

## МУЗЫКАЛЬНЫЙ БЫТ «МАЛОГО ДВОРА» И ОПЕРНОЕ ТВОРЧЕСТВО Д. С. БОРТНЯНСКОГО

Интерес к российскому музыкально-театральному искусству XVIII века, рассмотрению оперного творчества отдельных композиторов этой эпохи проявляется в музыковедении спорадически (о возрастающих сложностях изучения музыки этого столетия см.: [14]). До настоящего времени начальный этап становления и развития русской оперы исследован далеко не полностью, что, вероятно, во многом детерминировано как слабой изученностью архивов, хранящих рукописные партитуры сочинений, так и установившимися представлениями об их малой художественной ценности (см., например, статью о русской комической опере в авторитетном издании «Музыкальный Петербург» [7, с. 43]). Задача настоящей статьи – показать специфическую миссию Д. С. Бортнянского в становлении русского оперного искусства и отражение в его операх, сочинённых в России, музыкальных традиций салонной культуры, формирующихся в стране во второй половине XVIII столетия.

В России XVIII века, секулярном по своей сути, чрезвычайно репрезентативной оказывается светская сторона жизни общества, которая формирует свою эстетику, регламентирует нормы поведения, ориентирует человека на освоение определённых форм деятельности. Релевантной составляющей светского этикета столетия в этой связи является искусство. Весомую роль в формировании нового типа секулярного/светского человека выполняют музыкальные, литературные и философские салоны, получившие большое распространение в аристократических кругах. Среди них – Эрмитажный салон Екатерины II, салоны графа И. И. Шувалова, М. М. Хераскова и его жены, одной из первых русских поэтесс Елизаветы Нероновой, салон Марии Кантемир, сестры поэта А. Д. Кантемира и др. Почти все они брали за образец модель европейского и, прежде всего, французского аристократического, изначально дворцового салона [15; 17], популяризировали просветительские

идеалы и способствовали духовному развитию личности. Здесь получали максимальное воплощение такие эстетические позиции, как галломания, благородство, «приятность», утончённость в раскрытии чувств, глубина их переживаний. Салонная культура России XVIII века, ориентированная прежде всего на просвещённого дилетанта, аккумулировала важнейшие типологические признаки искусства эпохи Просвещения и актуализировала, в силу своей эстетической специфики, сентименталистские тенденции. Поэтому, исходя из данных художественных позиций, делается акцент не на утверждении «правильного», «полезного» искусства, о котором говорила Екатерина II и её сподвижники, а на гедонистическом, «приятностном» аспекте, «артифициальном высказывании» (по определению А.Г. Коробовой [5]). Тем самым салонная культура способствовала развитию не «официальных» жанров искусства, получивших распространение при императорском дворе (опера-*seria*, хоровые прологи, оды, кантаты), а камерных жанров (инструментальные миниатюры, ансамблевая музыка, музыкальные пасторали и интермедии, камерно-вокальные сочинения).

При «малом дворе» великокняжеской четы Павла Петровича и Марии Фёдоровны, попеременно располагающемся в Павловске и Гатчине (1780-е гг.), формируется свой, пожалуй, наиболее престижный в это время аристократический салон, вдохновителем и организатором которого являлась супруга наследника престола.

Мария Фёдоровна была разносторонней особой, не лишённой художественных талантов. Она занималась живописью, шитьём, вышиванием, участвовала в создании ландшафта Павловского парка, одной из первых женщин в России овладела работой на токарном станке, вытачивая изделия из янтаря и слоновой кости. Кроме того, Мария Фёдоровна занималась благотворительной деятельностью и способствовала становлению женского образования в России [2; 8].

Отношение к искусству Павла, вероятно, было более прохладным. По мнению К. Валишевского, «литературой и искусством он интересовался не искренно, по принуждению, полагая, что они должны занимать известное место в занятиях государя» [2, с. 64]. Историк упоминает о совместном музицировании прусского короля Фридриха II и Павла: «Фридрих II играл на флейте, а его поклонник распевал романсы, хотя голос у Павла – хриплый на нижних нотах и пронзительный на высоких – был крайне неприятен» [там же]. По сведениям А. С. Розанова, наибольший интерес к музыкально-театральным постановкам Павел проявлял в молодости. Так, в 1764 году он принимал участие в исполнении роли Гименея в балете «Галатей и Адис» [11, с. 24]. В период первого брака на великой княгине Наталье Алексеевне Павел проявил интерес к драматическому театру, установив в 1773–1776 гг. в своих покоях Зимнего дворца переносной театр [там же]. Театральные пристрастия наследника в последующие годы были связаны с французскими музыкально-театральными постановками.

Во втором браке с принцессой Софией Доротеей Вюртембергской (Марией Фёдоровной) Павел продолжал интересоваться музыкой. В 1781–1782 гг. великокняжеская чета совершила путешествие по Западной Европе, в котором Павлу Петровичу и Марии Фёдоровне довелось услышать игру В. Моцарта и М. Клементи, познакомиться с операми К. Глюка и В. Моцарта. Позже, вероятно не без влияния французской королевы Марии-Антуанетты, которая была известна как замечательная арфистка, Мария Фёдоровна вместе со своими дочерьми также будет обучаться игре на арфе. Стремясь создать возвышенную художественную атмосферу в возводившемся в то время Павловске, Мария Фёдоровна привлекает в свой круг значительных литераторов и музыкантов. Так, при «малом дворе» в разное время служили композиторы Д. Паизиелло и Д. С. Бортнянский, арфист Ж. Б. Кардон, поэт и драматург Ф. Г. Лафермьер. Здесь формируется любительская труппа из придворных великокняжеской четы, силами которой исполнялись музыкально-театральные спектакли. Это Е. И. Нелидова, Н. С. Борщова (Мусина-Пушкина), Г. И. Алымова (Ржевская), В. Н. Аксакова, Е. С. Смирная или Смирнова (княгиня Долгорукова), князя П. М. Волконский, Н. А. Голицын, Ф. Н. Голицын, И. М. Долгоруков, графы А. А. Мусин-Пушкин,

Г. Г. Кушелев, а также С. И. Плещеев и Ф. А. Виолье. Тексты для музыкально-театральных постановок создавали граф Г. И. Чернышёв и Ф. Г. Лафермьер [10, с. 6]. Данная труппа «благородных актёров» давала спектакли при «малом дворе» с 1784 до конца 1780-х гг.

Как свидетельствуют современники о быте «малого двора», здесь большое место уделялось музыкальным и литературным постановкам, а Павел «не чуждался общества, охотник был до театра и всякой забавы» [3, с. 56]. А. Куракин пишет своему брату в 1786 году: «Здесь велика охота до спектаклей, одни репетиции и показы...» [1, с. 15]. К «малому двору» была приписана немецкая труппа, ставившая зингшпили, однако эти спектакли не имели большой популярности. Достаточно быстро зингшпиль вытесняют другие музыкально-театральные жанры – итальянская и, в большей степени, французская комическая опера в её лирическом, сентиментальном преломлении (о значении комической оперы в европейском театре в этот период см., например: [13]), а также пастораль, с акцентированием идиллического, любовного содержания.

Из приведённого А. Ананьевым списка представлений в Гатчинском дворцовом театре за 1786–1800 гг. [6, с. 299–321] следует, что итальянской труппой здесь было дано 35 представлений (около 18%), тогда как подавляющее большинство спектаклей – 146 (около 75%) поставлены французской труппой. При «малом дворе» в большом числе исполнялись комические оперы А. Гретри («Избранница из Саланси», «Ричард Львиное Сердце»), Н. Далеирака (популярная в России опера «Нина, или Безумная от любви»), П. А. Монсиньи («Роза и Кола», «Дезертир»), Ж. Ж. Руссо («Деревенский колдун»), комедии Ж. Б. Мольера, Ж. Ф. Реньяра, П. О. Бомарше, П. К. Мариво, А. Р. Лессажа, Д. Дидро, П. Корнеля и др., а также драма в стихах Ш. Ж. Фенуйо де Фальбера, трагедии и драмы Ф. М. Вольтера, Ж. Ф. Дюси и др. Кроме того, в либретто музыкально-театральных постановок часто использовались в качестве литературных первоисточников драмы Ж. Расина, П. Корнеля, Ф. Вольтера.

Помимо опер зарубежных композиторов в 1780-е гг. в Павловске и Гатчине были поставлены три оперы Д. Бортнянского, созданные специально для постановок при «малом дворе»: «Празднество сеньора» (1786), «Сокол» (1786) и «Сын-соперник» (1787), а в более позднее время

и другие популярные комические оперы отечественных музыкантов: «Сбитенщик» Ж. Бюлана – Я. Б. Княжнина и «Мельник – колдун, обманщик и сват» А. Аблесимова – М. Соколовского.

Остановимся подробнее на оперных спектаклях, созданных специально для любительской труппы «благородных актёров» при «малом дворе». Д. С. Бортнянский, возвратившись в Россию, с 1783 года занимает должность великокняжеского капельмейстера, сменив на этом посту Дж. Паизиелло. В обязанности нового капельмейстера входило обучение игре на клавире Марии Фёдоровны, сочинение инструментальной музыки, в том числе и создание маршей для военных экзерциций наследника престола, а также проведение концертов в Павловске и Гатчине.

Как отмечалось выше, салонная культура XVIII столетия в России была ориентирована на неофициальное, галантное и утончённое общение, а категория «приятности» являлась важнейшим типологическим качеством этой культуры. Галантность обозначает «не только узкую сферу утончённо любовного поведения, но, шире, стиль и образ жизни, основанный на приятном искусстве быть приятным... словом “галантный” называют всё то, что есть наиболее искусного и изысканного, рафинированного и духовного в искусствах; так называют то неуловимое, что составляет цвет и блеск вещей» [12, с. 54]. Категория «приятности» была востребована в России в эпоху сентиментализма и раннего романтизма, особенно в музыкальном театре и камерно-вокальных жанрах и соответствовала музыкально-эстетическим предпочтениям Бортнянского, создававшего музыку к театральным постановкам «малого двора». Рассмотрим, каким образом галантный стиль светского общения находит воплощение в операх композитора.

Поставленные на сценах дворцовых театров Павловска и Гатчины спектакли имели явно выраженный рекреативный, развлекательный характер. Как свидетельствуют воспоминания современников, эти постановки носили характер развлечений, «удовольствий»: «Ни один год не был так богат *удовольствиями*, как настоящий [1784. – *И. П.*]. Всё лето мы играли разныя комедии, то в Павловском, то в Гатчине»; «Великой княгине захотелось дать супругу своему *сюрприз* и нечаянно представить ему в Гатчине театральное зрелище»; «Их высочества любили театр. Он ... был *забава* по моде», – пишет И. М. Долгоруков (цит. по: [11, с. 9]).

Бесконфликтная, развлекательная природа музыкального праздника, естественно, детерминировала и специфический тип музыкальной драматургии этих спектаклей, основанных на сюжетах, где драматический конфликт либо отсутствует вовсе («Празднество сеньора»), либо существенно сглажен («Сокол» и «Сын-соперник»). Для выражения такого бесконфликтного типа драматургии наиболее органичен *жанр пасторали*. Пастораль в качестве неотъемлемого признака раннего этапа становления оперного жанра, в том числе и в России, отмечает А. Г. Коробова. По её мнению, «центральная для пасторали тема любви, игнорируя сильные потрясения и грубые порывы, приобрела здесь особую рафинированность, поскольку раскрывала не столько чувственное наслаждение любовью, сколько духовное наслаждение чувством, когда возвышенная гармония сердец становится проявлением естественной гармонии мира» [5, с. 228]. Так, именно «духовное наслаждение чувством» наполняет смыслом жизнь героев оперы «Сокол» (Федерико, Эльвира) и «Сын-соперник» (Дон Карлос, Донна Леонора). Даже комические персонажи здесь приобретают оттенок благородства, благодаря их приобщённости к этому высокому и утончённому чувству (например, образ Саншетты из «Сына-соперника»).

Кроме того, все рассматриваемые оперы имеют *счастливое разрешение сюжетных коллизий в финале*. Так, кажущаяся неразрешимость любовных отношений героев и обетов, данных ими ранее, совершенно легко и бесконфликтно исчезает в финале оперы «Сын-соперник», где краткий рассказ Доктора Дону Педро о взаимных чувствах его сына и Донны Леоноры приводит к счастливой развязке. Напомним, что сюжетный мотив, к которому обращаются Лафермьер и Бортнянский, в эти же годы используется Ф. Шиллером в его драме «Дон Карлос», где он интерпретируется совершенно иначе. Лирические чувства в драме Шиллера оказываются втянутыми в сложнейший клубок философских, политических, социальных и психологических конфликтов и выступают в качестве важного, но тем не менее, подчинённого другим обстоятельствам, чувства. Дон Карлос Шиллера жертвует своей любовью, вытесняя её другим социально значимым мотивом (об этом подробнее см.: [9]), тогда как в опере Бортнянского любовное чувство Дона Карлоса оказывается безусловно доминантным.

Другим признаком жанра пасторали в спектаклях Бортнянского является акцентуация тех сюжетных мотивов, которые способствуют созданию *атмосферы галантности*. Это сцены любовного томления (например, романс Жаннотьера из II д. и его же ариетта из III д. «Празднества сеньора», арии Федерика из I и III д. оперы «Сокол», арии Дона Карлоса из I и II д. оперы «Сын-соперник»); пасторали в галантном стиле, своего рода музыкальные интермедии, основанные на французских песенных и танцевальных жанрах (менуэт и куплеты Бабетты из II д., финальный балет – браиль из «Празднества сеньора», ария Марины в духе менуэта и ария Педрилло из I д., романс Жаннетты и Грегуара из II д. «Сокола», песенка Альбертины, основанная на ритмах контраданса или экосеза и бержеретта Саншетты из II д. оперы «Сын-соперник» и др.). Пасторальность присутствует и во многих других номерах опер Бортнянского: рондо Аннеты, ария Перетты и ария Бабетты из II д. «Празднества сеньора»; арии Жаннетты, Федерика, Марины из III д. оперы «Сокол»; романс Донны Леоноры из I д., Колыбельная из III д. оперы «Сын-соперник» и др. Пасторальные сюжетные, образные и эмоциональные мотивы оказываются доминантными в стилистике всех трёх музыкальных спектаклей композитора. Напомним, что и действующие лица «Празднества сеньора» – Бабетта и Люка, Аннета и Любен – являют собой влюбленных пастушков, а действие происходит на лоне сельской природы.

Важнейшим драматургическим признаком «русских» опер Бортнянского является намеренная *идеализация персонажей* оперы. Естественно, в большей мере это касается «благородных» героев, однако приём возвышения, облагораживания характеризует и персонажей традиционно комического амплуа. Например, Доктор в «Сыне-сопернике» (образ докторов присутствует и в опере «Сокол», однако здесь Бортнянский интерпретирует их исключительно в комическом ключе) проявляет благородные чувства, устривая судьбу влюблённых, одновременно с этим выказывая своими действиями такие типичные свойства комического персонажа, как динамичность, находчивость, смекалку и добродушный юмор.

Исключительное благородство проявляют главные герои опер Бортнянского. Благородство оказывается ведущим мотивом действий Федерика и Эльвиры в «Соколе»: Федерико готов

пожертвовать всем своим состоянием и даже верным другом – соколом, ради выражения глубины лирических чувств к Эльвире, Эльвира также благородна в своих мечтах и поступках, желая все свои силы и любовь отдать мнимому большому сыну. В опере «Сын-соперник» благородные персонажи – Дон Педро, Дон Карлос и Донна Леонора проявляют благородство и по отношению друг к другу, уважая чувства близкого человека, и в сдержанности проявления своих переживаний, и в общем этосе общения с остальными персонажами. Благородство героев проявляется также в готовности принести свои чувства в жертву чувствам другого. Так, Карлос скрывает свои глубокие чувства по отношению к Леоноре от отца, чтобы не омрачить его радость от предстоящей женитьбы; Леонора готова пожертвовать своей любовью ради слова, данного отцу перед его кончиной; наконец, Дон Педро жертвует своей любовью ради счастья детей. Этот пафос благородства распространяется и на остальных персонажей, среди которых даже слуги охарактеризованы в более серьёзном и возвышенном ключе, нежели обычно.

Галантная пастораль проявляется и *на уровне музыкального языка опер* Бортнянского. Для рассматриваемых партитур свойственны характерные признаки топоса «галантности» [4, с. 14–17; 16]. К ним можно отнести простоту и прозрачность фактуры, часто имеющую характер простого двухголосного диалогического изложения, близкого столь актуальному для пасторали тону доверительной беседы. Принципиально гомофонная фактура активно насыщена типовыми ходами и фигурациями (разные виды трезвучий и их обращений, арпеджио).

Мелодика вокальных номеров опирается на плавное поступенное движение с частым использованием терцовых и секстовых интонаций (например, ария Федерика из I д. «Сокола» или ариозо Саншетты с хором из I д. оперы «Сын-соперник»). Закруглённость мелодических линий, органичное и аккуратное вплетение в них нечастых украшений можно уподобить изящному орнаменту рококо, плетущему ажурные кружева.

Топос пасторальности проявляется в гармоническом письме и тональной драматургии опер. По преимуществу, используя характерные для пасторали тональности *F*, *G dur*, а также *Es* и *B dur*, композитор опирается на диатоническое письмо и простые тонико-доминантовые



гармонические соотношения аккордов с типовыми кадансовыми формулами. Одним из релевантных признаков пасторали является использование принципа эха и имитации природных звучаний (охотничьи зовы и т. п.), что наблюдается и в рассматриваемых произведениях. Так, увертюра к опере «Сын-соперник» содержит в себе частые переключки мотивов по принципу эха, их повторы, с последующим секвенцированным проведением, в увертюре и заключительных номерах оперы неоднократно звучит «золотой ход валторн». Неслучайно и то, что в партитуре большое (а нередко и доминирующее) внимание отводится духовым инструментам и их сольным эпизодам (например, соло кларнета в ариозо Саншетты с хором или флейты в арии Дона Карлоса из I д.).

Бесконфликтному типу драматургии пасторали соответствуют и ансамблевые номера опер Бортнянского. Практически их все (за исключением комических сцен, где используется принцип интонационного и драматургического противопоставления героев, например, финал I д. оперы «Сокол») можно отнести к ансамблям согласия. Герои движимы единым чувством, что отражается в соотношении вокальных партий – преимущественным пением параллельными интервалами с единовременным произнесением текста, частые повторы одним персонажей интонаций другого. Кроме того, вопросо-ответная структура в диалогах воссоздает важный для пасторали тон беседы (дуэт Эльвиры и Федерика из III д. «Сокола», финал I д. оперы «Сын-соперник» и др.).

Простота и бесконфликтность драматургии детерминируют обращение композитора к простым формам, основанным на принципе вариантной повторности. Это, прежде всего, куплетная форма, являющаяся основной для большинства сольных номеров опер Бортнянского. Единство переживаемого героем чувства, его определённая статичность способствуют повторности мелодической строфы. И только в кульминационные моменты, характеризующие сложные психологические состояния героев, композитор обращается к другим оперным формам, например, в финале I д. оперы «Сокол», построенного в сквозной форме или в трёхчастной арии Донны Леоноры из II д. оперы «Сын-соперник».

Наконец, важным признаком пасторали и топоса «галантного» является опора на танцеваль-

ные жанры: менуэт, сицилиану, гавот, бурре и т. п., что буквально становится метро-ритмическим стержнем опер Бортнянского. Так, менуэт во II д. «Празднества сеньора» является основой жанровой сценки, на этом же танце строится женский хор из I д. оперы «Сокол», важное значение в «Соколе» получает и жанр бержеретты (романс о Тирсисе Жаннетты из II д. и её ариетта из III д.). Отметим, что танцевальность наиболее активно проявляется в характеристике девушек, как правило, второстепенных персонажей, чей образ призван отобразить такие женские качества, как кокетливость, лукавство, грацию (например, образы Бабетты и Аннетты в «Празднестве сеньора», Марины в «Соколе», Саншетты и Альбертины в «Сыне-сопернике»).

В качестве образца музыкальной пасторали приведём песенку Саншетты из II д. оперы «Сын-соперник», репрезентирующую характерные признаки пасторали. Выдержанная в «пасторальной тональности» *F dur*, основанная на танцевальном ритме и написанная в куплетной форме, мелодика этой арии гибка и изящна, построена на волнообразном движении по звукам тонического и доминантового трезвучий. Ей присущи черты звукоизобразительности (чередование восходящих и нисходящих интонаций на словах «и вверх, и вниз», когда Саншетта рассуждает о причудливости Фортуны), приём эха, дробность мелодического строения фраз и ненавязчивые украшения (форшлагги и группетто).

Вместе с тем композитор в своих произведениях создаёт первые в русской опере образцы драматических вокальных номеров, раскрывающих сильные душевные переживания и страсти героев. К показательным примерам такого рода можно отнести арию Донны Леоноры из II д. «Сына-соперника». Сюжет последней оперы Бортнянского в большей степени предрасположен к показу тонких психологических нюансов переживаний главных героев и их внутреннего душевного конфликта. В рассматриваемой арии «Напрасно себя я упрекаю!» раскрывается сложная душевная борьба героини: стремление к верности данному ей обету выйти замуж за Дона Педро и сильным любовным чувством к Дону Карлосу. Музыка этой арии построена на противопоставлении контрастных музыкальных планов: танцевальности и декламационности; напевности мелодической линии и речитации и патетических интонаций в моменты наибольшей экспрессии; плавного ритма и активного пунк-

тира; прозрачной фактуры и стремительного гаммаобразного взлёта или драматического тремолоирования струнных; неустойчивых гармоний с выразительными восходящими малосекундовыми задержаниями и хроматизмами; тональном сопоставлении разделов (*G dur* и *d moll*). В целом, эта ария соответствует стилистике оперы-*seria*, однако при передаче сильных аффектов композитор сглаживает, эстетизирует переживания героини, удерживая их в топосе «галантного».

Таким образом, оперы Д. Бортнянского, созданные для постановки труппы «благородных актёров», обладают рядом общих типологических признаков, отражающих специфику жанра пасторали и топоса «галантного». Служа при «малом дворе», где культивировался дух французской культуры, Бортнянский попадает в достаточно уникальную для своего времени закрытую среду. Так, ему не пришлось создавать официальных опер для императорского двора, не пришлось отражать в сочинениях русскую

национальную проблематику с опорой на сюжеты из крестьянской жизни, следовательно, не возникало необходимости обращаться к стилистике русской народной песенности, как другим создателям русской оперы. Напротив, Бортнянский в своих сочинениях ориентируется на европейские традиции, прежде всего в их франко-итальянском проявлении, следование эстетике галантного стиля и категории «приятности». Всё это позволило раскрыть природное дарование композитора-лирика, «русского Моцарта», его явный мелодический дар, а в области оперной драматургии впервые попытаться раскрыть богатство внутреннего мира человека, изначально благородного и способного на сострадание и сильное чувство. Таким образом, эстетические принципы Бортнянского и музыкальный быт «малого двора» оказались удивительно созвучными, и это взаимодействие породило три оперные вершины в отечественном музыкальном искусстве XVIII столетия.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Ананьев А. А. Здесь велика охота до спектаклей, одни репетиции и показы... // «Музыка все время процветала...». Музыкальная жизнь императорских дворцов: мат. науч.-практ. конф. Гатчина 22–23 октября 2015. СПб., 2015. С. 15–25.
2. Валишевский К. Сын великой Екатерины. Павел I. Репринтное воспроизведение издания А. С. Суворина. М.: ИКПА, 1990. 663 с.
3. Долгоруков И. М. Капище моего сердца, или Словарь всех тех лиц, с коими я был в разных отношениях в течение моей жизни. М.: Наука, 1997. 394 с.
4. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Поэтика и стилистика. М., 2007. 376 с.
5. Коробова А. Г. Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра: исследование / Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского. Екатеринбург, 2007. 656 с.
6. «Музыка все время процветала...». Музыкальная жизнь императорских дворцов: мат. науч.-практ. конф. Гатчина 22–23 октября 2015. СПб.: Своё издательство, 2015. 324 с.
7. Музыкальный Петербург. XVIII век: энциклопедический словарь: в 7 т. СПб., 2000. Т. 1, кн. 3 (Р–Я). 328 с.
8. Островский О. Б. Императрица Мария Федоровна и русская художественная культура 1801–1825 гг. // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. 2013. Т. 4, № 3. С. 59–70.
9. Полозова И. В. Ф. Шиллер и Д. Бортнянский: творческие параллели // Культура и искусство Германии: Девятая междунар. науч. интернет-конф. URL: <http://rachmaninov.ru/deyatelnost/nauchnaya-deyatelnost/konferenczii/kultura-i-iskusstvo-germanii-2016> (Дата обращения: 22.11.2016).
10. Розанов А. С. Музыкальный Павловск. Л.: Музыка, 1978. 158 с.
11. Розанов А. С. «Празднество сеньёра», опера Д. С. Бортнянского // Музыкальное наследие. Т. 3. М., 1970. С. 9–26.
12. Якимович А. К. Об истоках и природе искусства Вагто // Западноевропейская художественная культура 18 века: сб. ст. М., 1980. С. 47–69.
13. Charlton D. New Light on the Bouffons in Paris (1752–1754) // Eighteenth-century music. 2014. Volume 11. Issue 1, pp. 31–54.
14. Head M. The Growing Pains of Eighteenth-Century Studies // Cambridge-opera journal. 2015. Volume 27. Issue 2, pp. 175–186.
15. Malina Janos. On the Venues for and Decline of the Accademies at Esterhaza in Haydn's time // Eighteenth-century music. 2016. Volume 13. Issue 2, pp. 253–281.
16. Rice J. A. The Morte: a Galant Voice-leading Scema as Emblem of Lament and Compositional Building-block // Eighteenth-Century Music. 2015. Volume 12. Issue 2, pp. 157–181.
17. Thom W. M. Jenny Lind, Harriet Grote and Elite Music Patronage in Early Victorian London // Journal of the Royal Musical Association. Volume 141. Issue 2. November, 2016, pp. 283–302.

## REFERENCES

1. Anan'ev A. A. Zdes' velika okhota do spektakley, odni repetitsii i pokazy... [There is a Great Desire for Performances Here, Nothing but Rehearsals and Shows]. «Музыка все время протсветала...». *Muzykal'naya zhizn' imperatorskikh dvortsov: mat. nauch.-prakt. konf. Gatchina 22–23 oktyabrya 2015* [“Music Flourished all the Time...”. The Musical Life of the Imperial Palaces: Proceedings of the Conference. Gatchina 22–23 October 2015]. St. Petersburg, 2015, pp. 15–25.
2. Valishevskiy K. *Syn velikoy Ekateriny. Pavel I. Reprintnoe vosproizvedenie izdaniya A. S. Suvorina* [The Son of the Great Catherine. Paul I. Reprint of Edition of A. S. Suvorin]. Moscow: IKPA, 1990. 663 p.
3. Dolgorukov I. M. *Kapishche moyego serdtsa, ili Slovar' vsekh tekhnits, s koimi ya byl v raznykh otnosheniyakh v techenie moyey zhizni* [The Altar of my Heart, or a Dictionary of all those People, with whom I have been in Various Relationships During my Life]. Moscow: Nauka, 1997. 394 p.
4. Kirillina L. V. *Klassicheskiy stil' v muzyke XVIII – nachala XIX veka. Poetika i stilistika* [Classical Music of the 18th and Early 19th Century. Poetics and Stylistics]. Moscow, 2007. 376 p.
5. Korobova A. G. *Pastoral' v muzyke evropeyskoy traditsii: k teorii i istorii zhanra: issledovanie* [The Pastoral in the Music of the European Tradition: the Theory and History of the Genre: a Study]. Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory. Ekaterinburg, 2007. 656 p.
6. «Музыка все время протсветала...». *Muzykal'naya zhizn' imperatorskikh dvortsov: mat. nauch.-prakt. konf. Gatchina 22–23 oktyabrya 2015* [“Music Flourished all the Time...”. The Musical Life of the Imperial Palaces: Materials of the Scholarly-Practical Conference, Gatchina 22–23 October 2015]. St. Petersburg: Svoye izdatel'stvo, 2015. 324 p.
7. *Muzykal'nyy Peterburg. XVIII vek: entsiklopedicheskiy slovar': v 7 t.* [Musical St. Petersburg. The 18<sup>th</sup> Century: an Encyclopedic Dictionary: in 7 Volumes]. Volume 1, Book 3 (R–Ya). St. Petersburg, 2000. 328 p.
8. Ostrovskiy O. B. Imperatritsa Mariya Feodorovna i russkaya khudozhestvennaya kul'tura 1801–1825 gg. [Empress Maria Feodorovna and Russian Artistic Culture between 1801 and 1825]. *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A. S. Pushkina* [Herald of the Leningrad State A. S. Pushkin University]. 2013. Volume 4, No. 3, pp. 59–70.
9. Polozova I. V. F. Shiller i Dmitri Bortnyansky: tvorcheskie paralleli [Schiller and D. Bortnyansky: Artistic Parallels]. *Kul'tura i iskusstvo Germanii: devyataya mezhdunarodnaya nauchnaya internet-konferentsiya* [The Culture and Art of Germany: The Ninth International Scholarly Internet Conference]. URL: <http://rachmaninov.ru/deyatelnost/nauchnaya-deyatelnost/konferentsii/kultura-i-iskusstvo-germanii-2016>. (22.11.2016).
10. Rozanov A. S. *Muzykal'nyy Pavlovsk* [Musical Pavlovsk]. Leningrad: Muzyka, 1978. 158 p.
11. Rozanov A. S. «Prazdnestvo sen'yora», opera D. S. Bortnyanskogo [“Festivity of the Signor”, an Opera by Dmitri Bortnyansky]. *Muzykal'noye nasledstvo* [Musical Legacy]. Volume 3. Moscow, 1970, pp. 9–26.
12. Yakimovich A. K. Ob istokakh i prirode iskusstva Vatto [On the Origins and Nature of Watteau's Art]. *Zapadnoevropeyskaya khudozhestvennaya kul'tura XVIII veka: sb. st.* [Western European Artistic Culture of the 18th Century: a Compilation of Articles]. Moscow, 1980, pp. 47–69.
13. Charlton D. New Light on the Bouffons in Paris (1752–1754). *Eighteenth-Century Music*. 2014. Volume 11. Issue 1, pp. 31–54.
14. Head M. The Growing Pains of Eighteenth-Century Studies. *Cambridge-Opera Journal*. 2015. Volume 27. Issue 2, pp. 175–186.
15. Malina Janos. On the Venues for and Decline of the Accademies at Esterhaza in Haydn's time. *Eighteenth-Century Music*. 2016. Volume 13. Issue 2, pp. 253–281.
16. Rice J. A. The Morte: a Galant Voice-leading Scema as Emblem of Lament and Compositional Building-block. *Eighteenth-Century Music*. 2015. Volume 12. Issue 2, pp. 157–181.
17. Thom W. M. Jenny Lind, Harriet Grote and Elite Music Patronage in Early Victorian London. *Journal of the Royal Musical Association*. Volume 141. Issue 2. November, 2016, pp. 283–302.

### Музыкальный быт «малого двора» и оперное творчество Д. С. Бортнянского

Проблема изучения русского музыкально-театрального искусства XVIII века в настоящее время является весьма актуальной, что подтверждается малой изученностью образцов этого жанра в современном музыкознании и его явной недооценкой. Одним из основоположников российского музыкального театра является композитор Д. С. Бортнянский, сыгравший особую роль в становлении и развитии музыкального театра XVIII века. Его творческая деятельность капельмейстера протекала при «малом дворе» наследника престола Павла Петровича и его супруги Марии Фёдоровны. В Павловске и Гатчине, где Мария Фёдоровна образовала труппу «благородных актёров», состоялись премьеры трёх опер Бортнянского («Празднество сеньора», «Сокол», «Сын-соперник»).

Эстетика придворного искусства опиралась на принципы галантности и «приятности», что во многом детерминировало стилистику рассматриваемых опер Бортнянского. К характерным чертам его театральных произведений для «малого двора» следует отнести: рекреативную функцию спектакля; тяготение к бесконфликтному типу драматургии (либо к существенному ослаблению конфликта); стабильное обращение к жанру пасторали; обязательное счастливое разрешение сюжетных коллизий; акцентуацию сюжетных мотивов, способствующих созданию атмосферы галантности; намеренную идеализацию персонажей, показ их исключительного благородства. В музыкальном отношении это: простота и прозрачность гомофонной фактуры; гибкость и плавность мелодического развития; характерное тональное и гармоническое развитие; несложная композиционная драматургия; опора на танцевальные жанры. Вместе с тем композитор в своих произведениях создаёт первые в русской опере образцы драматических вокальных номеров, раскрывающих сильные душевные переживания и страсти героев (ария Донны Леоноры из II д. «Сына-соперника»).

Таким образом, служба при «малом дворе» позволила раскрыть природное дарование Бортнянского, его мелодический дар и попытки показать богатство внутреннего мира человека.

Ключевые слова: «малый двор» наследника Павла Петровича, галантное искусство, пастораль, опера, творчество Д. С. Бортнянского, русское оперное искусство XVIII века.

### **The Musical Realities of the “Small Court” and the Operatic Legacy of Dmitri Bortnyansky**

The problem of studying the Russian musical-theatrical art of the 18th century presents itself as a very timely one, which is confirmed by the fact that specimens of this genre have been studied very little and have been obviously underappreciated. One of the founders of the Russian musical theater is composer Dmitri Bortnyansky, who played a special role in the formation and development of the 18th century musical theater. His artistic activities as a Kappelmeister took course in the “small court” of the heir to the throne Pavel Petrovich and his wife Maria Feodorovna. In Pavlovsk and Gatchina, where Maria Feodorovna formed a group of “noble actors” the premieres of three of Bortnyansky’s operas took place (“The Signor’s Festivity,” “The Falcon” and “The Son-Rival”).

The aesthetics of court art was based on the principles of gallantry and “pleasure,” which in many ways determined the stylistics of the studied operas by Bortnyansky. The characteristic features of his theatrical compositions for the “small court” had to include: the recreational function of the theatrical performance; the slant towards a conflict-free type of dramaturgy (or to a considerable alleviation of the existent conflict); a stable reference to the genre of the pastoral; a mandatory happy solution of all the collisions in the plot; accentuations of the motives in the plot capable of creating an atmosphere of gallantry; a deliberate idealization of the protagonists and demonstration of their exclusive noble qualities. In the musical sense this presupposes simplicity and clarity of the homophonic texture; pliancy and fluidity of the melodic development; a characteristically standard tonal and harmonic development; a compositional dramaturgy devoid of complexity; reliance on dance genres. At the same time the composer in his works creates the first examples in Russian opera of dramatic vocal numbers disclosing the protagonists’ powerful emotional tumults of the soul (such as the aria of Donna Leonora in Act 2 of “The Son-Rival”).

Thereby, Bortnyansky’s position at the “small court” made it possible for him to disclose his natural gift, his melodic gift and attempts at demonstrating the wealth of the inner world of man.

Keywords: “small court” of successor to the throne Pavel Petrovich, gallant art, pastoral, opera, the musical legacy of Dmitri Bortnyansky, 18th century Russian opera.

**Полозова Ирина Викторовна**

ORCID: 0000-0001-5519-4381

доктор искусствоведения,

профессор кафедры истории музыки

*E-mail: i.v.polozova@mail.ru*

Саратовская государственная консерватория

им. Л. В. Собинова

Саратов, 410012 Российская Федерация

**Irina V. Polozova**

ORCID: 0000-0001-5519-4381

Dr. Sci. (Arts),

Professor at the Music History Department

*E-mail: i.v.polozova@mail.ru*

Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya

im. L. V. Sobinova

Saratov State L. V. Sobinov Conservatory

Saratov, 410012 Russian Federation