ее сторонами, по мнению А. А. Гозенпуда [40, с. 127], являются диалогические сцены Демона и Тамары, выражающие чувства

любви и томления. Образ Демона, «не только психологически, но и музыкально предвосхищает образы опер Чайковского» [Там же], а в сценах свободного строения угадываются черты будущих оперных композиций представителей «Могучей кучки». Что касается балетной сюиты, включенной в предсвадебный пир второго действия, то ее функции, на первый взгляд, достаточно традиционны – создание национального колорита как фона действия. Вместе с тем, в ней можно усмотреть дополнительный смысл. Учитывая значение в опере линию любви Тамары и Синодала, А. В. Гопко считает, что «это не вставная балетная сцена, а реквием по любви Синодала и Тамары. Чувственного, темпераментного Синодала и очаровательной, грациозной Тамары, которая совсем скоро его забудет» [43]. Кроме того, праздничная балетная сцена усиливает контраст внезапного вторжения трагического события – гибели князя Синодала. Такая трактовка танцев (в совокупности с ораториальным Прологом и Апофеозом) сближает «Демона» с жанром большой оперы. В сюиту входят два номера: «Пляска мужчин» (лезгинка) с лирическим женским соло в среднем разделе и «Пляска женщин». Пляски, «при всей условности, передают восточный колорит. Это не столько грузинская музыка, сколько музыка о Грузии, вернее о Востоке» [Там же]. Современная композитору критика видела в восточной сюите «Демона» достойное продолжение традиций Глинки [40, с. 133]. Прием контрастного сопоставления мужских и женских танцев получил развитие в операх «Князь Игорь» Бородина и «Алеко» С. В. Рахманинова<sup>75</sup>.

Подлинно новаторское решение жанра лирической оперы и трактовки балетных сцен было найдено Чайковским в опере «Евгений Онегин» (см. об этом раздел 3.2). Отметим, что в последней трети XIX века русские композиторы не часто обращались к популярному в Европе жанру лирической оперы. Более востребованным оказалась лирико-

---

<sup>75</sup> И. А. Бакаева пишет о том, что разделения танцев на «женские» и «мужские» был найден именно русскими композиторами, так как «во французской опере преобладали “женские” и “общие” танцы» [10, с. 90].

психологическая музыкальная драмы, которую представили: «Вильям Ратклиф» Кюи, «Опричник» и «Чародейка» Чайковского, «Алеко» С. В. Рахманинова и другие.

Особую актуальность и остроту в музыкальном театре второй половины XIX века приобрела тема народной жизни, которая осмысливается в историческом, нравственно-этическом и социальном аспектах. Эта тема особенно многогранно и ярко проявилась в творчестве композиторов «Могучей кучки», которые считали себя наследниками традиций Глинки. Мусоргский, Бородин и Римский-Корсаков создали новые образцы жанра исторической оперы.

В основе концепций опер Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина» положена мысль о трагических и неразрешимых противоречиях между властью самодержавия и народом. Особенно трагичными эти противоречия становятся в периоды социально-исторического кризиса. Именно к таким периодам в истории России обращены сюжеты обеих опер. События «Бориса Годунова» происходят на рубеже XVI–XVII веков<sup>76</sup>. Это время династических перемен на российском троне, неспособности власти справиться с социально-экономическим упадком, обнищанием народа и интервенцией со стороны Польши. Основной конфликт усугубляется внутренней психологической драмой преступного царя. Кризис власти в опере «Хованщина» вызван борьбой старых форм правления (в лице царевны Софьи) и наступлением нового времени – эпохи петровских реформ последних десятилетий XVII века<sup>77</sup>.

Главным действующим лицом обеих опер является народ, выступающий как великая историческая личность. Образ народа многогранен. Он складывается из показа множества индивидуальных типов

---

<sup>76</sup> Избрание Бориса Годунова на царство состоялось в 1598 году, восшествие на престол Лжедмитрия – в 1605 году.

<sup>77</sup> Сюжет «Хованщины» основан на событиях российской истории, которые происходили между 1682 и 1689 годами.

представителей различных социальных слоев, обладающих спецификой своего языка, менталитета и представлений. Правдивости образов народа и его представителей композитор достигает посредством претворения самобытных интонаций, свойственных народной разговорной речи и жанрам музыкального фольклора (протяжным, молодецким и плясовым песням, плачам и причитаниям). Таким образом, Мусоргский создает уникальный оперный жанр – народную музыкальную драму, не имеющую европейских аналогов. Новаторский подход композитора к воплощению исторической темы, образа народа и драматургии опер широко освещаются в музыковедческой литературе (40; 41; 126; 152)<sup>78</sup>. В настоящем разделе отметим особенности использования Мусоргским хореографических средств в оперной драматургии.

Воплощение вокально-хореографическими средствами «образа чужих» в опере «Борис Годунов» является творческим развитием традиций Глинки. Сцены в замке и саду Сандомира проводят живые параллели с «польским актом» Глинки. Вместе с тем, «польские акты» Глинки и Мусоргского имеют существенные различия. В задачи Мусоргского не входило создание обобщенного образа врагов и его последовательное сквозное развитие. Известно, что «польский акт» был дописан композитором по рекомендации Дирекции императорских театров. Однако, как утверждает А. А. Гозенпуд, его «нельзя рассматривать как уступку оперной традиции. <...> Сцена у фонтана задумывалась Мусоргским еще в пору создания первой редакции» [40, с. 71]. У композитора уже имелся наработанный музыкальный материал для «польского акта», который был доработан и включен в оперу.

Третий акт оперы «Борис Годунов» состоит из двух картин. Место действия первой картины – покои Марины Мнишек. Основная функция

---

<sup>78</sup> В литературе выделяются следующие особенности драматургии опер Мусоргского: многосоставность и полифоничность сюжетно-драматургических линий, использование контраста между картинами и конфликтных столкновений – внутри сцен, наличие крупных массовых сцен, широкое применение лейтмотивов и другие.

картины – экспозиция образа Марины и косвенное развитие линии Лжедмитрия. В музыкальной характеристике образа честолюбивой аристократки используются прихотливые ритмы и интонации мазурки. Постепенно «Мазурка разрастается в импровизированную сценку. Тема свободно варьируется, чередуется с другими темами, оттеняющими надменную речь панны, ее поступь, движения, жесты» [152, с. 467]. Во второй картине «польского акта» Марина «возглавляет» танцевальное шествие польской знати под звуки полонеза. Эффектный театральный номер – «Польский с хором» органично и естественно вписывается во вторую картину. Его энергичные ритмы и горделивые интонации словно дополняют и продолжают музыкальную характеристику образа Марины Мнишек, показанный в предыдущей картине. Таким образом, в полонезе совмещаются функции презентации обобщенного и развития персонифицированного образа «чужих».

Балетная сцена «Пляски персидок» из первой картины 4-го акта «Хованщины» традиционна с точки зрения местоположения в сюжете<sup>79</sup> оперы и драматургических функций. Но и в этом случае композитор вносит в них определенную новизну. Танец персидок входит в первую картину четвертого акта, события которой происходят в хоромах Ивана Хованского во время его трапезы. Князя развлекают песни с приплясами сенных девушек. Чтобы рассеять гнетущее предчувствие беды (после известия посланника от Голицына) Хованский зовет пленниц «Мёду мне! А вы, там, на женской половине, персидок мне позвать!» [151]. Далее следует так называемый вставной номер персидского танца. Танец относится к красивейшим страницам музыки Мусоргского. В его разворачивании, сменяя друг друга, звучат темы, по-восточному орнаментальные, наполненные негой и страстными порывами. Кроме фоновой функции, танец выполняет роль контрастного центра симметричной композиции данной картины. Он

---

<sup>79</sup> Пляски включены в сцену трапезы Хованского.

прерывается появлением Шакловитого. После краткого диалога с ним вновь звучат песня сенных девушек и реплики Хованского. При выходе из хором Хованский падает, убитый наемником Шакловитого. Персидский танец, таким образом, становится символом бездумного веселья перед лицом грядущей гибели и по-своему приближает ее. Симметричная композиция картины схематично представлена в Приложении (Рис. 8).

«Князь Игорь» Бородина развивает традиции Глинки в ином – историко-героическом – ключе и обновляет подход к решению балетных сцен<sup>80</sup>. Опера написана по мотивам «Слова о полку Игореве». Как и современные композитору оперы Мусоргского («Борис Годунов» и «Хованщина») и Римского-Корсакова («Псковитянка»), «Князь Игорь» имеет реально-историческую основу (поход князя Игоря против половцев в 1185 году). Избрав за основу памятник древнерусской литературы, композитор выдвинул на первый план идею защиты Родины. Патриотическая идея борьбы против иноземных захватчиков и стремление показать величие и преданность русского народа своей родине, опора на национальную музыкально-интонационную сферу сближает оперу «Князь Игорь» с «Иваном Сусаниным» Глинки. Бородин ставил перед собой задачу создания русской эпической оперы, продолжающей музыкально-драматургические принципы второй оперы Глинки – «Руслана и Людмилы». Эпические черты музыки Бородина проявились в масштабности форм, монументальности хоровых сцен, неторопливом развертывании картинной драматургии и трактовке образ князя Игоря, близкого по духу былинным богатырям. Как пишет А. Н. Сохор, Бородину удалось «соединить в «Князе Игоре» две линии русского оперного творчества и создать на этой основе новый тип оперы – историко-эпический» [142, с. 578]. В исследовании И. Ю. Неясовой

---

<sup>80</sup> Работа над оперой (план, изучение источников и др.) была начата в 1869 году, но в 1870 по разным причинам была прервана (см. об этом в книге А. Н. Сохора). Возобновилась и более не прерывалась работа над оперой в 1874 году. Эта дата указана в Таблице Приложения (Рис. 7) и продолжалась вплоть до кончины композитора. Завершили оперу А. Н. Римский-Корсаков и А. К. Глазунов.

жанровым особенностям оперы «Князь Игорь» дается следующая характеристика: «ослабленность основного конфликта, благополучная развязка и в целом оптимистическая концепция (в соединении с фундаментальными принципами эпической драматургии) привели к появлению нового варианта исторической оперы – историко-героической эпопеи» [100, с. 9].

Основными конфликтующими сторонами в опере «Князь Игорь» являются русский народ во главе с князем Игорем и его сторонниками и внешние враги – половцы, среди которых также выделяются ведущие персонажи – хан Кончак, его дочь, наделенные яркими вокальными партиями. Ситуация усложняется тем, что внутри «русского лагеря» имеются противники Князя Игоря (князь Галицкий, гудошники Скула и Ерошка). Это побочный конфликт, который становится одной из причин поражения войска князя Игоря.

Основной (внешний) конфликт воплощается в русле глинкинских традиций – средствами противопоставления двух национальных сфер: восточной и русской. Балетные сцены, расположенные во втором акте оперы, являются основной формой воплощения половецкого мира. Показ половецкого стана открывается картиной вечернего отдыха степных кочевников. Песня и пляска девушек, развлекающих Кончаковну, создают атмосферу покоя, неги и томления. Интонационно и образно они подготавливают любовную сцену Кончаковны и Владимира. Следующий раздел акта строится на противопоставлении образов князя Игоря и хана Кончака. Это противопоставление имеет ключевое значение для выражения идеи оперы. Арии и диалоги героев раскрывают характеры двух сильных личностей, двух мировоззрений и систем ценностей<sup>81</sup>. В их диалоге

---

<sup>81</sup> Кредо Кончака выражено в его ариозо «Заполонили бы всю Русь! / Как два барса рыскали бы вместе, / Кровью вражьей вместе упивались / И всё бы в страхе держали под пятой» [70]

становится ясным, что Кончак, разбивший войско Игоря, не может сломить его как личность.

Второй акт оперы завершается Половецкими плясками. С традиционной точки зрения их основная функция – показ и обобщение образа контрдействия, а также косвенная характеристика могущества Хана Кончака. Однако образно-драматургический смысл Плясок существенно дополняется их значением в сюжете, в структуре и композиции сцены и оперы в целом.

Желая отвлечь русского князя от мрачных дум, Кончак приказывает привести пленниц, чтобы они потешили гостя песнями и плясками. Но это «утешение» имеет коварный смысл. «Это – вовсе не дивертисмент, каким бывали танцы во многих опера до Бородина, – пишет А. Н. Сохор, – Пляски должны, по мысли Кончака, своей чувственной роскошью покорить, “соблазнить” Игоря, а своею мощью склонить его к мысли о союзе половцами» [142, с. 696]. Художественные достоинства музыки Половецких плясок, обладающей большим потенциалом для эффектных театральнo-хореографических решений, сделали их одним из самых популярных балетных дивертисментов, которые нередко исполняются в концертных программах. В композицию плясок входят четыре разнохарактерных танца, объединенные в слитную сюиту. Ремарки поясняют содержание разделов: «Пляска девушек плавная» («Улетай на крыльях ветра...» [70]), «Пляска мужчин дикая»; «Общая пляска с хором» («Пойте песню славы хану» [70]), Пляска мальчиков. В процессе развития темы танцев переплетаются, повторяются, варьируются, соединяются контрапунктически, образуя динамичный и стремительный звуковой поток. Анализируя Половецкие танцы, А. Н. Сохор пишет: «Все разнообразные стороны характера половцев, показанные ране в отдельных эпизодах, – созерцательность и горячий темперамент, упоительная истома и стихийная порывистость, – соединились здесь, чтоб раскрыться в полную силу» [142, с. 675].

Подведем итоги параграфа. Несмотря на тяготение русского музыкального театра к исторической тематике в последней трети XIX века, в оперном творчестве композиторов находит место комический жанр. К нему относятся оперы: «Среди разбойников» Рубинштейна, «Флибустьер» Кюи и неоконченные оперы Мусоргского «Женитьба» и «Сорочинская ярмарка». Мастерство русских композиторов позволяло соединять в оперном спектакле комическую тематику и образы глубокой лирики, обогащать сказочно-фантастические сюжеты фольклорными элементами. Наиболее ярко эта тенденция проявилась в операх по произведениям Н. В. Гоголя: «Черевички» Чайковского, «Майская ночь» и «Ночь перед Рождеством» Римского-Корсакова. Названная триада опер вернула на сцену сказочно-комический жанр музыкального театра, «с которого началось развитие оперной драматургии в России, – но возродила его на совершенно новой основе развитых, симфонизированных, художественно совершенных форм» [82, с. 270].

Наиболее плодотворно в сфере музыкального театра последней трети XIX века работали Чайковский и Римский-Корсаков. С их именами связаны наивысшие художественные достижения и новаторские открытия в оперном искусстве этого времени. Обращаясь к различным оперным жанрам, они обновляли и расширяли выразительные и драматургические возможности балетных сцен.

Оперному творчеству Чайковского и Римского-Корсакова посвящены следующие разделы главы.

### **3.2. Многообразие драматургических функций балетных сцен в операх П. И. Чайковского**

Оперный театр Чайковского представляют 10 опер, разнообразных по замыслу, сюжетно-тематическому содержанию, образам героев, музыкально-

драматургическим средствам. Особенности трактовки балетных сцен в операх композитора обусловлены спецификой его оперной эстетики и творческих принципов. Чайковский не считал себя и не был приверженцем какой-либо конкретной оперной традиции или школы. Он свободно обращался к достижениям, многообразным средствам и приемам музыкальной драматургии, которыми располагало современное ему русское и европейское оперное искусство. Исторически сложившиеся классические оперные формы Чайковский «обновлял изнутри, придавал им большую свободу и гибкость, подчинял последовательно и непрерывно развивающемуся музыкально-драматическому действию» [63, с. 146]. Благодаря яркой творческой индивидуальности, композитор всегда переосмысливал и обогащал выразительные и драматургические возможности оперного театра, открывая новые горизонты для его развития.

Глубоко понимая театральную природу жанра, Чайковский высоко ценил красоту музыки и сценическую эффектность большой французской оперы [156, с. 264], традиции которой получили развитие на русской сцене в операх Глинки, Верстовского, Серова. По мнению музыковедов, черты большой историко-романтической оперы наиболее очевидно проявились в операх Чайковского на исторические сюжеты: «Опричник» (1872), «Орлеанская дева» (1879) и «Мазепа» (1883). Несмотря на то, что композитор всегда стремился к тесной увязке танцевальных номеров и сценического действия, в названных операх балетные сцены обладают некоторой структурной «автономностью». Это нередко дает повод современным постановщикам исключать балетные сцены из спектакля. Рассмотрим драматургическое значение балетных сцен в данных операх.

В опере «Опричник» Чайковский обращается к одноименной социально-исторической драме И. И. Лажечникова и дает ее лирико-психологическую трактовку. Действие оперы происходит в XVI веке в годы борьбы земского боярства и опричнины, порожденной жестоким правлением царя Ивана Грозного. Конфликт в опере строится на пересечении личной

драмы героев (боярского сына Андрея Морозова, его матери и невесты Натальи) и деспотической власти, утверждающей культ тирании, предательства и смерти. Эту линию представляют опричники, Басманов, князь Вязьминский. Каждое из четырех действий оперы углубляет этот конфликт. Средства хореографии включаются в первое и четвертое действия. Первое действие дает экспозицию образа княжны Натальи, который раскрывается в трех сценах (№ 2, № 3, № 6). Песня и ариозо Натальи перемежаются диалогическими эпизодами и хороводными песнями сенных девушек<sup>82</sup>. Хороводные песни, при постановке сопровождающиеся пластическими танцевальными движениями, не выделяются в отдельные номера, а органично «вплетаются» в контекст сценической ситуации.

В четвертом действии конфликт предельно обостряется. Действие условно делится на 2 этапа. Первый этап представляет крупную свадебную сцену. Свадьба героев, разрешенная коварной «милостью» царя, наполнена праздничной атмосферой. По структуре сцена тяготеет к трехчастной репризной композиции: № 14 и № 17 (хоры опричников и гостей) строятся на общем музыкальном материале. Схема структуры четвертого акта оперы «Опричник» представлена в Приложении (Рис. 9).

Схема показывает следующее. Раздел «а» свадебной сцены составляют два относительно замкнутых номера: № 14 – «Свадебный хор» (опричников и гостей) и № 15 «Пляски опричников и женщин». Музыка плясок поражает красотой интонаций и тонкостью оркестровки. Яркая и темпераментная, она представляет собой своеобразный вариант каприччио на темы русских народных песен<sup>83</sup>, мастерски разработанных по методу глинкинских вариаций на оstinatную тему. В Пляске звучит лейтмотив опричников, по

---

<sup>82</sup> Подобное явление лирической героини в окружении сенных девушек или подружек, которые песнями и играми скрашивают ее досуг, является характерным приемом для русской оперы. Позднее к нему будет прибегать и Римский-Корсаков.

<sup>83</sup> Используемые в Пляске народные песни («Винный наш колодезь», «Плывет, всплывает», «Гулял Андрей господин», «Катенька веселая», «На Иванушке чапан») входят в сборник Чайковского «50 русских народных песен для фортепиано в 4 руки».

характеру близкий темам рока, характерным для симфонического творчества Чайковского [63]. Пляска опричников дополняет их общую характеристику и выполняет фоновую функцию, создавая атмосферу свадебного пира.

Вместе с тем, смысл ее несколько сложнее, так как сама сцена свадьбы имеет двойственное содержание. Свадьба – ложное празднество. Участь героев уже решена, но о страшном смысле «царской милости» они еще не знают. Обратная сторона свадьбы раскрывается в следующем разделе действия, когда по воле царя происходит стремительное и беспощадное крушение судеб героев. В этом контексте балетная сцена не только передает атмосферу празднества, но и усиливает контраст между «ожидаемым» и «действительным»<sup>84</sup>. Средний раздел свадьбы (обозначен b) – № 16 «Речитатив, хор и дуэт» – представляет собой сцену сквозного строения, в которой «новоиспеченный» опричник Андрей благодарит и клянется хранить верность друзьям и царю. В дуэте Андрея и Натальи выражает тревожные предчувствия надвигающейся беды. В заключении свадебной сцены повторяется начальный праздничный хор опричников (a), который становится своеобразной репризой первого этапа действия. Драматургический смысл сцены двойственный, который можно обозначить как текст и подтекст. Текстом является – свадебный пир, подтекстом – предвосхищение смерти<sup>85</sup>. Таким образом, Пляски опричников выполняют следующие функции:

- создание праздничной обстановки (т. е. фоновая),
- общая характеристика опричников как роковой силы,

---

<sup>84</sup> Музыкально-драматургический прием контрастного сочетания музыки и сценической ситуации (как текста и подтекста) Чайковский применяет и углубляет в опере «Мазепа». Яркими примерами являются заливчатская песня пьяного казака в наполненной трагизма сцене казни Кочубея (третья картина второго действия), а также колыбельная Марии над умирающим Андреем (финал третьего действия).

<sup>85</sup> О сквозном мотиве смерти в драму Лажечникова «Опричник» С. М. Исупова пишет: «Символика смерти, культ власти и предательства являются доминирующими в сюжетостроении драмы. <...> Весь лейтмотив драмы, формирующий композицию и сюжет произведения, связан с символикой смерти. Несут гибель народу опричники, способные на предательство, обман и провокации» [59, с. 35].

– усиление «подтекста» происходящего, предвосхищение гибели героев.

Опера «Опричник» в 2021 году была успешно поставлена в Михайловском театре Санкт-Петербурга, а затем показана в других городах России. В петербургской постановке «Пляски опричников и женщин» были изъяты из четвертого действия и исполнены в качестве оркестрового вступления к нему.

Развернутые массовые сцены, крупные ансамбли с хором, эффектные картины шествий и поединков в опере «Орлеанская дева» (1879) приближают ее к жанру *Grand opéra*. Крупная танцевальная сцена входит во второе действие. В дворцовом зале для короля Карла VII и его возлюбленной Агнессы Сорель менестрели поют грустную песню под аккомпанемент арф. Желая развеять грусть, король призывает цыган, танцоров и других дворцовых «аниматоров». Так возникает развернутая балетная сюита (№ 11), которая включает 3 танца: «Цыганскую пляску», «Танец пажей и карликов», «Пляска шутов и скоморохов». В постановках последних десятилетий эти танцы исключаются, а для преодоления статичности сцены пение менестрелей сопровождается танцевальными движениями. Примерами такого решения являются: постановка оперы «Орлеанская дева» в Большом театре Москвы в 1993 году и Башкирском театре оперы и балета в 2022 году; исполнение оперы в рамках Санкт-Петербургского международного фестиваля «Опера – всем» в 2019 году и на фестивале «Немецкая опера на Рейне (Deutsche Oper am Rhein) в 2023 году.

Драматургические функции балетной сцены в опере «Мазепа» (1883) Чайковского обусловлены спецификой трактовки оперного жанра. Опера написана на сюжет поэмы А. С. Пушкина «Полтава». Как и поэма, она посвящена судьбоносному времени – становлению Российской империи в начале XVIII века, когда царь Петр I вел борьбу за освобождение исконных русских земель, выход к Балтийскому морю и укрепление границ страны. В

1709 году русская армия под предводительством Петра I одержала сокрушительную победу над шведской интервенцией в Полтавской битве.

Пушкин видел в историческом сюжете нерасторжимость судьбы человеческой и судьбы народной. В музыкальном театре трагическое единство этих судеб в 1868 году показал М. П. Мусоргский в опере «Бори Годунов». Этот взгляд на историю был близок Чайковскому. Масштабная историческая тема сочетается в его опере «Мазепа» с остро конфликтной личной драмой героев, в которой переплетаются: запретная любовь Марии к старому гетману Мазепе, патриотические порывы (Андрей, Кочубей, Искра), желание мести и политические амбиции Кочубея и Мазепы, жажда власти и предательство последнего. Воплощая этот сложный замысел, Чайковский создает новый тип жанра, который объединяет в себе черты исторической и лирико-психологической оперы. Великолепные по музыкальной выразительности арии и ансамбли, раскрывающие глубокие и страстные лирические чувства героев, сочетаются в опере с крупными хоровыми сценами.

Ведущим принципом развития действия в опере является контраст, который лежит в основе композиции сцен и трактовки образов. Обобщенный образ народа воссоздают контрастные по содержанию массовые сцены. Это балетно-хоровая сцена из первого действия и третья картина второго действия (сцена казни). Хоровые сцены из первого действия передает красоту патриархальной жизни народа в поместье Кочубея, сцена казни – страдания народа в тяжелые переломные времена истории.

Музыкальной характеристикой народа в первом действии являются лирические песни, выдержанные в духе украинского народного мелоса: «Я завью, завью венки мой душистый» (№ 1 хор девушек и сцена с Марией) [88], «Нет, нету тут мосточка, нету переходу» (№ 4. Хор и пляска. Гопак) [Там же], «Не гроза небеса кроет тучею» (№ 7. Хор и причитания матери) [Там же]. Эти хоры складываются в своеобразный «народный триптих». Центром музыкальной характеристики образа народа по местоположению и

значению является балетно-хоровая сюита – Игровая хороводная песня, сопровождающаяся танцем, и Гопак. Этот танец выбран Чайковским не случайно. Гопак сложился как очень позитивный по образному строю танец, демонстрирующий силу, темперамент, смелость, ловкость и героические черты народа. Благодаря широкому распространению и популярности, гопак стал своеобразно «визитной карточкой» народной культуры Украины. Именно в этом ключе написан Гопак в опере «Мазепа».

Музыкальную характеристику образа народа в третьей картине второго действия составляют: скорбные возгласы и причитания разных групп народа на площади у эшафота, неистово лихая песня пьяного казака<sup>86</sup>, молитва Кочубея и Искры, которой вторит хор народа в стиле песнопений русской православной церкви. По ораториальному характеру музыкального высказывания, накалу драматизма, выражению отчаяния, горя, тревоги и ужаса эту сцену можно назвать «русским “Dies irae”»<sup>87</sup>.

После названных народных массовых сцен включение в композицию оперы симфонической картины «Полтавский бой» становится логичным и обоснованным не только сюжетом, но и развитием историко-социальной линии оперы, воплощающей образ народа. Именно симфоническая картина уравнивает и завершает обобщенный народно-исторический пласт драматургии. В оркестровом звучании на волне кульминации проводится тема «Славы» из сборника И. Прача, затем тема церковного песнопения «Спаси, Господи, люди твоя» и победоносный петровский марш, утверждающий позитивный смысл исторической темы оперы.

---

<sup>86</sup> Образ пьяного казака вызывает сравнение с некоторыми персонажами опер Мусоргского – Варлаамом и Мисаилом из «Хованщины», юродивым из «Бориса Годунова», князем Галицким из оперы Бородина «Князь Игорь».

<sup>87</sup> Е. О. Китаева дает третьей картине второго действия следующую характеристику: «В поэтике “народных сцен”, предваряющих финал второго действия, отмечено преломление традиции как западноевропейских барочных хоров *turbae*, так и новаторских поисков М Мусоргского, стремившегося показывать народ “всамделишным”, “без сусального”» [69, с. 22].

Таким образом, рассмотрение историко-социальной драматургической линии оперы «Мазепа» показывает, что балетно-хоровая сцена в первом действии является важным элементом характеристики образа народа. Это делает невозможным ее исключение из сценической постановки оперы, поскольку это нарушает замысел композитора – показать многогранный и самобытный образ народа средствами национальных песенно-танцевальных жанров. Отметим, что в XX веке и в наше время в постановках оперы «Мазепа» в театрах России балетно-хоровая сцена из первого действия в основном сохраняется<sup>88</sup> и трактуется как важный элемент целостной характеристики образа народа.

В операх с ярко выраженной лирической и лирико-психологической направленностью сюжета и драматургии Чайковский применяет несколько иные принципы включения балетных сцен. К этой группе мы относим лирическую оперу «Евгений Онегин» (1878), комико-фантастическую оперу «Черевички» (1885), лирико-психологические драмы «Чародейка» (1887) и «Пиковая дама» (1890). Отметим, что жанр лирической оперы всегда был близок композитору, его впечатляли шедевры Ж. Бизе, Ш. Гуно, Л. Делиба, Ж. Массне. С особым признанием он относился к опере «Кармен» Бизе с ее глубоким проникновением в психологический мир сильных чувств и страстей. А. А. Альшванг считает, что творчество Чайковского стало наивысшим музыкальным выражением «метода психологического реализма» [1, с. 219], который развивался в русском искусстве этого времени и, прежде всего, в психологическом романе. Как и в операх на исторический сюжет, основой драматургии в операх данной группы становятся сцены, в которых раскрывается психологическое содержание взаимодействия героев и персонажей, их реакция на окружающую обстановку и события. Для Чайковского всегда была важна особая, тончайшая и непосредственная

---

<sup>88</sup> Гopak не исполняется в модернизированной постановке оперы «Мазепа» московским театром «Геликон опера» в 1999 году, в которой акцент ставился на лирико-психологической линии – губительной истории любви и страсти юной девушки и престарелого гетмана.

взаимосвязь внутреннего мира человека и бытового окружения. Отсюда специфика трактовки сочетания таких факторов драматургии, как «фон» и «действие». В операх Чайковского они взаимообусловлены и нерасторжимы.

Если в современных ему операх русских композиторов, развивающих традиции большой французской оперы<sup>89</sup>, балетные сцены в основном включались в сюжет как средство создания бытовой обстановки, в которой действовали герои (сцены пира, увеселения вельмож), то в операх Чайковского танцы более тесно и непосредственно связаны с основными событиями или узловыми моментами сюжета (завязкой, развитием, кульминацией и т. п.). Поэтому при постановке опер Чайковского балетные сцены практически невозможно подвергнуть купированию. Показательные примеры подобной трактовки балетных сцен мы находим в лирических сценах «Евгений Онегин».

Массовые балетные сцены в опере составляют: крестьянский хор с пляской из первой картины и два бала. Первый – провинциальный – происходит в доме Лариных (4-я картина), второй – в северной столице (6-я картина). Драматургическое значение танцевальной музыки в опере не исчерпывается танцевальным предназначением. Оно значительно шире. Как пишет А. К. Васильев, «В опере танцевальная жанровая музыка стала формообразующей основой не только построения массовых сцен, но и смыслового развития драмы. Танцы в “Евгении Онегине” не выступают в качестве вставных номеров, балы не являются разновидностью приёма “театр в театре”» [24, с. 4].

Особенностью балетных сцен оперы являются их исполнительский состав: они являются преимущественно танцевально-хоровыми. Важную формообразующую функцию на уровне оперной композиции выполняет сцена «Хор и пляска крестьян» из первой картины. По образному строю и «интерлюдийному» значению сцена близка «Хору

---

<sup>89</sup> Оперы «Громобой» Верстовского (1857), «Юдифь» (1863) и «Рогнеда» (1865) Серова.

девушек» из третьей картины «Девицы, красавицы». Таким образом выстраивается образно-драматургическая арка к третьей картине, что придает целостность и завершенность первому действию. Кроме того, крестьянские обе сцены выполняют важную роль экспозиции «фона социально-культурной реальности» [24, с. 5]. Они создают особое культурно-духовное пространство, частью которого являются обитатели русской помещичьей усадьбы.

В 4-й и 6-й картинах, представляющих бал, звучат традиционные для этого времени танцы. В. М. Красовская отмечает их как важный факт в истории музыкального театра: «В “Евгении Онегине” на оперную сцену пришёл русский историко-бытовой танец салонного типа. От этого танца, с его лирикой и праздничностью, с его меткими характеристиками эпохи и действующих лиц, протянулись нити ко многим будущим балетам на темы русской литературы» [76, с. 56].

Для пушкинского времени бал был неотъемлемой частью бытовой жизни и культуры дворянского собрания. В опере Чайковского (как и в романе Пушкина) балы играют важную сюжетно-событийную роль. На сцене бала приходятся наиболее значительные, этапные моменты драматургии оперы. Так, например, на балу в доме Лариных происходит конфликт между Онегиным и Ленским. Первый танец бала – вальс – встроен в развернутую сцену, которая объединяет «Антракт и вальс со сценой и хором». Сцена имеет сквозное строение. Антракт переходит во вступление к вальсу (*attaca*). Тема вальса проводится в оркестре, параллельно ее разворачиваются хоровые диалоги и реплики танцующих и не танцующих гостей (пожилые помещики, маменьки). Они обсуждают бал и наблюдают за танцующей парой главных героев – Онегина и Татьяны. Досужие «разговоры» меняют настроение Онегина. В кратком вокальном соло он ропщет на Ленского, который привел его на этот бал, и решает ему досадить – приглашает Ольгу на танец. Так появляется зерно конфликта между

Онегиным и Ленским. Композиционно оно приходится на среднюю часть вальса. Реприза вальса вновь возвращает хоровые диалоги и реплики гостей.

Аналогичным образом, но более динамично строится «Мазурка и сцена». Она становится новой фазой конфликта. На фоне танца разворачивается действенный психологический диалог Онегина и Ленского. Танцевальные и хоровые группы гостей репликами реагируют на ссору героев. Танец прекращается, на фоне хоровых фраз встревоженных гостей и напряженного оркестрового *crescendo* происходит роковой вызов на дуэль. Трагическое разрешение этот конфликт и драматургическая линия «Онегин – Ленский» получают в пятой картине («Сцена и ария Ленского», «Сцена поединка»).

Функцию развития и обострения конфликта выполняет танцевальная сцена в лирико-психологической опере «Чародейка» по одноименной трагедии драматурга И. В. Шпажинского, имеющей подзаголовок «Нижегородское предание». Поставленная в Малом театре Москвы, она пользовалась большим успехом у публики. Пьеса привлекла внимание Чайковского остротой конфликта, яркими характерами и страстными чувствами героев, показом сцен народной жизни и быта. Все это давало композитору возможность для создания реалистической народно-бытовой трагедии. Поскольку драматургии оперы Чайковского строится на раскрытии эмоционально-психологического мира героев и показа развернутых народных сцен, в музыковедческой литературе по-разному определяется ее жанровая специфика. В диссертации Е. О. Китаева «Чародейка» Чайковского характеризуется как «лирико-бытовая драма» [69, с. 14], М. С. Друскин относит ее к лирико-психологическому типу оперы [50], Ю. В. Келдыш [63] и А. А. Альшванг [1, с. 629] – к народно-бытовой драме.

Действие «Чародейки» происходит в конце XV века в окрестностях Нижнего Новгорода. Главную героиню сюжета «Чародейки» Настасью, наделенную чертами роковой женщины, нередко называют «русской Кармен». Настасья – вдовствующая хозяйка постоялого двора, прозванная в

народе Кумой. Ее красота, легкий и приветливый нрав, любовь к жизни, сильный характер и внутреннее достоинство никого не оставляли равнодушным. По роковому стечению обстоятельств (в Настасью влюбляется старый князь-наместник, затем – его сын княжич Юрий) вокруг Настасьи разгораются страсти, в которых бушует любовь, ревность, ненависть, месть и злоба, что приводит к трагическому исходу событий.

Музыкальная драматургия оперы «Чародейка» основывается на сценах сквозного строения, включающих арии, ариозо, диалоги, дуэты, ансамбли, в которых раскрываются движущие сюжет эмоционально-психологические переживания героев и персонажей. Ярким национальным колоритом отличаются массовые хоровые сцены. Танцевальная сцена в опере одна. Она расположена в первом действии. В письме к И. В. Шпажинскому от 30.01.1886 Чайковский писал о нем следующее: «В первом действии ловкая экспозиция сюжета, превосходная бытовая картина народной жизни, живость и интерес действия» [157]. Эта бытовая картина объединяет 5 экспозиционных сцен. В двух заключительных сценах – № 6 «Сцена» и № 7 «Финал» – происходит завязка действия: старый князь Курлятев, приехавший с дьяконом и приставами положить конец «непристойному гульбищу», влюбляется в Настасью. Охватившая его роковая страсть становится «толчком к развитию драматической коллизии и духовной трагедии героев оперы» [69, с. 15]. Финальная сцена (№7) усиливает завязку конфликта. Сцена делится на 3 части: а) «Децимет», б) «Сцена и хор», в) «Пляска скоморохов и сцена». Скоморохи появляются по зову Настасьи, которая хочет окончательно умирить своевольного князя. Пляска скоморохов представляет интермедию в фольклорном стиле с традиционными для нее масками козы, волка, боярина и музыкальными инструментами: гудками, волынками и бубнами. В разгар пляски князь по просьбе Кумы приказывает дьяку Мамырову плясать вместе со скоморохами. Этот небольшой диалог приостанавливает танец. После чего, во второй части танца скоморохи пляшут вместе с дьяком. За полученное унижение дьяк клянется отомстить и

Настасье, и князю. Таким образом, «Пляска скоморохов» утрачивает так называемое «вставное» или «фоновое» значение и осуществляет функцию усиления конфликтной завязки. Второе действие оперы вовлекает события в русло усиливающейся драмы, которая в четвертом действии приводит к катастрофической развязке.

Особое место в творчестве Чайковского занимает опера «Черевички» (1885), созданная мотивам повести Н. В. Гоголя «Ночь перед Рождеством». Жанр оперы композитор определил как комико-фантастический. Опера «Черевички» является новой редакцией созданной ранее оперы «Кузнец Вакула» (1974). Это единственная опера композитора, в которой комические элементы занимают существенное место.

Чайковский «стремился создать хоровую народную лирико-комическую оперу» [69, с. 15]<sup>90</sup>. Лирическим центром оперы являются главные герои – красавица Оксана и кузнец Вакула, «судьба которых искренне волновала композитора и принималась им близко к сердцу». [63, с. 154]. Их вокальные партии насыщены «широким лирическим мелодизмом, содержат ряд выразительных эпизодов песенно-аризного типа, в которых слышатся обороты, близкие украинской народной песенности» [Там же]. Комическую сферу оперы представляют персонажи, связанные с «нечистой силой», Солоха и Бес, а также искушаемые «нечистой силой» жители деревни – Чуб, пан Голова, школьный учитель, образы которых решены в ироничном и пародийном ключе. Трактовка образов Беса, Солохи и ее поклонников напоминает героев из фольклорных интермедий. Сцены Солохи и Беса насыщены интонациями и стремительными ритмами народных танцев. В опере переплетается комическое и серьезное, реальное, бытовое и фантастическое. Анализируя в диссертационном исследовании жанровую природу оперы, Е. О. Китаева указывает на лежащие в ее основе

---

<sup>90</sup> Во второй половине XIX века комическое в основном использовались в качестве составной части более масштабной тематики и трактовалось в социально-критическом ключе. Подобная трактовка встречается в операх: «Русалка» А. С. Даргомыжского, «Борис Годунов» и «Хованщина» М. П. Мусоргского, «Князь Игорь» А. П. Бородин.

«фольклорные пласты, элементы волшебной сказки, мениппеи» [69, с. 16]. Автор также указывает на важный аспект концепции оперы, который определяет ее специфику. Композиция и драматургия «Черевичек» «обусловлены тем глубоким смыслом, который несет в себе праздник Рождества» [Там же]. В первых трех действиях оперы главенствует предрождественская ночь. В это время, по народному поверью, пробуждаются «нечистые силы», которые влияют на людей. Бес крадет месяц и накликает метель, в хату Солохи тянутся поклонники, Оксана, против своего желания, мучает Вакулу, Вакула помышляет утопиться и т. п. Четвертое действие возвращает реальность бытия, в котором Рождественское утро восстанавливает мир, наполняя его любовью и благоденствием [Там же, с. 17].

Таким образом, три первых действия разворачиваются как этапы предрождественской фантасмагии. Ее кульминацией становятся приключения Вакулы, которые включают победу над Бесом и полет в Петербург за заветными черевичками самой императрицы. Этим событиям посвящено третье действие. Его особенность состоит в том, что его основу составляют преимущественно балетные и балетно-хоровые сцены. Это хор и танцы русалок на берегу Днепра в первой картине и хореографическая «сюита» во второй картине, которая разворачивается в Петербурге. Танцы в дворцовом зале включают 2 историко-бытовых танца (полонез, менуэт) и 2 характерных (русская пляска и пляска запорожцев).

Отметим, что воплощение фантастических сцен средствами хореографии (в особенности после Глинки) стало традиционным для русской оперы. Специфика балетных сцен в «Черевичках» состоит в том, что они не являются атрибутом отдельных персонажей или фоном действия. Они представляют существенную часть «фантастического» драматургического пласта. Это те предрождественские чудеса, которые довелось увидеть деревенскому кузнецу Вакуле. Все балетные и балетно-хоровые сцены оперы

не являются композиционно замкнутыми<sup>91</sup>, а органично «перетекают» в эпизоды диалогического характера, в которых участвуют те или иные персонажи. Диалогические эпизоды, в свою очередь, подготавливают следующий танцевальный номер. Кроме того, часть диалогов полифонически накладывается на исполнение танца. Так, например, на фоне хореографического исполнения Полонеза звучат фразы Церемониймейстера и обращение Светлейшего к придворным. Исполнение Менуэта придворными совмещается с речитативной сценой Светлейшего, запорожцев и Вакулы. Зажигательные пляски – русская и запорожская, завершающие сцену обретения черевичек Вакулой, становятся своеобразным выражением радости.

Хореографические средства в сценическом построении третьего действия для композитора были чрезвычайно важны. Возможно поэтому в первой редакции оперы с названием «Кузнец Вакула» в 3-м действии отсутствовали крупные вокальные номера. При этом собственно вокально-хоровые и речитативные разделы (без участия хореографии) составляли примерно около третьей части всего музыкального материала. В новую редакцию 3-го действия оперы «Черевички» композитор включил 2 вокальных номера: в первую картину – песню Вакулы «Слышит ли, девица, сердце твое» [158], во вторую – Куплеты Светлейшего. Это привело музыкальный текст действия в соответствие с природой оперного спектакля и более органично включило его в общий контекст оперной композиции. Таким образом, балетные сцены в опере «Черевички», обоснованные ее концепцией и сюжетом, трактованными в духе народно-христианского мировидения, утрачивают так называемый «вставной» характер и становятся неотъемлемой частью драматургического действия

---

<sup>91</sup> Относительной номерной замкнутостью отличается сюита характерных танцев – «Русская пляска» и «Пляска запорожцев». С предыдущей сценой она соединяется словами Светлейшего («Темиру, уговорите проплясать по-русски! Они за это нам пропляшут казачка!»), модуляцией и остановкой на доминанте тональности следующего номера и указание «attaca».

Вершиной оперного творчества Чайковского признана опера «Пиковая дама» (1890). Написанная в невероятно короткий срок опера стала самостоятельным произведением «с иным художественным кодом, по сравнению с произведением Пушкина. И дело не просто в том, что ироничный рассказ превратился в “музыкально-психологическую драму”, – Чайковский создал драматургию нового типа» [75]. В работах известных музыковедов содержится подробный анализ музыкальной драматургии, лейтмотивной системы и особенностей непрерывного симфонического развития музыкального материала оперы «Пиковая дама» [1; 5; 63; 146; 168].

Для того, чтобы определить функции балетных сцен в опере «Пиковая дама», следует обратиться к тем особенностям ее концепции, которые привнесли уникальные элементы в ее композиционно-драматургическое строение. Традиционно в концепции оперы выделяется драма любви, которая «стоит в центре, перерастая затем в драму жизни и смерти» [146, с. 200]. Теме любви противопоставлена «губительная сила золота, олицетворенная в картах» [Там же, с. 202]. Современные исследователи отмечают смысловую сложность замысла оперы [48; 75; 108; 166]. Так, И. К. Демина пишет о том, что «сверхидея оперы Чайковского изначально связана с трагедией всеобщей судьбы человеческой, воссозданной через фатальность судьбы отдельной личности <...> Подобное “переключение” из субъективного в объективное пространство свойственно всем узловым моментам “Пиковой дамы”» [48, с. 57]. К узловым моментам автор относит такие, как: завязка драмы – Интродукция и квинтет из 1-й картины; развитие – «Пастораль, моносцены 4 и 5 картин, развязка оперы – “философское эссе” в соло Германа и катарсис заупокойного хорала» [Там же].

Сложность концепции оперы порождает многоплановость ее драматургии и «полифоничность» развития драматургических линий. А. Г. Коробова пишет об этом следующее: «Драматургия “Пиковой дамы” многопланова, нелинейна и неоднонаправленна. Это не конструкция из “кубиков” основных и фоновых номеров, которые могут быть переставлены

или изъяты, – это сложное структурное единство, образуемое взаимодействием нескольких одновременно разворачивающихся драматургических планов, разнообразно координирующихся между собой: движущихся параллельно, совмещающихся, замещающих друг друга и просвечивающих один сквозь другой» [75]. Скрепляет эти компоненты сквозная тема рока, которая также может быть охарактеризована «в духе романтической христианской драмы – как тема искушения и воздаяния» [Там же].

Важную роль в концепции и драматургии оперы «Пиковая дама» играет мифологема игры, афористично выраженная в арии Германа «Что наша жизнь? – Игра!» [108]. С детской игры в горелки начинается первая картина оперы (хор девочек «Гори, гори ясно, что бы не погасло, раз, два, три!» [106]). Ее продолжает игра мальчиков в военный парад. Первое появление персонажей оперы сопровождается словами об игре (в которую играют «взрослые»). «Чем кончилась вчера игра? <...> Вы до утра опять играли» [106] – спрашивает Чекалинский Сурина. Далее образы и мотивы игры, выраженные в различных формах, приобретают сквозное значение. «Сверхобраз игры» в опере подобен таким выработанным культурой топосам<sup>92</sup>, как «мир как книга» или «мир как театр». Топос игры задает определенную призму для развития и восприятия действия оперы, обобщает и организует ее художественное пространство. Е. В. Пономарева, исследуя оперу как многомерный музыкально-художественный текст, пишет: «Игра пронизывает все ситуации оперного действия, соотносимые с реалиями культуры, воспроизводимой екатерининской эпохи: детская игра, имитирующая ситуацию Парада в первой картине; Маскарадный Бал и Представление, разыгрываемое в лицах (пастораль «Искренность пастушки») в третьей картине; азартная карточная игра в седьмой картине и т.д. Таким образом, в опере оказываются представленными практически все основные

---

<sup>92</sup> Топос («общее место») – «это образ, характерный для целой культуры данного периода или данной нации» [167, с. 254]

типы игр» [108, с. 127]. Исходя из сказанного, функции балетных сцен оперы «Пиковая дама» выявляются не только в контексте линейной драматургии оперы, но и в иерархическом образном пространстве художественного целого.

Балетные сцены расположены в 3-й картине, которая имеет в опере важное драматургическое значение. Здесь происходит перелом в противоборстве действующих сил: «начиная с четвертой картины, образы зла и страдания постепенно вытесняют образы любви и счастья» [146, с. 226]. Действие картины происходит на маскарадном балу в доме богатого сановника. Маскарад выбран композитором не только из-за его популярности в екатерининское время. Этот тип бала нес в себе смысл особой игры, которой были свойственны таинственность и раскрепощение [124]. Е. Б. Родина указывает: «как и всякая игра, маскарад имел свои правила и проводился в строго определенное время – от Святков до Великого поста» [Там же].

Рассмотрим строение третьей – «маскарадной» – картины оперы. Ее открывает «фондовый» № 11 «Антракт и хор» («Радостно, весело...» [106]), который непосредственно вводит в атмосферу праздника и игры. Это первая балетная сцена в опере. Согласно авторскому указанию, «Кадриль из благородных молодых особ обоего пола танцует контрдансы. На хорах поют певчие» [Там же]. Сцена выдержана «в духе музыки блестящих празднеств XVIII века» [146, с. 214]. Этот же образ и музыкальный стиль восстанавливается в заключительных хорах третьей картины – «Царица, царица, сама прибудет...» [106] и «Славься сим, Екатерина» [Там же] на тему знаменитого полонеза Козловского. Отметим, что начальная балетно-хоровая сцена и заключительные хоры имеют не только схожий интонационно-образный строй, но и общую тональность – D-dur, что своеобразно замыкает маскарадную игру. После балетно-хоровой сцены (№ 11) появляются Лиза и Князь Елецкий (№ 12 «Сцена и ария Князя» [Там же]). Лиза ждет встречи с Германом, Князь выражает ей свою любовь. В следующей, краткой сцене (№

13) Герман ищет встречи с Лизой. Шутливый розыгрыш Чекалинского и Сурина порождает в его душе мистический страх, усиливая навязчивую идею о трех картах.

Второй «балет» является частью пасторальной Интермедии «Искренность пастушки», которая вводится в центр третьей картины по принципу «театр в театре». В русской опере этот известный драматическому театру прием<sup>93</sup> появляется впервые. Вставной и автономный характер Пасторали обманчив. Как и «положено» театру в театре, ее содержание перекликается с основным сюжетом. Пастораль, как и начало третьей картины, стилизует музыку XVIII века и открывается танцем: «Кадриль из знаменитейших жен, юношей и девиц, одетых в пастушеское платье, выходит на лужок и предается соответствующим положению играм и танцам. Во время хора пляшут и ведут хороводы. Прилепа одна не принимает участия в танцах и плетет венок в печальной задумчивости» [106]. Поэтому с первых же звуков Пасторали возникает арка к началу действия.

Изящная Пастораль, рождающая ассоциации с музыкой Моцарта<sup>94</sup>, состоит из нескольких разделов. К балетным относится начальная танцевально-хоровая «Кадриль» («Под тению густою» [Там же]), Сарабанда «Танец пастухов и пастушек», танец-шествие свиты Амура и Гименя и заключительный хор «Блестает солнце красно...» [Там же]. Крайние танцевально-хоровые разделы Пасторали написаны в D-dur, что подчеркивает ее «производность» от основного действия третьей картины оперы.

---

<sup>93</sup> Примеры «театра в театре» мы встречаем в пьесах У. Шекспира «Гамлет» и «Сон в летнюю ночь», в которых бродячие актеры и ремесленники разыгрывают представления. Прием используется также в пьесах П. Корнеля, Мольера и др.

<sup>94</sup> А. Г. Коробова указывает, что в Интермедии «в мелодии дуэта Прилепы и Миловзора сплетаются темы побочных партий из первых частей двух произведений Моцарта: фортепианного концерта C-dur (K 503) и струнного квинтета c-moll (K 406); в партии Златогора использована тема одной из фортепианных сонат Бортнянского» [75].

Внутреннее содержание Пасторали в иносказательной форме воспроизводит основной смысл событий данной картины<sup>95</sup>. Сюжет Пасторали строится на представлении любовного треугольника «Прилепа – Миловзор – Златогор», который традиционно рассматривается как игровая модель отношений «Лиза – Герман – Князь Елецкий»<sup>96</sup>, а маски Златогора и Миловзора олицетворяют собой важную образно-драматургическую антитезу «любовь – золото», в которой Прилепа, как и Лиза, выбирает любовь. После Интермедии действие возвращается в атмосферу маскарада. Попадая во власть рока, Герман выбирает «золото»<sup>97</sup>. Учитывая этот факт, А. Г. Коробова дает следующую трактовку Пасторали: «...находящаяся в центре оперы пасторальная “Игра о Прилепе и Миловзоре” отражает не столько непасторальную “Игру о Лизе и Германе”, сколько мистерию о человеческой душе – “Игру о Германе”» [75].

Таким образом, Интермедия осуществляет в опере функцию «перелома в основной коллизии “любовь – золото”» [Там же]. Функция балетных сцен не сводима только созданию фона действия. Все танцы органично встроены в многоплановую, нелинейную драматургию и иерархическое образно-смысловое пространство, в котором являются элементами выражения одной из сверхидей оперы – «жизнь как игра».

Обзор особенностей драматургии оперы «Пиковая дама» показал, что это произведение стало «новым словом не только в творчестве самого композитора, но и в развитии всей русской оперы прошлого столетия. <...> Не случайно эта опера вызвала такой обостренный интерес у ряда

---

<sup>95</sup> Более сложные проекции Пасторали на различные сценические ситуации оперы рассматриваются в статьях А. Г. Коробовой [75], Е. В. Пономаревой [108] и др.

<sup>96</sup> В статье Шевченко О. В. приводятся и другие возможные варианты трактовки персонажей [166].

<sup>97</sup> Н. В. Туманина дает сцене, последующей за Интермедией следующую характеристику. В момент встречи Лизы и Германа «звучит тема любви. Лиза отдает Герману ключ от потайной двери <...> Судьба сама дала ему в руки средство проникнуть в тайну трех карт. Зловеще звучит тема трех карт из баллады Томского, вытеснив восторженную любовную мелодию» [146, с. 215].

представителей новых молодых художественных течений, возникающих на рубеже XIX и XX веков»<sup>98</sup> [63, с. 182].

Музыкально-драматургические решения в целом и трактовка балетных сцен, в частности, в операх Чайковского имеют не только общие, но и ярко индивидуальные черты. Это обусловлено тем, что композитор всегда исходил из конкретного содержания, сюжета, развития характеров и образов, а также музыкально-художественных задач. По интонационной красоте и жанровому богатству музыкального языка оперы композитора представляют лучшие страницы не только русского, но и мирового оперного искусства.

### **3.3. Характерные танцы как компонент обрядовой драматургии в операх Н. А. Римского-Корсакова**

Оперное творчество Н. А. Римского-Корсакова составляет важнейшую часть его музыкального наследия. Композитором написано 15 опер. Десять из них созданы во второй половине XIX века, пять – принадлежит XX веку. Такое разделение носит не формальный характер. Согласно исследователям [38; 117; 141], на вторую половину XIX столетия приходится ранний и зрелый периоды творчества композитора, на XX век – поздний. Творческие поиски и открытия композитора в области оркестровки, драматургии и симфонизации жанра, мастерское применение лейтмотивной системы вписали русскую оперу в общеевропейскую панораму музыкального искусства.

Значительная часть опер Римского-Корсакова написана по произведениям лучших представителей русской литературы – А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, А. Н. Островского, Л. А. Мея, а также на основе обобщения различных памятников устного народного творчества (былины,

---

<sup>98</sup> В частности, обращение композитора к XVIII веку повлияло на возникновение мотивов русского рококо и барокко в творчестве художников «Мира искусства».

легенды, мифы, сказки). Композитор всегда стремился к наиболее оптимальному воплощению художественного замысла, поэтому каждая из его опер становилась примером индивидуальной трактовки жанра. Многообразие жанровых решений отражают авторские подзаголовки: «весенняя сказка», «быль-колядка», «осенняя сказка», «опера-былина», «небылица в лицах». Для опер Римского-Корсакова характерны смешанные структуры, в которых мастерски сочетаются сцены сквозного строения и традиционные, завершенные оперные номера: арии, ансамбли хоры. Особенности сюжетной основы и трактовки оперного жанра обусловили специфику использования хореографических средств в музыкальной драматургии, развитие традиций и новаторские черты.

Оперы Римского-Корсакова «Псковитянка» (1873)<sup>99</sup> и «Царская невеста» (1899), созданные на основе исторических драм А. Л. Мея, своеобразно «обрамляют» ранний и зрелый периоды творчества композитора. «Псковитянка» является его первой оперой, а «Царская невеста» – предпоследней из написанных им в XIX веке. Обращаясь к истории, композитор стремился к реалистическому воплощению событий, характеров и образов, учитывал опыт предшественников. Напомним, что балетные сцены в русских операх на исторические сюжеты или сюжеты из реальной жизни вводились в ситуации, естественные для танца: в сцены досуга, праздника, пира, свадьбы<sup>100</sup>. Именно так они включаются и в названные оперы Римского-Корсакова.

Опера «Псковитянка» создавалась параллельно с оперой «Борис Годунов» Мусоргского. Обе оперы имеют общие черты в стилистике, драматургии, стремлении воссоздать образ народа в историческом времени. Вместе с тем, «Псковитянка» имеет существенные отличия. Ее жанр Б. В. Асафьев называл «оперой-летописью», что соответствует таким ее

<sup>99</sup> Позднее Римский-Корсаков осуществил редакции данной оперы – в 1878, 1892 и 1895 годах.

<sup>100</sup> Примеры такого типа мы встречаем у А. Н. Верстовского, М. И. Глинки, А. Н. Серова, Ц. А. Кюи, М. П. Мусоргского.

особенностям, как сдержанный, эпический характер повествования, объективность и устойчивость музыкальных характеристик [117, с. 27]. Действие оперы происходит в эпоху созидания централизованного Российского царства при Иване Грозном (указанное время действия в либретто – 1570 год). В основе концепции оперы лежит драматический конфликт народного вольнолюбивого Пскова и самодержавной власти Москвы. Этот конфликт разрешается гибелью псковитянки Ольги, невольно принадлежащей обеим враждующим сторонам.

Развернутых балетных сцен в опере нет. В первой картине первого действия есть небольшой, но выразительный фрагмент игры сенных девушек в горелки, который сопровождается их сольными и хоровыми репликами и ставится хореографами как танцевально-игровая пантомима. Роль данного фрагмента – создание бытовой обстановки действия. На этом фоне постепенно разворачивается экспозиция образов, очерчивается завязка драмы<sup>101</sup>.

Опера «Царская невеста» также написана по одноименной драме Л. А. Мея. В ней дается художественная интерпретация событий, рассказывающих о трагической судьбе юной Марфы Собакиной – третьей жены царя Ивана Грозного. Согласно либретто, действие оперы происходит осенью 1572 года<sup>102</sup>. В центре драмы – столкновение глубоких чувств, страстей и сильных характеров. Человеческие коллизии в сочетании с жестокими нравами времени приводят к безвременной гибели Марфы. Таким образом, историческая обстановка, хотя и конкретизирует специфику социально-бытового уклада жизни героев, является фоном к основным событиям. Эти особенности определяют жанр оперы как лирико-психологическую музыкальную драму. Балетный номер – Пляска с хором «Яр-хмель» – входит

---

<sup>101</sup> Приходят вести о том, что царь Иван Грозный покорил Новгород и должен идти на Псков; Ольга узнает, что она не родная дочь Князя Токмакова.

<sup>102</sup> Современные исторические труды указывают иную дату третьей женитьбы царя Ивана IV – 28 октября 1571 года.

в первую картину первого действия, которое носит название «Пирушка». Пирушку устраивает опричник Григорий Грязной, чтобы забыться от безответной мучительной любви к Марфе Собакиной. На волне разгульного веселья он зовет гуляров, песенников и песенниц, чтобы «дорогих гостей потешить» [153]. В первом действии оперы происходит завязка основных сюжетно-драматургических линий оперы. Пляска с хором «Яр-хмель» как атрибут пирушки выполняет фоновую функцию. Структурная автономность номера и отсутствие в нем прямой связи с действием дает возможность рассматривать его как вставной. Возможно поэтому он исключен из некоторых современных постановок оперы<sup>103</sup>. Вместе с тем, в словесном тексте номера имеется ряд поэтических мотивов, иносказательно связанных с последующими событиями. Здесь впервые появляется и повторяется трижды мотив зеленого сада «Я пойду, младенька, / В зелен сад гуляти» [153]. В словесном тексте Пляски говорится о женской доле и тоске в разлуке с любимым, что проецируется на судьбу обеих героинь оперы – Марфы и Любаши. Следует также отметить, что народно-песенный склад «Яр-хмеля» интонационно близок вокальным партиям обеих героинь.

Своеобразие драматургии и композиции опер на сказочно-фантастические сюжеты обусловлено их связью со сказками, мифами, легендами, преданиями, былинами и другими жанрами народного творчества. Тесная связь народными жанрами и традициями повлияла на сюжетно-смысловые и драматургические функции балетных сцен в его операх. К операм данной группы относятся: «Майская ночь» (1880), «Снегурочка» (1881), «Ночь перед Рождеством» (1895), «Садко» (1896).

Известно, что Римский-Корсаков глубоко исследовал жанры народного музыкального и словесно-поэтического творчества. Результатом этой работы

---

<sup>103</sup> В числе неудачных примеров сокращения сцены – модернизированная постановка «Царской невесты» в 2018 году в Астраханском государственном театре оперы и балета. Пляска с хором «Яр-хмель» также не исполнялась в показе оперы на VII Санкт-Петербургском международном фестивале «Опера – всем». Возможно, что купюра сцены в данном случае взаимосвязана с особенностями открытой сценической площадки.

стал известный сборник «100 русских народных песен», куда вошли былины, протяжные, хороводные, игровые, плясовые и свадебно-обрядовые песни, а также песни обрядов годового календарного круга<sup>104</sup>. В произведениях музыкального и словесного народного творчества композитора интересовали не только занимательные сюжеты и интонационно-жанровые особенности музыки. Римский-Корсаков осмысливал фольклорные жанры в контексте народного мирозерцания, в котором особым образом соединились христианская вера и древнеславянский пантеизм. О. Приступлюк пишет об этом: «Христианский мир с самого начала был в соприкосновении с миром языческим. Исследователи религии древних славян утверждают, что языческое мировоззрение за несколько веков сопротивления христианству растворилось в нем, создав уникальный сплав – Русское Православие» [109]. Об удивительном синтезе язычества и православия Римский-Корсаков пишет в «Летописи моей музыкальной жизни»: «...хотя поклонение солнцу совершенно исчезло при свете христианства, тем не менее, весь круг обрядовых песен и игр до последнего времени основан на древнем языческом поклонении солнцу, живущем бессознательно в народе. Народ поет свои обрядовые песни по привычке и обычаю, не понимая их и не подозревая, что собственно лежит в основе его обрядов и игр» [123, с. 215]. Стремление раскрыть красоту человеческих отношений в контексте народного мирозерцания, отраженного в традиционном укладе жизни и обрядах, определило особую направленность оперного творчества Римского-Корсакова во второй половине XIX века. В операх этого периода широко представлены различные жанры обрядовых песен, связанных с солярным и земледельческим кругами, с поэтическими представлениями народа о стихийных силах и волшебных явлениях природы.

---

<sup>104</sup> Н. А. Римский-Корсаков совместно с Т. И. Филипповым провел большую работу по собиранию и обработке народных песен, результатом которой стал сборник «40 русских народных песен»

Роль ритуально-обрядовых форм<sup>105</sup> и мотивов в сюжетообразовании и драматургии опер Римского-Корсакова подробно исследуются в диссертациях О. А. Скрынниковой [132] и А. Г. Фефеловой [148]. На основе глубокого анализа опер «Майская ночь», «Снегурочка», «Ночь перед Рождеством» и оперы-балета «Млада» О. А. Скрынникова делает следующий вывод: «Сказочные мотивы (как и многие другие – реалистически-бытовые, лирико-психологические, комедийные) в этих операх имеют подчиненное значение, главную сюжетообразующую функцию выполняет именно ритуал, который определяет композиционное строение целого и проводит важнейшие, ведущие идейно-смысловые «вертикали», объединяющие все драматургические пласты оперного действия» [132, с. 9]. А. Г. Фефелова пишет о том, что в названных операх «мифоритуальное начало проявляет себя в сюжетной основе либретто» [148, с. 13] и славянский календарь становится таким образом их сверхсюжетом [Там же, с. 3,]<sup>106</sup>. Учитывая эти положения, отметим специфику мифопоэтических концепций, включенных в сюжет обрядовых форм, проявляющихся в композиции и драматургии и обуславливающих образно-драматургические функции танцевальных номеров и сцен в сказочных операх 1880–1890-х годов.

Первой оперой, воплотившей мифопоэтическую концепцию Римского-Корсакова, является «Майская ночь» по повести Н. В. Гоголя «Майская ночь или Утопленница». Действие оперы «происходит в Малороссии, близ Диканьки, на Троицкой или Русальной неделе в начале XIX века» [89]. В

---

<sup>105</sup> В определении понятий обряда и ритуала мы опираемся на их трактовку в энциклопедии «Русская литература и фольклор» [125]: обряд – «совокупность установленных обычаев действий, связанных с выполнением религиозных предписаний или с бытовыми традициями» [Там же], «способных – согласно религиозным представлениям – <...> воздействовать на сверхъестественные силы» [Там же]; ритуал – «совокупность обрядов, сопровождающих какой-л. религиозный акт и составляющих его внешнее оформление» [Там же].

<sup>106</sup> А. Г. Фефелова убедительно доказывает, что: «в каждой из опер календарного цикла композиция и драматургия находятся в тесной связи с ключевым структурным архетипом: в «Младе» это коло, в «Ночи перед Рождеством» – колядка, в «Майской ночи» – агон, а в «Снегурочке» композицию оперы определяет обряд принесения ритуальной жертвы» [148, с. 11].

языческой древности русальная неделя была связана с праздниками народного календаря – проводами весны и встречей лета, привлечением плодородия земли, поминовением усопших, благословением брачной жизни. В христианское время эти праздники совпали с Троицей, перед которой также имелся день поминовения – родительская суббота. Троицкая неделя получила название «Зеленые святки» по аналогии со Святками зимними, рождественскими. В христианское время и до наших дней в народной культуре сохранились древние обычаи и поверья о русалках, которые выходили из воды на землю и возвращались на «тот свет» после Зеленых святок. В Малороссии бытовали поверья, что русалками становились девицы, умершие до замужества, некрещенные дети, а также те, кто родились или утонули в троицкую неделю. Во время Зеленых святок сохранилось немало обрядов, опосредованно связанных языческими весенне-летними праздниками. Это хороводы и игры, хороводы и песни с плетением венков, ряженье в птиц и животных и другие. Эти мотивы семитских преданий вошли в повесть Гоголя. В опере Римского-Корсакова они были значительно расширены.

В драматургии оперы «Майская ночь» выделяются три основные линии: лирическая (главные герои – Левко и Ганна), комическая (Каленик, Голова, Свояченица, Винокур, Писарь), фантастическая (Панночка и русалки). В названном порядке они доминируют в каждом из трех актов оперы. В первом акте действие происходит на деревенской улице, во втором – в хате Головы, в третьем – на берегу русалочьего озера. Финал 3-го акта возвращает действие в реальный мир. Объединяют эту, на первый взгляд, разноплановую структуру троицкие обряды, которые также являются частью сюжета и сквозной нитью проходят через всю оперу.

Первый акт открывается троицко-семитской игрой «Просо», традиционно сочетающей круговые и некруговые движения хоровода. В центре композиции акта развернута сцена Левко и Ганны, включающая Песню Левко (№ 2), дуэт Ганны и Левко (№ 3), Сказку Левко (№ 4) о судьбе

Панночки, ставшей русалкой. Лирический блок завершается Троицкой песней девушек (№ 5) «Ой! Завью венки на все святки» [89]. Обе хороводные песни-игры «Просо» и «Завью венки» основаны на подлинных народных образцах. Танцы первого акта ставятся как характерные, приближенные к фольклорному первоисточнику. Сцена с пьяным Калеником и шуточным гопаком осуществляет «модуляцию» в комическую сферу и подготавливает веселое ряжение второго акта, которое разыграют Левко и парубки, чтобы одурачить и напугать Голову.

«Зеркальным отражением» обрядовости первого акта становится крупная сказочно-фантастическая сцена с русалками № 13 в третьем акте. Она построена по принципу «слитной сюиты», на краях которой расположены песня Левко, дуэт Панночки и Левко, рассвет и пробуждение последнего. Центральная часть, выдержанная в хореографическом ключе, включает следующие разделы: хоровод и хор русалок о горькой доле, хоровод русалок с плетением венков, игры русалок в традиционную игру «Ворона», которая относится к троицко-семицкому и купальскому циклам. Хореографическая лексика этого раздела включает движения классического танца. Для хороводных песен русалок характерны изящные танцевальные ритмы, напевные интонации, близкие народному мелосу. В стиле древних заклинаний выдержан интонационный строй игры в ворона. Волшебный характер образов создается за счет особой грации, присущей русалочьим песням и утонченной красочной оркестровки с использованием колокольчиков в сочетании с тембрами деревянных духовых и высоких струнных инструментов.

Балетная русалочья сцена многофункциональна. Здесь впервые появляется Панночка, грустная история которой по-своему оттеняла события первого акта (завязкой этой линии является рассказ Левко в первом акте). Русалочья сцена насыщена событиями. Левко знакомится с русалками. Помимо «потустороннего дублирования» троицкого обряда с плетением венков, русалки затевают важную игру, в которой Левко помогает им

одержать победу над злой ведьмой-мачехой. Учитывая сказанное, можно выделить следующие функции, которые выполняет данная балетная сцена: «зеркального повтора» обряда людей; презентации образов фантастического мира; а также развития действия и разрешения внутреннего конфликта, которым много лет был «чреват» подводный мир. Кроме того, Панночка выступает помощником героя, вручая ему заветную записку, способствуя тем самым разрешению конфликта в человеческом мире.

Таким образом, расширенная и углубленная обрядовая сторона первоисточника, «переплетаясь с основной линией сюжетного развития, обладает важным объединяющим свойством: при всей расчлененности музыкально-стилевых пластов оперы ритуальные сцены (обрядовые хоры, игры, ряженья) способствуют скреплению в одно целое столь пестрого “узора” “Майской ночи”» [132, с. 10].

Балетные сцены в этом контексте нельзя рассматривать как исключительно фоновые или вставные. Они становятся неотъемлемой частью целостного художественного пространства.

Найденные в «Майской ночи» принципы обрядовой драматургии Римский-Корсаков творчески развивает в последующих операх – «Снегурочке и Ночи перед Рождеством».

Опера «Снегурочка» написана по одноименной драме А. Н. Островского. Действие оперы разворачивается в доисторические времена. В основе движущей идеи сюжета лежит стремление к гармоничному и упорядоченному состоянию Мира, которое достигается единением человека с природным космосом. Появление Снегурочки нарушает традиционный порядок. Ее красота и холодное сердце смущает берендеев, разрушает счастье Купавы, вносит хаос в привычную жизнь. Мать Весна дарит ее сердцу опасный для нее огонь любви, но с первыми лучами солнца Снегурочка тает. Ярило Солнце принимает эту жертву, и порядок в мире людей восстанавливается: совершаются брачные союзы, начинается летняя пора.

В сюжете опере сопоставляются два мира – человеческий мир берендеев и фантастический, олицетворяющий силы природы. Установление гармонии между ними осуществляется «через ритуал, так как в архетипической картине мира он выступал единственным средством регулирования отношений между двумя сферами бытия» [132, с. 11]. Жизнь берендеев подчинена традиционным обрядам, выражающим их согласие с природой и регулирующим их жизненные циклы (свадебный обряд). Поэтому события, происходящие с героями сюжета, оказываются встроенными в традиционный уклад жизни и обрядовое действие, которое включает танцы.

Тесная и органичная связь с фольклором сформировала в опере особую звуковую среду. Вся музыкальная ткань «Снегурочки» проникнута интонациями народной музыки, звукоизобразительными приемами, имитирующими голоса природы или наигрыши народных инструментов. В «Летописи моей музыкальной жизни» Римский-Корсаков так пишет об этом: «...в этой опере я в значительной степени пользовался народными мелодиями, заимствуя их преимущественно из моего сборника... Сверх того, многие мелкие мотивы или попевки, составные части более или менее длинных мелодий, несомненно, черпались мною из подобных же мелких попевок в различных народных мелодиях, не вошедших целиком в оперу» [123].

Балетных сцен или номеров в классическом понимании в опере нет (за исключением Пляски скоморохов). Вместо них Римский-Корсаков широко использует традиционные синкретические жанры – хороводные, обрядовые и игровые песни, которые соответствуют праздникам календарного круга. Композиция оперы «Снегурочка» опирается на 2 календарных события. Это проводы зимы, показанные в Прологе, и встреча лета (четвертое действие)<sup>107</sup>. В Прологе пение и пляски сопровождают обряд Масленицы с традиционным

---

<sup>107</sup> Между ними находятся события свадебного обряда, порядок которого нарушается самим фактом присутствия Снегурочки.

сожжением чучела. В третьем действии хороводами и песнями берендеи празднуют Ярилин день в заповедном лесу. Сцену открывает танцевальная композиция, объединяющая хороводную песню «Ай, во поле липенька» [139] и плясовую «Про бобра». Веселое гулянье продолжает динамичная и темпераментная «Пляска скоморохов», которая, в отличие от предыдущих номеров, исполняется без вокально-хорового сопровождения. Музыка пляски скоморохов выдержана в народном духе, наполнена яркими оркестровыми красками и ритмами. Восход солнца (четвертое действие) берендеи встречают древней хороводно-игровой песней «А мы просо сеяли» [Там же].

В опере «Снегурочка» «параллельный» природный мир по-своему отмечает смену времен года. Эти сцены связаны с образом Весны, которые создают арочное обрамление оперной композиции. Весна появляется в сопровождении свиты – стаи птиц в конце зимы и множества цветов в начале лета. Обе сцены сопровождаются танцами и пантомимой. В Прологе за развернутым речитативом и арией Весны следует Песня и пляска птиц: «Одни птицы принимаются за инструменты, другие запевают, третьи пляшут» [Там же]. В первой картине четвертого действия танцы ставятся на Хор цветов «Барской спеси бархат алый / Опушит твои уста» [Там же].

Следующая опера Римского-Корсакова на сказочно-фантастический сюжет написана «Ночь перед Рождеством» по одноименной повести Гоголя. Она имеет в подзаголовке авторское определение жанра: «быль-колядка». Создавая либретто к опере, Римский-Корсаков внес в первоисточник значительные изменения. Он сохранил в либретто основные сюжетные линии и события повести, но существенно расширил фантастическую сферу. Этим изменениям Римский-Корсаков дал следующие пояснения: «Уцепясь за отрывочные мотивы, имеющиеся у Гоголя, как колядованье, игра звезд в жмурки, полет ухватов и помела, встреча с ведьмою и т. п.; начитавшись у Афанасьева (“Поэтические воззрения славян”) о связи христианского празднования Рождества с народжением солнца после зимнего солнцестояния, с неясными мифами об Овсене и

Коляде и проч., я задумал ввести эти вымершие поверья в малорусский быт, описанный Гоголем в его повести» [123]. Более подробные авторские комментарии к мифологической составляющей оперы содержатся в Предисловии к либретто [102]. Таким образом, сюжетной осью оперы «Ночь перед Рождеством» становится связанный со временем зимнего солнцеворота обрядовый комплекс колядования, который «прорастает» в драматургию и композицию оперы.

Колядование – славянский обряд, приуроченный в древности к зимнему солнцевороту, а в христианское время – к совпадающему с ним по календарю праздничным дням от Рождества до Крещения. Обряд включал посещение домов группой участников с колядными песнями (колядками), танцами, маскарадным ряженьем и молодежными играми. В колядках «славились и величались» хозяева дома, которые, в свою очередь, дарили (жертвовали) гостям ритуальное угощение (хлеб, кашу, пироги и другую провизию). В древних колядках упоминались имена богов Коляды и Овсеня, связанных «с представлениями о животворной силе солнца» [102]. Согласно поверьям, колядование вызывало благосклонность солнечных богов по отношению к людям, а значит – благополучие и достаток в доме, урожайность полей и огородов. В событиях Рождественской ночи в повести Гоголя участвуют ведьма Солоха, черт, знахарь и колдун Пацюк, так как поворот солнца к лету «совпадает с самыми сильными морозами, вьюгами, метелями и самым неистовым гульбищем нечистых духов и ведьм» [Там же]. Деятельность Коляды и Овсеня представляла противоположность действиям «темных сил, демонов, колдунов и ведьм, скрадывающих небесные светила и вызывающих бури, вьюги и морозы» [Там же]. На основе древнеславянских мифов и народных поверий, связанных с обрядами колядования, Римский-Корсаков в опере «Ночь перед Рождеством» фактически создает дополнительный, параллельный сюжет, который разворачивается в «космосе», и представляет собой ряд картин – «космических колядок».

Таким образом, содержание оперы представляет характерное для композитора двоемирие, и ритуалы колядования правят событиями в обоих мирах, обнаруживая тождественность макро- и микрокосмоса. При этом развертывание действия строится как череда различных событий, обусловленных ритуальным циклом колядования.

Драматургия оперы многослойна. Она строится на «полифонии» образно-драматургических пластов и линий: лирической (Вакули и Оксана), фантастической (нечистая сила – Солоха, Черт, Пацюк), комической (Чуб, Голова, Панас, Дьяк, Бабы), сказочной (Звезды на небе, царица и придворные во дворце), обрядовой (колядки на земле и на небе). Схема оперы, показывающая развитие музыкально-драматургических линий представлена в Приложении (Рис. 10). Как показывает схема, обрядовый слой, в свою очередь, включает 4 сферы: колядки нечистой силы, колядки парубков и девчат, коляду небесных сил, традиции ряжения. Сказочный слой – составляют картины путешествий Вакулы. Обрядовая и сказочная линия воплощаются средствами песенно-танцевальных форм (Солоха, Черт), хороводных и хороводно-игровых песен (девчата и парубки), характерных танцев (Польский с хором) и хореографической сюиты (Игры и пляски звезд).

События первого акта происходят на земле. Солоха и Черт по-своему встречают Рождество – строят коварные планы и козни людям (Чуб теряет дорогу домой, Вакула ссорится с Оксаной). В сцене Солохи и Чёрта появляется тема бесовской колядки «Уродилась Коляда накануне Рождества» [102]. Ее словесная фраза взята из старинной колядовой песни, а музыкально-интонационный строй максимально приближен к народным образцам жанра. Первый акт (вторая картина) завершается сценой колядки девчат. Здесь и в дальнейшем все звучащие в опере песни-колядки трактуются композитором как обрядово-игровые и хороводные, поэтому всегда сопровождаются танцами – орнаментальными хороводами, которые включают движения кругами, рядами с заплетанием различных фигур. Как правило, шаги

участников согласуются с темпом и ритмом песни. С ускорением темпа в хоровод могут включаться плясовые движения парных народных танцев. В колядке девчат цитируется лирическая народная песня «Святый вечер» («На лугу красна калина стоит. Святый вечер, святой вечер» [Там же]). Сцена завершается условием Оксаны – достать черевички, что носит сама царица, которое включено в процесс танцевально-хорового действия.

Второй акт оперы состоит из двух картин (третья и четвертая) имеет сходную с первым композицию, и все намеченные сюжетные линии получают в нем дальнейшее развитие. Третья картина открывается бесовской колядкой Солохи и Чёрта «Уродилась Коляда...» [Там же], представленной здесь в виде развернутой композиции, в которой высмеиваются Коляда и Овсень. Сцену Солохи и Черта сменяет своеобразная «сюита ряжения»: к Солохе поочередно заходят незадачливые кавалеры, которых она прячет в мешки. Четвертая картина – развернутое музыкально-сценическое полотно уличного колядования. Музыкально-тематический материал сцены расцвечивает красочные образы обряда. Хоры и танцы колядующих перемежаются с маскарадными эпизодами и диалогами Вакулы и Оксаны, усиливающими их размовку. Как и в первом действии танцевальность сцен неотделима от хорового обрядового действия и развивается параллельно с сюжетно-драматургическими линиями главных героев и персонажей.

Кульминационным центром оперы являются шестая, седьмая и восьмая картины, представляющие собой фантастический триптих, включающий крупные балетные сцены. В крайних частях триады – шестой и восьмой картинах – действие оперы переносится в небесные сферы. Седьмая картина – бал в царском дворце.

Шестая картина представляет воздушное путешествие Вакулы, воплощенное преимущественно оркестровыми средствами. Программное содержание картины является музыкальным выражением красочных страниц гоголевской повести, описывающих чудесные явления небесных светил. Картина состоит из двух контрастных разделов. Первый раздел – «Игры и

пляски звезд» представляет собой «слитную сюиту» из четырех танцев: «Мазурку», «Шествие кометы», «Хоровод», «Чардаш и дождь падающих звезд». Если в предыдущих актах оперы события происходили на земле, и танцы предполагали постановку в характерном стиле, приближенном к фольклорным образцам, то здесь открываются миры иного – фантастического бытия, и танцы ставятся на основе классической лексики. Использование в оркестре звучания челесты, колокольчиков, пиццикато струнных, мягких, акварельных аккордов деревянных духовых придает музыке фантастический, «волшебно-холодный» колорит, близкий образному характеру вступления к опере, живописующего холодную красоту ночного зимнего пейзажа. Вместе с тем, в музыкально-интонационном строе сюиты присутствует своеобразное «отражение» земного мира. Тема хоровода звезд интонационно близка фрагменту ариозо Вакулы (первая картина), где он сравнивает очи Оксаны с холодными звездами («Черны очи, словно звезды, ярким светом блещут; светят очи, да не греют, парубка не тешат» [Там же]). Следует отметить, что Сюиту «Игры и пляски звезд» можно назвать персонифицированным образом космоса (в котором и происходит явление солнцеворота). Однако она напрямую не связана с обрядом колядования. Ее фантастическое содержание ближе к жанру сказки с ее невиданными чудесами. Картинность же представления этого «образа» является проявлением черт эпической драматургии.

Второй раздел шестой картины – наиболее масштабная «Бесовская колядка» – полет нечистых духов, стремящихся помешать Вакуле и остановить наступление солнцеворота. Согласно авторским ремаркам, это Пацюк в горшке, ведуны в горшках и котлах, с разной кухонной утварью в руках, ведьмы на помелах и Солоха. Дикую пляску темных духов, согласно авторскому указанию, должны исполнять артисты балета, а «хористы помещаются в кулисах» [Там же]. В Партии хора звучит тема бесовской колядки, которую ранее (в первой и третьей картинах) пели Черт и Солоха: «Уродилась Коляда Накануне Рождества» [Там же].

Седьмая картина – средняя часть воздушного путешествия Вакулы – сцена в царском дворце. Придворные танцуют блестящий, торжественный полонез, который сопровождается хором, славящим царицу. Диалог царицы с запорожцами и Вакулой лаконичен и завершается дарением черевичек. Полонез является музыкальной основой всей сцены, его функцию можно определить двояко. По отношению к сюжетной линии Вакулы ее функция достаточно традиционная – фоновая. Однако в контексте оперной композиции картина бала, как и картина «Игр и плясок звезд», является воплощением сказочного плана сюжета.

Восьмая картина – обратный полет Вакулы, который обуздал черта и победил темных духов. Прошла рождественская ночь, и небесные сферы меняются. Содержание картины изложено в авторском комментарии: «На небе зажигается Утренница (Венера) в виде девы, держащей яркий светоч. Светает. Коляда в образе молодой девушки в золотом возке, запряжённом вороним коньком, и Овсень в образе молодого парня <...> выезжают на сцену» [Там же]. Это кульминация обрядовой линии драматургии. Торжественное шествие Коляды и Овсеня сопровождается хором, построенном на теме «бесовской колядки», которая словно «очистилась и преобразилась» в песню светлых духов. Просветленная музыка рассвета с доносящимся издали звоном церковных колоколов утверждает победу светлых сил. На земле небесный союз Коляды и Овсеня символически отражается в брачном союзе Вакулы и Оксаны. Так еще раз проявляется найденная композитором поэтическая и «музыкальная связь на основе сравнения, сходства, отождествления и подражания между двумя мирами: реальным и ирреальным, и между бытом (человеком) и природой» [8, с. 87].

Анализируя особенности ритуальной драматургии в операх Римского-Корсакова, О. А. Скрынникова отмечает, что в них постепенно расширяется сказочная сфера: «В “Майской ночи” и “Снегурочке” сказка вырисовывается лишь контуром и охватывает только часть сюжетного развития, так как сказочная линия подчинена логике ритуала» [132, с. 14]. В опере «Ночь перед

Рождеством» – «форма сказки уже более масштабна и динамична. В “Садко” сказочные мотивы сообщаются со всеми узловыми моментами повествования и обретают значительные сюжетообразующие функции» [Там же].

«Садко» – последняя опера Римского-Корсакова, премьера которой состоялась в XIX веке. Написанная в 1895–1896 годах, она была поставлена в 26 декабря 1897 года в московской Частной опере Солодовникова. В «Садко» композитор отходит от обрядово-ритуальных принципов драматургии и древних мифологических поверий славян. При создании либретто композитор использовал иные источники. Он глубоко изучил и обобщил различные версии былины «Садко богатый гость», соединив этот материал со сказками из сборника А. Н. Афанасьева «Народные русские сказки»<sup>108</sup>. Образ гусяря Садко, покорявшего природные стихии, можно назвать своеобразным «русским Орфеем».

Жанр оперы «Садко» определяется Римским-Корсаковым как опера-былина. Композитор стремился сохранить черты былинного стиха, песенность, свойственные для фольклорных жанров обороты речи, что придавало повествованию эпическую окраску и яркий народный характер. В результате мастерского переосмысления и претворения музыкально-поэтических особенностей и стилистики русского эпического фольклора Римский-Корсаков создал оперу, которая продолжила традиции эпической драматургии, заложенные М.И. Глинкой в русском музыкальном театре.

Как известно, былина – это древнерусский фольклорный жанр, эпическая песнь-сказание о героических событиях, в которых повествование о достоверных событиях истории сочетается с элементами народной фантазии [22]. Как и в былинке, события оперы развиваются в полусказочном-полуисторическом времени и пространстве. Новгородское купечество, неимущий новгородский люд, Любава Буслаевна – это персонажи реального

---

<sup>108</sup> Либретто создавалось в сотрудничестве с поэтом и писателем В. И. Бельским, специалистом по русской старине.

мира. Море-Синее, Волхова-река, золотые рыбки – представляют чудесный, сказочно-мифологический мир.

Между реальным и фантастическим миром нет прямого конфликта. Внутреннее конфликтное начало присуще мятежному духу Садко, который не приемлет стяжательство новгородских купцов. Реальность и фантастика сосуществуют в традиционной для Римского-Корсакова художественной модели двоимирия и сопоставляются по принципу контраста. В опере «Садко» контраст реального и фантастического воплощается через сопоставление вокального и инструментального, песенного и танцевального, выразительного и изобразительного.

В сценах реального мира пляшут только скоморохи: «Пляска и песня скоморохов» завершает масштабную массовую сцену первой картины, которая разворачивается в хорах братчины в Новгороде. Песня скоморохов «Про дурня» носит плясовой, задорный характер и поется под аккомпанемент инструментального ансамбля, передающего звучание нехитрого скоморошьего наигрыша. Припевы и плясовые эпизоды скоморохов входят также в массовую сцену четвертой картины, действие которой также происходит в Новгороде (на берегу Ильмень-озера).

В основе интонационно-музыкального строя народных сцен и персонажей реального мира «Садко» доминируют черты эпических песен-сказаний и наигрышей. При этом композитор редко использовал подлинно фольклорные темы<sup>109</sup>, отдавая предпочтение свободному претворению песенных интонаций. Опираясь на эпическое начало как основу музыкального стиля, Римский-Корсаков воссоздавал в музыкальной ткани оперы многообразные жанры русской народной музыки: протяжные, колыбельные, свадебные, плясовые и хороводные песни, веселые «скоморошины» и напевы гимнического «славильного» типа.

---

<sup>109</sup> В «Садко» включены только три заимствования: Это напевы былины «Соловей Будимирович», духовного стиха о «Голубиной книге» и мелодия из «Обихода» (книга церковного пения) для характеристики образа Старчища.

Фантастическая образная сфера в опере-былине «Садко» связана с воплощением сказочного и природного мира. Этот мир можно сравнить с мифологическими персонажами оперы «Снегурочка», но здесь он показан более масштабно и содержит внутренние образные контрасты. Фантастическому миру посвящены вторая и шестая картины, в которые входят крупные балетные сцены. Состав артистов балета и их роли оговорены в соответствующих разделах либретто и партитуры – «Балет: Царица Водяница премудрая, жена царя морского, и двенадцать старших дочерей его, что замужем за синими морями. Ручейки внучата малые. Серебручешуйные и золотопёрые рыбки и другие чуда морские» [129]. «Поющими» персонажами в подводном царстве являются только Волхова и Морской царь. Танцы подводного царства сопровождаются хором Красных девиц (сестры и подружки Волховы), свадебное шествие Садко и Волховы – хором Царства подводного (шестая картина). В фантастических сценах композитор широко использует приемы звукоизобразительности (шелестящее тремоло струнных, всплески глиссандо арфы, приемы тремоло и трели, и т. п.), передающие шум тростника, дуновение ветра и движение волн (что помечено авторскими указаниями в партитуре). Волшебную и призрачную атмосферу создают необычные последовательности внетональных мотивов и гармоний – «зыбких» нонаккордов, увеличенных трезвучий и септаккордов, звукоряд тон-полутон (лейтмотив Морского царя). Лейтмотивы и лейтгармонии речек, лебедей, Волховы интонационно объединяют вторую и шестую картины.

Балетные композиции в опере не являются отдельными, замкнутыми сюитами, а органично встраиваются в сцены сквозного строения, где чередуются с хоровыми, ансамблевыми и ариозными разделами, или полифонически соединяются с ними. Этот принцип сохраняется и во второй, и в шестой картинах оперы. Во второй картине хореографически оформляется появление лебедей и превращение их в Красных девиц. Затем дочери царя водят хороводы под пение Садко. Танец и пение Красных девиц

возвращаются в заключительном разделе картины. Особенностью построения композиции данной сцены, как и всей картины в целом, является своеобразная двуплановость: в ее музыкальной ткани переплетаются и взаимодействуют темы и мотивы сказочно-фантастических образов и лирических человеческих чувств (песня Садко, дуэт Волховы и Садко).

Шестая картина – фантастическая – представляет собой развернутую вокально-хореографическую сюиту, в которую входят номера: «Величальная песня», «Шествие чуд морских», «Свадебная песня», «Пляски царства подводного» [129]. «Пляски царства подводного», в свою очередь, делится на 3 танца: «а) Пляска речек и ручейков, б) Пляска златоперых и среброчешуйчатых рыбок», в) Общая пляска и финал» [Там же]<sup>110</sup>. В процессе развертывания картины звучит множество тем и лейтмотивов оперы. Масштабная и динамичная «Общая пляска» является кульминацией картины. Ее композиция объединяет черты рондо и вариаций. Рефреном служит мотив наигрыша Садко, который развивается вариационно. В эпизодах рондо звучат темы Волховы, моря, величальной песни Садко и другие. Пляска постепенно приобретает стремительный характер. Останавливает ее видение Святого Старчища<sup>111</sup>. Его лаконичная вокальная партия интонационно родственна церковным напевам. Оцепеневшее царство погружается в морскую пучину. Садко вместе с Волховой поднимаются на поверхность моря.

Драматургия оперы носит эпический характер. Она отличается повествовательностью, ей не свойственно драматическое напряжение страстей. Садко благополучно возвращается из путешествия, а Морская царевна смиренно превращается в светлую речку. В развертывании сюжета важным является не столько движение событий, сколько музыкально-

---

<sup>110</sup> Подробный анализ «Пляски царства подводного» содержится в диссертации И. А. Бакаевой [10, с. 61–62]; в Приложении 4 к диссертации Бакаевой дана схема композиции «Общей пляски» [Там же, с. 219]. .

<sup>111</sup> Авторское указание в партитуре: Старчище «тяжкой палицею выбивает из рук гусли Садко. Пляска мгновенно останавливается»

поэтическое описание явлений и образов. Это определяет принцип картинной драматургии, который сложился в опере Глинки «Руслан и Людмила». Композиция оперы «Садко» складывается как последовательное развертывание музыкальных картин – бытовых и волшебных, вокально-хоровых и оркестровых. Схема картинной композиции оперы представлена в Приложении (Рис. 11) Схема наглядно показывает черты симметрии и принцип контраста в расположении картин, что придает оперной композиции стройность и завершенность.

Обзор картинной композиции оперы «Садко» высвечивает драматургические функции балетных сцен, которые следует определять с учетом концепции двоемирия и характерных для него «зеркальных» отношений. Реальный мир представлен индивидуальными образами героев и персонажей, а также обобщенным образом народного Новгорода. В массовых хоровых сценах участвует «люди всяких сословий, торговые гости новгородские и заморские; корабельщики, дружина Садка; скоморохи – весёлые молодцы, калики перехожие – угрюмые старики» [129]. Главными представителями фантастического мира является царевна Волхова и Морской царь. Балетно-хоровые сцены обобщают многоликий образ обитателей подводного царства, в том числе: «Царица Водяница премудрая, жена царя морского, и двенадцать старших дочерей его, что замужем за синими морями. Ручейки – внучата малые. Сереброчешуйные и золотопёрые рыбки и другие чуда морские» [Там же].

Обзор драматургических особенностей опер Римского-Корсакова, написанных во второй половине XIX века, позволил выявить следующие драматургические функции включенных в их композицию балетных сцен:

1) В операх на реально-исторические сюжеты («Псковитянка», «Царская невеста») балетные сцены выполняют фоновую функцию, служат музыкальной обрисовке бытовой среды.

2) В операх на сюжеты, связанные с обрядами народного календаря («Майская ночь», «Снегурочка», «Ночь перед Рождеством»), балетные

сцены, представленные танцевально-хоровыми жанрами (песни-хороводы, песни-игры), и являются важным элементом обрядовой драматургии;

3) В опере «Ночь перед Рождеством» появляется 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).

4) В опере-былине «Садко» балетно-хоровые сцены являются компонентом образа новгородского люда (пляска скоморохов) и основной формой воплощения обитателей подводного царства.

В целом, основные музыкально-драматургические функции балетных сцен в опере «Садко» включают экспозицию и развертывание персональных и коллективных образов фантастического мира в традициях эпической картинной драматургии. Композитор отступает от обрядовой драматургии, но сохраняет концепцию двоимирия. Хореография становится ведущим выразительным средством для фантастического мира. Балетные сцены представлены танцевально-хоровыми формами во 2-й и 6-й картинах оперы. Балетные сцены не замкнуты по форме и встраиваются в сцены свободного строения. В 6-ю картину входит масштабная вокально-хореографическая сюита из 4-х танцев, один из которых, в свою очередь, представляет субцикл из трех танцев: речек и ручейков, золотых и серебряных рыбок, общей пляски, переходящей в финал.

Итак, развитие русской оперы во второй половине XIX века приводит к ее расцвету и выходу на мировой уровень. Центральное значение в этом процессе принадлежит Чайковскому и композиторам «Могучей кучки».

Практически во все оперы, созданные во второй половине XIX века, входят балетные сцены и номера. В трактовке их драматургических функций композиторы опираются на традиции Глинки и развивают их в соответствии с индивидуальным авторским стилем, эстетическими и творческими задачами. Они создают 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.

Особую актуальность приобретают оперы на исторический сюжет. В этом русле появляются такие жанры, как народная музыкальная драма в творчестве Мусоргского и историко-эпическая опера «Князь Игорь» Бородина. Социально-историческая тема соединяется с психологической драмой в операх Чайковского и Римского-Корсакова.

Широкие выразительные возможности балетных сцен по-новому раскрываются в операх Римского-Корсакова «Майская ночь», «Снегурочка», «Ночь перед Рождеством», написанных на сказочно-фантастические сюжеты из произведений русских писателей. В них связь с фольклором осуществляется не только на интонационно-музыкальном уровне. Концепции и драматургия этих опер связаны с отражением народного мирозерцания и обрядовой стороной традиционного уклада народной жизни. В операх воссоздаются или цитируются песни годового земледельческого круга и ритуально-обрядовые действия. Так, опера «Майская ночь» воспроизводит обряды русальной недели и троицкого цикла. «Ночь перед Рождеством» наполнена святочными песнями-колядками и воспроизводит обряд колядования. Календарные традиции смены времен года входят в сюжет «Снегурочки» (проводы зимы, встреча весны, приход лета).

Обрядовая сторона представляет собой специфический музыкальный и сюжетно-драматургический слой, по-своему организуя жизнь героев и персонажей. С одной стороны, герои и персонажи «проживают» свою жизнь внутри сюжета: любят, стремятся к добру и счастью, преодолевают препятствия, побеждают врагов. Однако все эти действия происходят в мире традиционной культуры и организуются обрядами. Обрядовые действия переплетаются с основным сюжетом. Во время обрядовой игры Левко обнаруживает ведьму, в обрядах Ярилиного дня Снегурочка находит свою

любовь и тает, сюжет оперы «Ночь перед Рождеством» складывается из множества разного рода колядок. Таким образом, обрядовые формы в операх Римского-Корсакова выходят на уровень сюжетообразования и драматургии.

Как ни парадоксально, в новаторских версиях оперы на исторический сюжет содержится лишь по одному балетному номеру или сцене, а трактовка их функций наиболее традиционна (исключение составляет опера «Князь Игорь»). По одному танцу содержится в операх «Борис Годунов» и «Хованщина» Мусоргского, «Псковитянка» и «Царская невеста» Римского-Корсакова. По одной балетной сцене в операх «Опричник» и «Орлеанская дева» Чайковского. Это связано со стремлением к реалистическому отображению действительности, где люди танцуют лишь в определенных ситуациях: досуга, развлечения, пира, праздника. Однако, и в операх данной группы балетные сцены выполняют особую функцию: создают определенную атмосферу и воспроизводят местный колорит, дополняют характеристику действующих лиц или участвуют в художественном воплощении обобщенного коллективного образа.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

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 волшебного-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» [30]. 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.

Впоследствии эта модель фактически превратилась «в музыкальный архетип, закрепившийся в культурной памяти» [87, с. 55].

В связи с особенностью трактовки сюжета, увеличением драматургических линий или усилением психологического подтекста действия, драматургические функции балетных сцен усложняются. Так, например, «Пляска персидок» из «Хованщины» и «Пляски опричников» из оперы «Опричник» дополняются функцией предвосхищения гибели героев. Пляска персидок является центром симметричной композиции сцены, а Пляски опричников – центром кульминационной зоны в оперной композиции в целом.

Наиболее оригинально среди опер данной группы трактуются балетные сцены в опере «Князь Игорь», которая синтезирует традиции исторической и эпической драматургии опер Глинки. Половецкие пляски выполняют в драматургии оперы следующие функции:

- олицетворяют характерное для эпических жанров препятствие в виде «соблазна / искушения», которое испытывает нравственную силу героя;
- являются финалом второго акта, «хореографически» замыкая действие (акт начинался с песни и плясок девушек).
- являются кульминацией оперы в целом. Кульминационное значение сцены усиливается красотой и яркостью музыки.

Изучение балетных сцен в операх Чайковского лирической и лирико-психологической направленности показало многообразие их функций. Это обусловлено индивидуальностью дарования композитора, трактовкой сюжета, психологической разработкой характеров и образов. Это лирическая опера «Евгений Онегин» и лирико-психологические драмы «Чародейка» и «Пиковая дама». Для них характерна сложность сюжетов, полифоничность драматургических линий и полифункциональность балетных сцен.

Музыкальная драматургия опер данной группы основывается на сценах сквозного строения, включающих арии, ариозо, диалоги, дуэты, ансамбли. В этот же ряд вписываются танцы. Это меняет соотношение сочетания таких факторов драматургии, как «фон» и «действие». В операх Чайковского они обобщаются танцевальным жанром. 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, т.е. танцы берут на себя функцию развития действия. Сам факт исполнения вальса Онегиным в паре с Ольгой становится зерном конфликта. Во время Мазурки конфликт углубляется, что приводит к дуэли. Аналогичным образом танцевальная сцена в «Чародейке» утрачивает «фонное» значение и осуществляет функцию завязки конфликта одной из драматургических линий оперы. Во время Пляски скоморохов, которая представляет собой интермедию в фольклорном стиле, старый князь по просьбе Кумы приказывает дьяку Мамырову «плясать скоморошину». За унижение дьяк клянется отомстить.

Особенности концепции оперы Чайковского «Пиковая дама» определили уникальные элементы в ее композиции и драматургии. Важную роль в концепции оперы играет мифологема игры «жизнь – игра». Она созвучна интертекстовым мотивам «мир как книга» или «мир как театр». Мотив игры является сквозным. Он задает особую призму для развития и восприятия действия оперы и организует ее художественное пространство.

Балетные сцены включены в третью картину оперы, в которой мифологема игры образует сложную композицию. Действие происходит на маскараде, который по сути является театрално-игровой формой бала. Для гостей внутри маскарада разыгрывается музыкальный мини-спектакль – Пастораль «Искренность пастушки». Так образуется структура «театра в театре». Танцевально-хоровые сцены расположены и в основном маскараде, и во внутреннем, обрамляя и внешний, и внутренний «театр действий». Арочное значение хоров подтверждается общей тональностью (D-dur) и стилистикой музыки XVIII века.

Вокально-танцевальная сценка в центре Пасторали иносказательно излагает основную дилемму оперы: выбор между любовью и золотом. Пастушка выбирает любовь Миловзора. Но в истории героев оперы побеждает «страсть к золоту». В следующей же сцене Герман решает узнать

тайну трех карт. Таким образом, смысл балетных сцен оперы «Пиковая дама» выявляется не только в контексте линейной драматургии оперы, но и в иерархическом образном пространстве оперы. Их основные функции:

- содействие выражению одной из сверхидей оперы – «жизнь как игра»;
- создание атмосферы праздника и игры в картине маскарада;
- иносказательный показ основной нравственно-этической дилеммы;
- формообразование на уровне композиции сцены и внутри сцены.

Особое место в творчестве Чайковского занимает комико-фантастическая опера «Черевички» по мотивам повести Гоголя. Связь сюжета с фольклором обусловила обращение к различным традициям и их творческое переосмысление. Балетные и балетно-хоровые сцены в опере расположены в третьем действии, которое является кульминацией предрождественской фантасмагории. В ее содержание входит победа Вакулы над бесом и фантастическое путешествие за черевичками. Балетные сцены включают: хор и танцы русалок на берегу Днепра в первой картине 1-го акта и хореографическую сюиту во второй картине, которая разворачивается в Петербурге. Танцы в дворцовом зале включают 2 историко-бытовых танца (полонез, менуэт) и 2 характерных (русская пляска и пляска запорожцев).

Обращаясь к сказочно-фантастическим образам и средствам хореографии для их воплощения, Чайковский развивает традиции глинкинского «Руслана». Балетные сцены в опере «Черевички» также нельзя считать фоном. Их основная функция – картины чудес, которые встречает на своем пути Вакула. Путешествие Вакулы в данном случае является опосредованной формой выражения мотива дороги, характерного для народных повествовательных жанров. Этот же мотив мы наблюдали в опере «Илья Богатырь» Кавоса, и в опере «Руслан и Людмила» Глинки.

Традиции оперной драматургии, идущие от «Руслана и Людмилы», нашли свое преломление в творчестве Римского-Корсакова.

Из народного мирозерцания Римский-Корсаков формирует собственную художественную концепцию «двоемирия», которая выражается в контрастном сопоставлении двух миров – реального (своего) и волшебнo-природного (чужого). Но между ними нет конфликта и непроходимых границ. Два мира сосуществуют параллельно друг другу. При этом человек может проникнуть в волшебнo-природную стихию, а фантастические явления – в бытовую жизнь людей. Параллельность обрядовых действий (хороводов, игр) в мире людей и фантастическом мире одушевленной природы становится устойчивым драматургическим приемом, при этом танцы являются составной частью обряда и обрядовой драматургии. Как часть обряда балетные сцены встраиваются и в целостную мифопоэтическую модель мира. Сопоставление миров опирается на идущие от Глинки принципы картинной драматургии.

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 танцевальных сценах используются различные музыкальные и хореографические средства. В человеческом мире обрядовые хороводные песни ставятся как характерные танцы, приближенные к фольклорным традициям. Танцы в фантастическом мире ставятся на основе классической хореографии. В вокальных партиях фантастических персонажей используются не только песенные интонации, но и темы инструментальной природы. Оркестровое сопровождение включает музыкально-изобразительные приемы.

Таким образом, балетные сцены в операх русских композиторов практически полностью утрачивают фоновую функцию, полноценно включаясь в систему оперных музыкально-драматургических средств.

Сюжетно-композиционные функции балетных сцен дифференцируются их положением в последовательности событий и структуре оперы. Они могут выполнять роль экспозиции образов, развития,

разрешения конфликта. Кроме того, расположение балетных сцен в структуре сцены и оперы 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.

**СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Альшванг, А. А. П. И. Чайковский / А. А. Альшванг. – Москва : Музыка, 1970. – 816 с.
2. Анализ вокальных произведений : Учеб. пособие для муз. вузов / Е. А. Ручьевская и др. – Ленинград : Музыка, 1988. – 349
3. Андреева, Т. А. История русской танцевальной и балетной музыки : учеб. пособие / Т. А. Андреева ; Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2022. – 124 с.
4. Арановский, М. Г. Рукопись М. И. Глинки «Первоначальный план» оперы «Руслан и Людмила» : факсимиле, расшифровка, исследование / М. Г. Арановский ; науч. ред. В. А. Ерохин ; Гос. ин-т искусствознания, Рос. ин-т истории искусств М-ва культуры РФ. – Москва : Композитор, 2004. – 123 с.
5. Асафьев, Б. В. «Пиковая дама» / Б. В. Асафьев // О музыке Чайковского: Избранное / Вступ. статья Е. М. Орловой. – Ленинград : Музыка, 1972. – 376 с.
6. Асафьев, Б. В. Избр. труды / Б. В. Асафьев; ред. текста, вступ. статья и примеч. В. А. Васиной-Гроссман и Т. Н. Ливановой. – Москва: Изд-во. Акад. наук СССР, 1955. – Т. IV: Избранные труды о русской музыкальной культуре и зарубежной музыке. – С. 439.
7. Асафьев, Б. В. М. И. Глинка / Б. В. Асафьев. – Ленинград: Музыка, 1978. – 312 с.
8. Асафьев, Б. В. Симфонические этюды / Б. В. Асафьев. – Москва : Композитор, 2008. – 308 с.
9. Бабенко, О. В. История русского оперного театра в правление Александра I и Николая I : отечественная и зарубежная историография : аналитический обзор / О. В. Бабенко ; РАН. ИНИОН. Отд. Истории ; отв. ред. Т. М. Фадеева. – Москва, 2023. – 88 с.

10. Бакаева, И. А. Балетные сцены в казахской опере : к проблеме жанровых взаимодействий : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Бакаева Ирина Алексеевна. – Новосибирск, 2009. – 226 с.

11. Балашов, Д. М. Русский былинный эпос / Д. М. Балашов, Т. А. Новичкова // Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор». – URL: <https://feb-web.ru/feb/byliny/texts/bl1/bl1-021-.htm> (дата обращения: 29.01.2025)

12. Бахрушин, Ю. А. История русского балета / Ю. А. Бахрушин; М-во культуры РСФСР. Глав. упр. учеб. заведений и кадров. – Москва : Сов. Россия, 1965. – 249 с. – URL: [https://krispen.ru/knigi/bahrushin\\_yu\\_01.pdf](https://krispen.ru/knigi/bahrushin_yu_01.pdf) (дата обращения: 15.01.2024)

13. Белинский, В. Г. Полн. собр. соч. в 13 т. / В. Г. Белинский. – Москва.: Изд-во АН СССР, 1955. – Т. 7. – 740 с.

14. Белинский, В. Г. Поэмы: «Руслан и Людмила», «Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан», «Братья разбойники» // В. Г. Белинский. Электронное научное издание. – С. 358–384. – URL: <https://vgbelinsky.ru/texts/books/13-7/Pushkin/6/?mode=print> (дата обращения: 15.01.2024)

15. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы: Исследование. / В. П. Бобровский. – Москва : Книжный дом «Либроком», 2012. – 338 с.

16. Боголюбова, Н. М. Русско-европейские театральные связи во второй четверти XIX века : дис. ... канд. исторических наук: 07.00.15 / Боголюбова Наталья Михайловна. – Санкт-Петербург, 2000. – 241 с.

17. Боголюбова, Н. М. Становление русской национальной оперы: исторический аспект / Н. М. Боголюбова, О. В. Бабенко // Исторические исследования : материалы VI Междунар. науч. конф. (г. Москва, июнь 2018 г.). – Москва : Буки-Веди, 2018. – С. 15–22. – URL: <https://moluch.ru/conf/hist/archive/291/14140/> (дата обращения: 24.12.2023).

18. Бокова В. М. Повседневная жизнь Москвы. Глава 14. Гулянья и прогулки. Увеселительные сады / В. М. Бокова. – URL: <https://history.wikireading.ru/77906> (дата обращения: 08.12.2023)
19. Бродский, Н. Л. Драматические произведения Крылова / Н. Л. Бродский. – URL: <http://krylov.lit-info.ru/krylov/kritika/brodskij-dramaturgiya-krylova.htm> (дата обращения: 29.12.2023)
20. Бродский, Н. Л. Избранные труды / Н. Л. Бродский; под ред. Н. К. Гудзия. – Москва : Просвещение, 1964. – 320 с.
21. Бронфин, Е. Ф. Беллини Винченцо / Е. Ф. Бронфин // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах / Гл.ред. Ю. В. Келдыш. – Москва: Советская энциклопедия, 1978. – Т.1. – С. 382-384.
22. Былина // сайт «Словари и энциклопедии на „Академике“». – URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/45180#> (дата обращения: 15.01.2024)
23. Ванслов, В. В. Статьи о балете : Музыкально-эстетические проблемы балета / В. В. Ванслов. – Ленинград : Музыка, 1980. – 191 с.
24. 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. – Санкт-Петербург, 2019. – 179 с.
25. Верстовский, А. Н. Аскольдова могила: романтическая опера в 6-ти картинах: для пения с фортепиано / А. Н. Верстовский; ред. Б. В. Доброхотова. – Москва : Музгиз, 1963. – 344 с.
26. Вигель, Ф. Ф. Записки / Ф. Ф. Вигель; ред. и вступительная ст. С. Я. Штрайха. – Москва: Захаров, 2000. – 327 с. – URL: [https://prussia.online/Data/Book/za/zapiski/vigel\\_zapiski.pdf](https://prussia.online/Data/Book/za/zapiski/vigel_zapiski.pdf) (дата обращения: 29.12.2023)
27. Войнова, А. В. Водевиль / А. В. Войнова, С. М. Грищенко. – URL: [www.belcanto.ru/vodevil.html](http://www.belcanto.ru/vodevil.html) (дата обращения: 15.01.2024)
28. Волков, С. М. История культуры Санкт-Петербурга. С основания до наших дней / С. М. Волков. – URL:

[http://www.plam.ru/hist/istorija\\_kultury\\_sankt\\_peterburga/index.php](http://www.plam.ru/hist/istorija_kultury_sankt_peterburga/index.php) (дата обращения: 15.01.2024)

29. Вольф, А. И. Хроника петербургских театров : Ч. 1 : Годовые обозрения русской и французской драматической сцены, оперы и балета : с конца 1826 года до начала 1855 года. – Санкт-Петербург : Тип. Р. Голике, 1877. – 190 с. – URL: <https://vivaldi.dspl.ru/bv0001904/view/?#page=11> (дата обращения: 17.01.2023)

30. Галкин, А. С. Характерный танец // Большая российская энциклопедия: Научно-образовательный портал. – URL: <https://bigenc.ru/c/kharakternyi-tanets-c1470a> (дата обращения: 15.01.2024)

31. Глинка в воспоминаниях современников / Общая ред., сост., подготовка текста, вступ. статья и коммент. А. А. Орловой. – Москва : Музгиз, 1955. – 432 с.

32. Глинка, М. И. Записки / М. И. Глинка; подгот. и предисл. А. С. Розанова. – Москва : Музыка, 1988. – 217 с.

33. Глинка, М. И. Полное собрание сочинений: литературные произведения и переписка в 2-х т. / М. И. Глинка; ред. комис.: Т. Н. Ливанова и др. – Москва : Музыка, 1973. – Т. 1. – 481 с.

34. Глинка, М. И. Руслан и Людмила: либретто к опере / М. И. Глинка, В. Ф. Широков. – URL: <https://libretto-oper.ru/glinka/ruslan-and-lyudmila> (дата обращения: 15.01.2024)

35. Глинка, М. И. Руслан и Людмила: опера в 5 действиях по поэме А. С. Пушкина: Клавираусцуг / М. И. Глинка; ред. М. А. Балакирева и С. И. Ляпунова. – Москва; Ленинград : Гос. муз. изд-во, 1947. – 357 с.

36. Глумов, А. Н. Музыка в русском драматическом театре: Ист. очерки / А. Н. Глумов. – Москва : Музгиз, 1955. – 482 с.

37. Гозенпуд, А. А. Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки / А. А. Гозенпуд. – Ленинград.: Гос. муз. издательство, 1959. – 782 с.

38. Гозенпуд, А. А. Н. А. Римский-Корсаков. Темы и идеи его оперного творчества / А. А. Гозенпуд. – Москва : Музгиз, 1957. – 187 с.

39. Гозенпуд, А. А. Пушкин и русский театр десятых годов XIX в. / А. А. Гозенпуд // Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор». – URL: <https://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/isc/isc-028-.htm> (дата обращения: 26.03.2025).
40. Гозенпуд, А. А. Русский оперный театр XIX века. В 3 томах. Т. 3: 1873–1889 / А. А. Гозенпуд; Ленинградский. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Ленинград : Музыка, 1973. – 326 с.
41. Головинский, Г. Л. Модест Петрович Мусоргский / Г. Л. Головинский, М. Д. Сабина. – Москва : Музыка, 1998. – 729 с.
42. Гончаренко, С. С. К методологии анализа оперного текста / С. С. Гончаренко // Взаимодействие искусств: Методология. Теория. Гуманитарное образование. Материалы Международной научно-практической конференции 25–29 августа 1997 г. – Астрахань: Волга, 1997. – С. 204–210.
43. Гопко, А. В. Оперные страсти с Антоном Гопко. Ангелы и демоны / А. В. Гопко. – URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/anton-gopko-angels-demons-1/> (дата обращения: 31.01.2024)
44. Гордин, М. А. Театр Ивана Крылова / М. А. Гордин, Я. А. Гордин. – Ленинград : Искусство, 1983. – 174 с.
45. Груцынова, А. П. Балетные сцены опер М. И. Глинки в отзывах современников / А. П. Груцынова // Манускрипт. – 2024. – Т. 17, вып. 2. – С. 124–129. – URL: <https://www.gramota.net/articles/mns20240018.pdf> (дата обращения: 19.01.2023)
46. Губкина, Н. В. Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века / Н. В. Губкина; Рос. ин-т истории искусств. – Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2003. – 563 с.
47. Дегтярева, Н. И. Вопросы терминологии в анализе оперной драматургии / Н. И. Дегтярева // Opera musicologica. – 2014. – № 2 (20). – С. 54–60. – URL: [http://old.conservatory.ru/files/OM\\_20\\_Degteryeva\\_full.pdf](http://old.conservatory.ru/files/OM_20_Degteryeva_full.pdf) (дата обращения: 25.01.2025)

48. Дёмина, И. К. Драматургические парадоксы в опере П. Чайковского «Пиковая дама» / И. К. Дёмина // Южно-Российский Музыкальный Альманах. – 2014. – С. 57–64. – URL: <https://musalm.ru/assets/almanac/2014-2/4-2.pdf> (дата обращения: 25.01.2025)
49. Додолев, А. М. Итальянская опера в России / А. М. Додолев // Газета «Музыкальная правда». – 30.06.1997. – № 23. – URL: <http://www.newlookmedia.ru/?p=4404> (дата обращения: 15.01.2024)
50. Друскин, М. С. Вопросы музыкальной драматургии оперы : На материале классического наследия / М. С. Друскин; Гос. науч.-исслед. ин-т театра и музыки. – Ленинград : Музгиз, 1952. – 344 с.
51. Друскин, М. С. Зарубежная музыкальная культура второй половины XIX века: Очерки. – Москва : Музыка, 1964. – 100 с.
52. Евгений Онегин: Лирические сцены в трёх действиях. Либретто П. И. Чайковского, К. С. Шиловского. – URL: <http://operalib.eu/zpdf/oneghin.pdf> (дата обращения: 10.02.2024)
53. Есентаева Д. Эстетический аспект симфонизации танца / Д. Есентаева // Известия Национальной Академии наук Республики Казахстан. – 2014. – № 2. – с. 204–209. – URL: <https://nauka-nanrk.kz/assets/assets/журнал%202014%202/ОБЩЕСТВЕН-2-2014-ГОТОВ.pdf> (дата обращения: 25.01.2025)
54. Жесткова, О. В. Французская большая опера как художественно-эстетическое и социально-политическое явление : 1820–1830-е годы : автореф. дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02 / Жесткова Ольга Владимировна. – Казань, 2018. – 48 с.
55. Жуковский, В. А. Рисунок Э. Эстеррейха (1820 г.). Подарок Жуковского с надписью Пушкину. – URL: [http://pushkin-lit.ru/images/articles-2987/2987-5\\_0.jpg](http://pushkin-lit.ru/images/articles-2987/2987-5_0.jpg) (дата обращения: 18.02.2023)
56. Закс, Л. А. К теоретической поэтике оперы-драмы / Л. А. Закс, М. Л. Мугинштейн // Музыкальный театр : Сб. науч. трудов / Отв. ред. и сост. А. Л. Порфирьева. – Санкт-Петербург : РИИИ, 1991. – С. 93–109.

57. Зотов, Р. М. Мои воспоминания о театре. Письмо к И. П. Песоцкому. Период первый / Р. М. Зотов // Электронная библиотека. Репертуар русского театра. – Санкт-Петербург: Типография А. А. Плюшара, 1840. – Т. 1. – С. 1–20. – URL: <http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/5152-repertuar-russkogo-teatra-1840-tom-i#mode/inspect/page/310/zoom/4> (дата обращения: 29.12.2023)

58. Зыков, А. И. Динамика художественных процессов в театральном искусстве : пластика и танец в структуре современного российского драматического спектакля : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Зыков Алексей Иванович. – Саратов, 2015. – 32 с.

59. Исупова, С. М. К проблеме художественного метода драмы И. И. Лажечникова «Опричник» / С. М. Исупова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2016. – № 4(58): в 3-х ч. – Ч. 3. – С. 34–36. – URL: [www.gramota.net/materials/2/2016/4-3/7.html](http://www.gramota.net/materials/2/2016/4-3/7.html) (дата обращения: 25.12.2025)

60. Калошина, Г. Е. Оперное творчество Глинки и западноевропейский музыкальный театр первой половины XIX века / Г. Е. Калошина // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2004. – № 1. – С. 39–45. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/opernoe-tvorchestvo-glinki-i-zapadnoevropeyskiy-muzykalnyy-teatr-pervoy-poloviny-xix-veka> (дата обращения: 29.12.2023)

61. Канн-Новикова, Е. И. Рассказы о песнях: (Среди долины ровныя...) / Е. И. Канн-Новикова. – Москва: Музгиз, 1963. – 94 с.

62. Карамзин, Н. М. О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств. Письмо к господину NN // Н. М. Карамзин. Избранные сочинения: В 2 т. – М.; Л.: Худож. лит., 1964. – Т. 2. – С. 188–198. – URL: <https://rvb.ru/18vek/karamzin/2hudlit/01text/vol2/02criticism/59.htm> (дата обращения: 29.12.2023)

63. Келдыш, Ю. В. П. И. Чайковский. Музыкально-театральные жанры // История русской музыки : в 10 т. / Всесоюзный науч.-исслед. ин-т

искусствоведения М-ва культуры СССР ; редкол.: Ю. В. Келдыш и др. – Москва : Музыка, 1994. – Т. 8: 70-80-е годы XIX века. Часть вторая. – 532 с.

64. Келдыш, Ю. В. Введение // История русской музыки: в 10 т. / Всесоюзный науч.-исслед. ин-т искусствознания М-ва культуры СССР; редкол.: Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашева, А. И. Кандинский. – Москва : Музыка, 1986. – Т. 4: 1800-1825. – С. 5–24.

65. Келдыш, Ю. В. Драматургия музыкальная / Ю. В. Келдыш // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – Москва : Советская энциклопедия, 1974. – Т. 2. – С. 299–301.

66. Келдыш, Ю. В. К. А. Кавос и русская опера / Ю. В. Келдыш // История русской музыки: в 10 т. / Всесоюзный науч.-исслед. ин-т искусствознания М-ва культуры СССР; редкол.: Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашева, А. И. Кандинский. – Москва : Музыка, 1986. – Т. 4: 1800–1825. – С. 123-144.

67. Келдыш, Ю. В. Оперный театр 1800–1825 годов // История русской музыки: в 10 т. / Всесоюзный науч.-исслед. ин-т искусствознания М-ва культуры СССР; редкол.: Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашева, А. И. Кандинский. – Москва : Музыка, 1986. – Т. 4: 1800-1825. – С. 25–61.

68. Келдыш, Ю. В. С. И. Давыдов / Ю. В. Келдыш // История русской музыки: в 10 т. / Всесоюзный науч.-исслед. ин-т искусствознания М-ва культуры СССР; редкол.: Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашева, А. И. Кандинский. – Москва : Музыка, 1986. – Т. 4: 1800–1825. – С. 145–167.

69. Китаева, Е. О. Оперы П. И. Чайковского 1880-х годов: поэтика трагического : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Китаева Елена Олеговна. – Москва, 2010. – 26 с.

70. Князь Игорь. Либретто оперы А. П. Бородина. – URL: <http://operalib.eu/zpdf/princigor.pdf> (дата обращения: 29.12.2023)

71. Комарницкая, О. В. Композиция оперы в связи с жанровой и стилиевой спецификой в русской классической музыке XIX века : автореф.

дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Комарницкая Ольга Виссарионовна. – Москва, 1991. – 26 с.

72. Комарницкая, О. В. Русская опера XIX – начала XXI веков. Проблемы жанра, драматургии, композиции: автореф. дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / Комарницкая Ольга Виссарионовна. – Ростов-на-Дону, 2012. – 45 с.

73. Корженьянц, Т. В. Хронологическая таблица «Музыкальный театр» // История русской музыки: в 10 т. / ред. Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашева, А. И. Кандинский. – Т. 4 (1800–1825). – Москва : Музыка, 1986. – С. 364–391.

74. Корженьянц, Т. В. Хронологическая таблица «Музыкальный театр» // История русской музыки: в 10 т. / ред. Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашева, А. И. Кандинский. – Т. 5 (1826–1850). – Москва : Музыка, 1988. – С. 466–482.

75. Коробова, А. Г. Пастораль и мистерия в «Пиковой даме» П. И. Чайковского // Музыковедение. – 2008. – № 2. – С. 20–26. – URL: <http://intoclassics.net/publ/5-1-0-154> (дата обращения: 27.12.2023)

76. Красовская, В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Ленинград ; Москва : Искусство, 1963. – 551 с.

77. Красовская, В. М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века / В. М. Красовская; Гос. науч.-исслед. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Ленинград; Москва : Искусство, 1958. – 309 с.

78. Крылов, И. А. Илья Богатырь: Волшебная опера: В четырех действиях / Редакция текста и примечания Н. Л. Бродского // Полное собрание сочинений: в 3 томах. – Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1946. – Т. II: Драматургия. – С. 491–554. – URL: <https://rvb.ru/18vek/krylov/01text/vol2/01play/032.htm> (дата обращения: 29.12.2023)

79. Лебедева, О. Б. Драматургические опыты В. А. Жуковского / О. Б. Лебедева; Под ред. Ф. З. Кануновой; Том. гос. ун-т им. В. В. Куйбышева. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 1992. – 203 с. – URL:

<https://yandex.ru/search/?text=Лебедева+О.Б.+Драматургические+опыты+В.А.+Жуковского&lr=65> (дата обращения: 29.12.2023)

80. Левашева, О. Е. Вокальная камерная музыка / О. Е. Левашева // История русской музыки: в 10 т. / Всесоюзный науч.-исслед. ин-т искусствознания М-ва культуры СССР; редкол.: Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашева, А. И. Кандинский. – Москва : Музыка, 1986. – Т. 4: 1800–825. – С. 209–235.

81. Левашева, О. Е. М. И. Глинка // История русской музыки: в 10 т. / Всесоюзный науч.-исслед. ин-т искусствознания М-ва культуры СССР; редкол.: Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашева, А. И. Кандинский. – Т. 5. 1826–1850. – Москва : Музыка, 1988. – С. 185–282. С

82. Левашева, О. Е. Музыкальный театр (1870–1890) / О. Е. Левашева // История русской музыки; в 10-ти т. – Москва : Музыка, 1994. – Т. 8: 70–80-е годы XIX века. Ч. 2 / Ю. В. Келдыш и др. – С. 146–336.

83. Левашева, О. Е. Музыкальный театр / О. Е. Левашева, В. Н. Романова // История русской музыки; в 10-ти т. – Москва : Музыка, 1994. – Т. 6: 50–60 годы XIX века / Ред. Ю. В. Келдыш и др. – С. 235–300.

84. Ливанова, Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом: Исследования и материалы : в 2 т. / Т. Н. Ливанова. – Москва: Музгиз, 1953. – Т. 2: Русское просветительство XVIII в. и народная песня. Начало русской оперы. Музыкальная культура к концу столетия. – 476 с.

85. Листова, Н. А. А. Е. Варламов / Н. А. Листова // История русской музыки: в 10 т. / ред. Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашева, А. И. Кандинский. – Т. 5 (1826–1850). – Москва: Музыка, 1988. – С. 147–168.

86. Литература русского предромантизма: мировоззрение, эстетика, поэтика: монография / Т. В. Федосеева и др.; под ред. Т. В. Федосеевой; М-во образования и науки РФ, ФГБОУ ВПО «Рязанский гос. ун-т им. С. А. Есенина». – Рязань: Рязанский гос. ун-т им. С. А. Есенина, 2012. – 490 с.

87. Лобанкова, Е. В. Танцующие «чужие» как архетип русской оперы / Е. В. Лобанкова // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2017. – № 5 (52). – С. 54–64. – URL: <https://vaganov.elpub.ru/jour/article/view/468> (дата обращения: 22.12.2023)
88. Мазепа. Либретто к опере. – URL: <http://operalib.eu/masepa/rid.html>
89. Майская ночь. Либретто к опере Н. А. Римского-Корсакова. – URL: <http://operalib.eu/zpdf/nottemaggio.pdf> (дата обращения: 25.01.2025)
90. Максимова, А. Е. Русский сюжет в балетном творчестве Катерино Кавоса / А. Е. Максимова // Обсерватория культуры. – 2017. – Т. 14, № 2. – С. 198-207. – URL: <https://observatoria.rsl.ru/jour/article/view/473/435> (дата обращения: 08.12.2023)
91. Медушевский, В. В. О музыкальных универсалиях. О понятиях редуцированной и развернутой формы. Композиция и драматургия / В. В. Медушевский // С. С. Скребков: статьи и воспоминания / сост. Д. А. Арутюнов. – Москва : Сов. композитор, 1979. – С. 176–212.
92. Минаева, В. Е. Балетные сцены в «Громобое» А. Н. Верстовского и большая французская опера / В. Е. Минаева // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. – 2024. – № 1 (23). – С. 64–69. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/baletnye-stseny-v-gromoboe-a-n-verstovskogo-i-bolshaya-frantsuzskaya-opera> (дата обращения: 29.12.2023)
93. Мишенёв, С. В. Оперные битвы / С. В. Мишенев // Вестник СПбГУ. – 2011. – Вып. 2. – С. 83-85. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/opernye-bitvy/viewer> (дата обращения 29.12.2023)
94. Мнацканова, Е. А. Дивертисмент / Е. А. Мнацканова // Музыкальная энциклопедия. – URL: [https://gufo.me/dict/music\\_encyclopedia/Дивертисмент](https://gufo.me/dict/music_encyclopedia/Дивертисмент) (дата обращения: 08.12.2023)
95. Морозова, Г. В. О пластической композиции спектакля : Метод. пособие / Г. В. Морозова. – Москва : Всерос. Центр художеств. творчества

учащихся и работников нач. проф. образования, 2001. – 141 с. – URL: [http://teatrsemya.ru/lib/rejissura/morozova\\_g-o\\_plasticheskoi\\_kompozicii\\_spektaklja.pdf](http://teatrsemya.ru/lib/rejissura/morozova_g-o_plasticheskoi_kompozicii_spektaklja.pdf) (дата обращения: 02.10.2023)

96. Мугинштейн, М. Л. Переменность драматургических функций фона : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Мугинштейн Михаил Лейбович. – Москва , 1981. – 26 с.

97. Нагин, Р. А. Оперное творчество М. И. Глинки в контексте западноевропейского музыкального театра XVIII – первой половины XIX веков : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Нагин Роман Александрович. – Москва, 2011. – 25 с.

98. Назайкинский, Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – Москва : Музыка, 1982. – 319 с.

99. Немировская, И. Д. От русской комической оперы к «раннему» водевилю: генезис, поэтика, взаимодействие жанров: середина XVIII в. – первая треть XIX в.: автореф. дис. ... доктора филологических наук: 10.01.01, 17.00.02 / Немировская Ия Дмитриевна. – Москва, 2009. – 39 с.

100. Неясова, И. Ю. Русская историческая опера XIX века : К проблеме типологии жанра : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Неясова Ирина Юрьевна. – Магнитогорск, 2000. – 20 с.

101. Николаевская, Ю. В. Очевидное и латентное в драматургии музыкального произведения / Ю. В. Николаевская // Журнал Общества теории музыки. – 2015. – Вып. 2 (10). – С. 1–7. – URL: [https://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2015\\_2%20%2810%29\\_1\\_Николаевская%20%28final%29.pdf](https://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2015_2%20%2810%29_1_Николаевская%20%28final%29.pdf) (дата обращения: 25.12.2025)

102. Ночь перед Рождеством (быль-колядка) в четырех действиях: Либретто к опере. – URL: <http://operalib.eu/zpdf/vigilia.pdf> (дата обращения: 22.12.2024)

103. Огаркова, Н. А. Из истории русской оперной труппы XIX века: «ссылка» в Москву / Н. А. Огаркова // Актуальные проблемы высшего

музыкального образования. – 2012. – № 3 (24). С. 53–56. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/iz-istorii-russkoj-opernoy-truppy-xix-veka-ssylka-v-moskvu> (дата обращения: 22.12.2024)

104. Опричник: Опера в четырёх действиях, пяти картинах. Либретто П. И. Чайковского. – URL: <http://operalib.eu/zpdf/opricnik.pdf> (дата обращения: 20.10.2024)

105. Пекелис, М. С. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение: в 3 т. / М. С. Пекелис. – Москва: Музыка, 1973. – Т. 2. – 414 с.

106. Пиковая дама: опера в трех действиях. Либретто М. И. Чайковского. – URL: <http://operalib.eu/zpdf/pikovaja.pdf> (дата обращения: 20.12.2024)

107. Помазанский, А. Е. Лядовы и Помазанские – музыкальная семья: Из истории русской музыкальной культуры XIX–XX веков / Под ред. В. Ю. Жукова. – Санкт-Петербург: Политехника-сервис, 2014. – 280 с. – URL: <https://www.spbgasu.ru/upload-files/users/anastasia/kafedri/istorii/Ljadov.pdf> (дата обращения: 20.12.2024)

108. Пономарева Е. В. Типология игр в опере «Пиковая дама» П. И. Чайковского в зеркале мифообразования культуры // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2015. – № 11 (61): в 3-х ч. – Ч. III. – С. 127–129.

109. Приступлюк, О. Гармония языческих образов: «Млада» Н. А. Римского-Корсакова / О. Приступлюк // MUSICA THEORICA: Сб. статей. – Москва: Московская гос. консерватория, 2009. – Вып. VII. – URL: <http://gromadin.com/rmusician/archives/4878#footnote-link-2-4878> (дата обращения: 15.12.2024)

110. Прокофьева, Е. А. Русская историческая драма эпохи барокко, классицизма и сентиментализма: Учеб. пособие / Е. А. Прокофьева. – Днепропетровск : Свидлер, 2008. – 116 с.

111. Пропп, В. Я. Морфология волшебной сказки / В. Я. Пропп. – Москва : Лабиринт, 2003. – 143 с.

112. Протопопов, В. В. «Иван Сусанин» Глинки : музыкально-теоретическое исследование / В. В. Протопопов ; Академия наук СССР, Институт истории искусств. – Москва : Издательство Академии наук СССР, 1961. – 420 с.

113. Пушкин, А. С. Руслан и Людмила: поэма / А. С. Пушкин. – URL: <https://azbyka.ru/fiction/ruslan-i-ljudmila-pushkin/> (дата обращения 18.10.2023)

114. Пушкина, И. А. Польские танцы на русской балетной сцене / И. А. Пушкина // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. – № 6. – С. 130-135.

115. Пыляев, М. И. Старая Москва: Рассказы из былой жизни первопрестольной столицы / Сост. Ю. Н. Александров. – Москва : Моск. рабочий, 1990. – 416 с. – URL: [https://imwerden.de/pdf/pylyaev\\_staraya\\_moskva\\_1990.pdf](https://imwerden.de/pdf/pylyaev_staraya_moskva_1990.pdf) (дата обращения: 18.10.2023)

116. Рабинович, А. С. Русская опера до Глинки / А. С. Рабинович; подгот. к печати и вступ. статья Е. Даттель; Гос. науч.-исслед. ин-т театра и музыки. – Москва: изд. и типолит. Музгиза, 1948. – 271 с.

117. Рахманова, М. П. Н. А. Римский-Корсаков / М. П. Рахманова // История русской музыки; в 10-ти т. – Москва : Музыка, 1994. – Т. 8: 70–80-е годы XIX века. Ч. 2 / Ю. В. Келдыш и др. – С. 5–89.

118. Реестр книжных памятников НЭБ // Портал Национальной электронной библиотеки РФ. – URL: <https://knram.rusneb.ru/kp/item10228> (дата обращения: 22.01.2023)

119. Репертуар Большого театра (Московская императорская труппа), 1825 – 1917 гг. Часть первая. Репертуар 1825–1845. – URL: [https://cyclowiki.org/wiki/Репертуар\\_Большого\\_театра\\_\(Московская\\_императорская\\_труппа\),\\_1825\\_–\\_1917\\_гг.\\_Часть\\_первая](https://cyclowiki.org/wiki/Репертуар_Большого_театра_(Московская_императорская_труппа),_1825_–_1917_гг._Часть_первая) (дата обращения: 18.10.2023)

120. Репертуар Большого театра (Московская императорская труппа), 1825 – 1917 гг. Часть вторая. Репертуар 1845–1917. – URL: [https://cyclowiki.org/wiki/Репертуар\\_Большого\\_театра\\_\(Московская\\_императорская\\_труппа\),\\_1825\\_-\\_1917\\_гг.\\_Часть\\_вторая](https://cyclowiki.org/wiki/Репертуар_Большого_театра_(Московская_императорская_труппа),_1825_-_1917_гг._Часть_вторая) (дата обращения: 18.10.2023)

121. Репертуар Московского Малого театра. 1820–1860-е годы. – URL: [https://cyclowiki.org/wiki/Репертуар\\_Московского\\_Малого\\_театра.\\_1820-е\\_-\\_1860-е\\_годы](https://cyclowiki.org/wiki/Репертуар_Московского_Малого_театра._1820-е_-_1860-е_годы) (дата обращения: 18.10.2023)

122. Ржепянская, И. В. О формировании авторского стиля в русском песенном фольклоре / И. В. Ржепянская // Искусство и художественное образование в контексте межкультурного взаимодействия: материалы V Международной научно-практической конференции. – Казань: Казанский ун-т, 2016. – С. 185–191. – URL: [https://dspace.kpfu.ru/xmlui/bitstream/handle/net/116024/iskusstvo2016\\_185\\_191.pdf?sequence=-1](https://dspace.kpfu.ru/xmlui/bitstream/handle/net/116024/iskusstvo2016_185_191.pdf?sequence=-1)] (дата обращения: 10.09.2024)

123. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни / Н. А. Римский-Корсаков. – URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%A0/rimskij-korsakov-nikolaj-andreevich/letopisj-moej-muzikalnoj-zhizni/1> (дата обращения: 15.03.2024)

124. Родина, Е. Б. Развлечения и игры дворянской эпохи. Домашние спектакли. Маскарад / Е. Б. Родина // Тарханский вестник. – 2015. – № 22. – С. 92–118. – URL: <https://museum-tarhany.livejournal.com/14562.html> (дата обращения: 10.09.2024)

125. Русская литература и фольклор. Фундаментальная электронная библиотека: словари и энциклопедии. – URL: <https://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/default.asp> (дата обращения: 22.01.2024)

126. Ручьевская, Е. А. «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен : к проблеме поэтики жанра / Е. А. Ручьевская. – Санкт-Петербург : Композитор, 2005. – 387 с.

127. Ручьевская, Е. А. Классическая музыкальная форма: Учебник по анализу / Е. А. Ручьевская. – Санкт-Петербург : Композитор, 2004. – 297 с,

128. Рылеев, К. Ф. Иван Сусанин / К. Ф. Рылеев. – URL : [http://knigi.kembibl.ru/Knigi/Ryleev\\_Ivan\\_Susanin.pdf](http://knigi.kembibl.ru/Knigi/Ryleev_Ivan_Susanin.pdf) (дата обращения: 17.07.2023)

129. Садко. Либретто к опере Н. А. Римского-Корсакова. – URL: <http://operalib.eu/sadko/rid.html> (дата обращения: 25.01.2025)

130. Сайт lit-info: Русская классическая литература. – URL: <http://lvov.lit-info.ru/lvov/stihi/dobrynya.htm> (дата обращения: 25.01.2025)

131. Семёнова, Ю. С. Музыкально-театральная деятельность Екатерины II : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Семёнова Юлия Сергеевна. – Казань, 2011. – 24 с.

132. Скрынникова, О. А. Славянский космос в поздних операх Н. А. Римского-Корсакова : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Скрынникова Ольга Анатольевна. – Москва, 2000. – 23 с.

133. Смагина, Е. В. «Светлана, или Сто лет в один день» К. Кавоса: русская «балладная» версия французской оперы / Е. В. Смагина // Проблемы музыкального театра. – 2022. – № 4. – С. 63-70. – URL: <https://musalm.ru/assets/almanac/2022-4/4-2.pdf> (дата обращения: 12.07.2024)

134. Смагина, Е. В. Оперная поэтика Глинки в контексте жанрово-стилевых исканий русского музыкального театра первой половины XIX века / Е. В. Смагина // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2004. – № 1. – URL: <https://musalm.ru/assets/almanac/alm2004.pdf#page=32> (дата обращения: 12.07.2024)

135. Смагина, Е. В. Русская опера первой половины XIX века в контексте художественных увлечений времени / Е. В. Смагина // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2021. – № 1. – С. 5–10.

136. Смагина, Е. В. Русский музыкальный театр первой половины XIX в.: к проблеме диалога культурных традиций / Е. В. Смагина // «Известия Волгоградского государственного педагогического университета» Серия «Социально-экономические науки и искусство». – 2009. – № 8 (42). – С. 110-114.

137. Смагина, Е. В. Русский оперный театр первой четверти XIX века и культурная политика Александра I // Культурная жизнь Юга России. – 2011. – № 1 (39). – С. 32-33.

138. Смирнова, Н. Р. Русская школа классического танца. Период становления: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Смирнова Наталья Романовна. – Москва., 1992. – 24 с.

139. Снегурочка. Опера (весенняя сказка). Либретто Н. А. Римского-Корсакова. – URL: <http://operalib.eu/zpdf/snegurocka.pdf> (дата обращения: 12.12.2024)

140. Соловцов, А. А. Жизнь и творчество Римского-Корсакова / А. А. Соловцов. – Москва : Музыка, 1969. – 673 с.; Гозенпуд, А. А. Н. А. Римский-Корсаков. Темы и идеи его оперного творчества / А. А. Гозенпуд. – Москва : Музгиз, 1957. – 187 с.; Рахманова, М. П.

141. Соловцов, А. А. Николай Андреевич Римский-Корсаков / А. А. Соловцов. – Москва : Музыка, 1984. – 400 с.

142. Сохор, А. Н. Александр Порфирьевич Бородин : жизнь, деятельность, музыкальное творчество / А. Н. Сохор; Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Москва ; Ленинград : Музыка, 1965. – 822 с.

143. Стасов, В. В. Еще по поводу постановки «Жизни за царя» / В. В. Стасов. Избранные сочинения: Живопись. Скульптура. Музыка : в 3 т. / Ред. Е. Д. Стасова и др. – Москва: Искусство, 1952. – Т. 1. – С. 188–193. – URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%A1/stasov-vladimir-vasiljevich/esche-po-povodu-postanovki-zhizni-za-carya> (дата обращения: 12.09.2023)

144. Степанов, Н. Л. Крылов / Н. Л. Степанов. – Москва : Молодая гвардия, 1969. – 272 с.

145. Туманина, Н. В. История русской оперы / Н. В. Туманина. – URL: [https://www.classic-music.ru/opera\\_history\\_russia.html](https://www.classic-music.ru/opera_history_russia.html) (дата обращения: 08.12.2023)

146. Туманина, Н. В. Чайковский и музыкальный театр / Н. В. Туманина. – Москва : Государственное музыкальное издательство, 1961. – 295 с.
147. Ферман, В. Э. Особенности музыкальной драматургии русской оперной школы // В. Э. Ферман. Оперный театр: статьи и исследования / ред.-сост. Н. В. Туманина. – Москва : Музгиз, 1961. – С. 97–119.
148. Фефелова, А. Г. Отражение мифоритуального универсума в операх «солнечного культа» Н. А. Римского-Корсакова : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Фефелова Анна Георгиевна. – Казань, 2015. – 24 с.
149. Фехтмейстеры Европы XVII-XX вв. – URL: <https://fechtmeister.ru/xix-vek.html> (дата обращения: 29.12.2022)
150. Хазиева, Д. З. Русский классический балет // Искусство. – 2008. – № 18. – URL: <https://art.1sept.ru/article.php?ID=200801804> (дата обращения: 12.09.2023)
151. Хованщина. Либретто оперы М. П. Мусоргского. – URL: <http://operalib.eu/zpdf/khovanschina.pdf> (дата обращения: 25.01.2025)
152. Хубов, Г. Н. Мусоргский / Г. Н. Хубов. – Москва : Музыка, 1969. – 803 с.
153. Царская невеста. Либретто к опере Н. А. Римского-Корсакова. – URL: <http://operalib.eu/zpdf/fidanzar.pdf> (дата обращения: 25.01.2025)
154. Цодоков, Е. С. Опера как искусство большого стиля / Е. С. Цодоков. – URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/opera-hrand-style/> (дата обращения: 25.01.2025)
155. Цуккерман, В. А. О двух противоположных принципах слушательского раскрытия музыкальной формы / В. А. Цуккерман // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – Москва : Музыка, 1971. – С. 8–25.
156. Чайковский и Надежда Филаретовна фон-Мекк. Переписка: в 3 т. / П. И. Чайковский. – Москва : Захаров, 2016. – Т. 1: 1876–1878 гг. – 622 с.

157. Чайковский П. И. Письмо от 30.01.1886 // П. И. Чайковский. Полное собрание сочинений. – Т. XIII: Письма 1885–1886. – Москва: Музыка, 1971. – С. 263–265. – URL: [https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter\\_2875](https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_2875) (дата обращения: 25.01.2025)

158. Черевички: Комико-фантастическая опера. Либретто Я. П. Полонского. – URL: <http://operalib.eu/zpdf/stivaletti.pdf> (дата обращения 25.01.2025)

159. Чэнь Цзин. Балетные сцены в опере «Жизнь за царя» М. И. Глинки / Чэнь Цзин, Никитенко О. Б. // 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.

160. 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.

161. Чэнь Цзин. Роль балетных сцен в волшебной опере «Илья Богатырь» К. А. Кавоса и И. А. Крылова / Чэнь Цзин // Университетский научный журнал. – 2023. – № 75 – С. 140–148.

162. 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.

163. Чэнь Цзин. Стилиевые 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.

164. 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.

165. Шачкова, В. А. «Путешествие» как жанр художественной литературы: Вопросы теории / В. А. Шачкова // *Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского*. – 2008. – № 3. – с. 277–281. – URL: [http://www.unn.ru/pages/issues/vestnik/99999999\\_West\\_2008\\_3/47.pdf](http://www.unn.ru/pages/issues/vestnik/99999999_West_2008_3/47.pdf) (дата обращения: 22.02.2023)

166. Шевченко О. В. «А если тайны нет?..»: музыкально-художественные мистификации в опере «Пиковая дама» П. И. Чайковского // *Известия Волгоградского гос. пед. ун-та*. – 2008. – № 3 (27). – С. 128–131. – URL: <https://sciup.org/a-esli-tajny-netmuzykalno-hudozhestvennyye-mistifikacii-v-pikovoј-dame-pi-148163265> (дата обращения 09.02.2025)

167. Эпштейн, М. Н. Образ художественный / М. Н. Эпштейн // *Литературный энциклопедический словарь* / Общ. Ред. В. М. Кожевникова и др. – Москва: Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с.

168. Ярустовский, Б. М. Оперная драматургия Чайковского / Б. М. Ярустовский. – Москва ; Ленинград : Музгиз, 1947. – 244 с.

169. Nadermann Elin. Ballet at the opera. – URL: <https://www.lamonnaiedemunt.be/en/magazine/2782-ballet-at-the-opera> (дата обращения 25.01.2025)

170. *Oriental influences in contemporary music theatre // Music theatre in a changing society. The influence of the tehncial media*. – Paris: Edited go Jack Bornoff, 1968. – P. 52-56.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

### Структурные элементы драматургии опер, схематические таблицы

Рис. 1:

Расположение картин места действия в опере «Илья Богатырь»

К. А. Кавоса

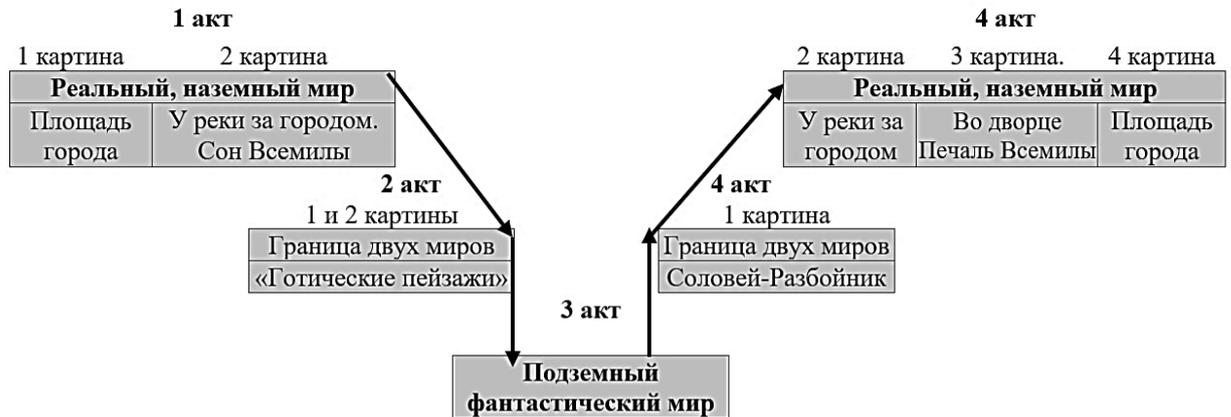


Рис. 2:

Структура первой картины первого акта оперы «Илья Богатырь»

К. А. Кавоса

Хор	Дуэт Таропа и Русида	Разговорная сцена	Хор	Ариозо князя	Разговорная сцена	Хор	Хор	Дуэт Таропа и Седыря	Хор богатырей	Разговорная сцена	Хор	Разговорная сцена	Ария мести	Разговорная сцена
Экспозиция «веселой пары» героев			Экспозиция образа «серьезного героя» + завязка			Балет богатырей		Комическая сцена		Экспозиция образа Зломеки			Отправление в путь	

Рис. 3:

Симметрия в структуре оперы «Руслан и Людмила» М. И. Глинки

I действие	II действие	III действие	IV действие	V действие	
Древний Киев	Граница двух миров	Замок Наины	Сады Черномора	Граница двух миров	Древний Киев

Рис. 4:

Распределение драматургических функций по действиям оперы «Руслан и Людмила» в процессе развертывания ее сюжета

I действие	II действие	III действие	IV действие	V действие	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Экспозиция действующих лиц</li> <li>• Завязка</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Показ помощника</li> <li>• Показ ложного героя</li> <li>• Развитие образа героя-богатыря</li> <li>• Испытание 1</li> <li>• Получение волшебного средства</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Показ «субгероев»</li> <li>Испытание 2</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Развитие образа героини</li> <li>• Испытание 3</li> <li>• Победа над антагонистом</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Вредительство ложного героя</li> <li>• Получение волшебного средства</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Развязка</li> </ul>
<p><i>Зона развертывания</i></p> <p>кульминация</p>					

Примеры включения концепта пути в словесные тексты на границе картин и действий оперы «Руслан и Людмила»

<i>Действия, сцены, номера</i>	<i>Текст:</i>
<b>1 действие. Древний Киев</b>	
Заключительный раздел финала: Ратмир, Руслан, Фарлаф, Святозар, хор:	О, витязи, скорей, скорей во чисто поле! Дорог час, <b>путь далёк</b> . Нас, Перун, храни в <b>пути</b> И ков врага ты сокруши!
<b>2 действие. 1 картина. Пещера Финна</b>	
Баллада Финна (Финн Руслану)	Иди на всё, не унывай! Вперёд, мечом и грудью смелой <b>Свой путь</b> на полночь, <b>Свой путь</b> на полночь, пробивай!
Дуэтино (финал). Финн: Руслан: (вместе)	- Твой враг бессилен перед ней. - <b>Что медлить! На север далёкий!</b> - Там ждет Людмила!
<b>2 картина. Пустынное место</b>	
Сцена и рондо Фарлафа. Наина: Фарлаф:	- Ступай домой И жди меня! - Близок час торжества моего: Ненавистный соперник <b>уйдет</b> далеко от нас
<b>3 картина. Пустынное поле битвы.</b>	
Ария Руслана	Но добрый меч и щит мне нужен: На <b>трудный путь</b> я безоружен...
<b>3 действие. Волшебный замок Наины</b>	
Финал. Горислава, Ратмир, Финн, Руслан	Теперь Людмила от нас спасенья ждет! Волшебства сила пред мужеством падет! <b>Нас путь опасный</b> не должен утратить: Удел прекрасный — иль пасть, иль победить!
<b>4 действие. Волшебные сады Черномора</b>	
Финал. Хор рабов:	Мы готовы <b>в путь</b> с тобою, С усыпленною княжной В дальний, чуждый нам предел!
Руслан, Горислава, Ратмир:	Скорее, скорее в отчизну! Скорее на полдень <b>пойдем!</b> Кудесников сильных зовем! И к жизни княжну воззовем!
<b>5 действие. 1 картина. Долина около стана</b>	
Речитатив и хор. Ратмир:	А завтра вновь в привычную <b>дорогу</b> : На Киев мы направим <b>путь</b> .
Дуэт. Финн (Ратмиру)	<b>Иди</b> же, мой витязь, на Киев скорей!

**Рис. 6:**

Трехчастная композиция IV действия оперы «Руслан и Людмила»  
с сюитой характерных танцев в центре

	<b>I</b>	<b>II</b>	<b>III</b>	
<i>Сцены IV действия</i>	<b>Сцена и ария Людмилы</b> (с хором, танцами и пантомимой)	<b>Сцена Черномора</b> (марш и характерная балетная сюита восточных танцев)	Хор рабов, победа Руслана	Финал
<i>Примерная временная продолжительность</i>	<b>15 минут</b>	<b>12 минут</b>	3 минуты	8 минут
			<b>11 минут</b>	
			<b>кульминация</b>	

Рис. 7: Русские оперы второй половины XIX века

Год	Верстовский А.Н. (1799-1862)	Даргомыжский А.С. (1813-1869)	Рубинштейн А.Г. (1829-1894)	Бородин А.П. (1833-1887)	Мусогский М.П. (1839-1881)	Чайковский П.И. (1840-1893)	Римский-Корсаков Н.А. (1844-1908)	Кюи П. А. (1835-1918)	Направник Э.Ф. (1839-1916)
1854	Громобой								
1855	Серов А.Н. (1820-1871)	Русалка							
1862			Фераморс						
1863	Юдифь				Саламбо				
1865	Рогнеда								
1866		Каменный гость							
1867	Вражья Сила								
1868					Женитьба	Восвода		Вильям Ратклиф	Нижегородцы
1869						Ундина			
1871									
1872			Демон		Борис Годунов	Опричник			
1873					Хованщина		Псковитянка		
1874			Маккави	Князь Игорь	Сорочинская ярмарка	Кузнец Вакула			
1875								Анджело	
1877			Нерон						
1878						Евгений Онегин	Псковитянка (2-я ред.)		
1879						Орланская дева			
1880			Купец Калашников				Майская ночь		
1881	Ипполитов-Иванов М.М. (1859-1935)						Снегурочка		
1883			Среди разбойников						
1885						Мазпа			
1886	Руфь					Черевички			
1887					Арепский А. С. (1861-1906)	Чародейка			Гарольд
1889			Горюша					Флибустьер	
1890		Рахманинов С.В. (1873-1943)			Сон на Волге	Пиковая дама			
1891						Иоланта (1 акт)			
1892		Алеко (1 акт)					Псковитянка (3-я ред.)		
1894					Рафаэль (1 акт)				Дубровский
1895							Ночь перед Рождеством		
1896							Садко		
1998							Моцарт и Сальери (1 акт)		
1998							Боярыня Вера Шелюга (1 акт)		
1999							Царская невеста		

Условные цветовые обозначения опер по преобладающим жанровым признакам в сюжете и его трактовке

Опера-драма (реалистическая, лирико-психологическая, бытовая)	Опера на исторический сюжет (историческая драма)	Лирическая опера	Опера на сказочно-фантастический сюжет	Комическая опера
---	--	------------------	--	------------------

Симметричная композиция первой картины 4-го акта оперы  
«Хованщина» М. П. Мусоргского

А	В	С	В	А
Сцена 1	Сцена 2	Сцена 3	Сцена 4	
Песня сенных девушек и князь Хованский	Диалог Хованского с посыльным от Голицына	Пляски персидок	Диалог Хованского с боярином Шакловитым	Хор девушек Песня сенных девушек, убийство Хованского.

Рис 9:

## Схема структуры четвертого акта оперы «Опричник П. И. Чайковского

a		b	a
№ 14 – «Свадебный хор» опричников и гостей «Слава, слава доброму молодцу...» [Оприч. либретто] «Чтобы сто лет вам не старится» [там же]	№ 15 «Пляски опричников и женщин».	№ 16 речитатив, хор и дуэт ( <i>Андрей, хор опричников, дуэт Андрея и Натальи Предчувствия Натальи</i> )	№ 17 Хор и сцена. Хор опричников и гостей «Чтобы сто лет вам не старится» [Там же]
Текст:		Свадебный пир	
Подтекст		«Плачем похоронным этот пир звучит» [Там же]	
		№ 18. Сцена и квартет с хором: ( <i>Вязьминский, Басманов, Андрей, Наталья, опричники</i> ) Опричники: «Грозный царь шутить не любит, В шутках царских смертный стон»	№ 19. Заключительная сцена
		Роковое известие от Царя	Гибель героев

**Рис 10:**  
**Схема сюжетно-драматургического развития оперы Н. А. Римского-Корсакова «Ночь перед Рождеством»**  
**с указанием использованием хореографических средств**

Цветовые обозначения	1 действие (номер картины в круге)	2 действие	3 действие	4 действие
<i>Место действия</i>	<b>На земле</b>	<b>В небесных сферах</b>	<b>На земле</b>	<b>На земле</b>
<i>Композиционно-драматургические функции</i>	Экспозиция образов и драматургических линий	Развертывание образов, драматургических линий, календарного обряда	Показ контрастной сферы. Кульминация обрядовых линий	Финал. Восстановление порядка на земле
<i>Обрядовые действия нечистой силы</i>	<p>① Образы нечистых сил и их козлы: начало бесовской колядки (завязка в обрядовой линии)</p> <p>② Смута в человеческом мире (Чуб теряет дорогу, разлад между лирическими героями)</p>	<p>③ Свидание и колядка Солохи и Чёрта</p> <p>④ Трансформация обряда ряжения: сцены кавалеров Солохи с прятанием в мешки</p>	<p>⑤ Переход в небесную сферу (сцена Вакулы с Пацюком и Чертом)</p> <p>⑥ Порядок и гармония в небесном мире (Игры и пляски звезд)</p> <p>⑦ Бесовская колядка – шабаш нечистой силы в небе</p> <p>⑧ Порядок церемониальный: Бал в царском дворце</p> <p>⑨ Исчезновение нечистой силы</p>	<p>Преображение героев (Солохи, Оксаны, Чуба).</p> <p>Примирение влюбленных, провозглашение брачного союза</p>
<i>Сюжетные события</i>	<p>Колядка девчат: хороводная песня (завязка: Оксана требует Черевички)</p>	<p>(уход Вакулы с праздника) Колядки парубков и девчат: хороводные, хороводно-игровые песни, игры ряженых</p>	<p>Торжество Коляды и Овсена на небе и на земле: шествие, хороводные песни</p>	
<i>Обряды Коляды в мире людей и на небе</i>				
<i>Балетные и танцевально-хоровые сцены</i>				

Рис 11.

Схема сюжетно-драматургического развертывания оперы «Садко» Н. А. Римского-Корсакова с указанием:

- 1) образно-драматургических арок между картинами **реального** и **волшебного** мира (1)
- 2) симметрии в расположении картин (2);
- 3) картин объединенных **концептом странствий Садко**
- 4) сюжетно-драматургических функций с учетом специфики сказочно-эпических жанров
- 5) **включения пляски и балетных сцен**

	1 картина	2 картина	3 картина	4 картина	5 картина	6 картина	7 картина
2) Место действия	Реальный мир (Пир в Новгороде)	Волшебный мир (берег Ильмень-озера)	Реальный мир (Сцена с Любовью)	Реальный мир и волшебство. (Пристань у Ильмень-озера)	Граница двоемирия	Волшебный мир (Царство Морского царя)	Реальный мир (берег Ильмень-озера)
4) Сюжетно-драматургические функции (с учетом специфики сказочно-эпических жанров)	Экспозиция образов Садко и народного Новгорода	Экспозиция образов Волхвы и подводного царства. Завязка. Волхова (даритель) обещает золотых рыбок	Начало странствий: Садко покидает дом	Дальнейшее развертывание образа новгородского люда. Садко получает золотой улов и покидает Новгород	Садко погружается в морское царство	Дальнейшее раскрытие образа подводного царства Шестые чуд морских Культминация: морская пляска-буря. Преращение странствий (Явление Старчице)	Финал Возращение Садко. Встреча с Любовью и своей дружиной. Народ славит Садко и Новгород
5) Балетные сцены	Пляска и песня скomorохов	Хороводы дочерей морского царя				Вокально-хореографическая сюита: Шестые чуд морских Свадебная песня (хор) Общая пляска и финал	