

На правах рукописи

РГБ ОД

18 ДЕК 2000

НЕЯСОВА Ирина Юрьевна

**РУССКАЯ ИСТОРИЧЕСКАЯ ОПЕРА XIX ВЕКА
(к проблеме типологии жанра)**

Специальность 17.00.02 — Музыкальное искусство

**Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения**

МАГНИТОГОРСК 2000

Работа выполнена в Магнитогорской государственной консерватории

Научный руководитель: доктор искусствоведения,
заслуженный деятель
искусств России,
профессор *Е. Б. Долинская*

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения,
ведущий научный сотрудник
Государственного института
искусствознания *А. А. Баева*

кандидат искусствоведения,
заслуженный деятель
искусств России,
профессор *Н. А. Вольпер*

Ведущая организация: Саратовская государственная
консерватория
имени Л. В. Собинова

Защита состоится 14 декабря 2000 г. в 15 часов на
заседании диссертационного совета К 092.23.01 по присуждению
ученой степени кандидата искусствоведения в Магнитогорской
государственной консерватории (455036, г. Магнитогорск
Челябинской области, ул. Грязнова, 22, аудитория 85).

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале
библиотеки Магнитогорской консерватории.

Автореферат разослан "11" ноября 2000 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат искусствоведения,
доцент



Г. Ф. Глазунова

ЦС 317. 413(2P=P)5-4,0

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Историческая опера представляет собой одно из наиболее значительных явлений русского музыкального театра XIX века. На протяжении всего столетия она не только занимала лидирующие позиции среди музыкально-театральных жанров, но и сыграла во многом определяющую роль в развитии национальной музыкальной культуры.

В настоящее время, отмеченное историческими переменами, идет процесс углубления и пересмотра научных взглядов на отечественное искусство не только советского времени, но и прошлых столетий. Освободившись из под идеологического диктата, отечественная культура стремится сегодня к возврату духовных ценностей и в поисках утраченного обращается к тому, что выдержало проверку временем. Здесь несомненный исследовательский интерес вызывает феномен исторической оперы XIX века как жанра, ставшего одним из главных выразителей национальной ментальности и духовности в русской музыке. Этим и определяется **актуальность** данного исследования.

Историческая тематика попала в сферу пристального внимания мирового оперного театра с первых шагов его существования. История оказалась в числе приоритетных сюжетных источников, к которым обращались западноевропейские композиторы XVII–XVIII столетий. Однако интерес к ней сменился в середине XIX века периодом почти полного охлаждения, продолжавшимся фактически до 30-х годов XX века.

Напротив, в русской музыке XIX столетие явилось «золотым веком» отечественного музыкального театра, в том числе и для исторической оперы, которая, опираясь на двухвековой европейский опыт, синтезировала его с достижениями различных видов и жанров национального искусства. В процессе эволюции русской исторической оперы при многообразии индивидуальных художественных решений выявилась универсальность ее генотипа, сложилась сама жанровая модель.

Как известно, проблема жанровой типологии в оперной музыке — одна из наиболее сложных: теория оперных жанров требует дальнейшей разработки. Недостаточная исследованность особенностей как жанровых типов, так и жанровых разновидностей оперы вызвала необходимость уточнения определений, на которых базируются основ-

ные положения диссертации. Прежде всего это касается феномена *исторической оперы*, трактовка которого приобретает, на наш взгляд, несколько расширительный характер, сливаясь в некоторых случаях с понятием *оперы на исторический сюжет*. Для их разграничения обозначен ряд наиболее существенных, имманентных признаков жанра исторической оперы.

Одним из основных в типологии исторической оперы исследователи называют принцип двойных акцентов (определение М. Берковского), который заключается в особом соотношении эпического и конкретно-исторического ракурсов, в сочетании масштабного обобщения изображаемых исторических событий с их реалистической достоверностью. В качестве важного показателя также выступает определяющая роль собственно исторических событий в сюжетной коллизии произведения. И, наконец, фундаментом исторической оперы является внешний антагонистический конфликт, опирающийся на борьбу общественно-исторических сил. В тех случаях, когда указанные признаки не присутствуют вкупе, произведение подпадает под определение *оперы на исторический сюжет*, которое не является жанрово определяющим, а лишь уточняет сюжетно-содержательную сторону оперного сочинения.

Выявление ведущих признаков исторической оперы составляет важное звено в осознании сути жанра. Подобный научный подход позволяет взглянуть на национальную историческую оперу XIX века как на некую динамическую целостность: в ходе эволюции была создана определенная жанровая модель, которая выполнила роль художественного инварианта и оказала решающее воздействие на дальнейший путь развития оперы.

Целью данного исследования является попытка воссоздания целостной картины становления и развития отечественной исторической оперы (с конца XVIII до начала XX века) как жанра, выработавшего устойчивые стилистические параметры.

В диссертации решаются следующие основные задачи:

- проследить более чем вековой период движения русской исторической оперы в контексте общего развития исторической темы в различных сферах художественной культуры России;
- выявить основные типологические черты отечественной исторической оперы по трем основополагающим позициям: драматургия и композиция; оперные ситуации; оперные герои;
- обозначить параметры жанровой преэминентности исторической оперы от XIX века к XX столетию.

Методологическую основу диссертации составил обширный свод исследований отечественных музыковедов. Это фундаментальные труды об оперном театре и о русской опере Б. Асафьева, А. Гозенпуда, М. Друскина, А. Кандинского, В. Конен, Т. Ливановой, В. Протопопова, М. Тараканова, Н. Гуманиной, В. Фермана, А. Хохловкиной, Е. Черной, Б. Ярустовского. Важное значение также имеют работы, посвященные проблемам драматургии отечественной оперы XIX–XX веков, Г. Бакаевой, Г. Кулешовой, М. Сабининой, Э. Фрид, Р. Ширинян. Принципиальными для установления научной концепции диссертации оказались многие положения, опубликованные в коллективных трудах 80–90-х годов «История русской музыки» (под ред. Ю. Келдыша), «История современной отечественной музыки» (под ред. М. Тараканова), в монографии «Русская музыка и XX век» (под ред. М. Арановского), в которых нашел отражение новый подход к оперной классике XIX–XX веков.

При всем обилии музыковедческой литературы об опере, в ней очевидно меньшее место занимают труды, специально посвященные русской исторической опере XIX века как явлению совокупному. Особое значение здесь имеют работы М. Черкашиной — «Историческая опера эпохи романтизма», а также ряд статей, в которых содержатся ценные наблюдения и обобщения, касающиеся жанровых и драматургических особенностей отечественной и зарубежной исторической оперы. Важное значение для концепции диссертации имели труды, исследующие специфику разных оперных жанров: «Комическая опера в XX веке» Л. Данько, «Русская лирико-психологическая опера» и «Поэтика жанра: Современная русская опера» А. Баевой, а также статьи М. Сабининой, поднимающие вопросы жанровой направленности современной отечественной оперы.

Исследование оперы как жанра синтетического предопределило необходимость привлечения результатов исследований из других областей гуманитарного знания, нашедших отражение в трудах М. Бахтина, Н. Берковского, Г. Гачева, Д. Лихачева, Ю. Лотмана, М. Петрова, О. Фрейденберга и др.

В диссертации автор опирается на комплексный метод исследования, привлекая исторический, сравнительно-аналитический и культурологический методы. Последнему придается особый смысл, так как множество явлений рассмотрено в контексте ведущих тенденций русской культуры XIX–XX веков.

Материалом диссертации послужили оперные произведения русских композиторов XIX века, в той или иной степени связанные с исторической тематикой. Прежде всего это творения М. Глинки, А. Боро-

дина, М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова. Наряду с ними также рассматриваются оперы А. Серова, Э. Направника, А. Рубинштейна, П. Чайковского. В Заключении тема преемственности отечественной исторической оперы ставится в связи с ее судьбой в музыке XX столетия (на примере опер С. Прокофьева, Ю. Шапорина, А. Петрова).

Научная новизна. Впервые жанр русской исторической оперы рассматривается как целостное явление национальной культуры, обладающее константными и переменными чертами, на протяжении длительного исторического периода его развития. В виде вех пути обозначены: стадия становления первичных свойств, их закрепления на уровне индивидуальных композиторских стилей (в конкретных произведениях) и кристаллизация жанровой модели, основные свойства которой послужили фундаментом для анализа пути исторической оперы в русской музыке XX века.

Практическая ценность работы. Помимо разработки проблемы типологии исторической оперы, данное исследование может иметь широкую практическую направленность. Материалы исследования могут быть использованы в учебных курсах истории отечественной музыки, оперной драматургии, а также представлять интерес для специалистов в области оперно-театральной практики.

Апробация работы. Диссертация поэтапно и в целом обсуждалась на заседаниях кафедры истории и теории музыки Магнитогорской государственной консерватории и была рекомендована к защите. Ее основные положения и выводы получили отражение в докладе на межвузовской научной конференции «V Ручьевские чтения», в статьях и тезисах. Материалы исследования используются автором в лекционном курсе истории музыки в Магнитогорской государственной консерватории.

Структура диссертации обусловлена ее целью и задачами. Работа состоит из Введения, двух глав, Заключения, нотных примеров, нотографии и списка литературы.

СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во Введении обоснован выбор темы исследования, обозначен круг проблем, цели и задачи работы, дан обзор литературы, сформулирован основной терминологический аппарат. Здесь же определена структура диссертации.

В первой главе «Эволюция исторической оперы в контексте развития исторической темы в русском искусстве XIX века» прослеживается

динамика развития исторической оперы (и связанной с ней оперы на исторический сюжет) на протяжении столетия, последовательно освещаются вехи эволюции жанра

Первые шаги русской исторической оперы (1.1.) совпали с периодом формирования исторической науки и исторического жанра в целом в отечественной культуре последней трети XVIII столетия. В искусстве к концу века обозначился круг наиболее характерных сюжетов и образов (героев) национальной истории, прочертились контуры основных направлений в исторической тематике — героико-патриотического и социального. Путь освоения жанра в музыкально-театральной сфере открыло коллективное сочинение «Начальное управление Олега». Здесь впервые на уровне музыкальной драматургии была намечена *антитеза национальных сил*, которая стала основополагающей при реализации конфликта в русских исторических операх последующего времени.

Очевидным возрастанием «удельного веса» исторической тематики и усилением героико-патриотических мотивов характеризуется период 1800–1810-х годов. Н. Карамзин «открыл» русскую историю для литературы и всего русского искусства. Наиболее значительными образцами воплощения историко-героической темы явились: в опере — «Иван Сусанин» К. Кавоса (в рамках комедийно-бытового жанра), в оратории — «Минин и Пожарский» С. Дегтярева, внесшие определенную лепту в разработку жанровой модели исторической оперы.

В 20–30-е годы постепенное преодоление романтического историзма и усвоение реалистических принципов изображения прошлого происходит в исторической беллетристике А. Пушкина и Н. Гоголя. Однако А. Верстовский в опере «Аскольдова могила» решает свою творческую задачу еще в русле романтического восприятия истории. Его достижением явилось создание самобытных народных характеров.

Второй раздел раскрывает значение «Жизни за царя» Глинки как первой отечественной исторической оперы, созданием которой завершился период становления первичных черт жанра. Композитор впервые формирует *концепцию исторической оперы*, где реальные события определяют фабульное развитие и судьбы главных героев. Историческую масштабность и национальную ориентированность приобретает внешнеполитический конфликт, для воплощения которого автор нашел по сути 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 конфликтующих сил, дистанцируемых в первоначальном показе (первый акт — русский мир, второй акт — польский стан). У Глинки впервые проблема исторического колорита затронула уровень музыкального языка, и хотя композитор и не разрешил ее в полной мере, для современников его музыкальный стиль знаменовал мощный прорыв к национальным истокам. Своим произведением Глинка не только заложил основы целого направления отечественной оперы как *героической народной драмы*, но и создал музыкально-сценический прототип решения исторической темы в патриотическом ракурсе — наиболее актуальном в русском искусстве своего времени.

Новый подъем общественного интереса к национально-историческому прошлому наступает в период конца 50–60-х годов XIX века (1.3.). Среди различных видов художественного творчества первыми на исторический запрос времени ответили театр и литература: очевидный расцвет переживает историческая драма (Л. Мей, А. Толстой, А. Островский), Л. Толстой создает свой грандиозный роман-эпопею «Война и мир».

Здесь ведущее место принадлежит операм на исторические сюжеты «Юдифь» и «Рогнеда» А. Серова. Композиционные особенности и характер воплощения основного конфликта в «Юдифи» восходят к традициям «Жизни за царя» Глинки. В целом художественно уступая ей, опера Серова обозначила и некоторые существенные шаги в саморазвитии исторической темы. В частности, впервые идея героического подвига была персонифицирована в сильном женском образе (который нашел продолжение в «Рогнеде»), а образ народа получил более действенную трактовку. 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 половины XIX века.

В последней трети XIX столетия наблюдается заинтересованное отношение к истории во всех областях отечественной культуры (1.4.). Это явление объясняется господством идеи национального самосознания, захватившей широкие круги русского общества. Подлинный расцвет исторического жанра происходит в русской живописи (Н. Ге, И. Репин, В. Суриков) и в русской музыке, что нашло отражение в первую очередь в творчестве композиторов «Могучей кучки». Новый тип исторического конфликта — *социальный* — потребовал иной формы воплощения основной музыкально-образной антитезы, отличной от героико-патриотической оперы. Это касалось прежде всего образа контр-

действия — государственной власти. Однако и образ народа получил здесь более реалистическую трактовку.

В «Псковитянке» Н. Римский-Корсаков впервые в русской опере воплотил социальную активность народа, выразил его свободолюбивые устремления (сцена веча), широко используя для его характеристики различные народно-песенные жанры. Образ Ивана Грозного, олицетворяющий силу самодержавной власти, отличается сложностью и противоречивостью, восходя к образам лирико-психологической оперы. Лирическая драма Ольги оказалась в драматургии произведения фактически равнозначной исторической драме, определяя сложную жанровую природу «Псковитянки» как историко-бытовой оперы. Однако мистический элемент вносит в трактовку образа Ольги легендарный, мифический аспект. Вместе с ним и в развитии исторической драмы возникает некий надреальный план, вследствие чего историческая концепция оперы приобретает определенную духовную направленность.

«Князь Игорь» А. Бородин продолжает и углубляет традиции Глинки в жанре историко-героической оперы. В конфликте двух национальных сфер композитор мастерски развивает систему музыкально-образных оппозиций, реализуемую на различных уровнях драматургии. В сравнении с героико-партиотическими драмами Глинки и Серова, Бородин значительно усложнил сюжетную коллизию и драматургическое развитие оперы (внутренний конфликт в русском лагере и социальный мотив, связанные с образом Галицкого). В то же время, 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.

Отличительной чертой исторической оперы второй половины XIX века стало выдвижение на авансцену не только самих социальных проблем, но и их глубокий психологический анализ. Наиболее ярко эта тенденция отражена в социально-исторических драмах Мусоргского, ставших примерами органичного синтеза объективно-эпического, субъективно-лирического и драматического аспектов отображения исторической действительности.

«Борис Годунов» соединил острую психологическую драму личности с социально-исторической драмой народа, что привело к неоднозначности жанрового профиля произведения. Воплощая идею коллективного сознания, Мусоргский создает объемный образ народа, достоверность портрета которого достигается запечатлением не только позитивных, но и негативных черт. В хоровых сценах, отражающих ши-

рокий спектр эмоциональных состояний народной массы и выявляющих ее многоликость, композитор использует прием обобщения через различные песенные жанры и основанный на интонациях бытового говора речитатив.

Образ «власти» — Бориса Годунова также неоднозначен и многогранен. Его противопоставленность народу подчеркнута выдержанностью всей партии героя в «высоком» трагическом строе, отмеченном обостренным психологизмом и выразительностью декламации, идущих от традиций лирико-психологической оперы. Новаторское решение проблемы оперного финала (трагический плач-пророчество Юродивого вместо хорового завершения) позволило композитору глубже осуществить связь «прошедшего с настоящим», которую он выдвинул в качестве одной из ключевых творческих задач.

В авторском определении «Хованщины» — *«народная музыкальная драма»* — ярко высветилась новаторская суть произведения: это уникальный пример децентрализованной драмы с коллективным главным героем. В наиболее значительных социальных группах, представляющих его, — стрельцах и раскольниках воплощены основные качества характеристики народа — богатырская сила и нравственность, физическое и духовное начала. Каждый из образных пластов отмечен жанровой обособленностью (молодецкие и плясовые песни — духовные песнопения). Противостоящий им образ «власти» предельно обобщен в виде блестящего преображенного марша.

Важное место в опере занимает лирическая драма Марфы, в которой получила персонифицированное выражение историческая драма всей Руси, обманутой и преданной теми, в чьих руках находится ее судьба.

Особое значение в социальных драмах Мусоргского приобретает этико-философская концепция. В каждой опере она воплощается через ряд номеров, составляющих наддейственный, духовный план. Он связан с выражением авторской позиции Мусоргского, который судит происходящие события и поступки действующих лиц с позиций глубокой человечности и одновременно — Высшего Нравственного закона, что позволяет ему избежать однозначной оценки.

В 70–80-е годы свое видение исторической темы в опере пытаются реализовать многие композиторы (1.5.). Большинство из созданного нельзя безоговорочно отнести к историческому жанру. Таков, например, «Купец Калашников» А. Рубинштейна, в отдельных чертах приближающийся к социально-исторической драме. Тем не менее, подобные сочинения в той или иной мере участвуют в развитии национальной модели исторической оперы, разрешая отдельные задачи, выдвигаемые жанром.

Так, в обширных границах оперы на исторический сюжет в эти годы пролегал одно из русел формирования отечественной лирико-психологической оперы, связанное прежде всего с именем П. И. Чайковского. Индивидуальность его позиции в трактовке исторической тематики выявилась созданием лирико-психологических драм «Опричник» и «Мазепа» (на сюжеты из национальной истории) с ярко социальной подосновой конфликта и «Орлеанская дева» с атрибутами «большой» романтической оперы.

Оперы Чайковского на историческую тему, увидевшие свет в 80-е годы, обозначили, с одной стороны, нарастание лирико-психологических тенденций в русском оперном театре этого времени, а с другой — начало постепенного «убывания» в нем собственно исторической тематики, ее отхода с лидирующих позиций. Этот процесс особенно ясно проявился в русском искусстве периода 1890–1900-х годов, когда социальная острота и злободневность теряют привлекательность, и художественная сфера все более стремится обращаться не к современному, а к вечному, пересекаясь с философией, религией, этикой. Интерес к национальному прошлому не угасает, но принимает новые формы: образы исторической реальности искусство переводит в область мифологии, легенды, фольклорных представлений. Эти тенденции нашли отражение в сложной жанровой природе «Сказания о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова. Историческое не имеет здесь самодовлеющего характера, а является элементом целостной духовно-нравственной концепции оперы.

Заключение главы подчеркивает: в хронотопе русской исторической оперы (при единстве ее пространственно-событийной среды) наглядно обозначились три фактора времени: фактор прошлого (эпический фон, сюжетно-событийное действие, исторический колорит), фактор настоящего (острота, актуальность идейно-сюжетной коллизии, всей исторической концепции) и фактор вечности (наддейственный уровень, нравственно-философский, духовный план), которые определяют ее особую ценность и значение для будущего.

Во второй главе исследуются «Некоторые типологические черты русской исторической оперы». Как показывают сюжеты, в основу концепции русских исторических опер ставятся не полуреальные мифологические события, а исторически подлинные, определяемые конкретно-временными условиями. При этом внимание отечественных авторов направлено в основном к трагическим катаклизмам, драматичным переломам в жизни страны и народа, когда под угрозу ставилась целостность государства, а его внутренние противоречия предельно обо-

стрялись. История является здесь непосредственным объектом изображения, целью и смыслом музыкально-художественной концепции.

В первом разделе рассматриваются наиболее существенные признаки исторической оперы в драматургии и композиции. Среди важнейших критериев, позволяющих отнести оперу к историческому жанру, выступает глубина художественного анализа событий. Русские композиторы стремились вступать в активный *диалог с Историей*, обнаруживать в ее узловых моментах корни проблем сегодняшнего времени, исследовать «настоящее в прошлом». «Маяками» исторической музыкальной драмы становились оперы значительных, судьбоносных идей, произведения, где автор с позиций современного человека глубоко вглядывался в суть происходящего.

С точки зрения идейно-сюжетной направленности опер исторического жанра в нем прослеживаются две основные разновидности: *героико-патриотическая* («оборонная») и *социально-историческая*. В первом случае заявляется патриотическая идея, выраженная через конфликт межнационального характера, где образу народа-защитника своих национальных интересов противостоят враги-завоеватели. Во втором случае выдвигается социально-обличительная идея как следствие внутрисоциального конфликта власть предержащих и народа.

Все это обусловило своеобразие главного героя исторической оперы как героя коллективного, массового. Такого героя утвердила именно русская историческая опера, сместив акцент в оперной концепции с личного на общественное, с «я» на «мы». Благодаря этому русская историческая опера закрепила в отечественном музыкознании под определением *народная музыкальная драма*. Термин возник в связи с операми Мусоргского, но стал обиходным по отношению ко всей национальной исторической опере в соответствии со спецификой и направленностью ее образного строя. При этом в трактовке исторической драмы отечественными композиторами, в отличие от западноевропейских, обнаруживается преобладание трагедийных концепций, чем объясняется преодоление традиции «благополучных» оперных финалов.

Русская историческая опера успешно опровергла сложившееся убеждение, что только любовная интрига может служить наиболее надежным стержнем оперного действия. Однако отечественные композиторы-драматурги интуитивно чувствовали, что лирическая линия необходима исторической драме, подобно лирическим образам героико-эпической симфонии. Лирический мотив вносит своей камерностью и субъективностью необходимый оттеняющий контраст к фресковой объективности исторического действия. Можно констатировать, что

развитие русской исторической оперы шло по линии постепенного нарастания в ней роли лирико-психологического начала, от реализма внешнего действия — к реализму чувств.

Масштабом конфликта в исторической опере продиктована и особая форма его реализации. Выражение конфликтующих сил в героико-исторических операх приобретает характер противопоставления двух жанровых сфер: вокально-хоровая песенность в характеристике народа-защитника и инструментальная жанровость (танцевальность, маршевость) для характеристики инонациональных образов. В социально-исторических драмах образ народа также раскрывается через вокально-песенное начало, в то время как образ «власти» часто обобщается в ряде инструментальных лейттем, а в вокальной партии преобладает декламационно-речитативный склад (партии царя Бориса, Ивана Грозного).

В обеих разновидностях исторической оперы в музыкальных характеристиках народа и его героев выявляется интонационное родство, призванное подчеркнуть их внутреннюю связь.

Основная идея в русских исторических операх часто раскрывается через взаимодействие двух контрастных жанровых сфер: славлений-величаний и плачей-причитаний. Такая образно-эмоциональная антитеза и форма ее воплощения уходит своими истоками в национальные фольклорные традиции. В диссертации подчеркивается, что на контрастном сопоставлении этих жанровых сфер строится драматургия большинства русских исторических опер, однако в каждой из двух основных разновидностей исторического жанра данная оппозиция получает свое смысловое наполнение. В героико-патриотических операх с нею связано выражение образов героини и скорби как двух сторон единого целого, в то время как в операх социального наклона «слава» и плач становятся соответственно средствами характеристики образов «власти» и угнетенного народа, символизируя социально-подавляющую силу первого и трагическую судьбу второго.

Масштаб и значительность событий исторической оперы обусловили преобладание в ней таких свойств, как монументальность, фресковость, крупный штрих и неторопливый темпоритм действия, присущих в целом эпической драматургии. Композиция исторических опер, как правило, охватывает не менее четырех действий, обычно включая интродукцию-пролог и «большую» увертюру — инструментальный «конспект» исторической драмы.

Антитеза сил действия и контрдействия часто приобретает в исторических операх вид развернутой двухкартинной экспозиции. Такой

показ позволяет наиболее наглядно и полно высветить каждый из конфликтующих образов, придавая конфликту историческую масштабность.

Весомость хорового начала стала имманентной чертой русской исторической оперы, обусловленной спецификой ее главного героя. Это самобытная сфера, подчеркивающая национальную специфику, коллективность сознания, соборность. Именно наличие развитой хоровой драматургии придает историческим операм ораториальность, усиливает их эпическую основу. Хоровое начало, как известно, является и носителем статики. Поэтому в процессе эволюции историческая опера вырабатывала средства борьбы с «эпическим временем». Одним из них послужили балетные сцены, которые создают сценический контраст хоровым эпизодам и своей внешней «моторностью» в определенной степени компенсируют отсутствие внутреннего драматического развития.

Монументальностью композиции исторических опер продиктована и повышенная роль симфонизации, являющейся существенным механизмом объединения их масштабного звукового пространства.

В сложном организме оперной драматургии одним из важнейших компонентов являются *оперные ситуации*, которые должны быть обрисованы не только в тексте либретто, но также подтверждены сценическим воплощением и соответствующим музыкальным решением. Этим и объясняется необходимость рассмотреть оперную ситуацию как один из существенных критериев типологии исторической оперы (2.2.). Автор диссертации, отталкиваясь от существующей классификации оперных ситуаций*, выделяет наиболее значительные для исторической оперы.

Таковыми в первую очередь являются *массовые* ситуации драматического или трагического характера, касающиеся судьбы народа (большой социальной группы, коллектива):

– действенные, наиболее острые ситуации (группы «Драма»), отражающие непосредственное столкновение конфликтных сторон — нападение, вторжение, столкновение;

– ситуации коллективно-эмоциональных реакций, которые предвосхищают или итожат конфликтные столкновения: народных волнений, мятежей, сходок, ситуации народных бедствий (с ними связаны кульминационные зоны), а также ситуации проявления мужества, духовной стойкости в трагическом положении («тихие» кульминации);

* Диссертация Т. Ниловой «Типология сценических ситуаций в русской классической опере. Методика морфологического анализа». — М., 1993.

– ситуации гибели (казни) группы лиц или главных героев, символизирующие трагическую участь народа (часто выполняют роль развязки конфликта).

Также выделены важные для исторической оперы коллективные ситуации просьб, молений о милости или заступничестве (тип «Слово») и близкие к ним по содержанию ситуации плача, оплакивания. Им противоположны по смыслу ситуации, связанные с выражением коллективной радости, эмоционального подъема, воодушевления.

Весьма типичны ситуации диалогического характера: коллективная — обращение героя к народу (с призывом), личностная — «борьба конфликтных воль». Также из группы «Слово» в исторической опере наиболее востребованными стали ситуации: весть, приказ, рассказ и «внутреннее слово» (самоисповедь) главного героя. К ним близки ситуации предсказания, пророчества, касающиеся судьбы отдельных героев или всего народа.

Среди ситуаций группы «Обряд» наиболее распространены коллективно-ритуальные славения социально значимых героев. Ситуации типа «Картина природы» чаще всего возникают накануне драматических кульминаций, являясь не только пейзажными зарисовками, но и создавая необходимую эмоциональную атмосферу. Ситуации группы «Чудо», как правило, фигурируют в роли знамений, особых знаков свыше, предугадывающих характер последующих событий. Лирические ситуации (группа «Любовь») обычно не имеют решающего значения, они связаны с выражением чувств частных лиц.

Как показывает анализ драматургии, большая часть названных ситуаций оказалась востребованной практикой исторической оперы и в XX веке.

В третьем разделе, рассматривающем типологию героев русской исторической оперы, показано, что ее отдельный персонаж выступает не столько в качестве яркой индивидуальности, выразителя собственных чувств и эмоций, а в первую очередь как фигура, в которой через «я» просматриваются характерные черты «мы». Русская историческая опера с ее предпочтением национальных сюжетов и социальной проблематики явилась в отечественном искусстве одним из основных жанров, манифестировавших наиболее важные и актуальные национальные идеи. Именно эта особенность предопределила степень обобщенности, типизации образов ее оперных героев, концентрирующих в своем облике константные черты национального характера (что имело особое значение для сопоставления их в опере с инонациональными персонажами). В операх исторического жанра обнаруживаются довольно ус-

тойчивые типы героев, что дает возможность предложить их систематизацию, хоть и весьма условную.

Глинка первым в главных героях «Жизни за царя» воплотил исторически сложившиеся существенные черты национального характера. Его краткие характеристики персонажей фактически обозначили типы героев, ставших основными в исторической опере.

Глинкинский Сусанин — *«характер важный»* — положил начало галерее героев, безусловная позитивность которых продиктована их главной функцией — быть носителем национально-патриотической идеи. Стержневыми качествами этих героев являются патриотизм, гражданственность и готовность к подвигу во имя Родины, проистекающие из укоренившейся в национальном сознании православной духовности с ее высокими идеалами самоотречения и самопожертвования. Данный тип условно обозначен в исследовании как «герой-патриот». Эти образы, представляющие первый план (Сусанин, Игорь, Кочубей), многогранны, что отражено в многосоставности их музыкальных характеристик (эпический речитатив и патетическая декламация, героическая интонационность и широкая кантилена). Центральным моментом в их обрисовке является большая ария или монологическая сцена. Существенное средство персонификации — низкий тембр голоса (бас или баритон).

Другую группу составляют антигерои, которых можно отнести к типу «неправедных правителей» (Галицкий, Хованский, Мазепа). В своих действиях они руководствуются эгоистически честолюбивыми побуждениями и тем резко отличаются от героев-патриотов, с которыми образуют конфликтные пары (Галицкий — Игорь, Хованский — Досифей, Мазепа — Кочубей). Антигерои не являются однозначно негативными, поскольку у всех есть та или иная привлекательная черта.

Промежуточное положение занимают герои-«правители», диалектически соединяющие положительные и отрицательные черты, признаки героев-«патриотов» и «неправедных правителей» (царь Борис, Иван Грозный), отличающиеся сложностью музыкальной характеристики.

Другой типаж исторической оперы — «характер удалой» — был представлен фигурой Собинина, в котором Глинка воплотил такие национальные качества, как отвагу и удаль в сочетании с душевной сердечностью. Этот тип, обозначенный как «молодой воин», связан с фольклорной традицией образов «добрых молодцев». Он также выступает носителем идеи патриотизма. В этом ряду стоят Михайло Туча («Псковитянка»), Андрей («Мазепа»), княжич Всеволод («Китеж»). Их вокальная характеристика обычно синтезирует мужественную песенность, ариозность, лирическую романсность. Характерный тембр — тенор.

Данный тип может выступать и в качестве антигероя — природы страстной, честолюбивой, но нравственно неустойчивой (Андрей Хованский, опричник Кирибеевич, Григорий Отрепьев).

К кругу позитивных героев исторической оперы отнесен тип, который может быть условно назван «мудрые старцы»: Пимен и Досифей в драмах Мусоргского, Старик-странник в «Рогнеде», китежский князь Юрий. Эти герои восходят к образам православных святых и духовных подвижников. Им свойственны аскетическая отрешенность от мирской суеты и вместе с тем глубокая человечность, вызванная искренним радением о судьбах людских и государственных. В вокальной партии «старцев», как правило, сочетаются эпический речитатив и сдержанная декламация; тембр — исключительно басовый.

В русских операх фактически отсутствуют однозначно негативные герои, «гении зла». Поэтому антиподами «мудрых старцев» можно считать «неправедных правителей», а также еще один тип отрицательных персонажей — «лукавый царедворец» (по определению Пушкина). Это лицемеры, умные и коварные интриганы, ищущие собственной выгоды, одержимые жадой власти: князь Щуйский, Рангони, князь Голицын, боярин Шакловитый. Постоянная изменчивость — основное качество их характеристики.

Из арсенала национальной быговой комической оперы конца XVIII — начала XIX века историческая оперная драма позаимствовала жанровых персонажей, призванных служить контрастным фоном для высвечивания значительности главных героев исторического действия, создавать реалистическую атмосферу. Типичным стал образ скоморохазатейника, в котором воплотились народный юмор, смекалка и жизнелюбие: Тороп («Аскольдова могила»), Княжой дурак («Рогнеда»). В исторических операх кучкистов данный тип приобрел более реалистический характер, вобрал отрицательные черты: Варлаам и Мисаил, Скула и Ерошка, стрелец Кузька. Кульминацией его развития в негативную сторону явился образ Гришки Кутерьмы. Выразительная сфера героев данного типа — жанры скоморошских и плясовых песен.

Специфическую область в русских исторических операх XIX столетия составляют женские музыкальные портреты. В соотношении с мужскими, они не столь многочисленны, однако в них сублимируются наиболее выразительные свойства национального женского характера. Классический пример героинь «нежно грациозного» типа — Антониды в опере Глинки. К ней близка псковитянка Ольга. Корни этого персонажа уходят в фольклорную традицию, где сложился обаятельный образ «души-девицы красной».

В исторических операх второй половины XIX века появляются и сильные женские характеры. После героинь Серова (Юдифь, Рогнеда) данный тип находит яркое воплощение и в операх «кучкистов». Марфу и Ярославну объединяют лучшие черты русской женщины — душевная сила, мужество и внутреннее достоинство, сохраняемые в тяжелых жизненных обстоятельствах. Олицетворением нравственной и духовной силы явился образ Февронии. Масштабы этих образов соответствуют размаху исторических событий опер, а сами образы становятся символом прекрасной и трагической судьбы Руси.

Анализ различных жанровых срезов национальной исторической оперы позволяет говорить о *сложившихся в XIX веке устойчивых чертах русской исторической оперы*, которые легли в основу жанровой модели, позаимствованной и отечественной оперой XX века.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ исследования выводит к постановке новой темы — «СУДЬБЫ РУССКОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ОПЕРЫ В XX ВЕКЕ». Если XIX столетие вошло в историю под знаменем музыкального театра и прежде всего оперы, то XX век выдвигает на ведущие позиции инструментальную музыку, оказавшуюся в наибольшей степени способной выступить в качестве «голоса своего времени», осмыслить глобальность и трагизм катаклизмов эпохи.

Вместе с тем XX век не перечеркнул значения оперы, доказав ее жизнеспособность вопреки многочисленным прогнозам о неизбежном отмирании этого жанра. Историческая опера оказалась здесь достаточно востребованной и внешне сохраняла лидирующее положение не только в театральной, но и в общей иерархии музыкальных жанров. Однако судьба ее сложилась непросто, во многом драматично: количественное преобладание произведений данного жанра имело своей оборотной стороной его качественные потери.

Жестокий идеологический диктат в искусстве, проводившийся с позиций социалистического реализма, предписывал художникам ставить во главу угла пропаганду достижений советского общества. Этим во многом был обусловлен преимущественный интерес к кульминационным событиям новейшей отечественной истории (революция, гражданская война, Великая Отечественная война). Подобная актуализация истории, резкое сокращение временной дистанции часто оборачивались для оперы негативными последствиями, связанными с нивелированием этического начала и снижением уровня образного обобщения. К тому же ограниченность песенной драматургии, преобладающей во многих операх советского периода, не давала возможностей для использования сложных вокальных форм, подлинно симфонического

развития, глубокой психологической разработки характеров. Неудивительно, что большинство историко-революционных опер 30-х и военных опер 40-х годов, созданных фактически по следам событий, оказались скороспелыми конъюнктурными поделками.

И все же среди множества исторических опер XX века появился ряд показательных произведений. Рядом с «Войной и миром» С. Прокофьева, уже вошедшей в золотой фонд классики XX века, к по-своему значительным явлениям исторического жанра можно отнести «Декабристов» Ю. Шапорина, «Петра I» А. Петрова, «Видения Иоанна Грозного» С. Слоимского (созданных, соответственно, в 50, 70 и 90-е годы). В диссертации суммируются особенности, которые позволили этим операм стать существенными вехами на пути исторического жанра в музыке XX столетия. Вместе с тем подчеркивается, что принципиально новых открытий, равных вложениям XIX века в «копилку жанра» исторической оперы, XX столетие не внесло.

Наиболее ярко обобщает современное воплощение типологических черт русской исторической оперы «Война и мир» Прокофьева. Масштабность содержания реализуется здесь в традиционных для эпического повествования крупных развернутых формах. Принцип антигетичности, важнейший для отечественной исторической оперы, приобретает в композиции Прокофьева глобальный смысл, вырастая в сопоставление двух сфер бытия — мирной жизни и войны. Оно проецируется на уровень масштабов двух частей оперного целого (7 картин + 6 картин) и проявляется в совмещении двух типов драматургии — лирико-психологического и героико-эпического, что привело к двухжанровости произведения.

Примером убедительного решения культивируемого в советский период жанра социально-героической драмы явилась опера Ю. Шапорина «Декабристы». Социальный конфликт получил здесь необычное наполнение: в качестве противостоящей самодержавию стороны выступила не традиционная народная масса, а группа представителей высшего общества, дворян-офицеров, что потребовало от композитора соответствующих средств воплощения. Если образ «власти» характеризуется традиционными приемами (грозная инструментальная лейттема самодержавия, сцена блестящего придворного бала в виде танцевальной сюиты), то для характеристики декабристов автор избрал высокий строй дифирамбической лирики и героической песенности, позволивший создать вокруг основных персонажей ореол героической романтики.

К наиболее ярким и значительным сочинениям 60–70-х годов, представляющим ораториальную оперу, принадлежит «Петр I» А. Петрова.

Такой модус оперного решения, связанный с весомой ролью хора, был предопределен созданием партитуры на основе ранее написанных вокально-симфонических фресок. Произведение выделяется и необычностью жанрового профиля, в котором объединяются признаки двух разновидностей исторической оперы — героической эпопеи и социальной драмы. Драматургический принцип широких контрастных сопоставлений обоснован самим авторским определением оперы — «музыкально-драматические фрески», предполагающим ее композиционное строение в виде ряда законченных картин. Необычным является значительная роль комического элемента. Он находит место не только в больших сценах бытового характера (голландская фреска «Амстердам», дворцовая фреска «Всешутейный собор», сцена учения потешных), оттеняющих линию исторической драмы, но и в оригинальной, неожиданно водевильной трактовке любовной линии, что связанной с некоторой гротескностью образа Екатерины.

Плодотворную связь с традициями и поиски новых путей развития жанра обозначило и последнее сочинение в сфере русской исторической оперы XX столетия — «Видения Иоанна Грозного» С. Слонимского, прозвучавшее приговором тирании и безнравственности неограниченной власти. Оно подтвердило жизнестойкость жанра и неугасающий интерес к нему в наше сложное переходное время.

В исследовании показано: рассматриваемые оперы предлагают индивидуальное решение музыкально-исторической драмы в рамках канона отечественной исторической оперы. В числе художественных достоинств, обусловивших их успех, следует назвать высокое качество либретто, сценически активную разработку исторической фабулы, драматургическую рельефность и в целом достаточно действенный темпоритм оперного спектакля, а также мелодичность, «вокальность» музыкального языка, обеспечивающих произведениям слуховую комфортность.

Итак, несмотря на созданное в XX веке внушительное количество исторических опер, огромный духовный, этико-философский, религиозно-нравственный потенциал, накопленный исторической оперой в XIX столетии, остался в советскую эпоху в значительной степени невостребованным. Национальная идея, выражаемая через соборность, оказалась на долгие десятилетия подмененной идеей классового коллективизма и декларируемого интернационализма. Духовный реализм был вытеснен реализмом социалистическим, где вместо общечеловеческих ценностей выдвигались узкополитические, социальные приоритеты.

Вместе с тем, XX век доказал жизнеспособность оперы как мобильного многопрофильного жанра, способного к дальнейшему само-

развитию путем сочетания традиций и новаторства. Историческая опера в завершившемся столетии оказалась в целом приверженной тенденции «обновления в рамках канона» (М. Арановский).

На переломе тысячелетий имеющие место позитивные перемены в культурной жизни России, ее музыкальном искусстве, позволяют не отвергать мысль о ренессансе отечественной оперы, в том числе и исторической. Это и питает надежду, что наступивший XXI век сможет вернуть русской исторической опере ее самое высокое предназначение — быть зеркалом художественной ментальности нации.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

1. О типологических явлениях в русской исторической опере // Из прошлого и настоящего музыкальной культуры: Межвузовский сборник статей / Сост. Е. Долинская / Магнитогорская гос. консерватория, Московская гос. консерватория. — Магнитогорск, 1997. — С. 181–191.

2. Отечественная историческая опера XX века как явление художественного сознания советской эпохи // Ручьевские чтения. Русская литература XX века: типы художественного сознания: Материалы межвузовской научной конференции / Сост. В. Заманская. Магнитогорский пед. институт. — Магнитогорск, 1998. — С. 150–152.

3. Герои русской исторической оперы XIX века (к проблеме типологии оперного жанра) // Вестник МаГК: Научный, методический и информационный журнал Магнитогорской гос. консерватории / Отв. ред. С. Закржевская. — Магнитогорск, 2000. — № 1. — С. 2–6.

