

Е. В. СМАГИНА  
Волгоградский институт искусств  
им. П. А. Серебрякова

УДК 781.5.035: 782.1

## РУССКАЯ ИСТОРИЧЕСКАЯ ОПЕРА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА: К ВОПРОСУ СТАНОВЛЕНИЯ ЖАНРА

Историческая опера, запечатлевшая трагические переломы в судьбе Отечества и пафос его великих побед, этос и могучие жизненные силы народа, приводящие в движение рычаги Истории, занимает особое место в сокровищнице достижений национальной культуры. Ёмкое и многомерное художественное пространство жанра, ставшего, по словам современного исследователя, «одним из главных выразителей национальной ментальности и духовности в русской музыке» [7, с. 3], неизменно привлекало внимание отечественных композиторов разных поколений: как классиков оперной школы, так и работающих в музыкальном театре наших дней<sup>1</sup>. Среди них, наряду с Глинкой и Мусоргским, Римским-Корсаковым и Прокофьевым, Холминов и Петров, Слонимский и Рубин, Успенский и Шантырь, Кобекин, Роголёв...

Отечественное музыкознание, как известно, уделило серьёзное внимание феномену национальной исторической оперы. Особенно тщательно изучены завоевания жанра, созданные в эпоху музыкальной классики: от «Жизни за царя» Глинки, заложившей фундаментальные начала его поэтики, до величественного эпоса «Войны и мира» Прокофьева, ставшего одной из вершин музыкального театра первой половины XX века. Вместе с тем, в истории жанра существует целый ряд «пробелов», касающихся как доглинкинского этапа его становления в рамках первой трети XIX века, так и путей развития на протяжении второй половины XIX — начала XX веков, реализованных в творчестве композиторов так называемого «второго ряда» (Б. Фитингофа-Шеля, Ф. Направника, П. Бларамберга и других). Мало изучена и проблема жанровых трансформаций исторической оперы в музыкальном театре последней трети XX — начале XXI веков.

Обратимся к вопросу о «пролегоменах» жанра, во многом определившего художественный облик национальной оперной школы и один из стратегических векторов её жанрово-стилевых исканий. На первый взгляд, дополнительный экскурс к доглинкинскому этапу может показаться излишним, поскольку предшественники «отечественной героико-трагической» оперы получили хрестоматийную известность. В каче-

стве первоисточка жанра традиционно рассматривается «историческое представление» «Начальное управление Олега» (1786, поставлено в 1790, либретто Екатерины II, музыка Пашкевича, Каноббио и Сартти), охарактеризованное А. Гозенпудом как «...своеобразный опыт создания русской оперы-серии» [4, с. 159]. Далее, как правило, называются оратория С. Дегтярёва «Минин и Пожарский» (1811) и «тёзка» глинканской «отечественной героико-трагической» оперы — «Иван Сусанин» Кавоса (либретто А. Шаховского, 1815). Реже упоминается опера А. Титова — «Вот каковы русские, или Мужество киевлянина» (либретто А. Княжнина, 1817)<sup>2</sup>.

В этой связи заметим, что процесс «жанрового бытия» исторической оперы на русской сцене первой половины XIX века отличается значительно большим многообразием форм и творческих результатов. К тому же, отдельные его аспекты изучены лишь в самом общем плане и потому требуют серьёзной проработки. В частности, представляется необходимым изучение некоторых мало известных оперных произведений, подготовивших кристаллизацию «классического облика» исторической оперы (сочинений О. Козловского, Д. Кашина, К. Кавоса и А. Титова), а также ряда их жанровых «спутников». Речь идёт прежде всего о драме (трагедии) и «национальном (историческом) представлении» с музыкой, основанных на материале сочинений А. Княжнина, В. Озерова, А. Шаховского, Р. Зотова, Н. Кукольника и Н. Полевого, чрезвычайно распространённых на русской сцене первой половины XIX века.

На наш взгляд, актуальным видится пересмотр оценок хорошо известных образцов русской исторической оперы, сложившихся в советской музыковедческой школе, в частности, оперных произведений А. Верстовского, вошедших в так называемую «славянскую трилогию»: «Вадим» (1832) — «Аскольдова могила» (1835) — «Громобой» (1857).

Заслуживает внимания и вопрос о роли контекстного фактора, во многом обусловившего своеобразие художественной концепции жанра. Так, говоря о сложном социально-политическом рельефе «александровского» и «николаевского» периодов истории России,

вспоминаются героические события Отечественной войны 1812 года, заграничные походы российской армии, усилившие процесс «европеизации» русской души; начало Кавказской войны (1817); декабристское движение и его крах; успехи империи во внешней политике — победы в кампаниях против Персии (1826–1828), Турции (1828–1829); трагические события, связанные с участием России в подавлении польского восстания (1830–1831), венгерской революции (1849); жёсткий курс внутренней политики царской власти...

В подобном историко-социальном контексте обращают на себя внимание сюжетно-тематические «пристрастия» музыкального театра эпохи. Наряду с «сусанинским» мифом, приобретшим в «николаевское время» «патерналистскую» направленность<sup>3</sup>, в качестве сквозного назовём также сюжет о подвиге русского народа на Куликовом поле. Например, он объединил такие произведения, как: трагедия В. Озерова «Димитрий Донской» с музыкой С. Давыдова (1807), «национальное представление» «Булат-Темир, татарский богатырь, или Донская битва» Р. Зотова с музыкой А. Варламова (1839), опера А. Рубинштейна «Куликовская битва, или Димитрий Донской» (1850).

Созвучной своему времени была и тема подвигов славного русского казачества, претворённая в различных музыкально-театральных жанрах. Укажем, например, водевиль («Казак-стихотворец» К. Кавоса — А. Шаховского, 1812), дивертисмент («Казак в Лондоне, или Дань мужеству» М. Керцелли, 1815; «Праздник донских казаков» Кавоса, 1815; «Казак на Рейне» Д. Кашина — К. Кавоса — И. Ленгарда, 1817), балет («Ополчение, или Любовь к Отечеству» Кавоса, 1812).

Большой популярностью в отечественной культуре первой трети столетия пользовался также историко-легендарный сюжет о герое Новгородской республики IX века — Вадиме. Продолжив линию трагедии Я. Княжнина («Вадим Новгородский», 1789), он был претворён в драме М. Хераскова «Царь, или Спасённый Новгород» (1800), поэме Жуковского «Вадим Новгородский» (1803), незавершённом замысле первой трагедии А. Пушкина (1820–1821) и второй «волшебноромантической» опере А. Верстовского «Вадим» (1832).

Значительную исследовательскую перспективу имеет, как представляется, изучение поэтики исторической оперы первой половины XIX века с учётом своеобразия историко-философского контекста времени, отражённого в его острых идеологических коллизиях. В этом отношении весьма показательны концептуальные «пересечения» различных политических доктрин и мировоззрений, характеризующих

интенсивную духовную жизнь русского общества рассматриваемой эпохи. Приведём одну из наиболее ёмких характеристик её проблематики, принадлежащих современному историку: «Впервые русская мысль сосредотачивается на вопросах — личность и общество, власть и интеллектуальная элита, народ в истории и как центральном — русская “особость”» [9, с. 22].

Стоит подчеркнуть, что при всех (порой антагонистических) различиях позиция Карамзина и Пушкина, Кюхельбекера и Кукольника, провиденциальная «крамола» Чаадаева, публицистика «официальных народников» и славянофилов, пафос исторических романов Загоскина, Лажечникова и Полевого обнаруживают глубинную общность, признавая ценности русской ментальности одной из фундаментальных опор бытия нации. В этом ряду находятся и оперные концепции Глинки и Верстовского, ставшие яркими образцами претворения «русской идеи» своего времени, порождённой острым переживанием чувства Истории, стремлением осознать глубинный её смысл — во имя постижения судьбы России и её исторического предназначения<sup>4</sup>.

Учитывая специфику историко-философского контекста, интересен также мало разработанный в музыковедении вопрос о коррелировании поэтики жанра с «историософской» доминантой русской общественной мысли первой половины XIX века и историзмом как одним из ведущих принципов художественного мышления эпохи<sup>5</sup>.

Требует значительного углубления и задача изучения художественной концепции исторической оперы и её типологических особенностей в философско-эстетическом контексте эпохи, сформированном программами русских шеллингианцев и масонов, «карамзинистов» и «архаистов»; искателей «почвеннической» народности и апологетов романтического «западничества», «освящённого» именем Шекспира. В этой связи наиболее существенной представляется роль идеи народности, чрезвычайно актуальной для поэтики русской оперной школы в целом. Как известно, её традиционная трактовка опирается на позиции представителей демократической эстетической мысли: в частности, А. Бестужева, В. Кюхельбекера, В. Белинского. Но для оперного театра первой половины XIX столетия не менее значимыми являются также и эстетические взгляды мыслителей, тяготеющих по своим убеждениям к полюсу «русского консерватизма»: в частности, В. Жуковского, С. Шевырёва, М. Загоскина, А. Хомякова.

Выбор персоналий не случаен, поскольку каждый из литераторов имел то или иное отношение к рассматриваемому жанру. Жуковскому, входившему в круг ближайшего общения Глинки в период создания

«Жизни за царя», принадлежит текст гимна-апофеоза «Славься», провозглашающего торжество «Святой Руси». Шевырёв известен как создатель оперного либретто «Вадима» Верстовского, Загоскин, один из основоположников русского исторического романа — его же «Аскольдовой могилы». Хомяков, давший глубокий анализ художественной концепции «Жизни за царя» в своей известной статье, — автор трагедии «Ермак» с музыкой А. Варламова (1835). Приведём одно из его высказываний, на наш взгляд, показательное для полемики 1840-х годов: «Без православия наша народность — дрянь!» [3, с. 189]. Суммируя сказанное о некоторых проблемных вопросах современного изучения жанра исторической оперы, попытаемся представить основные вехи его становления от начала 1800-х годов к середине XIX века, затронув при этом отдельные особенности поэтики.

На рубеже XVIII–XIX столетий появляются первые оперные «преемницы» «Начального управления Олега»: «Взятие Измаила» О. Козловского (на либретто П. Потёмкина по мотивам подлинных событий русско-турецкой войны; время сочинения точно неизвестно, предположительно после 1791 года, текст опубликован в 1795 году), «Наталья, боярская дочь» Д. Кашина — С. Глинки (по одноимённой повести Н. Карамзина о борьбе русских и литовцев, 1798) и «Ольга Прекрасная» тех же авторов (1809, на легендарно-сказочный сюжет по мотивам, заимствованным из времён Киевской Руси). Сохранившиеся в отрывках (две первые) и оставшаяся лишь в описаниях (последняя), эти «полу-исторические» оперы [4, с. 277] интересны с точки зрения некоторых деталей, важных для дальнейшего формирования поэтики жанра. Среди них: патриотическая направленность сюжета из национальной истории и финальные хоры-апофеозы (в обеих операх Кашина).

Нельзя не отметить также драму С. Глинки «Наталья, боярская дочь» с музыкой А. Титова (1805)<sup>6</sup> и трагедию Я. Княжнина «Владисан» с музыкой О. Козловского (предположительно — 1804). Наибольшую жанрово-стилистическую перспективу в них обнаружила музыкальная драматургия, отмеченная действенно-драматической трактовкой хора и чертами сквозного развития, в чём видится «эскиз» не только лучшего сочинения А. Титова — вышеназванной оперы «Мужество киевлянина», но и симфонизированной концепции «Жизни за царя».

Весьма значительной для формирования жанрово-стилистического облика исторической оперы оказалась роль ряда произведений, порождённых «эпохой 1812 года». Среди них, в частности: «народно-героическая драма» А. Вронченко «Кирилловцы, или Нашествие врагов» (1812) и драма И. Свечинского «Освобождение Смоленска» (1813), хоровому стилю которых присущи

масштабность и «крупный штрих». Показательны их финалы-апофеозы, написанные в величественном ораториальном стиле [15, с. 135–136]. В плане переключек с операми Кавоса и Глинки на «сусанинский» сюжет определённый интерес представляет и опера-водевиль «Крестьяне, или Встреча незваных» (либретто А. Шаховского, аранжировка музыки С. Титова, 1814). В музыкальном театре 1820-х годов исторический жанр также сохраняет свою актуальность. В эти годы появляются, например, «русская быль» Шаховского — Кавоса с балетом Ш. Дидло «Сокол князя Ярослава Тверского, или Суженый на белом коне» (1823); «национальное представление в пяти действиях с хорами, сражениями и балетами» Р. Зотова — Кавоса «Юность Иоанна, или Нашествие Тамерлана на Россию» (1824); «национальная драма с пением» тех же авторов «Александр и София, или Русские в Ливонии» (1823).

Историческая оценка данных произведений не может быть однозначной. С одной стороны, в их содержании актуализировано национально-патриотическое начало, созвучное исканиям народности и «историософской» доминанте эстетики эпохи. С другой стороны, трактовка в них исторических сюжетов в условиях растущего интереса русской культуры к романтизму носит «авантюрно-приключенческий» характер [15, с. 141], далёкий от основных направлений в развитии идейно-философской платформы национальной исторической оперы. Особенно важным для неё оказался опыт музыкального театра 1830-х годов. Едва ли не главными событиями в нём — по общественному резонансу и художественной значимости — стали исторические драмы Н. Кукольника — «Рука Всевышнего Отечество спасла» (1832, поставлена в 1834) и А. Шаховского — «Смоляне в 1611 году» с музыкой Д. Шелихова (1834), появившиеся буквально накануне рождения «Жизни за царя».

Оставив за рамками данной статьи рассмотрение идейно-философского замысла обоих произведений, отметим ряд важных деталей в их музыкальной драматургии, подготовивших отдельные художественные решения Глинки. Имеются в виду, например, звон колоколов Московского кремля в одной из кульминационных сцен драмы Кукольника, предвещающий «колокольность» Эпилога «Жизни за царя»; принцип поляризации музыкальных характеристик двух народов в «Смолянах» Шелихова: величественная статуйность, идущая от ораториального жанра, — в показе «русской» сферы, действенность чисто оперного плана, присущая образу поляков [14, с. 106]. Примечательны и некоторые жанрово-стилистические «переключки». Так, основу одного из хоров поляков во втором акте составил полонез «...с подчёркнуто



инструментальной мелодикой (в отличие от вокальной природы «русских» музыкальных номеров)» [там же], тогда как в хоровом стиле последних преломлён молитвенный мелос (предвосхищающий хоры «Жизни за царя» в манере ектеньи)<sup>7</sup>.

Появлению первой глинкинской оперы, как известно, предшествовала «заря Русской музыки оперной», которая, по словам Верстовского, занялась в Москве, а не Петербурге<sup>8</sup>. Речь идёт об «Аскольдовой могиле», «романтической» опере, написанной по одноимённому роману М. Загоскина<sup>9</sup> и «затмившей» своей премьерой успех самых популярных в России начала 1830-х годов постановок: «Волшебного стрелка» Вебера, «Роберта-Дьявола» Мейербера и, на первых порах, даже «Жизни за царя» Глинки.

Вопрос о жанровой принадлежности оперы, удостоенной замечания А. Серова о её «многозначительном синхронизме» [10, с. 46] с глинкинским «Сусаниным», не может быть решён однозначно. С одной стороны, «Аскольдова могила» с её сказочно-фантастическими образами (ведьма Вахрамеевна, бесы, тень Рогнеды), несомненно, связана с традициями русской «волшебной» оперы первой трети XIX века. Кроме того, названные образы могут быть трактованы как отечественная версия «дьявольщины», присущей поэтике западной, главным образом, веберомаршнеровской фантастической оперы. С другой стороны, «Аскольдова могила», несомненно, должна быть причислена к ряду национальных исторических опер. Сходную позицию в этом вопросе занимал Ю. В. Келдыш, определивший её жанр как «историко-бытовой» [5, с. 116].

Думается, роль «исторической» составляющей в её жанровом определении является гораздо более весомой, чем это было принято считать в отечественном музыковедении вплоть до наших дней<sup>10</sup>. Современного исследователя, способного отвлечься от традиционного — достаточно суженного по проблематике восприятия, в «Аскольдовой могиле» поражает многое. Прежде всего, исключительный размах показа сложнейшей эпохи в истории Руси — времени княжения Владимира Первого-Крестителя. Действие в опере происходит накануне принятия «греческой веры» и к тому же осложняется интригой между потомками Аскольда и Рюрика. Изобилующие «многолюдьем» и не всегда последовательно связанные между собой по сюжету, чередуемые по контрасту, а порой наслаиваемые друг на друга, картины языческих обрядов, тайных служб первых христиан, празднеств дружинников князя, быта княжеского терема, гулянья горожан формируют величественную панораму жизни древнего Киева конца X века. Точность исторических штрихов в обращении к узловым моментам в судьбе Отечества,

крупный масштаб разворота драматургических пластов, многосоставность ряда действующих лиц, — всё это привносит в поэтику оперы черты хроникальности, предвосхищающей оперные открытия Мусоргского.

Обратимся к своеобразию трактовки в «Аскольдовой могиле» проблемы «исторического». В полифонически организованном поле её уникальной для эпохи драматургии наличествует «контрапункт» нескольких конфликтных линий: а) варяги — Русь, б) язычество — христианство, в) Неизвестный — Всеслав (как воплощение романтической драмы рока с подменой героя при трагической развязке), г) Надежда — Всеслав (линия любви), д) реальный мир — демоническая фантастика. Линия историко-политического конфликта выражена противостоянием русской сферы («русского кулака») и варяжской, «пришлой» силы. В этой связи вызывает удивление тот факт, что Б. Асафьев, отмечая «антиваряжские тенденции» в «Громобое» [1, с. 61], «не заметил» их очевидного присутствия в «Аскольдовой могиле», где именно они более чем наглядно акцентируют национально-патриотический стержень художественной идеи оперы и её масштаб. К тому же оппозиция «Русь — варяги» характеризует «Аскольдову могилу» как явление, глубоко парадигматичное своему времени, когда накал идеологических «страстей» вокруг проблемы уникальности исторического пути России и её стратегической геополитической миссии обострился буквально до предела.

Обратимся к аргументам. Действительно, созданием «Аскольдовой могилы» Верстовский (вместе с М. Загоскиным) «принял участие» в обсуждении важнейшего для его времени вопроса о происхождении и национальных истоках русской государственности. Проблема варяжского участия «...в установлении династических корней великокняжеской власти Киевского периода русской истории» [12, с. 13], затронутая Ломоносовым и Тредиаковским, актуализированная Карамзиным, была одной из наиболее значимых для русской общественной мысли первой трети XIX века. Вероятно, композитор в какой-то степени даже «усилил» антиваряжскую «ноту» в идейно-философском замысле оперы. Несмотря на значительные купюры текста романа в либретто, Верстовский сохранил в нём сцены, подчёркивающие патриотическую идею. Так, во второй картине I акта оперы Неизвестный, находящийся в гуще толпы киевлян, мощно провозглашает девизы антиваряжской направленности: «Гляди, варяг, на Русь нарвёшься и ног не унесёшь» (сцена № 17)<sup>11</sup>, «Так вас, заморских всех нахалов, здесь учат русским кулаком» (ариозо Неизвестного № 18).

«Историческую правду» далёкой эпохи композитор детализирует посредством чрезвычайно точного штриха. Впервые в русской оперной школе он «приоткрывает завесу» над миром христианства и его нетленными духовными ценностями, обратившись к новой для оперного театра жанрово-стилистической сфере — музыке русского православия. В частности, хоры христиан из третьей картины II акта «Отче наш, царю небесный» (№ 20) и «Сохрани, спаси и помилуй нас» (№ 22) преломляют особенности ведущего жанра православной литургии — *ектеньи* (речитативный склад в манере литургийного «читка», аккордово-хоральную фактуру и натурально-ладовые обороты с применением формулы «русской церковной гармонии» I – VII – III, воспроизводящие стиль православного Обихода). Заметим при этом, что развитие русско-варяжской конфликтной линии средствами музыкальной драматургии в «Аскольдовой могиле» лишено целостности и масштабности, достигнутых Глинкой в его симфонизированных оперных концепциях. Но сам факт её включения в структуру оперного конфликта и драматургическая значимость русско-варяжских сцен дают возможность уточнить жанрово-стилистическое своеобразие «славяно-русской» оперы Верстовского [1] и, в известной мере, сопоставить её с глинкинской «отечественной героико-трагической оперой».

Художественная концепция «Жизни за царя», претворившая наивысшие достижения не только отечественной, но и европейской музыкальной культуры, особенно показательна в плане парадигматичности своей эпохе. Обратившись к «сусанинскому» сюжету и заложенным в нём сложным историческим коллизиям, Глинка сумел разрешить их в аспекте нравственного модуса нации. Отсюда акцентирование в опере идеи жертвенного подвига героя, совершённого во спасение Святой Руси и «законного Царя», присутствие мотивов Божьего знамения, венчания Царя-жениха и Святой Руси. Следствием столь значительного

углубления историко-патриотической темы стали связи идейно-смысловой концепции оперы, её музыкальной драматургии и стилистики с феноменом православного храмового действа, проявившиеся в чертах литургийности (имеются в виду, например, «лейткомплекс ектеньи», черты респонсория в организации ряда хоровых сцен)<sup>12</sup>.

Интерес к исторической тематике сохраняется в музыкальном театре и позднее. Так, в 1839 году появляются «народно-драматические представления» — «Кремнев, русский солдат» И. Скобелева с музыкой А. Верстовского; «Русский инвалид на Бородинском поле» С. Стромиллова — А. Алябьева. Размышляя об итогах пути, пройденного русской исторической оперой первой половины XIX века, подчеркнём мысль о том, что каждый из его этапов был ознаменован появлением своеобразных, порой весьма перспективных для будущего национальной оперной школы произведений. Не будучи совершенными, не «претендуя» на классичность, они, тем не менее, внесли достойную лепту в формирование поэтики жанра, запечатлевшего величайшие события в истории Отечества.

В этой связи, позволим себе предположить, что одной из задач современного музыкознания является объективное и углублённое изучение целого ряда малоизвестных образцов жанра, созданных представителями русской оперной школы второй половины XIX–XX веков. Среди них, в частности: «Мазепа» Б. Фитигофа-Шеля (1859), «Наташа, или Волжские разбойники» К. Вильбоа (1861), «Нижегородцы» Ф. Направника (1867–1868), «Князь Серебряный» Г. Казаченко (1892), «Тушинцы» П. Бларамберга (1895), «Иоанн III и София Палеолог» А. Федорова (1902), «Сожжённая Москва» Аэля (1914), «Стенька Разин» С. Бершадского (1926), «Василий Тёмный» А. Зильбера (1943–1944), «Дмитрий Донской» В. Крюкова (1945–1947), «В грозный год (Вадим)» Г. Крейтнера (1951–1952).

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Наша трактовка жанровой специфики русской исторической оперы опирается на классические её параметры, чётко зафиксированные в отечественном музыкознании. Среди них, в качестве основополагающих, выделим следующие: выбор сюжетов, тяготеющих к узловым, переломным моментам отечественной истории, особая их трактовка, предполагающая диалектическое сопряжение прошлого, настоящего и будущего, а также крупномасштабных обобщений в охвате исторических событий и моментов их конкретизации; ведущее значение конфликтной антитезы сил, представленных мощными коллективными образами; монументальность композиции, размах музыкальной драматургии синтетического — эпико-драматического плана; значимость хорового начала.

<sup>2</sup> С. Тышко называет оба произведения, написанные на основе жанра комической оперы, «прототипами-антагонистами» «Жизни за царя» [13, с. 16].

<sup>3</sup> Об этом см.: [6].

<sup>4</sup> Воплощённая с той или иной степенью мифологизации, интерпретированная в различных идеологических ракурсах, история Отечества буквально «завладевает» культурным пространством своего времени, проникая в «глубинные структуры» искусства и даже ... тематику великосветских салонных бесед. В этой связи удивительно меткой представляется характеристика устроений петербургской знати, принадлежащая А. С. Пушкину. В очерке о Н. Карамзине, созданном под впечатлением от выхода первых восьми книг «Истории государства Российского» (1818), поэт, сравнивая масштаб деяний Карамзина и эффект, произведённый его «Нотами “Русской истории”» [8, с. 239], с открытием Америки Колумбом, пишет: «Все, даже светские женщины, бросились читать историю своего отечества, дотоле им неизвестную» [8, с. 238].

<sup>5</sup> Об этом см.: Е. Смагина. Русский музыкальный театр первой половины XIX века в историсофском контексте эпохи // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Серия «Социально-экономические науки и искусство». — Волгоград, 2008. — № 8 (32). — С. 130–134.

Говоря о недостаточной изученности вопроса, подчеркнём, что об историзме заходит речь в связи с эстетикой «кучкизма» и, главным образом, творчеством Мусоргского. Среди трудов недавнего времени выделим исследование Н. Тетериной «Историзм художественного мышления М. П. Мусоргского. От источниковедения и текстологии к драматургии и философии истории». — М., 2007. В числе наиболее актуальных современной науке также — «классические» работы Ю. Лотмана начала 1980-х годов: «Идея исторического развития в русской культуре конца XVIII — начала XIX столетия» // О русской литературе. Статьи и исследования: история русской прозы, теория литературы. — СПб., 2005; «Основные этапы развития русского реализма» [там же].

<sup>6</sup> Драма Глинки, наряду с «Дмитрием Донским» В. Озерова с музыкой С. Давыдова (1807) и «Пожарским» М. Крюковского (1811), вошла в триаду самых знаменитых драматических спектаклей своего времени.

<sup>7</sup> Приём поляризации сил, развивающий идею «Февея» В. Пашкевича, ранее уже был использован К. Кавосом: в музыке к упомянутой выше драме Р. Зотова «Юность Иоанна III, или

Нашествии Тамерлана на Русь» (1822), где противопоставлены русские и моголы, а также в «древнем национально-пантомимном балете» «Кавказский пленник» (1823) — с оппозицией славянского и восточного начал.

<sup>8</sup> Перефразированное выражение композитора заимствовано из его широко известного «программного» письма В. Одоевскому, написанного в 1836 году вскоре после премьеры «Жизни за царя» (цит. по: [4, с. 260]).

<sup>9</sup> Предшествующий ей «Вадим» (1832) лишь по сюжетике может быть причислен к историческому жанру, поскольку направленность его музыкальной драматургии обращена скорее к сказочно-волшебной сфере.

<sup>10</sup> В оценке художественных достоинств оперы, «освящённой» авторитетом имени Асафьева и оставшейся практически неприкосновенной до сегодняшнего дня, акцентируются «русские образы, русский юмор и цельный русский характер ... красивый эпический тон ... ощущение удалства и молодечества, манящие свойства лирики...» [2, с. 49].

<sup>11</sup> Здесь и далее фрагменты оперы приводятся по следующему изданию: Верстовский А. Аскольдова могила: романтическая опера в шести картинах для пения с фортепиано / либретто Н. Бирюкова по мотивам романа М. Загоскина; обраб. и ред. муз. материала Б. Доброхотова. — М., 1963.

<sup>12</sup> Об этом см.: [11].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Композитор из плеяды славяно-русских бардов: Алексей Николаевич Верстовский // Избранные труды. Т. 4. — М., 1955. — С. 59–64.
2. Асафьев Б. Композиторы первой половины XIX века // Избранные труды. Т. 4. — М., 1955. — С. 46–58.
3. Благова Т. Соборность как философская категория у Хомякова // Славянофильство и современность. — СПб., 1994. — С. 178–293.
4. Гозенпуд А. Музыкальный театр в России от истоков до Глинки. — Л., 1959.
5. Келдыш Ю. А. Н. Верстовский // История русской музыки. В 10 т. Т. 4. — М., 1986. — С. 97–131.
6. Киселёва Л. Становление русской национальной мифологии в николаевскую эпоху (сусанинский сюжет) // Лотмановский сборник. — М., 1997. — Вып. 2. — С. 279–303.
7. Неясова И. Русская историческая опера XIX века (к проблеме типологии жанра): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — Магнитогорск, 2000.
8. Пушкин А. Карамзин // Собр. соч. В 10 т. Т. 7. — М., 1976. — С. 238–240.
9. Рудницкая Е. Русская мысль пушкинского периода // Отечественная история. — 1999. — № 3. — С. 3–24.
10. Серов А. Верстовский и его значение для русского искусства // Избранные статьи. — М., 1957. — С. 44–48.
11. Смагина Е. «Комплекс ектеньи» как специфическая черта художественной концепции «Жизни за царя» Глинки // Материалы «Серебряковских научных чтений». В 2 кн. Кн. 1. — Ростов н/Д; Волгоград, 2004. — С. 54–84.
12. Стенник Ю. Об истоках славянофильства в русской литературе XVIII века // Славянофильство и современность. — СПб., 1994. — С. 10–22.
13. Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков. — Киев, 1993.
14. Щербакова-Мнацаканян М. Забытый русский композитор // Советская музыка. — 1987. — № 8. — С. 101–108.
15. Щербакова М. Музыка в русской драме: 1756 — I половина XIX в.: монография. — СПб., 1997.

### Смагина Елена Владимировна

кандидат искусствоведения,  
профессор кафедры истории и теории музыки,  
проректор по научной работе  
Волгоградского института искусств  
им. П. А. Серебрякова