

В. Р. Дулат-Алеев

**Большая русская опера 1830—1860-х годов
в контексте патриотической темы и «европейского стиля»**

Аннотация:

В первой половине XIX века в России активно формировалось новое национальное самосознание. В статье рассматривается влияние общественно-политических и художественно-эстетических тенденций на развитие русского музыкального театра в 1830—1860-х годах. В этот период сформировалась «большая русская опера», которая стала одной из главных форм воплощения в музыкальном искусстве патриотической темы, а в дальнейшем всего общественно значимого дискурса. Основным музыкальным материалом для статьи являются оперы М. И. Глинки и А. Н. Серова.

Ключевые слова: русская опера, Глинка, Серов, французская большая опера, рецепция Вагнера, эстетика романтизма, патриотическая и религиозная тема в опере.

V. R. Dulat-Aleev

**The grand Russian opera in 1830—1860s in the context of patriotic theme
and “European style”**

Abstract:

In the first half of the 19th century, a new national identity was actively formed in Russia. The article examines the influence of socio-political and artistic-aesthetic tendencies on the development of Russian musical theater in 1830—1860s. This was the period when the “Russian grand opera” was formed, which became one of the main forms of the embodiment of the patriotic theme in the musical art and of the whole socially significant discourse from then on. The main musical materials for the article are the operas by M. Glinka and A. Serov.

Keywords: the Russian opera, Glinka, Serov, the French grand opera, Wagner’s reception, aesthetics of romanticism, patriotic and religious theme in the opera.

В начале XIX века в России началось формирование нового национального самосознания. Процесс, порожденный идеологией романтизма и проявляющийся в той или иной мере в разных странах Европы, получил дополни- тельный стимул в условиях наполеоновских войн. В России после Отечественной войны 1812 года, а затем после победного парада российских войск в Париже с участием императора Александра Первого, национальная идея получила ярко

выраженную патриотическую направленность. В начале 1830-х годов патриотическая тема в России уже обрела ясную структуру и стала если не идеологией, то во всяком случае очень влиятельной и популярной линией общественного мнения.

В 1832 году известный историк М. М. Погодин разработал для Московского университета конспективный «Очерк русской истории», на основе которого им был прочитан в университете резонансный цикл лекций. В заключительной части конспекта была высказана оценка современного этапа развития России: «Основание Александром первенства России в Европе и окончание европейского периода русской истории. Начало своенародного (национального) периода царствованием императора Николая. Крылов и Пушкин» [6. С. 33]. Следует обратить внимание, что в конспект историка были включены фамилии представителей русской литературы. Таким образом, достижения современного национального искусства трактовались в качестве знаковых, символически значимых явлений в контексте исторического развития страны.

Высоким общественным статусом искусства были обусловлены многочисленные дискуссии в печати 1830—1860-х годов о национальной литературе, русском театре, русской музыке. Вопросы национальной музыки в этом ряду были на особом положении, поскольку музыкальный язык не обладал непосредственной связью с семантикой изображаемого. Соответственно, для символизации в пространстве национальной идеи музыкальный язык нуждался в каком-либо контексте. Причем такой контекст должен был выполнять двойственную функцию. С одной стороны — прояснить национальную природу произведения, с другой — продемонстрировать его соответствие современным достижениям музыкального искусства. Этим обстоятельством, а также традиционно прочными в российском обществе позициями музыкального театра (как придворного, так и публичного) и популярностью иностранных оперных трупп (итальянских и французских)

было обусловлено первостепенное внимание к опере всех, кто был в ожидании «новой русской музыки».

Между тем ни историк Погодин, ни какой-либо публицист не видели в современной русской музыке явления, равного по своему значению произведениям и именам «новой русской литературы». И это при том, что русский музыкальный театр предлагал достаточно обширный репертуар из сочинений разных авторов, среди которых были и достаточно крупные фигуры (К. А. Кавос, затем А. Н. Верстовский и др.). Их произведения определялись как «оперы», но, по справедливому замечанию В. Е. Чешихина, представляли собой «русский *singspiel*» [8. С. 24]. Этот жанр не ассоциировался с идеей «первенства России» и с большими достижениями; его постановка на сцене не могла претендовать на статус, говоря современным языком, масштабного общенационального проекта. Подобный взгляд на зингшпиль (а также водевиль и, шире, любую комическую оперу с разговорными диалогами и скромной постановкой) подтверждают и слова современников. Например, Н. А. Мельгунов написал после премьеры «Пана Твардовского» А. Н. Верстовского: «Опера, составленная из напевов народных, всегда имеет более вид водевиля, нежели творения чисто художественного, самобытного. Написать оперу в русском характере может тот, кто, достаточно напившись нашими напевами, переработает их в себе и потом уже в их духе напишет свое, не потому народное, что оно будет напоминать нам уже известные напевы, но потому, что оно будет соответствовать нашим музыкальным потребностям и чувству» [4. С. 33]. Прорыв в русской опере случился лишь с появлением «Жизни за царя» М. И. Глинки.

Широко известны многочисленные высказывания современников и исследователей последующего времени об особенностях оперы Глинки. Они касаются и эстетико-стилевых параметров (например, знаменитое высказывание В. Ф. Одоевского: «русская мелодия... может быть возвышена до трагического стиля»

[4. С. 75]), и социально-политических аспектов (например, оценка Л. Л. Сабанеевым «Жизни за царя» как «официально-патриотической оперы, знамени и символа русского автократического национализма» [7. С. 36]). Все подобные высказывания можно объединить одной формулировкой: Глинка написал первую *большую русскую оперу*. Этот новый для русской музыки тип оперы соединил в себе масштабность формы, монументальность постановки, возвышенный образный строй и музыкальный стиль. Но главной особенностью стало соединение в большой опере «вечного» и «сегодняшнего», истории и современности, славного прошлого и нынешнего величия, официального и «народного». «Большая русская опера» решала одновременно общественно-политические и художественные задачи. Можно ли говорить о том, что в Россию была перенесена французская большая опера? Лишь отчасти.

В отличие от «большой русской оперы» французская большая опера (*Grand opéra*) представляет собой не просто общепризнанное понятие, но и всесторонне изученное художественное и историческое явление. Одна из ведущих и наиболее результативных современных исследователей французской большой оперы Джейн Фалчер отметила, что это направление музыкального театра связано с «вопросом национального символизма» [9. С. 63]. В конце XX века зарубежные исследователи целенаправленно рассмотрели французскую большую оперу как социально-политическое явление, определив ее, например, как форму «политического искусства» [9], трансляции актуальной идеологии [11], а в недавнем времени и как воплощения «исторического воображения» [10]. В подобном ракурсе (параллельно зарубежным исследователям) ранее рассматривались и русские оперы, по отношению к которым было использовано определение «„историософические“ музыкальные иллюстрации» [3. С. 69], а их идеологические аспекты соотносились с «аксиологическим пространством эпохи» [2. С. 7]. В тех же работах была показана идейно-эстетическая связь опер Глинки и

Серова со стилем ампира и французской большой оперой [2. С. 11].

Однако понятие «большая опера» в музыковедческом обиходе лишь в отдельных случаях применяется к произведениям вне французской культуры (например, к «Риенци» Вагнера, «Сицилийской вечерне» и «Дону Карлосу» Верди). Хотя обозначение «большая опера» встречается в некоторых изданиях «Жизни за царя», а на параллели с французской большой оперой указывали многие исследователи, не целесообразно говорить о принадлежности «Жизни за царя»¹ и продолжающих эту линию «Руслане и Людмиле», «Юдифи», «Рогнеде» и «Вражьей силе» к французской *Grand opéra*.

Вместе с тем представляется назревшей необходимостью дифференцировать и типологизировать отдельное направление в развитии русской оперы с помощью жанрового определения, выходящего за рамки распространенных классификаций по типам драматургии (эпическая, лирическая, драматическая опера) или по типам содержания (героическая, сказочная, историческая и т. д.). Это направление может быть названо «большая русская опера». Основными типологическими признаками большой русской оперы выступают масштаб композиции, соотношение с национальной идеей, символический и «историософский» потенциал и, как следствие, значительный общественный резонанс. Кроме того, большая русская опера соотносится с «большими театрами», подразумеваемая определенный стиль своего сценического воплощения².

Безусловно, у русской и французской большой оперы есть общие характеристики — они были явлениями одного века и в определенной степени выполняли сходные функции в пространстве национальной культуры. К общим типологическим признакам русской и французской большой оперы относятся: принцип синтеза исторически предшествовавших форм музыкально-театральной традиции (включая балет и другие «жестовые» компоненты); ориентация на полисловный состав публики, на расширение и «демократизацию» аудитории;

идейная актуальность, направленная на общественный резонанс от презентации произведения; сложная, дорогая постановка; масштабная, как правило, пятиактная композиция с установленной драматургической функцией актов.

Существенными являются отличия, причем они могут быть выявлены даже внутри общих типологических признаков. Например, принцип синтеза исторически предшествовавших форм музыкально-театральной традиции реализуется не одинаково уже в силу различия исторического пути развития оперы и музыкального театра в целом в России и во Франции. Положение жанра в исторической традиции и в культурной парадигме двух стран определило различия «наборов» элементов синтеза: это разные пласты литургической музыки, фольклора, жанровой системы (как следствие различия систем социальной коммуникации). Причем эти различия заключались не только в интонационном строе, но и в семантике синтезируемых элементов в условиях нового произведения. Например, корреляция «фольклор — профессиональная музыка» в русской музыке была в XIX веке значительно большей музыкально-языковой проблемой, чем во Франции. А интонационный строй православной церковной музыки использовался не в сюжетно-иллюстративных целях, а для создания атмосферы финального хора³ и других оперных номеров, внешне не связанных с церковной темой. «Большая русская опера» синтезировала не только достижения предшествовавшего исторического этапа, но и параллельно развивающихся течений, среди которых помимо французской большой оперы следует выделить традицию итальянского бельканто и немецкую романтическую оперу в диапазоне от Вебера до Вагнера. Еще одним существенным художественным намерением для русских авторов большой оперы было собственно музыкальное новаторство, которое во французских образцах было скорее факультативным. Отсюда драматургические «длинноты» практически во всех «больших русских операх», породившие многочисленные и устойчивые упреки в «не-

сценичности» даже от некоторых русских музыкальных критиков.

Первая «большая русская опера» «Жизнь за царя» установила высокую планку и собственно музыкального, и идейно-содержательного решения. Опера вызвала беспрецедентный резонанс и благодаря воплощению патриотической темы. «Жизнь за царя» фактически сформировала представление о новом оперном направлении по всем его типологическим параметрам. Интересно, что Глинка в окончательном варианте оперы постарался уйти от прямого следования пятиактной структуре, переименовав заключительный акт в «Эпилог».

Глинка сам продолжил линию «большой русской оперы», расширив в «Руслане и Людмиле» принцип «актуальной историософичности» за счет сказочно-легендарного сюжета. Хотя опера предлагала погрузиться в «континуум» национальной традиции, отправляя публику в древнюю Киевскую Русь, она была прочно связана с современностью с помощью символического имени А. С. Пушкина. Но Глинка предпринял отступления от литературного первоисточника, усилив героические, военные и историко-символические мотивы, чем сблизил сказочно-легендарный сюжет с патриотической темой. В этом отличие «Руслана и Людмилы» от русских романтических «волшебных» опер раннего периода (К. А. Кавоса, С. И. Давыдова, А. Н. Верстовского, Д. А. Шелехова), а также последующих лет («Ундина» А. Ф. Львова). Правда, апелляция к историко-мифологическому восприятию в «довагнеровскую» эпоху была воспринята публикой далеко не единодушно. Тем не менее, принцип актуализации национально идентифицируемого сказочно-легендарного материала открыл перед «большой русской оперой» новые возможности.

Следующее произведение, которое современники поставили в один ряд с операми Глинки, появилось лишь в 1863 году. Это была опера А. Н. Серова «Юдифь»⁴. Замысел этого первого для Серова законченного произведения в полной мере соответствовал эстетике «большой русской оперы», а сам Серов декларировал себя

как последователя Вагнера. Общественный резонанс после премьеры «Юдифи» в Петербурге был сопоставим с эффектом, произведенным «Жизнью за царя», и даже, в какой-то мере, превзошел его. Опера продемонстрировала воплощение патриотической темы на материале библейской легенды. Отсутствие прямых связей с русской историей в данном случае не стало препятствием для восприятия оперы Серова в рамках национальной культурной парадигмы. Роскошная постановка в экзотических костюмах, балетные сцены, колоритный ориентализм, ораториальность (проявляющаяся как в музыкальном стиле, так и во множестве драматургически обоснованных хоровых сцен) были оформлены в пятиактную структуру большой оперы⁵. «Юдифь» оказала большое влияние на следующее поколение русских композиторов, несмотря на их демонстративную критику в адрес Серова. Влияние Серова подтверждается сразу несколькими примерами интонационно-гармонических аналогий в последующих сочинениях Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова.

Серову-композитору удалось значительно развить успех в своей следующей опере. В 1865 году состоялась премьера оперы «Рогнеда», в которой все сюжетные линии оказались подчинены финальному событию — принятию христианства князем Владимиром и Крещению Руси. «Рогнеда» можно назвать самой яркой и непосредственной иллюстрацией официальной концепции «национальных начал», сформулированных в триаде С. С. Уварова «православие, самодержавие, народность» еще в 1843 году. Неслучайно Серову за эту оперу был назначен пожизненный государственный пенсioen, а в 1899 году он удостоился памятного бюста в нише фронтона Мариинского театра наряду с Глинкой. «Рогнеда» оставалась одной из самых репертуарных опер в России вплоть до Революции 1917 года.

В незавершенной опере «Вражья сила» по пьесе А. Н. Островского «Не так живи, как хочется» Серов использовал уже ставшую привычной пятиактную структуру, массовые хоровые и танцевальные сцены. Драматургию

оперы он выстроил на противопоставлении язычества и христианских ценностей, темных страстей и нравственного долга. Не прибегая к явному историческому сюжету, Серов тем не менее остался в парадигме большой русской оперы, провозглашая общественно значимые (и исторически обусловленные) нормы духовной жизни и социального поведения. Во «Вражьей силе» произошло превращение бытовой драмы в притчу, идеологически совпадающую с идеологией русского «почвенничества».

Доверяя словам «кучкистов» о «недоросшем» до Вагнера Серове [5. С. 50], мы все-таки недооцениваем вклад этого композитора в развитие «большой русской оперы». Серов выполнил необходимое для формирования традиции дополнение к наследию Глинки. От опер Глинки и Серова тянутся нити к «Борису Годунову» и «Князю Игорю», «Псковитянке», «Садко» и, конечно, к «Сказанию о невидимом граде Китеже и девице Февронии». Большая русская опера вобрала в себя все основные черты «европейского стиля» и национальной репрезентации XIX века в области оперы, сгенерировала уникальный синтез французской *Grand opéra*, «вагнеровского проекта» и других направлений оперного искусства. И если на раннем (Глинка) и среднем (Серов) этапах развития «большой русской оперы» оценить степень ее уникальности по разным причинам не так просто, то в поздних образцах жанра, в первую очередь в «Китеже», основанная на объемном историческом («историософском») мышлении мистериальность оперной формы воспринимается как высокая точка развития национальной традиции.

В начале XIX века Г. Гейне провозгласил формирование «народно-германо-христианско-романтической школы» и утверждение «ново-немецко-религиозно-патриотического искусства» [1. С. 282]. Это определение может быть перефразировано применительно к одному из направлений русского искусства XIX века, к которому относится и «большая русская опера»: «Ново-русско-религиозно-патриотическое искусство».

Примечания

- ¹ Например: 1) Жизнь за царя. Большая опера в четырех действиях. Музыка М. И. Глинки. «Новое тщательно пересмотренное дешевое издание». Для фортепиано в 4 руки. Изд-во «Юлий Генрих Циммерман». — Б. г.; 2) Жизнь за царя. Большая опера в четырех действиях с эпилогом для пения с фортепиано. Текст барона Розена. Музыка М. И. Глинки. М.: А. Гутхейль, [1885]. 387 с., нот. В коленкором переплете мастерской товарищества «Н. Н. Кушнерев» с золотым и цветным тиснением на верхней крышке и корешке.
- ² «Большой театр» («Каменный театр») работал в Петербурге в 1784—1886 годах (нынешний московский «Большой театр» именовался в то время «Большой Петровский театр»).
- ³ Анализ интонационных связей ряда номеров из оперы «Жизнь за царя», в том числе финального хора «Слався, Русь моя» с православной литургической музыкой выполнен в докторской диссертации Е. В. Смагиной «Русский оперный театр первой половины XIX века в историко-культурном контексте времени» (с. 420—423).
- ⁴ К «большой русской опере» нельзя отнести, например, оперу на исторический сюжет «Куликовская битва» А. Рубинштейна, написанную в 1850 году по трагедии В. Озерова «Дмитрий Донской» (либретто В. Соллогуба и В. Золотова). Премьера состоялась в Петербурге в Большом театре в 1852 году под управлением автора. Однако Рубинштейн выбрал трехактную структуру и сместил акцент с героико-патриотической темы на любовно-лирическую. Кроме того, в музыкальном языке не было «знаков» русского стиля. Опера Рубинштейна была ориентирована на общеевропейский «прокат», а не на общественный резонанс в России.
- ⁵ «Вся Скрибо-Галеви-Мейерберовщина... поднята на ноги», — написал М. П. Мусоргский, делясь впечатлениями от премьеры «Юдифи» с М. А. Балакиревым [5. С. 48]. В этом же письме он называет оперу Серова “Wagner’s Kindchen” («Вагнеровская деточка» — нем.). В кругу «кучкистов» было принято критиковать Серова.

Список литературы

1. Гейне Г. Полн. собр. соч. — СПб.: Б. и., 1904. — Т. 4. — 298 с.
2. Дулат-Алеев В. Р. Оперное творчество А. Н. Серова в контексте развития национальной композиторской школы: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — М.: Моск. гос. консерватория, 1995. — 24 с.
3. Дулат-Алеев В. Р. Национальная идея в операх А. Н. Серова // Из истории русской музыкальной культуры. Памяти Алексея Ивановича Кандинского / Науч. труды Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 35. — М.: Моск. гос. консерватория, 2002. — С. 65—76.
4. Кремлёв Ю. А. Русская мысль о музыке: Очерки истории русской музыкальной критики и эстетики в XIX веке: В 3 т. Т. 1: 1825—1860. — Л.: Музгиз, 1954. — 288 с.
5. Мусоргский М. П. Письма. — М.: Музыка, 1984. — Изд. 2-е. — 446 с.
6. Русское общество 30-х годов XIX в. Люди и идеи: Мемуары современников. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1989. — 466 с.
7. Сабанеев Л. Л. История русской музыки. — М.: Работник просвещения, 1924. — 87 с.
8. Чешихин В. Е. История русской оперы с 1674 по 1903 г. — СПб.: Изд-во П. Юргенсона, 1905. — 650 с.
9. Fulcher J. F. The Nation’s Image: French Grand Opera as Politics and Politicized Art. — Cambridge: Cambridge University Press, 1987. — 292 p.
10. Hibberd S. French Grand Opera and the Historical Imagination. — Cambridge: Cambridge University Press, 2009. — 250 p.
11. Moindrot I. Le geste et l’idéologie dans le “grand opéra”. “La Juive” de Fromental Halévy [article] // Romantisme. — 1998. — № 102. Sur les scènes du XXème siècle. — P. 63—79.

References

1. *Geyne G.* Poln. sobr. soch. — Spb.: B.i., 1904. — T. 4. — 298 s.
2. *Dulat-Aleyev V. R.* Opernoye tvorchestvo A. N. Serova v kontekste razvitiya natsional'noy kompozitorskoy shkoly: Avtoref. dis. ...kand. iskusstvovedeniya. — M.: Mosk. gos. konservatoriya, 1995. — 24 s.
3. *Dulat-Aleyev V. R.* Natsionalnaya ideya v operakh A. N. Serova // Iz istorii russkoy muzykalnoy kultury. Pamyati Alekseya Ivanovicha Kandinskogo / Nauchnyye trudy Mosk. gos. konservatorii im. P. I. Chaykovskogo. Sb. 35. — M.: Mosk. gos. konservatoriya, 2002. — S. 65—76.
4. *Kremlev Yu. A.* Russkaya mysl o muzyke: Ocherki istorii russkoy muzykalnoy kritiki i estetiki v XIX veke: V 3 t. T. 1: 1825—1860. — L.: Muzgiz, 1954. — 288 s.
5. *Musorgskiy M. P.* Pis'ma. — M.: Muzyka, 1984. — Izd. 2-ye. — 446 s.
6. Russkoye obshchestvo 30-kh godov XIX v. Lyudi i idei: Memuary sovremennikov. — M.: Izd-vo Mosk. un-ta, 1989. — 466 s.
7. *Sabaneyev L. L.* Istoriya russkoy muzyki. — M.: Rabotnik prosveshcheniya, 1924. — 87 s.
8. *Cheshikhin V. E.* Istoriya russkoy opery s 1674 po 1903 g. — SPb.: Izd-vo P. Yurgensona, 1905. — 650 s.
9. *Fulcher J. F.* The Nation's Image: French Grand Opera as Politics and Politicized Art. — Cambridge: Cambridge University Press, 1987. — 292 p.
10. *Hibberd S.* French Grand Opera and the Historical Imagination. — Cambridge: Cambridge University Press, 2009. — 250 p.
11. *Moindrot I.* Le geste et l'idéologie dans le "grand opéra". "La Juive" de Fromental Halévy [article] // Romantisme. — 1998. — № 102. Sur les scènes du XXème siècle. — P. 63—79.