

The methodological framework is based on a comprehensive approach, which involves studying Folia in two different perspectives of musical art: Corelli's and Liszt's. The article employs methods of comparative analysis, comprehensive musicological analysis, historical and cultural analysis, and genre and stylistic analysis.

The author comes to the following conclusions. The Corelli model found its expression in the sonata "La folia". The virtuosic beginning allowed for the creation of a vivid image of the Portuguese-Spanish dance. The "madness" of medieval Folia took on new genre and stylistic nuances, incorporating elements of marching, singing, and dancing with a melancholic and lamentable undertone.

Liszt's model is realized in the "Spanish Rhapsody". The composer synthesized the form of variations and the principles of the sonata form, giving priority to the form of double variations. The intonational solution of the themes is derived from the monothematic core presented in the introduction. The romantic interpretation of Folia is vividly expressed through the idea of Faustianism, enriched by the composer's own statement.

References

1. Holopova, V. N. (2001) *Formy muzykal'nyh proizvedenij* [Forms of musical works]. St. Petersburg: Publishing house "Lan".
2. Zuckerman, V.A. (1974) *Analiz muzykal'nyh proizvedenij. Variacionnaja forma* [Analysis of musical works. Variational form]. Moscow: "Music".
3. Kyureghyan, T.S. (1981) Foliya [Folia]. In: Keldysh, Yu.V. (ed.) *Muzykal'naja jenciklopedija: v 6 t.* [Musical Encyclopedia: in 6 volumes]. Vol. 5. Moscow: Soviet Encyclopedia. pp. 861–862.
4. Bryanceva, V.N. (1961) *Variacii Raxmaninova na temu Korelli* [Rachmaninoff's Variations on Corelli's Theme]. Moscow: Muzgiz.
5. Milstein, Ya.I. (1999) *Ferencz List* [Franz Liszt]. Moscow: Music.
6. Asafiev, B.V. (1922) *Francz List. Opy't xarakteristiki* [Franz Liszt. Experience characteristics]. Petrograd: Svyatozar
7. Slonimsky, S.M. (2010) *Tvorcheskij oblik Lista: vzgljad iz XXI veka: jesse sovremennogo kompozitora* [Liszt's Creative Image: A View from the 21st Century: An Essay by a Contemporary Composer]. St. Petersburg: Composer-Saint Petersburg.
8. Milstein, Ya.I. (1970) *F. List: v 2 t.* [F. List: in 2 volumes]. Vol. 2. Moscow: Music.
9. Zaleskaya, M. K. (2016) *Ferencz List* [Franz Liszt]. Moscow: The Young Guard.
10. Milstein, Ya.I. (1970) *F. List: v 2 t.* [F. List: in 2 volumes]. Vol. 1. Moscow: Music.

УДК 782

DOI: 10.24412/2070-075X-2025-4-142-151

Чэнь Лиань, Л.А. Скафтымова

ТРАНСФОРМАЦИЯ БОГАТЫРСКОЙ ТЕМЫ В РУССКОЙ ОПЕРЕ XVIII – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВВ.

Русская оперная сцена в конце XVIII – первой половине XIX века выглядела очень эклектично, в оперных театрах российских столиц работали сразу несколько иностранных оперных трупп, чья деятельность имела большой успех, но при этом параллельно шел процесс формирования национальной русской оперы. Очень значительная роль в этом процессе принадлежала богатырской теме, которая красной линией проходит через многие очень популярные русские оперы Е.И. Фомина,

С.И. Давыдова, К.А. Кавоса, М.И. Глинки, А.Н. Верстовского. Именно этой теме и ее развитию посвящена данная статья.

Ключевые слова: богатырские сюжеты в опере, формирование национальной русской оперы.

Актуальность темы исследования. Образ русского богатыря, созданный М.И. Глинкой в опере «Руслан и Людмила», в настоящее время воспринимается едва ли не как единственно возможный вариант его воплощения. Однако сегодня очевидно, что он не был результатом внезапного «озарения» композитора, и к нему привело все развитие русского музыкального театра, предшествующего глинкинским творениям. Этот период в последнее время привлекает все большее внимание исследователей, и именно этим определяется актуальность обращения к данной проблематике.

Степень научной разработанности проблемы. Публикации, посвященные именно этой теме, авторами статьи обнаружены не были, но в близком поле исследования работают следующие музыковеды: А.Е. Максимова, А.Л. Порфирьева, Е.В. Смагина. Кроме того, мы обращались к классическим трудам историков музыки предшествующих поколений: В.Н. Всеволодского-Гернгросса, А.А. Гозенпуда, П.В. Грачева. Но наиболее важной и ценной для данной статьи частью литературы являются исторические документы, труды современников исторического процесса, обсуждаемого здесь, – А.П. Арапова, А.И. Вольфа, В.И. Моркова, А.Н. Серова.

Цель, задачи и предмет исследования. Целью данного небольшого исследования является отслеживание тех исторических процессов, которые происходили в музыкально-театральной среде в процессе формирования национальной композиторской школы и находили отражение в специфическом преломлении воплощения на оперной сцене богатырской темы. Для этого поставлены задачи рассмотрения богатырской темы в нескольких наиболее заметных и важных для русской оперы сочинениях с акцентом на образе богатыря, его специфике и выразительных средствах его музыкального воплощения. Эти оперы являются предметом исследования.

Научная новизна исследования. Данная проблематика на сегодняшний день мало исследована в научной литературе, что определяет научную новизну материала статьи.

Методология и методы исследования. Поскольку в центре внимания оказывается исторический материал, то применен метод контекстно-исторического исследования, согласно которому каждое сочинение трактуется в контексте особенностей эпохи.

Источниковую / эмпирическую базу исследования составляют публикации партитур и клавира рассматриваемых опер, публикации документальных материалов жизни и творчества их авторов.

Основная часть. Доблестные рыцари, благородные витязи, воители и защитники слабых были героями опер с самого начала появления этого жанра. В барочной опере рыцарские сюжеты были столь же популярны, как и мифологические, и исторические. Имена героев, перекочевавших на оперную сцену из рыцарских романов и поэм, были всем хорошо известны и постоянно фигурировали в названиях опер с XVII вплоть до XIX века: Орlando, Руджеро, Ринальдо и другие. В XIX веке рыцарские сюжеты также не исчезли – ни в западно-европейской музыке, ни в русской [см. подробнее: 1]. Но трактовка их в русле романтической картины мира, конечно, поменялась. Особенно это заметно на примере русского оперного театра первой половины XIX века.

Русская опера и в предшествующем столетии, и в XIX веке во многом ориентировалась на итальянскую и французскую, в меньшей степени – на немецкую. В театрах Санкт-Петербурга и Москвы шли европейские оперные новинки, исполняемые и на оригинальных, и на русском языках, при императорском дворе работали капельмейстеры-иностранцы, создававшие музыку в том числе и специально для России, и в целом музыкально-театральная картина российской оперной сцены выглядела частью общеевропейской.

При этом уже в XVIII веке русской опере были присущи свои особенности, которые проявлялись в выборе сюжетов, в жанровых предпочтениях и стилистике. В данной статье исследуется довольно частная проблема, связанная с конкретными сюжетами, происходящими от рыцарских, и предпринимается попытка проследить, как менялось отношение к ним авторов и публики на протяжении периода с конца XVIII до середины XIX века. Русские богатыри, появившиеся на оперной сцене наряду с рыцарями, стали героями множества музыкально-сценических сочинений целого ряда жанров – от непротивительной комической до зрелищной волшебной-романтической оперы и даже фарса. Очевидно, что отношение к «рыцарской» и «богатырской» темам в опере менялось на протяжении более чем полувекового периода, и во многом эти перемены были связаны с осмыслением русской культуры, с формированием национального самосознания и, параллельно, русской композиторской школы.

Музыкальный театр в России XVIII века полностью зависел от предпочтений царствующих особ и подстраивался под вкусы двора. Дорогие в постановках, требующие хорошо обученных певцов оперы оплачивались, разумеется, из государственной казны, были призваны продемонстрировать силу и блеск императорского двора, поэтому понятно, что само развитие оперы в России определялось идеями государей.

Особенно активно в дела театра, в том числе и музыкального, вмешивалась императрица Екатерина II, создавая либретто шести комических опер и серьезного «исторического представления» «Начальное управление Олега». Три из комических опер – «Новгородский богатырь Боеславич» (1786) с музыкой Е.И. Фомина, «Храбрый и смелый витязь Ахридеич» (1786) с музыкой Э. Ванжуры и «Горе-богатырь Косометович» (1789) с музыкой В. Мартина-и-Солера – имеют заглавными героями богатырей.

В первой, «составленной из сказки, песней русских и иных сочинений», речь идет о кулачном бойце Василии Боеславиче (он же Василий Буслаев или Буслаевич), «задире» и «озорнике», конфликтующем с новгородцами. По мнению исследователя, центральной в опере является идея власти, проводником которой и становится богатырь: «В ней звучит идея неспособности новгородцев самостоятельно управлять городом без взаимной вражды. Только волевой лидер, опирающийся на силу оружия, в силах сдерживать анархию и сохранить мир и покой в стране» [2. С. 95]. О музыкальной характеристике богатыря в опере Е.И. Фомина судить трудно, поскольку уцелели лишь оркестровые партии. Однако здесь использованы те же методы, что и в следующей опере «Ямщики на подставе», «Новгородский богатырь» был столь же мастерски и скрупулезно сделанным сочинением. Примечательно, что в том же 1786 году в Санкт-Петербурге была поставлена опера Дж. Сартти, занимавшего тогда пост придворного капельмейстера, «Армида и Ринальдо» (по либретто М. Кольтеллини), написанная на один из наиболее типичных рыцарских сюжетов. Е.И. Фомин, в том году только приехавший из Болоньи, сдавший экзамен на звание академика Болонской филармонической академии, судя по всему, приложил все усилия, чтобы его «Новгородский богатырь» выглядел достойно рядом с сартиевским Ринальдо.

Вторая опера, «Храбрый и смелый витязь Ахридеич» (с музыкой Э. Ванжуры), основана на сказке об Иване-царевиче, и ее либретто, по словам А.Е. Максимовой, «составлено по модели французской комической оперы с разговорными диалогами, но в сюжете содержатся также мотивы, характерные для героической оперы и оперы-спасения» [3. С. 32]. Кроме того, здесь присутствует и волшебный элемент, характерный для оперы-сказки (Яга-Баба, медведь Молодец, морское чудо Молодец, змей на Калиновом мосту и т.д., а также волшебные предметы).

«Ахридеич» относится к типу опер «на голос», где мелодическими моделями для номеров были известные песни. Здесь использованы несколько русских песен из сборников (в том числе известные «Во поле береза стояла», «Земляничка-ягодка» и др.). Однако не они определяют стилевой облик оперы: «Стилевые черты европейской

музыки проявляются в опере повсеместно. Русские песенные и танцевальные мелодии, гармонизованные средствами классической функциональной гармонии, чередуются с темами, опирающимися на европейские жанровые образцы» [3. С. 41]. Поэтому здесь невозможно говорить об осмыслении образа Ивана-царевича как героя национального эпоса, богатыря.

Созданная чуть позже опера «Горе-богатырь Косометович» также не создает образа русского богатыря. Косометович – карикатура на богатыря, он хвастун и трус, враль и слабак. А.Л. Порфирьева и Л.М. Бутир полагают, что «объектом карикатуры был шведский король Густав» [4. С. 180]. Этот спектакль также был «украшен такими любимыми атрибутами российского патриотизма, как народная песня, военная музыка и хор Придворной капеллы» [4. С. 180].

Все оперы – комические, и богатыри здесь не выглядят как рыцари: ни Василию Боеславичу, ни Ивану Ахридеичу, ни тем более Косометовичу не присущи качества доблестного и бесстрашного воителя со злыми врагами. Ни новгородцев, ни сказочных персонажей, ни тем более однорукого старичка, противостоящего Косометовичу, нельзя считать настоящими антагонистами заглавных героев.

В начале XIX века произошло два значительных события, которые поменяли отношение к образам богатырей на русской оперной сцене. В 1804 году в Санкт-Петербурге была поставлена опера «Das Donauweibchen» Ф. Кауэра на либретто К.Ф. Генслера, которая почти сразу же получила русский перевод Н.С. Краснопольского. Дунай был заменен на Днепр, имена персонажей славянизированы (князь Видостан, Леста, Тарабар и др.), а С.И. Давыдов дополнил партитуру номерами с русскими мотивами. Опера шла под названием «Днепровская русалка» с большим успехом, и значительная роль в ней принадлежала национальному элементу. Р.Ф. Зотов писал: «Восторг зрителей был похож на исступление. Что им было за дело, что это перевод, переделка! Они видели в этой пьесе древние свои мифы, предания, поверья. Сверхъестественность всегда увлекает, очаровывает, – и добрые русские посетители “Русалки” переносились мысленно в сомнительные времена своей мифологии при каких-то небывалых удельных князьях и вообразили себе, что видят национальную оперу» [цит. по: 5. С. 112].

Успех кауэровской «Русалки» вызвал в 1805 году появление ее, как сейчас бы сказали, сиквела – оперы С.И. Давыдова «Леста, Днепровская русалка» с теми же героями, что и в первой части. Кроме того, К.А. Кавос осуществил новую редакцию оперы Кауэра, и наводнившие российские оперные сцены всевозможные русалки выразили интерес публики к новой образности, волшебнo-романтической сюжетике и фантазийной трактовке квазинациональных персонажей.

Ориентируясь на успех кауэровской оперы, в 1805 году К.А. Кавос создал оперу «Князь-невидимка, или Личарда-волшебник» на либретто, переведенное с французского Е.Ф. Лифановым. Здесь присутствовал тот же сказочно-фантастический элемент, национально-русская окрашенность музыки и герои со славянизированными именами (князь Всеслав); Кавос в своей первой опере на русском языке уже связал образ героя с русской песенно-романсной интонационностью.

Следующей вехой на этом пути композитора стала опера «Илья-богатырь» (1806), первая в целом ряду его «богатырских» спектаклей. Ее появлению предшествовало значительное событие: публикация в 1804 году русских былин Кириши Данилова [6], собранных еще в середине предыдущего столетия. Они стали документальным свидетельством наличия в России собственного эпоса, в том числе и героического, связанного с русскими рыцарями – богатырями.

Говоря об отклике театрального мира на публикацию русских былин, мы должны также назвать не дошедшие до сцены сочинения на былинные сюжеты: «театральное представление с музыкой» «Добрыня» (1804) Г.Р. Державина и комическую оперу «Богатырь Алеша Попович, или Страшные развалины» (1804–1808) В.А. Жуковского.

Но более значительным и оказавшим влияние на дальнейшее развитие богатырской оперы оказалось сочинение К.А. Кавоса на либретто И.А. Крылова – «Илья-богатырь» (1806) о главном герое былинного эпоса Илье Муромце. А.А. Гозенпуд отмечает логичность разворачивания действия в либретто, а также новизну воплощения образа богатыря: «“Илья-богатырь” Крылова в неизмеримо большей степени, чем музыка Кавоса, утверждал на оперной сцене героику, разрушая условные формы фантастически-сказочной оперы. Конечно, Илья-богатырь не Илья Муромец древних былин, но это и не Видостан и не Всеслав» [7. С. 296].

Кроме того, возникшая накануне наполеоновских войн опера о богатыре, в которой речь шла о победе русского оружия, несомненно, способствовала выражению патриотических идей: «В опере факты борьбы Киевской Руси с печенегами запечатлены в форме аллюзии к современности... Не о прошлых только исторических битвах с врагами, но и о будущих сражениях с захватчиками говорила та сцена оперы, в которой Илья восклицал: “За мной, друзья, за мной! Спасем князя Владисила и заставим варваров трепетать от имени русского”» [7. С. 298]. Примечательно, что здесь, по словам П.В. Грачева, «исход сражения с печенегами решает не князь, а богатырь» [8. С. 290]. О музыке оперы, однако, рецензенты писали, что она «в итальянском вкусе» [цит. по: 7. С. 299], что означало и техническое ее совершенство, и обобщенно-европейскую интонационность. Во время наполеоновских войн К.А. Кавос добавил к опере заключительный хор «Победа, победа русскому герою», и он одно время использовался как русский национальный гимн.

Вторая «богатырская» опера К.А. Кавоса, «Добрыня Никитич», относится к уже послевоенному времени – она создана в 1818 году. По словам летописца русского театра П.Н. Арапова, она успеха не имела: «Давали волшебную оперу в 3-х действиях (русское сочинение) Добрыня Никитич, или страшный замок с хорами, полетами, превращениями и танцами, музыка Кавоса и Антонолини; но успеха она решительно не имела, даже не удостоилась повторения [9. С. 271]. Примечателен, по крайней мере, интерес создателей к фигуре другого русского богатыря. В том же 1818 году, по всей очевидности, А.С. Пушкин начал работу над своей поэмой «Руслан и Людмила», растянувшуюся на пару последующих лет. Известно, что во время болезней в 1818–1819-м гг. поэт читал карамзинский многотомник «История государства Российского», и его увлечение русской историей вылилось в форму сказочно-фантастической поэмы, на которую, без всякого сомнения, повлиял и репертуар оперных театров Петербурга.

В 1822 году была поставлена опера К.А. Кавоса и Ф. Антонолини «Жар-птица» на либретто М.С. Лебедева. В афише она обозначена как «русское сочинение» (не переводное либретто) и «волшебная опера в трех действиях, с принадлежащими к ней хорами, балетами, ристалищем, воинскими играми, полетами, превращениями и великолепным спектаклем» [7. С. 306]. Примечательно, что среди действующих лиц оперы есть витязь Руслан и дочь царедворца Людмила. Хотя они не являются главными героями, уже их имена приобретают знаковый характер.

В либретто оперы отмечается множество сказочно-фольклорных мотивов: сама чудесная птица и золотые яблоки, путешествие за птицей, покровительство добрых волшебных сил, похищение красавицы, коварство братьев, надпись на перепутье трех дорог, а также характерные словесные обороты. Правда, фольклорный сивка-бурка заменен традиционным оперным драконом, а Серый Волк – слугой волшебницы Световиды Асмодеем (Серый Волк – его прозвище). Но все же здесь сильны национально-русские черты и патриотические идеи, ведь дерево с золотыми яблоками – не только атрибут чудесной сказки и украшение сада славянского царя Бронислава, но и символ государственной силы. Ария главного героя оперы Левсила прославляет любовь к родине и стремление к подвигам, а народ в хоре воспевает родную землю: «Язык на прост, сердца простые, / Сильна рука в бою, в трудах, / Все знают то в чужих краях, / Как

милы нам поля родные». И финальное торжество Левсила показывает его героем-богатырем: «Героя увенчала слава / Среди сияния побед; / Из века в веки процветет / Словен бессмертная держава» [цит. по 7. С. 307].

Сюжет пушкинской поэмы «Руслан и Людмила» был использован в балете Ф.Е. Шольца «Руслан и Людмила, или низвержение Черномора, злого волшебника», поставленном в 1821 году в Москве (балетмейстер А.П. Глушковский), а в 1824 – в Петербурге (балетмейстеры Ш. Дидло и О. Пуаро). Поэма А.С. Пушкина «Руслан и Людмила» была опубликована в 1820 году, и почти сразу же А.П. Глушковскому пришла идея поставить ее в театре. Он заметно изменил пушкинский сюжет, добавил множество новых персонажей, превращений и сценических эффектов в соответствии с балетно-театральной эстетикой того времени. Что касается музыки Ф.Е. Шольца, то в ней, естественно, преобладал танцевальный элемент, и использовались танцы разных народов. Характеристику Руслана находят в темах увертюры с народно-песенной окраской.

До воплощения «Руслана и Людмилы» М.И. Глинкой в 1842 году на оперной сцене появилось еще несколько спектаклей, где проявлялась богатырская тематика и богатыри или витязи были среди действующих лиц. В 1832 году в Москве была поставлена опера А.Н. Верстовского «Вадим» на либретто С.П. Шевырева (с участием С.Т. Аксакова и др.) по второй части баллады В.А. Жуковского «Двенадцать спящих дев». Причем главный герой, князь Вадим, не имел вокальной партии, а его роль была поручена знаменитому трагику П.С. Мочалову. Это сближало оперу с жанром русских трагедий с музыкой, где Мочалов как раз играл роли русских князей и героев.

Как и во всех других случаях, действие перенесено в условно-сказочную Древнюю Русь. И князь Вадим выступает здесь как освободитель похищенных дев, разрушитель колдовства, искупитель грехов. Очевидно, что драматическая составляющая спектакля произвела большее впечатление, чем музыкальная. Но уже в следующей опере А.Н. Верстовского ситуация кардинально поменялась: в 1835 году состоялась премьера «Аскольдовой могилы» на либретто М.Н. Загоскина по его одноименному роману.

В соответствии с традициями оперной сцены, М.Н. Загоскину пришлось очень сильно переделать сюжет. Поскольку князь Владимир уже был причислен к лику святых, его нельзя было даже упоминать на театральной сцене, и он был исключен из списка действующих лиц, а действие перенеслось на времена княжения Святослава Игоревича. Тема противостояния христианства и язычества ушла на второй план. Персонажи противостоящих лагерей оказались перетасованы (Тороп-Голован перешел на сторону добра), поменяли свое амплуа (из обычной мошенницы Вахрамеевна превратилась в волшебницу), а трагический финал заменен на счастливую развязку в духе французской «оперы спасения».

Рельефнее всего в опере очерчен образ Неизвестного, противостоящего князю Святославу и настраивающего против него Всеслава. Он выступает как злодей-соблазнитель, родственник Каспару из «Вольного стрелка» К.М. Вебера; знатоки оперы и отмечали, что во многом «Аскольдова могила» родственна веберовской опере. Но при этом ощущалась и русская интонационная основа оперы, один из современников писал: «Появление этой оперы... было эпохой в области отечественной музыки, и вскоре она сделалась любимой, народною оперою» [10. С. 91–92]. А.Н. Серов также заявлял по поводу этого сочинения: «Тут развернулось вполне все дарование композитора, призванного проложить оперной русской музыке прямой путь к истинной народности» [11. С. 46].

Образцом оперного богатыря стал, конечно, Руслан из оперы «Руслан и Людмила» М.И. Глинки. Воин-защитник, чистый душой и сердцем, противостоящий злему волшебству и получающий помощь сил добра и света, выражающий идеал русского духа, – таков этот персонаж. Он вполне вписывался в ожидания публики от героя

сказочно-фантастической оперы, однако сама опера поначалу вызвала недоумение. А.И. Вольф отмечал, что зрители и критика были озадачены замедленным разворачиванием сюжета, отсутствием драматизма и его серьезностью: «Несмотря на все благоприятные условия, “Руслан” не удовлетворял вначале всеобщим ожиданиям. Все ожидали такого же богатства мелодий, как в “Жизни за царя”, и вдруг услышали произведение самого серьезного характера. Даже критика, расположенная к Глинке, отозвалась как-то двусмысленно и о новой опере... Ф. Кони сказал, что “Руслана” не должно судить как оперу, но как фантастическую ораторию, страдающую отсутствием драматизма» [12. С. 102]. Очевидно, что здесь произошел некий качественный сдвиг, который публика уловила не сразу.

«Руслан и Людмила» М.И. Глинки открывала линию опер, основанных на других принципах драматургии – эпических. Отсутствие сценической действенности, острого драматизма, открытой конфликтности для жанра оперы того времени было нехарактерно. М.И. Глинка и его соавторы перенесли на оперную сцену сюжет сказки. Однако, если во всех предшествующих случаях при этом происходило приспособление его к опере, трансформация по законам оперной сцены, М.И. Глинка напротив, изменил законы оперы для воплощения сказочного сюжета.

Публика уже была знакома с поэмой А.С. Пушкина, и сообразно с ее характером опера должна была бы выглядеть иначе: «Если бы в своей опере Глинка держался духа пушкинской поэмы, опера вышла бы в своем роде блестящая и во всяком случае веселая, игривая, комическая» [11. С. 59]. Но здесь действуют совершенно противоположные принципы организации сцены, взаимодействия персонажей, а главное – представлены другие идеи.

Еще один вывод, который можно сделать из приведенной цитаты, – это отделение образной сферы богатырства от оперы. Ф. Кони заявил, что «Руслан и Людмила» выглядит как «фантастическая оратория» [12. С. 102], то есть музыка сама по себе хороша, но не соответствует ожиданиям от оперы. Образы, созданные М.И. Глинкой, оказались ценными и впечатляющими, но их законное место в музыкальном театре пока обсуждалось.

От автора «Жизни за царя» ждали чего-то подобного и более привычного: «народной» оперы с народно-песенной интонационной основой, с цитатами из песенных сборников, хоровыми сценами и «русскими» плясками, «древнеславянского» колорита обрядовых сцен, народного юмора в обрисовке «низких» персонажей и, вероятно, патристических идей в какой-либо форме.

Патриотизм М.И. Глинки и в «Жизни за царя», и в «Руслане и Людмиле», конечно, неоспорим. Но при этом во второй опере он получил новую окраску, особенно из-за богатырского образа Руслана. Его Руслан – не просто оперный герой, добывающий себе невесту, он – радетель о земле русской, в его арии-размышлении о судьбах воинов, погибших на бранном поле, о преходящей славе и о собственной участи он предстает как олицетворение долга, верности, бесстрашного принятия судьбы и своего места. Глинкинский Руслан действует в опере не для собственной выгоды, а для восстановления справедливости, и здесь композитор очень точно попадает в тот богатырский образ, который присутствовал в русской былине.

Важно сделать еще замечание по поводу Руслана в опере М.И. Глинки. Все персонажи, приобретающие богатырские качества в операх предшественников, были благородного происхождения: князя, княжичи, царевици. Здесь же о происхождении героя ничего не известно: он – «киевский витязь». Герои русских былин – Илья Муромец, Добрыня Никитич, Алеша Попович и др. – выходцы из крестьянской среды, и русский былинный эпос как раз отличается тем, что его главные герои происходят из народа: «Возвышая крестьянина, придавая ему статус общерусского героя, богатырский эпос воплощает в себе силу простого народа, выражающуюся в образах богатырей» [13. С. 36].

Собственно, М.И. Глинка уже вывел на сцену народного героя в образе Ивана Сусанина, и патриотический сюжет очень способствовал его признанию публикой. Здесь же форма воплощения идей богатырского сюжета оказалась новой, но сами идеи были публике уже хорошо известны по операм предшественников: глинкинский Руслан представлен как герой и доблестный воин, он противостоит злым волшебным силам, как в операх К.А. Кавоса, А.Н. Верстовского, балете Ф.Е. Шольца.

А.Г. Рубинштейн в опере «Куликовская битва» (первоначальное название «Дмитрий Донской»), написанной в 1850 году на либретто В.А. Соллогуба и В.Р. Зотова по известной трагедии В.А. Озерова и поставленной в 1852 году, оказался совершенно в другой стороне от глинкинских открытий и достижений. Озеровская трагедия была хорошо известна и шла на всех драматических сценах с музыкальными номерами (в том числе С.И. Давыдова). А.Г. Рубинштейн попытался в оперной форме воплотить хорошо известную и петербургской, и московской публике пьесу, но потерпел неудачу. Причиной этого считают отсутствие русского национального характера, смещение внимания с героико-патриотической на любовную линию. Хотя опера явно мыслилась как серьезная, композитор обратился к трагединому сюжету, ее «высокое» содержание оказалось сниженным обращением к частной истории, ее сентиментальным разворотом, и рубинштейновский князь Дмитрий, соперничающий с князем Тверским за руку Ксении, не выглядит как народный герой, богатырь и защитник земли русской; публика такую версию отвергла.

Таким образом, признание получил тот образ богатыря, который был создан М.И. Глинкой в «Руслане и Людмиле». По сравнению с операми XVIII века, решенными как зингшпили с отчетливой комической составляющей, опера середины XIX века пришла, во-первых, к пониманию возможностей русской серьезной оперы, а во-вторых, к осмыслению народной былины и ее образности в контексте оперного театра. Это был достаточно большой и долгий путь, но он тесно связан и со становлением национального самосознания, и с формированием национального оперного театра.

Проведенное исследование позволяет видеть тенденции развития русского национального театра более отчетливо, прослеживая его самобытные особенности. Возможно дальнейшее исследование богатырской темы в музыке более позднего времени.

Литература

1. Смагина Е. В. Рыцарская опера в русском музыкальном театре первой половины XIX века // Культурная жизнь Юга России. 2019. № 3 (74). С. 20–23.
2. Абраменко В.А. Античные образы в общественной мысли России XVIII – начала XIX веков (на примере представлений о Новгородской вечевой Республике) // Труды Исторического факультета Санкт-Петербургского университета. 2015. № 22. С. 93–100.
3. Максимова А.Е. «Ахридеич» – опера-сказка Эрнеста Ванжуры на либретто Екатерины II // Opera musicologica. 2012. № 4 (14). С. 25–73.
4. Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь / ред. А.Л. Порфирьева. Т. 1. XVIII век. Кн. 2. СПб.: Композитор, 1998. 500 с.
5. Всеволодский-Гернгросс В.Н. Театр в России в эпоху Отечественной войны. СПб: скл. изд. в кн. маг. т-ва М.О. Вольф, 1912. 198 с.
6. Данилов К. Древняя русская стихотворения. М.: В типографии С. Селивановского, 1804. 324 с.
7. Гозенпуд А.А. Музыкальный театр в России: от истоков до Глинки. Л.: Музгиз, 1959. 784 с.
8. Грачев П.В. К.А. Кавос // Очерки по истории русской музыки. 1790–1825 / под ред. М.С. Друскина и Ю.В. Келдыша. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1956. С. 283–305.

9. Арапов П.Н. Летопись русского театра. СПб: тип. Н. Тиблена и К°, 1861. 386 с.
10. Морков В.И. Исторический очерк русской оперы с самого начала по 1862 год. СПб.: М. Бернард, 1862. 159 с.
11. Серов А.Н. Русская опера и ее развитие // Серов А.Н. Избранные статьи. Т. 2. М.: Государственное музыкальное издательство, 1957. С. 55–62.
12. Вольф А.И. Хроника петербургских театров. Ч. 1: Годовые обозрения русской и французской драматической сцены, оперы и балета: с конца 1826 года до начала 1855 года. СПб: Тип. Р. Голике, 1877. 190 с.
13. Кокарев И.С. Идея богатырства в русской культуре: дисс. ... кандидата культурологии. Иваново, 2017. 155 с.

Transformation of the heroic theme in Russian opera of the XVIII – first half of the XIX century

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2025, 4 (99), 142–151
DOI: 10.24412/2070-075X-2025-4-142-151

Chen Lian, A.I. Herzen Russian State Pedagogical University (Saint Petersburg, Russian Federation). E-mail: chenlian96@gmail.com

Lyudmila A. Skaftymova, St. Petersburg State Conservatory of N.A. Rimsky-Korsakov, Russian State Pedagogical University of A.I. Herzen (Saint Petersburg, Russian Federation). E-mail: lskaft@mail.ru

Keywords: heroic plots in opera, formation of the national Russian opera, E.I. Fomin, S.I. Davydov, K.A. Kavos, M.I. Glinka, A.N. Verstovsky.

Russian opera at the end of the XVIII – the first half of the XIX century looked very eclectic, several foreign opera companies worked in the opera houses of the Russian capitals, whose activities were very successful, but at the same time, the process of formation of the national Russian opera was going on. A very significant role in this process belonged to the heroic theme, which runs like a red line through many very popular Russian operas.

The image of the Russian hero, created by Mikhail Glinka in the opera “Ruslan and Lyudmila”, is now perceived as almost the only possible version of his incarnation. However, today it is obvious that the entire development of the Russian musical theater, which preceded Glinka’s works, led to it. This period has recently attracted more attention from researchers, and this is what determines the relevance of addressing this issue.

The purpose of this short study is to track the historical processes that took place in the musical and theatrical environment during the formation of the national school of composition and were reflected in the specific refraction of the embodiment of the heroic theme on the opera stage. For this purpose, the heroic theme is traced in several of the most notable and important works for Russian opera, with an emphasis on the image of the hero, his specifics and expressive means of his musical embodiment.

The first operas based on heroic subjects were solved in a comic way, these are the works of E.I. Fomin, E. Vanzhura, V. Martin y Soler, based on the libretto of Empress Catherine II, who sought to create a “national theater” in the form she understood it.

The next stage is the development of the Russian epic, understood as a national one, as a reflection of history and the ancient “folk spirit”. Immediately after the publication of the epics from Kirsha Danilov’s collection in 1804, operas based on the epic plots of K.A. Kavos appeared, and the epic began to intersect with a fairy tale, with magical characters, with evil witchcraft opposing the heroes. And even before A.S. Pushkin created his poem “Ruslan and Lyudmila”, a type of magical heroic opera with specific characters had established itself on the Russian stage.

“Grave of Askold” by A.N. Verstovsky, which immediately preceded Glinka’s works, is also important for the mainline of the unfolding of heroic plots and at the same time for the formation of Russian national serious opera.

References

1. Smagina, E. V. (2019) Rycarskaya opera v russkom muzykal'nom teatre pervoj poloviny XIX veka [Knight's opera in the Russian musical theater of the first half of the 19th century]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii - Cultural life of the South –of Russia*. 3 (74). pp. 20–23.
2. Abramenko, V.A. (2015) Antichnye obrazy v obshchestvennoj mysli Rossii XVIII – nachala XIX vekov (na primere predstavlenij o Novgorodskoj vechevoj Respublike) [Ancient images in the public thought of Russia of the XVIII – early XIX centuries (on the example of representations of the Novgorod Veche Republic)]. *Trudy Istoricheskogo fakul'teta Sankt-Peterburgskogo universiteta – Proceedings of the Historical Faculty of St. Petersburg University*. 22. pp. 93–100.
3. Maximova, A.E. (2012) “Ahrideich” – opera-skazka Ernesta Vanzhury na libretto Ekateriny II [“Akhrideich” – an opera tale by Ernest Vanjura based on a libretto by Catherine II]. *Opera musicologica*. 4 (14). pp. 25–73.
4. Porfirieva, A.L. (ed.) (1998) *Muzykal'nyj Peterburg. Enciklopedicheskij slovar'* [Musical Petersburg. Encyclopedic dictionary]. Vol. 1. Book 2. St. Petersburg: Publishing house “Composer”. pp. 178–184.
5. Vsevolodsky-Gerngross, V.N. (1912) *Teatr v Rossii v epohu Otechestvennoj vojny* [Theater in Russia in the era of the Patriotic War]. St. Petersburg: Publishing house M.O. Wolf.
6. Danilov, K. (1804) *Drevniya ruskiya stihotvoreniya* [Ancient Russian poems]. Moscow: In the printing house of S. Selivanovsky.
7. Gozenpud, A.A. (1959) *Muzykal'nyj teatr v Rossii: ot istokov do Glinki* [Musical theater in Russia: from the origins to Glinka]. Leningrad: Muzgiz.
8. Grachev, P.V. (1956) K.A. Kavos. In: Druskin, M.S. & Keldysh, Yu.V. *Ocherki po istorii russkoj muzyki. 1790–1825* [Essays on the history of Russian music. 1790–1825]. Leningrad: State Music Publishing House. pp. 283–205.
9. Arapov, P.N. (1861) *Letopis' russkogo teatra* [The Russian Theatrical Chronicle]. St. Petersburg: tip. N. Tyblen&Co.
10. Morkov, V.I. (1862) *Istoricheskij ocherk russkoy opery s samogo nachala po 1862 god* [A historical essay on Russian opera from its very beginning to 1862]. St. Petersburg: M. Bernard.
11. Serov, A.N. (1957) Russkaya opera i ee razvitie [Russian opera and its development]. In: Serov, A.N. *Izbrannye stat'i* [Selected articles]. Vol. 2. Moscow: State Music Publishing House. pp. 55–62.
12. Wolf, A.I. (1877) *Hronika peterburgskih teatrov. Chast' I: Godovye obozreniya russkoj i francuzskoj dramaticheskoj sceny, opery i baleta: s konca 1826 goda do nachala 1855 goda* [Chronicle of the St. Petersburg theaters. Part 1: Annual reviews of the Russian and French dramatic stage, opera and ballet: from the end of 1826 to the beginning of 1855]. St. Petersburg: R. Golike Publishing House.
13. Kokarev, I.S. (2017) *Ideya bogatyrstva v russkoj kul'ture* [The idea of heroism in Russian culture]. Culturology Cand. Diss. Ivanovo.