

На правах рукописи



Минаева Вера Евгеньевна

Оперное творчество А. Н. Верстовского и западноевропейская традиция

Специальность 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

Автореферат диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва — 2024

Работа выполнена в Российской академии музыки имени Гнесиных

Научный руководитель: доктор искусствоведения, доцент
Пилипенко Нина Владимировна

Официальные оппоненты: **Горячих Владимир Владимирович,**
кандидат искусствоведения, доцент,
Санкт-Петербургская
государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова,
кафедра теории музыки, доцент

Лукина Галима Ураловна,
доктор искусствоведения, доцент,
Государственный институт
искусствознания, заместитель
директора по научной работе, сектор
музыкальный академических
изданий, ведущий научный
сотрудник

Ведущая организация: Петрозаводская государственная
консерватория имени А. К. Глазунова

Защита состоится 17 декабря 2024 года в 15.00 часов на заседании диссертационного совета 23.2.013.01, созданного на базе Российской академии музыки имени Гнесиных (121069, Москва, ул. Поварская 30-36).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке и на сайте РАМ имени Гнесиных <https://gnesin-academy.ru/science/dissertatsionnyj-sovet/protection/21428/>

Автореферат разослан « ___ » _____ 2024 года

Ученый секретарь
диссертационного совета



Пилипенко
Нина Владимировна

Общая характеристика работы

Актуальность темы исследования. В отечественной музыкальной науке оперное творчество Алексея Николаевича Верстовского (1799–1862) принято рассматривать преимущественно сквозь призму русской традиции, не замечая или вовсе игнорируя черты, восходящие к западноевропейским оперным школам. Если исследователи все же упоминают о европейских аллюзиях в его операх, эти аллюзии, как правило, подаются как частные детали, не имеющие особого значения для концепции целого.

Вместе с тем само историческое положение оперного творчества композитора — у истоков формирования национальной школы — заведомо предполагает значительное воздействие на него как западноевропейского оперного искусства в целом, так и конкретных, сложившихся к тому времени традиций, таких как итальянская, французская и немецкая. Наша *гипотеза* состоит в том, что это воздействие многогранно и проявляется в самых разных аспектах — от выбора сюжетов до особенностей формообразования и интонационных деталей.

«Аскольдова могила» (1835), на год опередившая «Жизнь за царя» М.И. Глинки, по мнению современников, открыла новую страницу в истории русской оперы. Она была встречена с восторгом и сохраняла популярность по крайней мере до конца XIX века. Другая судьба ожидала остальные сочинения композитора: на премьере большинство из них также имели успех, но очень быстро сходили со сцены и практически не исполнялись впоследствии. Современному слушателю эти оперы почти неизвестны. Музыковедение также уделяет им мало внимания. И хотя «Аскольдова могила» кажется достаточно исследованной, практически все, что о ней написано, находится в контексте русской национальной традиции, без сравнения с западноевропейской. К остальным операм Верстовского исследователи обращались гораздо реже, и они остаются в целом малоизученными. Пристальное рассмотрение этих сочинений с точки зрения параллелей с ведущими европейскими оперными традициями XVIII — первой половины XIX века позволяет не только расставить новые акценты в творчестве Верстовского, но и дополнить картину эпохи рождения русской национальной оперы. Все это определяет *актуальность темы диссертации*.

Основная *цель* исследования — на примере оперного творчества Верстовского проследить влияние западноевропейской оперной традиции на

русскую в период становления и развития национальной оперы. В связи с избранной целью выдвигаются следующие *задачи*:

- рассмотреть музыкальные, композиционные и драматургические особенности сочинений Верстовского, восходящие к операм западноевропейских композиторов, которые ставились в Москве с 1825 по 1854 год;
- выявить особенности сюжета и соотношение либретто опер Верстовского с традициями западноевропейского музыкального театра (на примере тех, что ставились на московских сценах в указанный период);
- сопоставить оперные формы и строение сцен в сочинениях Верстовского с образцами во французской, немецкой и итальянской опере 1820–50-х годов;
- проанализировать оперные топосы (бури, мести и др.), используемые композитором в сочинениях, и соотнести их с общеевропейским опытом;
- в опоре на результаты анализа сочинений, научной и критической рецепции творчества Верстовского определить степень влияния западноевропейской традиции на его оперы.

Объект исследования — оперное творчество Верстовского, **предмет исследования** — композиционные и сюжетно-драматургические особенности сочинений Верстовского в соотношении с операми западноевропейских композиторов.

Материал диссертации — издания шести сочинений Верстовского: «Пан Твардовский» (1828), «Вадим, или Пробуждение двенадцати спящих дев» (1832), «Аскольдова могила» (1835), «Тоска по родине» (1839), «Сон наяву, или Чурова долина» (1844) и «Громобой» (1854), а также ряд рукописных нотных материалов (прежде всего партитур), находящихся в различных архивах и библиотеках (Российский национальный музей музыки, Российская государственная библиотека, Отдел редких рукописей Московской государственной консерватории им. Чайковского, РГАЛИ, архив Большого и Мариинского театров и др.).

Для сравнения сочинений Верстовского с западноевропейской традицией привлечены оперы французских, итальянских и немецких композиторов, которые ставились на московских и петербургских сценах в период, предшествовавший созданию сочинений Верстовским (1824–1854 гг.) и были

известны ему как служащему конторы императорских театров. Критерием отбора этих сочинений послужили высказывания композитора о тех или иных европейских образцах, зафиксированные в его эпистолярном наследии и статьях. Важным источником сведений для нашего исследования стал труд В. В. Федорова «Репертуар Большого театра СССР» (2001), представляющий собой двухтомный справочник, в котором по годам и датам представлен весь репертуар Большого театра с 1776 по 1955 годы.

Положения, выносимые на защиту:

1. В оперном творчестве Верстовского, находившегося в русле развития отечественного музыкального театра, присутствует множество черт, характерных для западноевропейской оперы конца XVIII — первой половины XIX века (французской, итальянской и немецкой).
2. Параллели между сочинениями Верстовского и западноевропейскими операми обнаруживаются как в особенностях сюжетов и либретто, так и в музыкальной составляющей (использование форм, образных сфер, топосов, строение сцен, вокальный стиль, оркестровка).
3. В операх Верстовского присутствуют многие образно-смысловые, сценические и музыкальные топосы, характерные для западноевропейской романтической оперы.
4. Опираясь во многом на поэтику западноевропейской оперы, Верстовский ее творчески перерабатывает и переосмысливает, привносит в трактовку ее компонентов русские национальные особенности.

Методология и методы исследования. В диссертации применяется ряд подходов и методов, актуальных для отечественного и зарубежного музыкознания. Основополагающее значение для нашей работы имел *компаративный метод*, поскольку для достижения поставленной цели потребовался сравнительный анализ сочинений Верстовского и ряда опер западноевропейских композиторов конца XVIII — первой половины XIX века. Партитуры сочинений Верстовского изучались в соответствии с *методом источниковедческого анализа*, необходимого для работы с рукописными источниками, при котором выявляется характер авторского почерка, отмечается наличие помет, связанных с сочинением. Такая работа способна пролить свет на ход творческого процесса и зафиксировать детали, на которые обращали внимание композитор и создатели копий его опер.

Анализ опер Верстовского в контексте западноевропейской традиции потребовал также обращения к *историко-типологическому подходу*, позволяющему рассматривать творчество композитора в контексте культуры его эпохи. Не менее важным при изучении сочинений Верстовского и опер западноевропейских композиторов стал метод *структурно-функционального анализа* музыкального текста, сложившийся в отечественном музыковедении.

Кроме того, в методологическом плане мы опирались на отечественные и зарубежные исследования, посвященные оперному искусству в целом и его отдельным аспектам.

Степень разработанности темы исследования. Оперы Верстовского неоднократно привлекали внимание музыковедов. Вместе с тем развернутых исследований, посвященных оперному творчеству композитора в целом, крайне мало. Единственная работа такого рода — диссертация М. Н. Астаховой «Оперное творчество А. Н. Верстовского и некоторые вопросы русского музыкального романтизма» (1981). В ней достаточно подробно рассмотрено оперное наследие композитора, образно-стилистический мир его сочинений, уделено внимание контексту эпохи, связям с русской художественной культурой XIX века. В работе есть также некоторые наблюдения, касающиеся влияния оперного творчества ряда западноевропейских композиторов (Мейербера, Вебера, Обера, Герольда, Россини) на творчество Верстовского. Однако это именно краткие наблюдения, в большинстве случаев не подтвержденные примерами. С точки зрения избранной темы интерес представляет также статья английского исследователя Дж. Абрахама «Оперы Алексея Верстовского» (1984), в которой не только рассматривается оперное творчество композитора, но проводятся некоторые параллели между «Аскольдовой могилой» и операми западноевропейских композиторов.

Что касается отдельных опер Верстовского, большинство из них, насколько нам известно, ни разу не становились объектом специального исследования. Исключение составляет «Аскольдова могила»: ей традиционно уделяются больше внимания: в предисловиях к клавирам 1963 и 1983 годов, в статьях Е. В. Смагиной (2006, 2007, 2009), Е. В. Бериглазовой (2012, 2013). Следует упомянуть также две статьи А. В. Булычевой (2008, 2013), в которых оперы Верстовского «Вадим» и «Сон наяву» рассматриваются с точки зрения воплощения в их сюжетах образов русской старины и славянской мифологии.

Из биографических работ, написанных о Верстовском, следует особо выделить монографию Б. В. Доброхотова (1949), очерки А. Н. Серова (1895), Н. Ф. Финдейзена (1898), Б. В. Асафьева (1955), А. А. Гозенпуда (1959, 1969) и др.

Важное значение для избранной темы имеют также исследования по истории оперы — как русской, так и западноевропейской. Сведения об отечественном музыкальном театре XVIII — первой половины XIX века содержатся в трудах А. С. Рабиновича (1948), Гозенпуда (1959), Е. В. Смагиной (2016) и других. С методологической точки зрения для нас особенно важна диссертация Р. А. Нагина, посвященная оперному творчеству Глинки в контексте западноевропейского музыкального театра (2011).

Особое внимание было уделено исследованиям, посвященным национальным оперным школам. Французская оперная традиция исследована в работах Д. Чарлтона (2001), О. В. Жестковой (2003, 2014, 2016, 2017 и др.), Е. Ю. Новоселовой (2007) и других ученых. Важные сведения, касающиеся отдельных оперных форм и сценических топосов, типичных для этой традиции, содержатся в статьях Г. Буш (1976), К. Циммермана (1976), М. Рунке (1976), Э. Бартлет (2003), Д. Чарльтона (2003), А. В. Булычевой (2009) и др. При анализе связей опер Верстовского с итальянской традицией опирались на диссертации А. Ф. Коровиной (2017), Л. А. Садыковой (2016), А. А. Логуновой (2017), а также работы зарубежных исследователей — Х. С. Пауэрса (1987), М. Бегелли (2004), Л. Каприоли (2004), П. Госсета (2004), Э. Сеничи (2013), К. Сорба (2014), У. Робертса (2015) и др. Что касается связей с австро-немецкой традицией, то помимо известной книги «Музыка Австрии и Германии XIX века» (Кн. 1, 1975) важную роль для анализа сыграл труд З. Гослиха (1937), в котором автор подробно рассматривает немецкую романтическую оперу XIX века, а также работы А. Гарлингтона (1977), Е. В. Габриэловой (1994), Н. В. Губкиной (1999), С. И. Мельниковой (2002), Г. Рьенакара (2004), Э. Жубер (2009), М. Ричардсона (2020) и др. В них затронуты проблемы происхождения, жанры и формы австрийского зингшпиля и немецкой романтической оперы, история постановок на российских сценах, анализируются отдельные сочинения в контексте традиции.

При исследовании оперных топосов, которые Верстовский использовал в своих операх, мы опирались на труды Л. Ратнера, К. Агаву, Л. В. Кириллиной,

Д. Мирки, Р. Монеля, статьи В. Каплина, Б. Бровер-Любовской, Д. Дикеншитс, Н. В. Пилипенко и др.

Научная новизна диссертации определяется тем, что оперное творчество Верстовского впервые в российском музыковедении комплексно рассмотрено в контексте западноевропейской традиции. Обнаружено множество точек соприкосновения с западноевропейскими операми, которые ставились на московских сценах в период с 1825 по 1854 годы. Подробный анализ шести сочинений Верстовского в сравнении с этими операми, а также детальное рассмотрение драматических и музыкальных топосов позволил установить, что именно композитор заимствовал из той или иной традиции, каким сложившимся в западноевропейском искусстве моделям он отдавал предпочтение, какие особенности чужих сочинений повлияли на его собственный музыкальный язык. Сложившаяся в результате картина позволяет более объективно судить не только о творчестве самого Верстовского, но также и о начальном периоде становления отечественного оперного искусства. Многие характерные для западноевропейских традиций приемы, которые впоследствии получили широкое распространение в операх русских композиторов, впервые были опробованы Верстовским.

Теоретическая значимость исследования определяется привлечением внимания к оперному творчеству Верстовского как важному этапу в создании русской национальной оперы, с учетом его диалога с ведущими европейскими традициями. Созданы предпосылки для дальнейшего изучения сочинений композитора, особенностей его музыкального языка, оперных форм, строения сцен, установление его роли в музыке первой половины XIX века и влияния на последующие поколения русских композиторов.

Практическая значимость. Результаты диссертации могут быть использованы в учебных курсах истории русской музыки, истории музыкального театра, музыкальной формы, а также в учебной и концертной практике музыкантов-исполнителей.

Степень достоверности и апробация результатов исследования определяется опорой на апробированные исследовательские методы, ориентацией на авторитетные российские и зарубежные научные труды, детально проведенным анализом рукописных и печатных партитур, клавиров и либретто «Пана Твардовского», «Вадима, или Пробуждения двенадцати спящих дев», «Аскольдовой могилы», «Тоски по родине», «Сна наяву или Чуровой

долины», «Громобоя» с авторскими и редакторскими пометами и комментариями.

Материалы исследования были апробированы в магистерской диссертации на тему «Оперное творчество А. Н. Верстовского и западноевропейская традиция (на примере опер “Аскольдова могила” и “Громобой”» (защищена в 2022 году). Ключевые положения диссертации были положены в основу проекта, занявшего первое место на XXXII Международном конкурсе научно-исследовательских работ студентов в области музыкального искусства (Российская академия музыки имени Гнесиных, 2022), а также отражены в ряде публикаций: «“Аскольдова могила” А. Н. Верстовского и традиции *opéra comique*» (сборник статей по материалам конференции «Исследования молодых музыковедов», 2019); «Итальянское в “Аскольдовой могиле” А. Н. Верстовского» (сборник статей по материалам конференции «Опера в музыкальном театре: история и современность»); «“Аскольдова могила” А. Н. Верстовского и “Вольный стрелок” К. М. Вебера» (сборник статей по материалам конференции «Исследования молодых музыковедов», 2020); «Фантастические сцены в “Громобое” А. Н. Верстовского и их европейские прообразы» (сборник статей по материалам Пятой Международной научной конференции, 2021); «Топос мести в оперном творчестве А. Н. Верстовского на примере оперы «Громобой» (Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания, 2022); «Балетные сцены в “Громобое” А. Н. Верстовского и большая французская опера» (Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания, 2024); «Испанские и русские мотивы в опере А. Н. Верстовского “Тоска по родине”» («Ученые записки». Российская академия музыки имени Гнесиных, 2024); в выступлениях на научных конференциях: XII международная научная конференция «Исследования молодых музыковедов» (Российская академия музыки имени Гнесиных, 2019), Международные научные конференции «Опера в музыкальном театре: история и современность» (Российская академия музыки имени Гнесиных, 2019; 2021 и 2024 годах), XIII международная научная конференция «Исследования молодых музыковедов» (Российская академия музыки имени Гнесиных, 2020), «Балет в музыкальном театре: история и современность» (Российская академия музыки имени Гнесиных, 2022), «Музыкальная композиция: нарратив vs архитектоника» (Российская академия музыки имени Гнесиных, 2023).

Основные положения исследования отражены в 7 статьях, 3 из которых опубликованы в журналах, входящих в список рецензируемых изданий, рекомендованных ВАК.

Структура диссертации. Работа включает пять глав, Введение, Заключение, Список литературы и Приложение, где представлены сюжеты опер, рассмотренных в диссертации, приведен репертуарный список европейских опер, ставившихся на сценах московских театров с 1825 по 1854 год, а также иллюстрации, включая эскизы к костюмам и декорациям опер Верстовского.

Основное содержание работы

Во Введении обоснованы актуальность и новизна диссертации, сформулированы гипотеза, цель, задачи, методы, теоретическое и практическое значение, а также степень достоверности исследования.

Глава 1. Исторический и жанровый контекст

§ 1. Оперный репертуар российских столиц в конце XVIII — первой половине XIX века и деятельность Верстовского

Несмотря на то, что в начале XIX века на сценах московских и петербургских театров русская опера постепенно выходит из тени европейской, роль последней в репертуаре остается исключительно важной. Сочинения французских, итальянских, австрийских и немецких композиторов во многом формировали музыкальный вкус русских композиторов, в том числе Верстовского, и публики в целом.

Деятельность Верстовского в Дирекции императорских театров способствовала расширению профессиональной труппы и успешному взаимодействию русских и иностранных артистов. Он создавал условия для постановок как западноевропейских, так и русских опер, при нем репертуар стал более богатым и разнообразным. Постоянно присутствуя на репетициях, Верстовский был хорошо знаком со ставившимися сочинениями, что не могло не отразиться на его собственных операх.

§ 2. Верстовский и его современники в борьбе за создание национальной оперы

Несмотря на высокий пост и большую занятость на службе, Верстовский на протяжении всего творческого пути не оставлял композиторскую деятельность. В конце 1820-х — 1830-е годы образованные слои русского общества остро ощущали потребность в создании национальной оперы, которая

могла бы вывести отечественное музыкальное искусство на уровень лучших европейских образцов. Общепризнанным ее создателем стал в итоге Глинка, однако значительный вклад в этот процесс внес Верстовский, а наряду с ним и другие композиторы того времени (в частности Алябьев).

Одним из главных устремлений Верстовского было создание национальной оперы, он считал, что успешно выполнил эту задачу. Соперничество с Глинкой, с одной стороны, огорчало, с другой, подстегивало Верстовского, заставляя его искать новые сюжеты и совершенствовать собственный стиль. Несмотря на взаимную холодность между композиторами, в их оперных сочинениях есть немало общего. Так, сюжеты «Чуровой долины» и «Руслана и Людмилы» почти идентичны в своей основе: в обоих случаях действие разворачивается в Киевской Руси, главную героиню — дочь киевского князя — похищают злые силы, а женихи отправляются на ее поиски, сражаясь с фантастическими существами. Былинные образы и мир древних славян-язычников в разной степени нашли отражение в «Вадиме», «Аскольдовой могиле» и «Громобое» Верстовского. Оба композитора включают в оперы балетные сцены с польскими танцами: Глинка — в «Жизнь за царя», Верстовский же использует мазурку и польку в «Чуровой долине», краковяк и мазурку в «Громобое» и т. д. И Верстовский, и Глинка обращаются в своих операх к историческим событиям (хотя и разной степени достоверности); не чужда им и тема патриотизма.

Иными были отношения Верстовского и Алябьева — они находились в тесном творческом контакте и создали совместно ряд водевилей. Сравнение опер этих композиторов показывает немало сходного: использование разговорных диалогов; обращение к литературным произведениям современников (в большей степени характерно для Верстовского); использование, с одной стороны, чисто сказочных сюжетов, с другой — образов мрачной фантастики; важная роль хора, который приобретает функцию отдельного «персонажа», усиливая эмоциональную составляющую происходящего на сцене; обращение к фольклору как источнику тематизма; стремление к созданию локального колорита. Вместе с тем манера письма Алябьева и Верстовского, безусловно, отличается. Для первого характерно использование сложных форм, симфонизация танцевальных номеров, многоплановое строение ансамблей, большая роль звукоизобразительности и пр. В операх Верстовского проще гармонический язык, а формы в большей степени тяготеют к устоявшимся

моделям. Оба композитора внесли огромный вклад в становление русской оперной традиции и во многом предвосхитили темы, образы и художественные приемы, которые встречаются в сочинениях их младших современников во второй половине XIX века.

§ 3. История создания опер и авторские редакции

«Пан Твардовский», «большая романтическая опера» (по определению Верстовского), написанная в 1828 году, стала первым сочинением композитора в этом жанре. Она имела успех у публики, зрители даже называли ее «первой русской оперой». Неизвестный автор писал в «Московском вестнике»: «...Его [Верстовского. — В. М.] “Твардовский” отличается тонкостью вкуса, смелостью и неожиданностью в переходах, разнообразием в оттенках и вообще живостью и движением драматическим. В “Твардовском” мы не встречаем ни *aria bravura*, ни того ученого шума и хаоса музыкальных фраз, коими наделяют нас некоторые из новейших композиторов»¹.

В 1832 году Верстовский завершил сочинение оперы «Вадим, или Пробуждение двенадцати спящих дев». Особое впечатление на зрителей производили яркие и устрашающие сцены ада и внешняя красота сценического решения оперы, а также то, что роль главного героя — Вадима — исполнял не певец, а драматический актер. Гозенпуд, анализируя музыкальное содержание «Вадима», отмечает, что некоторые сцены, как, например, сцена пира у князя Святослава из II акта или изображение обрядов (заплетание венков), отражают «правдивую передачу национального колорита» и прокладывают путь «Глинке, Серову и Римскому-Корсакову»².

Толчком к созданию «Аскольдовой могилы» (1835) послужило признание публикой «Вадима». Основой стал одноименный роман М. Н. Загоскина, ему же принадлежит и либретто. Романтический сюжет, созданный писателем, был основан на событиях, описанных в русской летописи. Исторические сведения переплетаются в романе с легендой. В либретто Загоскин усилил народно-жанровое начало, а трагический финал романа заменил на счастливый. «Аскольдова могила» открыла новую страницу в истории русского музыкального театра, многие современники композитора расценивали ее как вершину оперного жанра.

¹ Цит. по: Финдейзен Н.Ф. Алексей Николаевич Верстовский // Ежегодник Императорских театров. 1898. Кн. 2. 7-й г. изд. С. 85–134. С. 48–49.

² Гозенпуд А.А. Музыкальный театр в России. Л.: Музгиз, 1959. С. 676

Комическая опера «Тоска по родине» (либретто Загоскина по его собственному роману) была создана Верстовским в 1839 г. и стала единственной, написанной на сюжет из современной композитору жизни. В ней предпринята одна из первых в отечественном искусстве попыток создать музыкальный образ Испании. Однако уже современники считали оперу «растянутой», «скучноватой» и упрекали в «отсутствии самобытности». Она с перерывами шла в Большом театре в течение нескольких лет, но затем сошла со сцены и более не возобновлялась.

В качестве литературной основы для следующей оперы «Сон наяву, или Чурова долина» (1844) композитор избирает произведение В. И. Даля «Ночь на распутии, или Утро вечера мудренее», которое сам писатель обозначил «старая бывальщина в лицах». Несмотря на роскошь и пышность сценического оформления, после премьеры на оперу обрушилась критика: современники композитора видели в «Чуровой долине» взгляд, обращенный в прошлое. Она провалилась во время первых показов и не удержалось в репертуаре.

В своей последней опере — «Громобой» (написанной в 1854 и поставленной в 1857 году) — Верстовский вновь обращается к поэме Жуковского «Двенадцать спящих дев», на этот раз к ее первой части. Композитор, вероятно, стремился к возрождению былой славы, некогда сопровождавшей «Аскольдову могилу». Он вновь вводит образы славянской, языческой Руси, с пышными торжествами, пирами, плясками и песнями, с квазиисторическими обрядами и фантастическими персонажами. Но публика приняла произведение с «холодностью». Возможно, причина такого отношения была свидетельством того, что взгляды ее создателя и публики на идеалы оперного искусства к 1850-м годам значительно разошлись.

Верстовский неоднократно редактировал свои оперы, стремясь к их совершенствованию. По сохранившимся материалам видно, что правки касаются прежде всего «Аскольдовой могилы» и «Громобоя». Эти сочинения подвергались многократным переработкам как самим композитором, так и постановщиками. Редактирование партитур, которое проводил Верстовский, подтверждают его стремление адаптировать свои произведения под изменяющиеся требования времени.

Глава 2. Оперы Верстовского и французский театр

Во второй главе рассматривается связь опер Верстовского с традициями французского театра, исследуются драматургические и музыкальные приемы,

характерные для ведущих французских жанров *grand opéra*, *opéra comique*, которые использует композитор.

§ 1. Традиции *opéra comique* в оперных сочинениях Верстовского

Многие черты сочинений Верстовского восходят к *opéra comique*.

- использование разговорных диалогов вместо речитативов;
- черты оперы спасения в сюжетах («Пан Твардовский», «Вадим», «Аскольдова могила») и счастливый конец;
- введение персонажей, типичных для французской комической оперы — таких, как «девушки из народа» (Мария в «Пане Твардовском», Любаша и Надежда в «Аскольдовой могиле», Пахита в «Тоске по родине», Милаша в «Громобое») или второстепенные герои, аналогичные Блонделю в «Ричарде Львиное Сердце» Гретри или Тицикану в «Лодоиске» Керубини (Тороп в «Аскольдовой могиле», Гикша в «Пане Твардовском»), которые помогают влюбленной паре;
- мотив тайны, окутывающей происхождение главного героя (Красицкий в «Пане Твардовском», Вадим и Громобой в одноименных операх, Всеслав в «Аскольдовой могиле»);
- наличие героя-антагониста, мешающего счастью влюбленных (Твардовский в одноименной опере, Неизвестный в «Аскольдовой могиле»);
- опора на *couleur locale*, что особенно ярко проявляется в стилизованных народных хорах и песнях с хором;
- использование мотивов-реминисценций из увертюр в сольных номерах;
- важная роль куплетных и строфических форм, в том числе типичной для *opéra comique* сольной куплетной песни с хоровым рефреном.

В операх, написанных в конце 1820-х и в 1830-е годы, эти черты выглядят органичными, вместе с тем в более поздних «Сне наяву» и тем более «Громобое» они кажутся устаревшими. В любом случае вряд ли это было осознанное заимствование. При создании каждой из опер, Верстовский ставил перед собой задачу создать глубоко национальные сочинения. Именно поэтому он насыщает их песенностью, стилизованным фольклором, использует романсовые интонации, плагальность и распевность, пытаясь передать ощущение аутентичности, старины, раскрыть «тайну музыкальной народности». Однако в сочинениях Верстовского эта «тайна» все еще слишком тесно связана с традициями западноевропейского искусства и, в частности, *opéra comique*.

§ 2. Под сенью большой французской оперы

В сочинениях Верстовского сказывается и влияние большой французской оперы — жанра, который переживал расцвет в Париже и был очень популярен в Европе в конце 1820-х и в 1830-е годы. Поэтика большой оперы, несомненно, повлияла на выбор сюжетов сочинений Верстовского, в особенности «Аскольдовой могилы» и «Громобоя», которые во многом выдержаны в духе *grand opera*. Обращение к реальным историческим событиям — одна из важных черт либретто таких опер. Сюжеты «Вадима», «Аскольдовой могилы» и «Громобоя» в разной степени опираются на отечественную историю и включают летописных героев (Вадим Новгородский, князь Олег, Рюрик, Аскольд и Дир, князь Игорь и др.). Особое место в «Вадиме», «Аскольдовой могиле» и «Громобое» занимает идущая от *grand opera* тема религиозного конфликта.

Желание передать историческую достоверность отразилось и на сценическом оформлении, выдержанном во всех спектаклях Верстовского в духе лучших традиций жанра большой оперы. В партитурах композитор дает подробные указания и описания сценических решений, которые были воплощены в постановках, о чем свидетельствуют воспоминания современников и сохранившиеся эскизы декораций.

Черты большой оперы можно обнаружить и в музыке сочинений Верстовского. Важная роль, которую в «Аскольдовой могиле» и «Громобое» играет хор, также связана с влиянием этого жанра, драматургию которого в 1820–1830-е годы невозможно представить без развернутых хоровых сцен. По масштабу нотного текста в «Аскольдовой могиле» и «Громобое» хоровые эпизоды составляют более половины партитуры и играют важную роль в развитии сюжета. В русской оперной традиции Верстовский был одним из первых композиторов, уделивших такое внимание хору.

Помимо этого, в «Аскольдовой могиле» и «Громобое» использованы типы сцен, характерные большой оперы. Так, образцом для арии Неизвестного на фоне хора в развалинах храма из II акта «Аскольдовой могилы» могли послужить сцены с Бертрамом из III и V актов «Роберта-дьявола», которые происходят на фоне развалин старинного монастыря. Сходство есть и в эпизодах молитв (молитва Отшельника из «Громобоя» и Марсея из «Гугенотов» Мейербера, где герои обращаются к Богу, являясь незванными на праздник и в конфликте с окружающими).

Не менее важна и роль балета в операх Верстовского, также идущая от большой оперы. В «Пане Твардовском» и «Аскольдовой могиле» такие номера выписаны как вставные, но в более поздних «Сне наяву» и «Громобое» количество танцев увеличивается, и они занимают значительную часть партитуры.

Глава 3. Итальянское в операх Верстовского

Третья глава посвящена влиянию, которое оказало на сочинения Верстовского итальянское оперное искусство. Здесь рассматриваются основные черты, относящиеся к итальянской традиции, которые композитор использует в своих сочинениях: особенности мелодики вокальных партий, формы, построения ансамблевых номеров.

§ 1. Вокальный стиль

В сочинениях Верстовского ощущается воздействие итальянской традиции (в первую очередь Россини), прежде всего в вокальной мелодике сольных номеров. Сходство проявляется в таких чертах, как широкий диапазон, кантилена, колоратурные вставки со множеством распевов и повторов, использование украшений, восходящие и нисходящие октавные ходы, прихотливый ритмический рисунок.

Показательны также отдельные мотивы и интонации, которые использует композитор. Например, октавные ходы в некоторых случаях возникают в том же контексте, что и в операх Россини. Влияние итальянского оперного искусства ощущается даже в стилизованных народных песнях — например, «При долинушке береза стояла» из I акта «Аскольдовой могилы» (особенно ярко проявляется во второй строфе песни «Для кого ж сад садила», где соло Любаши сопровождается аккомпанирующими «репликами» хора в духе итальянских *con pertechini*). Сходные черты наблюдаются и в стилизованной народной песне «Заплетися плетень», которую исполняет Чешко с хором крестьян в «Громобое» или песне Никанора «Ах ты роща темная» из оперы «Тоска по родине».

Вокальные партии героев Верстовского как в ранних, например, «Пан Твардовский», так и в последующих операх несут на себе отпечаток итальянской традиции. Его вокальный стиль, несмотря на желание создать национальное искусство, складывался под влиянием творчества Россини, позднее Доницетти и Верди, что не могло не отразиться на музыкальных характеристиках персонажей. Возможно, поэтому вокальные партии сочетают в себе черты русского романса или даже народной песни с итальянским *bel canto*.

§ 2. *La solita forma* у Верстовского

Верстовский ориентировался на итальянский опыт не только при создании вокальных партий, но и в области формы. Прежде всего — на структуру большой итальянской арии (характерную также для ансамблей и финалов), так называемую *la solita forma* («обычная» или «стандартная» форма). В ее основе — последовательность четырех разделов, которые принято обозначать как *tempo d'attacco*, *cantabile* (или *adagio*), *tempo di mezzo*, *cabaletta* (и/или *stretta*).

Различные варианты *la solita forma* можно найти в операх Россини, ставившихся в Большом театре во времена Верстовского. Так, большинство арий и ряд ансамблей в «Танкреде», «Зельмире», «Осаде Коринфа» представляют собой ту или иную разновидность этой формы. Именно они могли послужить образцом для Верстовского. Композитор выбирает эту структуру для наиболее драматургически важных сольных номеров. Один из первых случаев обращения к *la solita forma*, на наш взгляд, представлен в арии Красицкого «О дни счастливых наслаждений» из I акта «Пана Твардовского»: ее структура вписывается в рамки ранних вариантов этой формы россиниевского типа.

Наиболее интересные и показательные примеры номеров, в которых композитор ориентируется на *la solita forma*, представлены в «Аскольдовой могиле» — ария Неизвестного и хор в развалинах из II д. и песня Надежды из III д. Однако это не просто формальное следование моделям. В каждом из рассмотренных случаев композитор трактует форму индивидуально, в соответствии с драматической ситуацией и особенностями содержания поэтического текста.

§ 3. Техника ансамблевого письма

Влияние творчества итальянских композиторов, в частности Россини, Беллини, Доницетти и Верди (а также почитаемого Верстовским Моцарта, который работал прежде всего в жанре итальянской оперы) становится очевидным при анализе ансамблей. Наиболее показательны в этом отношении «Сон наяву» или «Громобой»: в первом случае квартет женихов и Весны из I акта, во втором — дуэт Чешко и Милаши, квартет Громобоя, его жены, Рогнеды и Аскольда, трио Гонца, Рогнеды и Громобоя из II акта, два дуэта Громобоя с Отшельником из IV акта.

Влияние итальянских образцов проявляется, с одной стороны, в использовании сходных сценических ситуаций (согласие, конфликт, смятение, оцепенение), а с другой — в самой технике ансамблевого письма, опирающегося

на такие приемы, как пение параллельными консонирующими интервалами, имитации, паузирование.

Глава 4. Верстовский и немецкая оперная традиция

В четвертой главе обсуждаются связи опер Верстовского с немецким и австрийским театром. Подробно рассматриваются основные черты, характерные для немецкой оперной традиции.

§ 1. «Аскольдова могила» и «Вольный стрелок»: заимствования и параллели

Создавая свои оперы, прежде всего «Аскольдову могилу», композитор во многом следовал идеям Вебера. Однако в ряде случаев сходство с «Вольным стрелком» может быть обусловлено не столько ориентацией Верстовского на последнего, сколько общностью жанровых истоков сочинений, восходящих к французской *opera comique*. Вместе с тем ряд пересечений не может быть объяснен только подобной общностью.

Между сочинениями Верстовского и Вебера есть целый ряд параллелей: сюжет; фантастические сцены, концепция строения этих сцен; особенности трактовки образов «пограничных» персонажей (Вахрамеевна и Каспар); музыкальное решение (оркестровое вступление, за которым следует хор невидимых духов; единые тональности); тематические связи увертюры с оперой; само строение увертюры, сходство некоторых тем и гармонических оборотов. Верстовский следует за Вебером и в выборе музыкальных средств (ориентация на определенный тип тематизма и тембровые решения). Все это свидетельствует об исключительном влиянии, которое «Вольный стрелок» оказал на «Аскольдову могилу».

§ 2. «Сон наяву» и австро-немецкая традиция волшебной оперы

«Сон наяву» в значительной степени ориентирован на австрийские и немецкие оперы двух предшествующих десятилетий, времени моды на волшебные сюжеты в музыкальном театре Австрии и Германии, затронувшей и Россию. Верстовский активно использует сюжетные ходы, музыкальные приемы, сценические эффекты, характерные для такого рода сочинений. Одновременно с этим во «Сне наяву» можно обнаружить много черт, предвосхищающих сюжетные мотивы, персонажей и музыкальные решения, которые в дальнейшем будут характерны для сказочных опер Римского-Корсакова, Чайковского и других русских композиторов. Вероятно, именно эта противоречивость —

обращенность одновременно в прошлое и в будущее — не позволила опере удержаться в репертуаре, несмотря на внешнюю пышность и спецэффекты.

Глава 5. Общеευропейские сюжетные и музыкальные топосы в операх Верстовского

В пятой главе рассмотрены сюжетные и музыкально-драматические топосы, которые Верстовский использует в своих сочинениях, опираясь на традиции, сложившиеся в западноевропейской опере.

§ 1. Топос бури в сюжетах и музыке

Топос бури (*tempesta*) — один из самых эффектных и популярных в музыкально-театральном искусстве. Бурю могут сопровождать (иногда заменять) другие бедствия — не только громы и молнии, но и наводнение, разрушение замка и даже огненный дождь. Все это — дань традиции, сложившейся в западноевропейском искусстве. Топос бури в опере может быть связан с различными сценическими ситуациями. Часто подобные эпизоды подчеркивают драматизм конкретного момента в действии.

В музыкальном изображении эпизодов бури в операх второй половины XVIII — первой половины XIX века используется особый набор выразительных средств: минорный лад (тональности *c-moll*, *d-moll*), тремоло и стремительные пассажи струнных, хроматические ходы у деревянных духовых, удары литавр, напряженные неустойчивые гармонии и т. п. Все перечисленные приемы присутствуют в сценах бури в операх Верстовского, например, в начале I акта «Пана Твардовского», в IV акте и в финале «Аскольдовой могилы», а также I и IV актах «Громобоя».

Композитор активно использует топос бури в ключевых моментах сюжета, например, в завязке действия или финале. Подобные сцены в его операх связаны не только с изображением стихии, которая неподвластна человеку, но и рядом других сюжетных мотивов. Нередко буря становится отражением сильных эмоций, которые испытывают герои, или возникает как одно из проявлений злых сил, что характерно и для зарубежной оперы. В музыке таких сцен Верстовский всегда опирается на приведенный выше устойчивый набор выразительных средств, который применялся в аналогичных сценических ситуациях его западноевропейскими предшественниками и современниками.

§ 2. Испанские мотивы и топос экзотического в операх Верстовского

Экзотическое как музыкальный топос уходит корнями в XVIII век, в частности в «турецкую» («янычарскую») музыку. В опере первой половины XIX

века происходит его переосмысление — прежде всего под влиянием французского *couleur locale*. Множество сочинений этого жанра содержит экзотические мотивы в сюжете. Стереотипные образы народов (цыган, арабов, турок, китайцев, и др.), которые воспринимались европейцами как «чужие», все в большей степени обретали собственное музыкальное «лицо».

Верстовский был в числе первых русских композиторов, обратившихся к образам Испании в музыке. Интерес к этой сказочно-легендарной стране был отнюдь не случаен, его испытывали как русские, так и западноевропейские современники композитора, в первую очередь французские. В отличие от Германии, Италии и Франции, Испания была чем-то неведомым и притягательным.

Испанские мотивы представлены в комической опере Верстовского «Тоска по родине». Композитор стремился к достоверности в изображении локального колорита Андалузии, используя национальные танцевальные жанры, насыщая мелодику ориентальными чертами и характерными гармоническими оборотами, создавая красочные декорации. Очевидным также представляется желание Верстовского показать образы Испании и России в противопоставлении, что особенно ярко проявилось во II акте, где песни испанки Пакиты и слуги Завольского Никанора следуют друг за другом.

Несмотря на то, что «Тоска по родине» быстро сошла со сцены, для нас важен сам факт обращения Верстовского к испанской тематике как первооснове экзотических образов в творчестве композиторов русской национальной традиции.

§ 3. Топос мести в сюжетах опер Верстовского и его музыкальное воплощение

Месть — один из распространенных мотивов итальянской оперы, использовавшийся либреттистами как один из двигателей сюжета с начала XVIII века. Тогда же появились и первые арии мести — как разновидность аффекта гнева. Постепенно сформировался набор выразительных средств, использовавшихся в подобных ариях.

Музыкально-сценическое решение топоса мести в операх Верстовского полностью вписано в западноевропейскую традицию. Композитор опирается в первую очередь на модели, представленные в современном ему итальянском искусстве. Тип конфликта, сюжетные ходы в либретто, структура сольных номеров, особенности вокальных партий и оркестрового сопровождения имеют

прообразы в операх Беллини, Доницетти и Верди. Мотив мести в разной степени присутствует почти во всех сюжетах опер Верстовского, но с точки зрения особенностей музыкальной составляющей этого топоса наиболее ярко и убедительно представлен в «Аскольдовой могиле» и «Громобое». Вместе с тем в ариях из последнего есть черты, которые можно отнести к индивидуальной композиторской трактовке топоса мести: преобладание нисходящих интонаций, опевание II ступени лада, отклонения в тональность натуральной доминанты, синтез итальянского бельканто и русской романсовости в вокальных партиях. Таким образом, Верстовский не копирует модели слепо, но творчески переосмысливает их, адаптируя к условиям национального оперного искусства.

§ 4. Фантастическое как топос в операх Верстовского

Фантастические образы в том или ином виде присутствуют почти во всех операх Верстовского и проявляются очень разнообразно: от сюжетных линий до композиционного решения сцен. Особенно важную роль «сверхъестественное» играет в «Пане Твардовском» и «Громобое». Если в «Вадиме» и «Аскольдовой могиле» фантастическое — скорее декоративный элемент, то в первых двух из названных опер — необходимая составляющая сюжета, которая заставляет вспомнить о «Фаусте» Шпора, «Вольном стрелке» Вебера, «Вампире» и «Гансе Гейлинге» Маршнера, «Роберте-дьяволе» Мейербера. Вместе с тем очевидно, что фантастические сцены создавались под влиянием не только немецких и французских сочинений, но и европейской традиции в целом.

Фантастические сцены и образы в операх Верстовского, в особенности в «Пане Твардовском» и «Громобое», имеют прочные связи с западноевропейской традицией, а их решение основано на устойчивом наборе приемов, что позволяет отнести их к «общим местам» романтического музыкального театра. Сходство проявляется прежде всего в сюжетных параллелях — от выбора персонажей до отдельных поворотов в развитии событий. Музыкальная характеристика сверхъестественного (минорные тональности, различные варианты пунктирного, синкопированного ритма, обилие диссонансов, уменьшенных гармоний, «инструментальный» тип тематизма в вокальных партиях персонажей, связанных с потусторонним миром) близка к тем решениям, которые используют Шпор, Маршнер, Вебер и Мейербер.

Пан Твардовский и Громобой с их фаустианством восходят к тому же типу романтического героя, что Макс («Вольный стрелок»), Роберт («Роберт-дьявол») и Рутвен («Вампир»): для них характерна двойственность личности, внутреннее

одинокость, «пограничность» состояния между реальным и инфернальным миром. Все это нашло отражение в сольных номерах героев и их обращении к потусторонним силам. При анализе хоров духов и мелодрам в обеих операх Верстовского, а также сцены с призраком-утопленницей в «Громобое» видна опора на различные жанровые модели, представленные в «Вольном стрелке», «Роберте-дьяволе», «Вампире» и др.

Показательно, что оперы, на которые явно ориентировался Верстовский, принадлежат к первой половине или даже скорее к первой трети XIX столетия и таким образом по времени ближе к «Пану Твардовскому», чем «Громобой», который был создан в 1854 году. В результате первая опера Верстовского оказывается на пике популярности, отвечая запросам и тенденциям своего времени благодаря интересу публики к фантастике в ее «немецком» прочтении, особенно после премьеры на сцене Большого театра «Вольного стрелка» (1824). Однако «Пан Твардовский» был лишь первым шагом композитора в жанре оперы — оттого, вероятно, его партитура гораздо проще: примитивные гармонические решения в кульминационных и наиболее драматичных моментах действия, разговорные диалоги там, где позднее Верстовский использовал бы речитативы, арии и более сложные композиционные решения. Последняя же опера Верстовского — «Громобой» — выглядит своего рода анахронизмом: наполненная фантастикой и элементами «готики», она примыкает к стилистике 1830-х годов и мало отражает тенденции 1850-х. Вероятно, именно в этом кроется причина того, что, в отличие от «Аскольдовой могилы», она не имела длительного сценического успеха. Тем не менее и «Пан Твардовский», и «Громобой» оказались очень органичными для композиторского стиля Верстовского. Без изучения этих сочинений с их причудливой фантастикой история русской оперы XIX века останется неполной.

Заключение

«Пан Твардовский», «Вадим», «Аскольдова могила», «Тоска по родине», «Сон наяву» и «Громобой» Верстовского стали первыми шагами в русской музыке на пути к созданию национальной оперной традиции. Проведенное исследование позволило сделать ряд выводов.

1. Уже в самом обращении к проблеме создания русской оперы Верстовский следует по пути европейской музыкальной культуры. Сопоставление сочинений Верстовского с операми западноевропейских композиторов позволяет скорректировать представления, согласно которым

творчество композитора стало обобщением достижений русских композиторов конца XVIII — начала XIX века, что в нем преобладает приверженность старой оперной эстетике. Верстовский активно перенимал и переосмысливал европейский, прежде всего современный опыт.

2. Сюжет и особенности либретто, трактовка оперных форм и принципы строения сцен, драматические функции и образы главных героев, наконец, многие элементы музыкального языка, начиная от «Пана Твардовского» и заканчивая «Громобоем» — все это содержит явные следы влияния европейских оперных школ.

Так, фоном для событий в «Вадиме», «Аскольдовой могиле» и «Громобое» становится реальная историческая эпоха (Киевская Русь), а сам тип сюжета (с попыткой исторической реконструкции сценических костюмов и декораций, религиозным конфликтом) вписывается в контекст большой французской оперы. Любовная коллизия в «Аскольдовой могиле» — похищение главной героини, попытка возлюбленного спасти ее и чудесное избавление в финале от грозящей обоим смерти — соотносится с французской оперой спасения.

Сюжет и персонажи «Громобоя», «Пана Твардовского» и отчасти «Вадима» также имеют явные параллели с французской и немецкой традициями. Центральная коллизия (герой, продавший душу дьяволу — в «Громобое» и «Пане Твардовском», в «Вадиме» — невольный отцеубийца, над которым нависло проклятие), как и важная роль фантастических сцен, отсылает нас не только к «Фаусту» Шпора, «Вольному стрелку» Вебера, «Вампиру» Маршнера, но и к «Роберту-дьяволу» Мейербера. Свои прообразы есть и у таких персонажей, как Рогнеда («Громобой») и Отшельник («Пан Твардовский») или Пустынник («Вадим»).

3. Большой французской опере сочинения Верстовского, в особенности «Аскольдова могила» и «Громобой», обязаны и особенностями композиции — четырехактная структура с развернутыми финальными сценами, важной ролью хора в обеих операх, а также высоким удельным весом балетных эпизодов в «Тоске по родине», «Сне наяву» и «Громобое». С другой стороны, использование в «Пане Твардовском», «Вадиме» и «Аскольдовой могиле» разговорных диалогов вместо речитативов отсылает нас к традициям *opéra comique*, зингшпилю и ранней немецкой романтической опере. Это подкреплено и особенностями музыкальной драматургии. В сочинениях Верстовского есть мотивы-реминисценции, которые способствуют тематическому объединению номеров и

сквозному развитию действия, что находится в русле поисков в области музыкальной драматургии, характерных для французской и особенно немецкой оперных школ. Тематические связи увертюры с операми, хотя и восходят к французской традиции, в «Аскольдовой могиле» и «Громобое» появляются главным образом под влиянием увертюры к «Вольному стрелку».

4. Западноевропейское происхождение имеют и оперные топосы, которые Верстовский использует, начиная от «Пана Твардовского» и заканчивая «Громобоем». Их набор типичен прежде всего для театральных сочинений конца XVIII — первой трети XIX столетия: буря, пастораль, месть, экзотическое, фантастическое. Эти топосы появляются в операх Верстовского со всеми присущими им атрибутами. В ряде случаев они выполняют не только декоративную функцию, но и активно включены в развитие действия — как, например, топос мести в «Громобое», «Аскольдовой могиле» и «Сне наяву», который фактически становится основным «двигателем» сюжетной коллизии.

5. В традиции западноевропейского музыкального театра вписываются и оперные формы сочинений Верстовского. Ориентация на французскую *opéra comique* выражается в широком использовании куплетов с хоровым рефреном, а влияние итальянской школы — в появлении в ключевых ариях главных героев структуры *la solita forma*. В некоторых случаях Верстовский берет за образец целые сцены — в особенности это проявляется в сфере фантастики, как в случае с эпизодом колдовства Вахрамеевны в «Аскольдовой могиле» и Пана Твардовского в одноименной опере, мелодрамах «Громобоя», «Пана Твардовского» и «Вадима», созданных на основе сцены в Волчьей долине из «Вольного стрелка» Вебера, мелодрамы из «Вампира» Маршнера и финала «Фауста» Шпора. Кроме того, очевидно, что Верстовский ориентировался на определенные типы сцен в «Роберте-дьяволе» и «Гугенотах» Мейербера, прослеживается и сходство с решениями в выборе средств для музыкальной характеристики определенных ситуаций и персонажей.

6. Музыкальный язык сочинений Верстовского весьма разнообразен и самобытен. В мелодике сольных номеров опер ощущается близость к русскому романсу и народной песне, но чувствуется и сильное влияние итальянской кантилены — причем иногда сложно отделить одно от другого. Во многих хорах и хоровых сценах финалов композитор использует прием стилизации черт русской народной песни, однако и здесь яркий национальный колорит

гармонично сочетается с приемами, типичными для пасторальной образности в западноевропейской и в особенности французской традиции.

7. Модели западноевропейской оперы оказали сильнейшее влияние не только на оперы Верстовского. Воздействие европейской традиции испытывали буквально все русские композиторы XIX века: от Глинки и Верстовского, стоявших у истоков рождения национальной оперы, до Мусоргского, Серова, Чайковского, Рубинштейна, Бородина и Римского-Корсакова. В этом контексте достижения Верстовского приобретают особое значение для понимания последующих процессов в русской опере, поскольку именно он стал первооткрывателем и «первоприменителем» целого ряда художественных приемов, которые затем прочно вошли в арсенал отечественного оперного искусства. Вместе с тем композитор не смог реализовать идею гармоничного сочетания русского и западноевропейского в полной мере, как это удалось сделать его современнику и сопернику Глинке. Однако своим творчеством он создал предпосылки для дальнейшего развития национальной оперной традиции.

Перспективы дальнейшего исследования вопросов, рассмотренных в диссертации, заключаются прежде всего в анализе влияния опер Верстовского на русских композиторов. Расширить представления о соотношении русского музыкального театра и западноевропейского контекста поможет изучение водевилей, вокально-оркестровых сочинений, произведений, написанных для драматических спектаклей и пр.

**Публикации по теме диссертации в рецензируемых изданиях,
рекомендованных ВАК:**

1. *Саранча, В. Е. (Минаева, В. Е.)* Топос мести в оперном творчестве А. Н. Верстовского на примере оперы «Громобой» / В. Е. Саранча // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. — 2022. — № 4(18). — С. 62–68. — 0,74 п. л.
2. *Минаева, В. Е.* Балетные сцены в «Громобое» А. Н. Верстовского и большая французская опера / В. Е. Минаева // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. — 2024. — №1 (23). — С. 64–69. DOI: <https://doi.org/10.24412/2618-9461-2024-64-69> — 0,61 п. л.
3. *Минаева, В. Е.* Испанские и русские мотивы в опере А. Н. Верстовского «Тоска по родине» / В. Е. Минаева // Ученые записки Российской академии

музыки имени Гнесиных. — 2024. — № 2. — С. 35–52. DOI: <https://doi.org/10.56620/2227-9997-2024-2-35-52> — 1,58 п. л.

Публикации по теме диссертации в других изданиях:

4. Саранча, В. Е. (Минаева, В. Е.) «Аскольдова могила» А. Н. Верстовского и «Вольный стрелок» К. М. Вебера / В. Е. Саранча // Исследования молодых музыковедов. — М. : РАМ им. Гнесиных, 2020. — С. 349–365. — 1,4 п. л.
5. Саранча, В. Е. (Минаева, В. Е.) «Аскольдова могила» А. Н. Верстовского и традиции opéra comique / В. Е. Саранча // Исследования молодых музыковедов: Проблемы музыкального театра. — М. : РАМ им. Гнесиных, 2019. — С. 264–274. — 0,88 п. л.
6. Саранча, В. Е. (Минаева, В. Е.) Итальянское в «Аскольдовой могиле» А. Н. Верстовского / В. Е. Саранча // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Четвертой Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. / ред.-сост. И. П. Сусидко. — М. : РАМ им. Гнесиных, 2019. — Т. 3. — С. 189–194. — 0,44 п. л.
7. Саранча, В. Е. (Минаева, В. Е.) Фантастические сцены в «Громобое» А. Н. Верстовского и их европейские прообразы / В. Е. Саранча // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Пятой Международной научной конференции, 22–26 ноября 2021 г. / ред.-сост. И.П. Сусидко и др. — М.: РАМ имени Гнесиных, 2023. — Т. 1. — С. 283–298. DOI: <https://doi.org/10.56620/978-5-8269-0306-3-2023-1-283-298> — 1,31 п. л.