

УДК 85.313(2)7

СТАНОВЛЕНИЕ РУССКОЙ ОПЕРЫ

Лю Цзюнь, Чэн Минъю

*Уханьский государственный университет,**Ухань, провинция Хубэй, КНР*

Становление русской оперы началось почти двумя столетиями позже её формирования в Италии – в последней трети XVIII века. Такое положение объясняется общим запоздалым включением России в европейский общехудожественный процесс. Тем не менее, русская опера с первых своих шагов обретала черты национальной характерности и самобытности, что в полной мере заявило о себе к середине XIX века в классических творениях Глинки («Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила»).

Ключевые слова: опера, русская, самобытность, Глинка

На восточной «оконечности» европейского континента, то есть в России, опера начинала свой путь в своих комических разновидностях – так было в своё время в Англии (балладная опера), затем в Австрии и Германии (зингшпиль), и так будет у многих новых национальных школ впоследствии.

Русский музыкальный театр начал формироваться в последней четверти XVIII века. Многие композиторы проходили обучение в Италии и, работая в «итальянском жанре» (опера-серия и опера-буффа), создавали произведения, технически не уступавшие европейским «стандартам». Когда же возникало намерение заложить основы национального оперного театра, они неизбежно снижали уровень оснащённости, поскольку стремились обратиться к весьма широкой аудитории. Этим русское оперное искусство сразу же заявило о себе как искусство подчёркнуто демократическое.

Отсюда и столь значимая роль слова как такового. Поначалу это были скорее театральные пьесы с музыкальными номерами, вводимыми по ходу. Причём в этом отношении по жанровой специфике близкая к французской комической опере и зингшпилю, русская опера отличалась от них определяющей значимостью разговорных сцен. Между прочим, и впоследствии, вплоть до Глинки, произведения различных жанров (трагедия, опера-балет, водевиль) создавались с непрямым участием разговорных диалогов.

Самобытность русского оперного искусства с первых шагов заявила о себе в глубоком интересе к народной жизни. В её раскрытии не без влияния просветительских идей осязательно выразилась антикрепостническая направленность: уже в самом по себе показе крестьянского существования, в фиксации фактов притеснения, в сатирическом изображении дворянства и чиновничества.

В собственно художественном плане самобытность русской оперы определялась самым широким обращением к мелодиям бытовавшей тогда крестьянской и городской песенности. Её обрабатывали, делали основой музыкальной ткани, а подчас шли по наиболее простому пути, ограничиваясь аранжировкой фольклорных образцов.

Именно такой была первая русская национальная опера «**Мельник – колдун, обманщик и сват**» (1779, либретто А.Аблесимова). С точки зрения жанрового облика это скорее водевиль с музыкой Михаила **Соколовского** (годы жизни неизвестны). Но и авторство музыки достаточно относительно: характеристики всех персонажей передаются в опоре на конкретные фольклорные песни различных жанров, так что задача композитора состояла в основном в обработке и гармонизации этих напевов, к которым добавлено несколько небольших арий опять-таки песенного типа. Однако сам факт опоры на популярный песенный материал, определивший направленность образов и музы-

кального языка, стал причиной громадного успеха у современников. Этот успех упрочился благодаря сделанной Е.Фоминным в 1797 году редакции столь привлекательной народно-бытовой оперы, когда был заново отредактирован музыкальный текст и написана увертюра.

Сразу после «Мельника» Аблесимова-Соколовского, в том же 1779 году появилась опера **«Несчастье от кареты»** (либретто Я.Княжнина). Написавший её Василий **Пашкевич** (ок. 1742–1797) через несколько лет выпустил оперу **«Санктпетербургский гостинный двор, или Как поживёшь, так и прослывишься»** (1782, 2-я редакция 1792), где нашёл возможность органичного сочетания русской мелодики с элементами итальянского стиля. Но превалировало, конечно же, самобытно-национальное, что особенно ощутимо в большой сцене, где воспроизводится народный свадебный обряд. Но и здесь роль текста была столь значима, что драматургу и либреттисту Михаилу Матинскому (1750 – ок. 1820) долгое время приписывалось и авторство музыки. То, что это было совершенно безосновательно, Пашкевич доказал созданием целого ряда следующих высокопрофессиональных работ различного жанрового наклона: «Скупой» (1782), «Тунисский паша» (1783), «Февей» (1786), «Федул с детьми» (1791).

Упомянутый выше Евстигней **Фомин** (1761–1800) должен быть признан ключевой фигурой раннего русского музыкального театра. Он учился в Болонье у знаменитого падре Мартини (среди его воспитанников – Йомелли, Иоганн Кристиан Бах, Моцарт и многие другие крупные мастера европейской музыки). В своей одноактной опере **«Ямщики на подставе, или Игрище невзначай»** (1781, либретто Н.Львова), ему удалось прозорливо наметить контуры народно-хоровой оперы и заложить тем самым краеугольное основание одной из важнейших линий русского музыкального театра.

Но и за пределами комедийно-бытового жанра Фомин в своих восьми сценических произведениях способствовал формированию различных традиций русского оперного стиля. Среди этих произведений особенно выделяется мело-

драма «Орфей», близкая к тому, что на Западе делал в своих музыкальных драмах К.В. Глюк.

Последнее из высказанных соображений подводит к выводу о достаточно многоплановой жанровой картине русского оперного искусства конца XVIII века. Так, сочинения Алексея **Титова** (1769–1827) продолжили в самом начале XIX века линию бытовых представлений с опорой на народные песни («Ям, или Почтовая станция», «Посиделки, или продолжение Яма», «Девушник, или Филаткина свадьба» и др.). С другой стороны, представление «Начальное управление Олега» (1790, текст Екатерины II, музыка К.Каноббио, Д.Сарти и В.Пашкевича) приближала к формам будущей оперы-оратории на исторический сюжет, что станет достаточно распространённым в русской музыке XIX–XX столетий. И, наконец, лирические оперы наиболее значительного русского композитора эпохи Просвещения Дмитрия **Бортнянского** (1751–1825), написанные на французские либретто («Сокол» 1786, «Сын-соперник, или новая Стратоника» 1787) – развитость форм и композиторское мастерство делают эти произведения вполне сопоставимыми с образцами западноевропейской оперы того времени.

В первой четверти XIX столетия движение к романтизму в русской опере началось с повального увлечения спектаклями сказочно-фантастической тематики. Один из них, пользовавшийся наибольшей популярностью – **«Днепровская русалка»** («Леста») стал целым «сериалом», состоявшим из нескольких опер (1805–1807). На переднем плане здесь была занимательность самого по себе сюжета, который предвосхищал будущую драму А.Пушкина «Русалка» и соответственно – одноимённую оперу А.Даргомыжского. Успеху спектакля способствовала доступная, мелодичная музыка, которую написали два автора – Степан **Давыдов** (1777–1825) и Катерино **Кавос** (1775–1840). Необходимо заметить, что первые две части этой «тетралогии» составляла русская переработка хорошо известного в разных странах Европы героико-романтического зингшпиля Фердинанда Кауэра (1751–1831) «Дева

Дуная», написанного в 1798 году. «Русификация» австрийского оригинала велась по линии широкого использования русских народных песен.

Самым значительным русским композитором сугубо романтической ориентации был в первой половине XIX века Алексей **Верстовский** (1799–1862). Оперный жанр занимал в его творчестве центральное место: «Пан Твардовский» 1828, «Вадим, или Пробуждение двенадцати спящих дев» 1832, «Аскольдова могила» 1835, «Тоска по родине» 1839, «Чурова долина, или Сон на Яву» 1844, «Громобой» 1854.

Первые три из названных произведений стали наибольшим достижением русской оперной школы доглинкинского периода. Верстовский стремился создать национальную оперу романтического характера, и это с достаточной отчётливостью сказалось в следующих чертах: интерес к отечественной старине и особенно к историческим преданиям Киевской Руси; сказочно-легендарные мотивы при значительной роли волшебных элементов в постановках и в самой музыке (красочные сцены фантастического содержания с налётом таинственности); несомненная почвенность интонационно-ритмической основы, прочно связанной с народно-песенными истоками. И неизменно – большой мелодический дар, чувство театральности, мастерство оперной драматургии.

Всё лучшее, на что был способен Верстовский, сосредоточено в «**Аскольдовой могиле**» (1835, либретто М. Загоскина по его одноимённому роману, действие происходит в Древней Руси во времена киевского князя Святослава Игоревича). Здесь ярко заявило о себе умение композитора создавать живые образы действующих лиц, причём музыкальные характеристики направлены прежде всего на выявление жанрово-типических особенностей каждого персонажа. В своё время эта опера пользовалась огромной популярностью, что объясняется опорой на бытовые вокальные формы с претворением широко распространённых интонаций крестьянской песни и особенно городского романса. Присоединим к этому органично взаи-

модополняющее слияние драматического и комедийного элементов, а также приключенческую интригу и напряжённость сценических ситуаций, что позволило автору ввести обозначение *романтическая опера*.

Верстовский ревностно отстаивал приоритет своих музыкальных начинаний, оспаривая мнение, согласно которому основоположником русской классической оперы и русской классической музыки вообще называли Михаила **Глинку** (1804–1857). Однако время рассудило не в его пользу, и именно его младший современник был удостоен столь высокого титула после постановки «Жизни за царя», которая состоялась годом позже премьеры «Аскольдовой могилы».

В чём же состояли заложенные им основания русской оперной классики? Первое из них заключалось в единстве глубокого содержания и совершенной художественной формы. Второе основание – национальная определённости со всем вытекающим отсюда своеобразием, что определялось прочными связями с народной музыкой. В-третьих, Глинка впервые для русского оперного искусства создаёт крупные формы, пронизывая их симфонической музыкой (можно напомнить тот факт, что «Аскольдова могила», будучи вершиной доглинкинской оперы, шла с разговорными диалогами). Наконец, именно Глинке выпала честь стать создателем первых русских эпопей национальной жизни, в которых выпуклая обрисовка индивидуальных характеров выступает в сопряжении с широко выписанными массовыми сценами. В сравнении с творчеством предшественников и современников эти эпопеи обозначили качественно новый этап и неизмеримо более высокий художественный уровень, что позволило расценивать их как крупнейшее завоевание мирового оперного искусства. И они закономерно стали образцом, творческим мерилом для последующих поколений русских композиторов-классиков.

В своих двух операх Глинка положил начало двум важным направлениям русского музыкального театра – исторической и сказочно-эпической опере. К первому типу («Жизнь за царя») мы вернёмся

в самом скором времени, а сейчас обратимся к **«Руслану и Людмиле»** (1842, либретто М.Глинки, В.Ширкова и ряда других литераторов по поэме А.Пушкина, действие происходит в Киеве и сказочных краях во времена Киевской Руси).

Эта народно-эпическая, сказочно-фантастическая опера воспевает героические странствия, верную любовь, победу добра над злом. Искрящаяся светом и юмором, шаловливая юношеская поэма Пушкина была прочитана композитором совершенно серьёзно. Лёгкость и озорство уступили место богатырскому эпосу, лирика стала более глубокой и возвышенной, характеры положительных героев получили более весомое наполнение. Повествование приобрело масштабность и статуарность: неторопливо-величавая размеренность действия и драматургия, основанная на контрастном сопоставлении отдельных сцен, написанных широким мазком.

Этому отвечают хоровая ораториальность и развитые вокальные номера (арии и ансамбли). К примеру, ария Руслана написана в сонатной форме, позже такое повторил А.Бородин в арии Игоря из оперы **«Князь Игорь»** – таковы совершенно уникальные образцы оперной литературы, и надо ли говорить, какая объёмность, глубина и сложность раскрываемых человеческих характеров стояла за этим. Остаётся добавить, что рассматриваемая опера Глинки открывала очень важный для русского музыкального искусства мир Востока, который нашёл себя в мелосе ориентального склада, в красочных волшебных образах и пышном экзотическом зрелище (танцевальная пластика).

Драматические элементы здесь присутствуют, но прежде всего это эпическая опера. Отсюда поведёт свою родословную столь характерный для русского стиля былинный жанр национальной оперы и жанр оперы-сказки – оба они развивались в опоре на сказания, летописные свидетельства, образцы народно-песенного творчества и старинные литературные источники. Эта линия оперы-легенды получила своё развитие почти единственно в России, главным образом в творчестве Александра Бородина и Николая Римского-Корсакова.

Переходя к другому выдающемуся оперному полотну Михаила Глинки, следует прежде затронуть одно из уже упоминавшихся имён. Катерино **Кавос** (итальянец по происхождению, в России с 1799 года) немало сделал для русской оперной культуры не только как видный дирижёр, но и в качестве композитора: **«Князь-невидимка»** 1805, **«Илья-богатырь»** 1806, **«Казак-стихотворец»** (опера-водевиль) 1812, **«Иван Сусанин»** 1815, **«Добрыня Никитич, или Страшный замок»** (совместно с Ф.Антолини) 1818, **«Жар-птица, или Приключение Левсила царевича»** 1823.

Приведённый перечень убедительно доказывает, с какой настойчивостью он вживался в русскую тематику. Венцом его усилий в этом направлении стала опера **«Иван Сусанин»**, ставшая непосредственным откликом на только что завершившуюся Отечественную войну 1812 года (именно так и воспринимался в сознании современников легендарный эпизод борьбы русского народа против польской интервенции начала XVII века). Она во многом близка к французской «опере спасения», различные образцы которой ставились тогда на столичной сцене, в том числе и под руководством самого Кавоса. Но столь же очевидна здесь опора на русский фольклор, осуществляемая посредством широкого использования народных мелодий.

В любом случае, это была первая попытка создания русской историко-героической оперы – попытка, выполненная с несомненным профессиональным мастерством, в частности обеспечившим живость действия. Тем самым предвосхищался шедевр Глинки, созданный позже по той же сюжетной канве, и спустя два десятилетия Кавос продирижировал его премьерой.

«Жизнь за царя» (1836, либретто Г.Розена, В.Жуковского и Н.Кукольника; на советской сцене с 1936 года шла в редакции поэта С.Городецкого под названием **«Иван Сусанин»**, действие происходит в окрестностях Костромы, в западной части России и в Москве в 1612 году). Авторское определение произведения совершенно отвечает его концепции и общему ха-

рактору: *отечественная героико-трагическая опера*. Исследовательская литература варьирует это определение на разные лады: историко-трагедийная опера, героико-патриотическая опера, народно-героическая эпопея и т.д., что привносит в её понимание дополняющие оттенки.

Стремление к монументальному воплощению национально-патриотической идеи вызвало к жизни классически стройную драматургию, сочетающая эпическую величавость с драматизмом. Конфликт раскрывается путём укрупнённого сопоставления двух национально-жанровых сфер: темы русского народно-песенного склада и остро ритмованная польская танцевальность. Тот же принцип крупных построений действует и на следующем уровне драматургии: чёткая обрисовка каждого действующего лица и каждой сценической ситуации в законченных оперных номерах.

Впервые не только в русском, но и в мировом оперном театре, крестьянин был обрисован не в комедийно-бытовом, а в возвышенно-трагедийном плане, воплощая духовное величие народа (примечательны его слова в момент столкновения с поляками: «Страха не страшусь, // Смерти не боюсь. // Лягу за святую Русь»). И впервые в музыкальном искусстве поставленным в

центр оперного творения оказался столь глубоко, многосторонне воссозданный образ народа. Отсюда небывало огромная роль хоровых сцен (от бытовых до ораториальных), в которых раскрываются коренные черты национального характера и мировоззрения. И наконец, впервые в русской опере последовательно использован принцип симфонического развития, что выражается в постепенной кристаллизации лейтмотивов и их сквозном проведении на протяжении всей оперы.

Таким образом, автор первой русской классической оперы сумел органично синтезировать достижения мировой оперно-симфонической культуры и стилевые особенности русского фольклора, крестьянской песенности, бытового романса. В целом, «Жизнь за царя» не имела аналогов ни в прошлом, ни в искусстве своего времени. Так что В.Одоевский имел полное право утверждать: «С оперою Глинки является то, чего давно ищут и не находят в Европе – новая стихия в искусстве», добавляя многозначительное – «И начинается в его истории новый период: период русской музыки», то есть подразумевая, что музыкальное искусство России вскоре займёт подобающее место среди ведущих национальных школ мира.

THE DEVELOPMENT OF RUSSIAN OPERA

Lu Tszun, Chen Menue

Uhan State University (PRC), Uhan, province Chubey, PRC

The development of russian opera began two centuries late than in Italy, which might be explained by slower cultural development of the country. Though, the russian opera from the very beginning had features of national character and originality the became appareut only by the middle of XIX century in the works of Glinka (“A Life for the Tzar” and “Russlan and Ludmila”).

Keywords: opera, russian, originality, Glinka