

## ОПЕРНОЕ ТВОРЧЕСТВО РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ КАК ПРЕДМЕТ ИССЛЕДОВАНИЯ

*У Цзюньтао;*

*В. А. Черняк, кандидат искусствоведения, доцент,  
БГПУ (Минск)*

*Аннотация.* Статья посвящена анализу литературы об оперном наследии русских композиторов (А. Даргомыжского, А. Бородина), чье творчество внесло огромный вклад в развитие русского музыкального искусства.

*Ключевые слова:* опера, эстетические взгляды композитора, музыкальный образ, стиль, русское музыкальное искусство, средства выразительности.

XIX век – «золотой период» в русском музыкальном искусстве, так как именно в это время появились поистине грандиозные произведения, ставшие отражением особенностей как культурного, так и исторического развития. Главным становится осмысление окружающего пространства через искусство, служение собственно искусству и человеку. Особенностью русской культуры XIX века явилось желание музыкантов приблизить творчество к народному, не быть похожим в своих сочинениях на иностранные образцы. В этот период единое в своей направленности стремление русского искусства утверждать реалистическое отражение жизни отличает исключительное жанровое и тематическое разнообразие.

Практика показывает, отечественное музыкознание широко представлено исследованиями, посвященными изучению русского музыкального наследия. Публикации о творчестве русских композиторов представляют собой огромный, постоянно расширяющийся пласт. Начиная с XIX в. осмысление вопроса становления и развития русского музыкального наследия стал приоритетным для отечественной музыкальной критики. Основоположниками этого процесса стали сами композиторы, выступавшие с критическими статьями (А. Серов, Ц. Кюи, П. Чайковский, Н. Римский-Корсаков). Вместе с такими выдающимися писателями и мыслителями, как В. Одоевский, В. Стасов, Г. Ларош, В. Каратыгин, они стремились раскрыть роль национального музыкального искусства.

В частности, огромный интерес у исследователей вызывает творчество А. Даргомыжского. Многие исследователи имя А. Даргомыжского ставят рядом с именем М. Глинки, отмечая его заслуги в становлении русской классической музыкальной школы.

Несмотря на высокую оценку творчества А. Даргомыжского, о нем не так много капитальных работ. Подробнейшим трудом о творчестве композитора стал трехтомник М. Пекелиса [18–20].

Анализ литературы показал, что одной из последних работ, в которой комплексно представлено творчество А. Даргомыжского, является написанный Ю. Келдышем раздел в десяти томной «Истории русской музыки» [14].

На протяжении последних десятилетий в отечественном музыкознании появились работы, свидетельствующие об интересе к наследию композитора. Так, Л. Рапацкая пишет о нем как о представителе «натуральной школы», в частности она отмечает: «Даргомыжский был представителем нового поколения творческой интеллигенции, которая выросла из

пушкинской и глинкинской эпохи. Зрелые взгляды композитора сопоставимы с идеалами гоголевского периода; его творческое кредо связано с эстетикой «натуральной школы» – этой колыбели русского критического реализма» [22, с. 143].

Стремление раскрыть в своих произведениях тему социального неравенства, позволило А. Даргомыжскому убедительно показать образы в опере «Русалка», сатирические и комические персонажи романсов-монологов. На это стремление композитора указывал еще Б. Асафьев: «Он глубоко заглядывает в жизнь мелкого чиновника, мещанина, петербургской скромной и чувствительной барышни, разочарованного юноши, отвергнутой женщины» [4, с. 16].

Вопросу новаторства в творчестве А. Даргомыжского через акцент на речевую выразительность, синтез речевых и музыкальных интонаций посвящены работы Б. Асафьева [2–4], Л. Никитиной [16], Л. Рапацкой [22]. О сущности новаторства композитора, которое имело особые предпосылки в общем движении русской художественной мысли XIX века по пути развития ее реалистических принципов, Б. Асафьев писал так: «Даргомыжский там, где он не новатор, – продолжатель, как всегда бывает с новаторами, идущими от личного опыта, впервые и единолично просекая просеку» [17, с. 31].

Все исследователи подчеркивают, что он нашел средства реалистической выразительности через органичное сочетание русской речи и ее музыкальной интерпретации. Как писал композитор: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды» (из письма к Л. И. Беленицыной от 9 декабря 1857 года) [9, с. 53]. Характеризуя особенности вокального языка композитора, Л. Рапацкая отмечает: «Декламационность Даргомыжского особого рода: она тесно связана и с исконно русской распевностью, и с естественными разговорными интонациями. Этот уникальный сплав определяет своеобразие творческой манеры мастера, придает его сочинениям характер творческой лаборатории, где сформировались бесценные крупницы классического национального музыкального опыта, его речитативно-декламационная сфера. Не случайно Мусоргский назвал Даргомыжского «великим учителем музыкальной правды» [22, с. 145].

Развивая эту мысль, Л. Никитина уточняет, что А. Даргомыжский отделяет «драматическое пение» от просто «изгибов человеческого голоса». Она отмечает: «В слово «драматический» он вкладывает особый смысл. Оно означает для него и осмысленность, и выразительность, и приближенность к театру. Объединив слово «драматический» со словом «речитатив», мы получим самую сущностную черту стиля Даргомыжского: его музыка в зрелых сочинениях часто основывается на драматическом речитативе. Именно драматический речитатив позволяет композитору добиться нового, новаторского звучания, открывает новый тип взаимоотношения слова и музыки, когда текст и музыка сливаются в одно нераздельное целое» [16, с. 59].

Значительное число публикаций о творчестве композитора посвящены исследованию жанра и формы в операх А. Даргомыжского (Л. Никитина, Е. Орлова, Н. Самоходкина). Исследователи отмечают, что в творчестве композитора постепенно выкристаллизовался жанр лирико-психологической драмы основанной на сквозном развитии. Так, Е. Орлова пишет: «Музыкальное прочтение Даргомыжским музыкального же в своей интонационной сущности поэтического текста ... сочетает гибкий декламационно-ариозный стиль интонирования речи различного типа

с диалогом как основной формы музыкальной драматургии. Для создания целостной оперы он обращается к многообразным приемам, в том числе свободно использует в ряде случаев лейтмотивный принцип, создает ритмомелодические сферы, типичные для того или другого героя. ... Все это служит созданию сквозной музыкальной драматургии оперы» [22, с. 38].

В формировании творческого метода и стиля А. Даргомыжского немалую роль сыграли его эстетические взгляды, которые складывались на протяжении ряда лет. В связи с тем, что он – композитор вокальный, воспринимающий музыкальную выразительность, прежде всего, через театр, эстетические высказывания композитора в основном сосредоточены вокруг оперы и вокальной музыки в целом. В одном из писем А. Даргомыжский писал: «Для исполнительского таланта, быть может, и не мешает подумать иногда о внешнем эффекте. Но талант творческий, напротив, не должен никогда подчинять вдохновения своего внешнему эффекту. Не спорю, что умение произвести его доказывает в художнике наблюдательный ум, известную степень воображения, быть может, и талант; но все это умышленные эффекты сначала поражают, а потом делаются приторны. Между тем как вдохновение истинное, переданное художником без всяких вычурных обстановок, не только с первого раза производит на избранного слушателя сильное впечатление, но и впоследствии постоянно доставляет ему высокое, благородное наслаждение» [9, с. 45–46].

Таким образом, можно констатировать, что при всех достижениях в изучении личности и творчества А. Даргомыжского, его произведения остаются интересными для современных исследователей.

Не иссякает внимание и к творчеству А. Бородина. В литературе накоплен большой опыт в изучении ярких страниц творчества композитора, которые всесторонне охватывают его жизненный и творческий путь, анализируют все музыкальные произведения, в них поставлены актуальные для музыкальной культуры XX века проблемы, и прежде всего проблема эпоса, а в музыке – воплощение этического идеала. Это, прежде всего, биографический очерк В. Стасова [24], монографии А. Зорина [12], М. Ильина и Е. Сегал [13], А. Сохора [23].

Богатый фактический материал содержится в воспоминаниях о А. Бородине его современников, в том числе Н. Римского-Корсакова, Н. Кашкина, М. Балакирева, Ц. Кюи, М. Ипполитова-Иванова и др. В своих воспоминаниях о композиторе они создают многоликий образ музыканта [5].

Рассмотрению особенностей творчества А. Бородина посвящены главы крупных исследований [1, 7, 8, 14], а также в ряде книг по вопросам теории [11, 15, 21, 26]. В них авторы стараются раскрыть эстетические взгляды композитора, его идеи, образы, стиль, определить историческое место музыканта.

В этих исследованиях можно проследить ряд рассматриваемых направлений. Первое – это влияние на творчество А. Бородина наследия и традиций М. Глинки. «Руслановскую» традицию почувствовали еще современники композитора. Так, в работе «Искусство XIX века» В. Стасов отмечал: «Опера “Игорь” во многом прямо родная сестра великой оперы Глинки “Руслан”» [25, с. 81]. О любви к творчеству М. Глинки неоднократно писал в письмах и сам А. Бородин: «Что это за роскошная партитура (опера «Руслан и Людмила»)! Да будет она евангелием всем русским композиторам» [6, с. 54]. В свою очередь Е. Орлова отмечает, что

«тяготение к законченным формам проявилось у Бородина в самом начале работы над оперой, и он не скрывал, что его больше привлекает именно традиция “Руслана” Глинки, а не “Каменного гостя” Даргомыжского, которым в это время увлекались кучкисты» [17, с. 76].

Второе направление – это особенности стиля композитора. По мнению исследователей (Б. Асафьев, Е. Орлова, В. Протопопов), музыка А. Бородина пронизана удивительной жизнеутверждающей силой, полнокровностью чувств и мысли. Как писал Б. Асафьев: «Музыка Бородина возбуждает ощущение силы, бодрости, света; в ней могучее дыхание, размах, ширь, простор; в ней гармоничное здоровое чувство жизни, радости от сознания, что живешь» [4, с. 157]. Авторы сходятся на том, что этому способствовало не только то, что А. Бородин был талантливым музыкантом, но и выдающимся ученым. Подобный синтез и обусловил эстетические взгляды музыканта.

Более подробно на стиле А. Бородина останавливается в своей работе «Очерки о русских композиторах XIX – начала XX века» Е. Орлова, которая пишет: «Музыкальный язык Бородина впитал в себя различные интонационные истоки, по-разному претворенные композитором. ... Крупный штрих в характеристике образа, отчетливость граней формы, широкое использование законченных оперных номеров (арий, дуэтов), обрамляющая роль больших хоровых сцен – эти черты определяют стиль Бородина не только как оперного композитора, но и в своем специфическом преломлении свойственны и стилю его инструментальных произведений, часто интонационно родственных его опере. ... Большую роль играют в стиле Бородина гармонические особенности: красочность, диатоничность, опора на народные лады, квартово-секундовые связи и в мелодике, и внутри гармонических комплексов. ... Особенно следует подчеркнуть значение длительных органичных пунктов, придающих монументальность и красочность его музыки. Гармоническая выразительность у Бородина обычно сочетается и с характерными для него ритмическими приемами и ее излюбленными оstinатными ритмами» [17, с. 76–77].

В свою очередь, В. Протопопов пишет о А. Бородине как о «воссоздателе народно-подголосочного строя». Так, исследователь пишет: «Бородин охотно применял средства классической полифонии в самом их прямом виде... У него встречаем обильное применение имитационных форм вплоть до фугато и канонов, подвижной контрапункт, тематически-контрастное контрапунктирование и форму полифонических вариаций» [21, с. 72].

Третье направление – это гармоничное сочетание в творчестве композитора достижений западноевропейского музыкального искусства и русской национальной культуры. Исследователи отмечают, что в сочинениях А. Бородина ощущается влияние Ф. Мендельсона и особенно Р. Шумана (любимого композитора всех «кучкистов»), Бетховена, Баха. Так, Л. Никитина пишет: «Соединение европейской элегантности музыкального письма с естественностью песенного стиля народной музыки, как русской, так и восточной, отличало творчество А. П. Бородина от более терпкого, угловатого стиля Мусоргского, но очень сближено с творчеством Глинки. Традицию Глинки Бородин продолжил не только в эпосе, но и в лирике – лирических сценах оперы, эпизодах симфоний, в квартетах, романсах» [16, с. 94]. Е. Орлова вместе с тем пишет: «Обращает на себя внимание то, насколько органично сочетается

баховская полифония у Бородина с русской подголосочной полифонией (что было свойственно еще Глинке)» [17, с. 75].

Четвертое направление – определение роли эпического в творчестве композитора. В частности, Е. Орлова в книге «Очерки...» пишет: «Эпическое начало – основа его музыкального стиля во всех жанрах, хотя оно не исключает образов лирических и драматических. И все же, в первую очередь, музыкальному мышлению Бородина присущ эпический, повествовательно-эмоциональный тон высказывания, что находит отражение и в формообразовании, и в стилистике его музыкальной речи» [17, с. 74]. Как отмечает исследователь, эпическая направленность стиля композитора сказывается и в принципах развития музыкальных образов. Это прослеживается в постепенной смене пластов музыки, закругленности, законченности построения отдельных номеров оперы или больших разделов симфонии [17].

Изученные материалы показали, что оперное творчество А. Даргомыжского и А. Бородина было, есть и остается увлекательным музыкальным даром для исполнителей. Своеобразие почерка композиторов, их богатое творческое наследие позволяет не только звучать красивой музыке, но и раскрыться индивидуальности каждого исполнителя через различные средства, приемы и принципы исполнения. В этой палитре особое место занимают оперные партии для баса, которые в сочинениях русских композиторов получили приоритетное звучание, стали олицетворением лучших русских исполнительских традиций, воплотили на сцене сильные, героические образы.

Обзор литературы показал, что степень изученности оперного творчества А. Даргомыжского и А. Бородина достаточно высока. Практически ни один историк русской музыки не обошел вниманием композиторское наследие этих авторов. В произведениях А. Даргомыжского и А. Бородина отразились самобытные и общеевропейские тенденции жанра оперы, которые органично вписались как в процесс развития русского, так западноевропейского оперного искусства XIX века. Обращаясь к жанру оперы, композиторы постоянно находились в поиске, стараясь наиболее ярко и многогранно воплотить интересующие их темы.

## Литература

1. Алексеев, А. Русская фортепианная музыка : От истоков до вершин творчества / А. Д. Алексеев. – М. : Изд-во АН СССР, 1963. – 272 с.
2. Асафьев, Б. Избранные труды / Б. Асафьев. – Т. 4. – М. : Изд-во АН СССР, 1955. – 400 с.
3. Асафьев, Б. Об опере / Б. Асафьев. – 2-е изд. – Л. : Музыка, 1985. – 244 с.
4. Асафьев, Б. Русская музыка: XIX и начало XX века / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, 1979. – 345 с.
5. Бородин А. П. в воспоминаниях современников / Сост., текстолог. ред., вступ. статья и коммент. А. Зориной. – М. : Музыка, 1985. – 288 с.
6. Бородин, А. Письма А. П. Бородина / А. Бородин. – Вып. 3. – М. – Л. : Гос. муз. издат., 1949. – 452 с.
7. Васина-Гроссман, В. Русский классический романс XIX века / В. А. Васина-Гроссман. – М. : Изд-во АН СССР, 1956. – 352 с.

8. Гинзбург, Л. История виолончельного искусства / Л. Гинзбург. – Т. 2. – М. : Музгиз, 1957. – 607 с.
9. Даргомыжский, А. Избранные письма / А. Даргомыжский. – М. : Музгиз, 1952. – Вып. 1. – 75 с.
10. Дмитриев, Л. Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев. – М. : Музыка, 1968. – 676 с.
11. Друскин, М. Вопросы музыкальной драматургии оперы на материале классического наследия / М. Друскин. – Л. : Музгиз, 1952. – 343 с.
12. Зорина, А. Александр Порфирьевич Бородин (1833–1887) / А. Г. Зорина. – М. : Музыка, 1987. – 192 с.
13. Ильин, М. Бородин / М. Ильин, Е. Сегал. – М. : Художественная литература, 1957. – 368 с.
14. Келдыш, Ю. История русской музыки : в 10 т. / Ю. В. Келдыш, Л. З. Корабельникова, М. П. Рахманова. – М. : Музыка, 1994. – 479 с.
15. Мазель, Л. О мелодии / Л. Мазель. – М. : Музгиз, 1952. – 300 с.
16. Никитина, Л. История русской музыки: популярные лекции / Л. Никитина. – М. : Изд. центр «Академия», 2000. – 272 с.
17. Орлова, Е. Очерки о русских композиторах XIX – начала XX века : учеб. пособие. – М. : Музыка, 1982. – 223 с.
18. Пекелис, М. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение : в 3 т. / М. Пекелис. – Т. 1 : 1813–1845. – М. : Музыка, 1966. – 496 с.
19. Пекелис, М. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение : в 3 т. / М. Пекелис. – Т. 2 : 1845–1857. – М. : Музыка, 1973. – 416 с.
20. Пекелис, М. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение : в 3 т. / М. Пекелис. – Т. 3 : 1858–1869. – М. : Музыка, 1983. – 317 с.
21. Протопопов, Вл. История полифонии в ее важнейших явлениях: Русская классическая и советская музыка / Вл. Протопопов. – М. : Музгиз, 1962. – 295 с.
22. Рапацкая, Л. История русской музыки: От Древней Руси до «серебряного века» / Л. Рапацкая. – М. : Гуманит. издат. центр ВЛОДОС, 2001. – 384 с.
23. Сохор, А. Александр Порфирьевич Бородин. Жизнь, деятельность, музыкальное творчество / А. Сохор. – М.-Л. : Музыка, 1965. – 882 с.
24. Стасов, В. Александр Парфирьевич Бородин / В. Стасов. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1954. – 80 с.
25. Стасов, В. Статьи о музыке : в пяти выпусках / В. В. Стасов ; сост. Н. Симакова, ред., коммент. В. В. Протопопов. – М. : Музыка, 1974–1980. – (Русская классическая музыкальная критика). – Вып. 5-Б, дополнительный. – 270 с.
26. Ярустовский, Б. Драматургия русской оперной классики / Б. Ярустовский. – М. : Музгиз, 1953. – 375 с.