



Р. И. Сергиенко

Историческая белорусская опера. Особенности трактовки

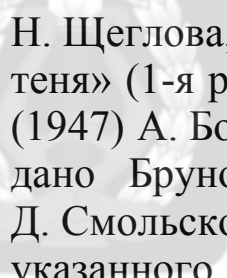
Содержание статьи составляет определение типологических сторон исторической оперы, установление с избранной точки зрения ряда оперных произведений белорусских композиторов, характеристика «Князя Наваградскага» А. Бондаренко как одного из ярких образцов современной исторической оперы, обращенной к теме далекого прошлого.

Историческая опера имеет давнюю традицию и уходит вглубь веков. Оперным театром освоен широкий круг исторических тем, истоки которых ведут еще к «Коронации Поппеи» К. Монтеверди. В этом смысле историческая опера начинается, можно сказать, с первых опытов в оперном жанре как таковом. И хотя отношение к ней на протяжении четырех веков ее существования было различным, включая и примеры отрицательных суждений¹, она выдержала испытание временем и, более того, выразила это время в самых ярких, достоверных и художественно убедительных формах, представленных в произведениях Ф. Кавалли, Г. Спонтини, Г. Ф. Генделя, Дж. Россини, Р. Вагнера, Дж. Мейербера, Дж. Верди, М. Глинки, М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского и многих др.

В XX в. историческая тематика значительно расширилась и получила многообразное воплощение в произведениях композиторов различных национальных школ – особенно в республиках бывшего СССР. Это имеет отношение и к Беларуси, несмотря на то что оперный жанр сформировался здесь лишь в прошлом столетии.

Историческая опера в Беларуси насчитывает более десятка произведений, охватывающих период с 1905 по 1992 г. К ней относятся «Маргер» (1905) К. Горского, «Усяслаў Чарадзеі» (1943)

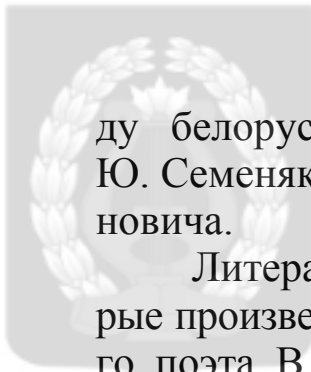
¹ В этой связи любопытны, например, мысли Людовико Муратори (1706), который в трактате «О совершенной итальянской поэзии» отмечал, что «пение не может звучать убедительно в устах исторических деятелей» [цит. по: 24, с. 11]. Известно также, что от исторических сюжетов отказывался и К. В. Глюк, реформа которого была связана с возвращением к мифологическим сюжетам и к их философско-обобщенной интерпретации.



Н. Щеглова, «Кастусь Каліноўскі» (1947)¹ Д. Лукаса, «Андрей Костеня» (1-я ред. 1948, 2-я ред. 1960) Н. Аладова, «Надежда Дурова» (1947) А. Богатырева, «Зорка Венера» (1970) Ю. Семеняко, «Джордано Бруно» (1977) С. Кортеса, «Францыск Скарына» (1988) Д. Смольского, «Князь Наваградскі» (1992) А. Бондаренко². Уже из указанного перечня видно, что эти сочинения связаны с разными историческими событиями и историческими деятелями. В рамках мировой истории содержание исторических опер белорусских композиторов охватывает период от Средневековья до современности. Важнейшей особенностью этих сочинений является концентрация внимания на отечественной истории. Из истории Западной Европы здесь отражен лишь образ великого итальянского гуманиста, философа-пантеиста и поэта эпохи Возрождения Джордано Бруно, из российской – легендарной женщины-гусара Надежды Дуровой. Из национальной истории отражение получило восстание 1863 г. под руководством Кастуся Калиновского и личность великого гуманиста и просветителя эпохи Возрождения Франциска Скорины. Одна из опер связана с событиями современной истории – партизанской деятельностью в годы Великой Отечественной войны Константина Заслонова («Андрей Костеня» Н. Аладова). Особого внимания заслуживают оперы, отражающие историю древней Беларуси – события, уходящие своими корнями к Полоцкому княжеству и Великому княжеству Литовскому, и образы известных белорусских князей – Всеслава Чародея, Войшалка (князя Новоградского), литовского князя Маргера. Отдельное место в ря-

¹ Эта опера до недавнего времени рассматривалась как «первый образец белорусской оперы на историко-героическую тематику» [17, с. 257], поскольку о существовании первой белорусской исторической оперы «Маргер» К. Горского, находившейся в Познаньском университете, стало известно лишь в последние годы [см. 2].

² В предложенном ряду отсутствуют названия некоторых опер, фигурирующих в статье Р. Аладовой «Историческая опера Беларуси: культурологический аспект» [3], поскольку они не соответствуют избранному в данном случае критерию исторической оперы. Близкими исторической опере по характеру содержания являются героические, героико-патриотические оперы, в числе которых – «В пущах Полесья» (1937) А. Богатырева, «Міхась Падгорны» (1938) Е. Тикоцкого, «Кацярына» (1939) Н. Щеглова, «Алеся» (1944) Е. Тикоцкого, «Яснае світанне» (1958) А. Туренкова, «Тропою жизни» (1980) Г. Вагнера, а также оперы, в которых значительную роль играет социально-исторический фон: «Новая земля» (1978) Ю. Семеняко, «Сівая легенда» (1978) Д. Смольского, «Дзікае паляванне караля Стаха» (1989) В. Солтана.

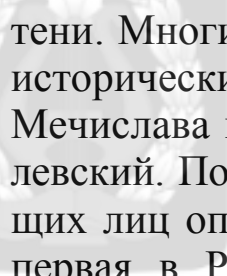


ду белорусских исторических опер занимает «Зорка Венера» Ю. Семеняко, где воплощен образ белорусского поэта М. Богдановича.

Литературную основу исторических опер составили некоторые произведения белорусских авторов – поэма польско-белорусского поэта В. Сырокомли «Маргер» («Маргер»), повесть Э. Виленского «Сын Белоруссии» («Андрей Костеня»), пьеса Л. Прокопчика «Князь Наваградскі» («Князь Наваградскі»), поэзия М. Богдановича («Зорка Венера»). Важной опорой в создании либретто явились древние литературные источники – «Слово о полку Игореве» и «Повесть временных лет» («Всеслав Чародей»), Галицко-Волынская летопись («Князь Наваградскі»). Во всех остальных случаях было написано оригинальное либретто – С. Климкович («Франциск Скорина»), М. Климкович («Кастусь Каліноўскі»), В. Халипом («Джордано Бруно»), И. Келлером («Надежда Дурова»), А. Бачило («Зорка Венера»).

Либретто исторических опер белорусских авторов, как правило, многослойны по своей структуре. Они вбирают в себя разный материал – художественную и философскую прозу, поэзию, документальные сведения, историческую хронику, народные песни. Например, в либретто оперы «Джордано Бруно» использованы материалы судебного процесса, венецианской и римской инквизиции, биографические факты из последних лет жизни Бруно, авторский стихотворный текст, народные песни, философская проза, трактаты («Про героический энтузиазм», «Диалоги») и сонеты Бруно [см.: 18, с. 155]. Либретто оперы «Зорка Венера» основано на стихах М. Богдановича, избранных в соответствии с этапами жизни и творчества поэта, тексте либреттиста А. Бачилы, документальном и историческом материале, раскрывающем детали быта. Подлинные исторические материалы и документы использованы и в либретто оперы «Кастусь Каліноўскі».

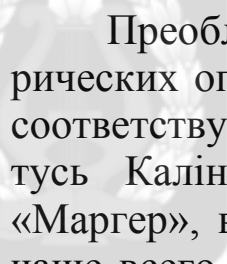
В исторических операх белорусских композиторов в большинстве случаев сохраняется портретное сходство и имена исторических героев и персонажей, которые определяют действующих лиц оперы. Из литовских и прусских исторических хроник заимствованы персонажи оперы «Маргер»: Маргер – удельный литовский князь, Магистр – предводитель крестоносцев, Марти – литовская жрица. В отдельных случаях можно наблюдать изменение имен, например, в опере Н. Аладова, где вместо имени и фамилии Константина Заслонова фигурируют имя и фамилия Андрея Кос-



тени. Многие персонажи оперы «Кастусь Каліноўскі» имели своих исторических прототипов. Известно, например, что прообразом Мечислава в опере был поручик корпуса лесничих Валерий Врублевский. Подлинные исторические личности определили действующих лиц оперы «Надежда Дурова». Это – главная героиня оперы, первая в России женщина-офицер («кавалерист-девица»), писательница Надежда Дурова, герой Отечественной войны 1812 г. поэт Денис Давыдов, граф Аракчеев.

Важнейшей особенностью трактовки исторической эпохи является стремление белорусских авторов приблизить ее к современности, интерпретировать прошлое через призму актуальных проблем сегодняшнего дня, найти точки соприкосновения прошлого с настоящим. Особенно наглядно эта позиция проступает в опере С. Кортеса «Джордано Бруно», авторы которой не стремились к созданию исторического или биографического произведения и свою задачу видели в том, чтобы происходившие события «спроецировать на современность путем выявления и осмысления тех глубоких связей с нашим временем, которые в этой истории очевидны» [10, с. 5]. Следует заметить, что это стремление проявилось и в постановке оперы. Например, костюм участников хора соединял «современный покрой и фактуру одежды эпохи позднего Возрождения», сценическая площадка была оформлена в виде земного шара, который «раскрывается изнутри, что как бы подчеркивает стремление современника заглянуть... в центр мироустройства» [18, с. 159]. Этим объясняется и высокая степень обобщенности образов. Типизация и обобщенная трактовка образов присущи и опере «Андрей Костеня», где авторы также не придерживаются строго биографических фактов и творчески переосмысливают избранный сюжет, стремясь через историю создать образ современника, положительного героя [18, с. 52].

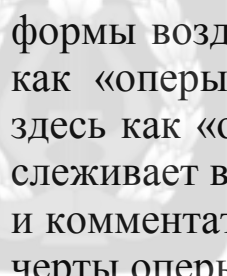
В то же время выразительность исторической оперы связана во многом с географией места действия происходящих событий. Так, в опере «Зорка Венера» – это Ялта (Ялтинский пансионат, где поэт проходил курс лечения), Беларусь (Виленщина, ныне Литва), Ярославль и снова Беларусь (Минск). В этой опере многопланово представлено и время действия. Наряду с реальным (настоящим) временем в произведении постоянно происходят переключения в другое, мифологическое время, присутствующее в связи с частыми воспоминаниями и мечтами поэта.



Преобладающим жанровым наклоном белорусских исторических опер является драма. В наибольшей мере этой традиции соответствуют оперы «Андрей Костеня», «Надежда Дурова», «Кастусь Каліноўскі», «Джордано Бруно», «Францыск Скарына», «Маргер», в центре которых – отчетливо выраженный конфликт, чаще всего связанный с отношениями главного героя с окружающей средой, что, соответственно, влечет за собой противостояние сил сквозного действия и контрдействия. В «Маргере» последние представлены агрессивным лагерем крестоносцев, в «Надежде Дуровой» – консервативно мыслящими представителями общества, в «Андрее Костене» – немецко-фашистскими захватчиками. Закономерности драмы определяют и динамику сценического и музыкального развития, силу кульминаций, характер действия. В этом смысле глубокое впечатление производит, например, сцена «Вокруг меня сомкнулась пустота» из оперы «Джордано Бруно».

В то же время жанровый облик исторической оперы порой неоднозначен, и ее «квалификация» в этом смысле зависит от многих составляющих, в числе которых – особенности содержания и драматургического развития, роль хора и оркестра. В результате закономерности драмы могут быть скорректированы и произведение может приобрести эпический или лирический характер, что свойственно, например, опере «Надежда Дурова», где драматическая заостренность сюжета сглаживается эпической повествовательностью в музыке, обуславливающей возникновение «эпической оперы-повести» [17, с. 265]. Эпический характер музыкального развертывания присущ и операм «Усяслаў Чарадзеі» и «Маргер». Жанровые особенности оперы «Францыск Скарына» обусловлены лирическим наклоном, что позволяет трактовать ее как лирическую оперу [18, с. 266], а также усилением роли симфонического начала, в результате чего возникают признаки «симфонизированной драмы» [18, с. 268].

В исторической белорусской опере можно наблюдать и глубоко индивидуальное жанровое решение, обусловленное специфическими качествами, в числе которых, например, усиление роли хора. Так, ведущая роль хора была свойственна еще опере «Усяслаў Чарадзеі», что привнесло в нее черты ораториальности. Это же обстоятельство определило и важнейшие свойства оперы «Джордано Бруно», в которой, к тому же, наряду с хором использован и чтец, выполняющий функцию комментатора. Все это свидетельствует об ориентации композитора на ораторию и эпические




формы воздействия, что обусловило авторское обозначение жанра как «оперы-оратории», «драматических фресок». Хор выступает здесь как «обобщенный образ», выполняет разные функции: «прослеживает весь путь Бруно, присутствует на сцене как наблюдатель и комментатор, активно вмешивается в ход событий» [10, с. 5]. Эти черты оперы позволили исследователям отнести ее к типу хорового театра [18, с. 154]¹. Хоровое начало устанавливает и содержательные координаты оперы «Зорка Венера», получившей в результате неоднозначную жанровую оценку: опера определяется и как «опера-поэма» [18, с. 36], и как «театрализованная кантата» [см. 25]. В опоре на хоровое пение и коллективное действие проявляются и характерные национальные черты белорусской музыкальной культуры, в которой всегда была велика роль хорового начала.

В произведениях белорусских композиторов на историческую тему заметны и отступления от типичной в таких случаях «большой оперы». Здесь можно наблюдать ориентацию на камерные формы, свойственные опере XX в. Черты камерной оперы, решенной в условиях «монодрамы», в наибольшей мере присущи «Францыску Скарыне» [18, с. 276].

Имеются свои особенности и в стилистике опер, обусловленные главным образом диалогом эпох, хотя этот диалог носит разный характер. В некоторых операх исторической эпохе уделяется специальное внимание, что проявляется и в стилистике произведения. Например, в опере «Кастусь Каліноўскі» колорит эпохи воссоздан через использование песен русских демократических кругов, революционных песен-гимнов, студенческих песен и маршей, патриотических песен периода Отечественной войны 1812 г. и восстания декабристов.

В то же время акцент на современности, очевидный в ряде исторических опер, сказывается и на стилистике, также ориентированной на современные музыкальные технологии. Это особенно наглядно проявляется в опере «Джордано Бруно», отличительным свойством которой является опора на нормы современной стилистики, связанные с использованием хроматических гармонических

¹ Другие стороны этого произведения – «высокая степень обобщения личностных качеств» Бруно, «условное Прошлое и Настоящее», наличие «мифологемы *Дома* (крепость-тюрьма)», «принцип авторского присутствия в виде многоуровневой системы комментариев» и многое другое – дали возможность классифицировать его как воплощение «оперы-притчи» и выражение метажанра [см. 7].



средств (диссонантной аккордики и кластеров), современной композиционной техники (алеаторики), тембровой выразительности, остигатных форм, речевого и речитативного звуковыражения.

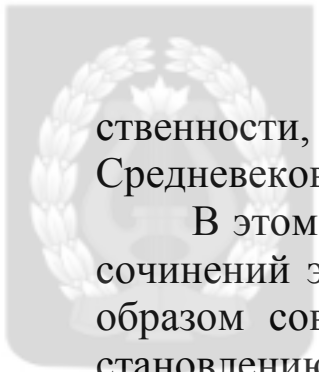
Вместе с тем историческая белорусская опера имеет и другие приоритеты, обусловленные стилевыми особенностями эпохи. Так, например, опера «Усяслаў Чарадзеі» выделяется «мощной фольклорной основой» [4, с. 84], которая была отличительным свойством стилистики Н. Куликовича-Щеглова, неразрывно связанной с традициями русской композиторской школы. Эта творческая установка проявляется и в опере «Надежда Дурова». Органично вписывается в эстетические нормативы своего времени и опера «Зорка Венера», основу которой составляет песенность, ориентированная на фольклор и городской романс.

«Князь Наваградскі» А. Бондаренко: поиски и находки

Опера Андрея Бондаренко, написанная в 1992 г., вместе с оперой Евгения Глебова «Мастер и Маргарита» по М. Булгакову, созданной в этом же году, открывают последнее десятилетие нашего века. Тем самым они представляют новый художественный опыт, творческие поиски и находки белорусских композиторов на исходе тысячелетия. Этот опыт уже при первом приближении свидетельствует о противоположности художественных устремлений двух композиторов. Если творческие интересы Е. Глебова направлены на познание современности, то внимание А. Бондаренко сфокусировано на древней истории Беларуси. Различие исходных позиций определило и выбор путей музыкальной реализации художественных замыслов.

Сюжет оперы А. Бондаренко – и это одно из важнейших ее достоинств – связан с темой исторического прошлого Беларуси: становления государственности на белорусских землях. В основу содержания положены события, уходящие корнями к середине XIII в. – периоду становления Великого княжества Литовского. И уже одно это придает опере особую актуальность, правдивость, историческую достоверность.

Основным местом действия происходящих событий является Новоградок (в настоящее время – Новогрудок), который был первой столицей Литовского государства. Так впервые в истории национального искусства масштабное музыкальное сочинение посвящается городу, который вместе с Полоцком и Туровом сыграл важнейшую роль в становлении белорусской нации и ее государ-



ственности, в политико-экономической жизни Европы в эпоху Средневековья в целом.


В этом смысле опера А. Бондаренко выделяется среди других сочинений этого направления, которые были посвящены главным образом современной истории: событиям в Западной Беларуси, становлению советской власти, Великой Отечественной войне. Несколько особняком среди них стоят оперы Н. Щеглова, написанные в довоенный и военный период и также связанные с историей древней Беларуси и эпохой Средневековья («Кацярына», «Лясное возера», «Усяслаў Чарадзея»), и опера «Маргер» К. Горского. Однако если внимание Н. Щеглова привлекал древний Полоцк, а К. Горского – литовский замок Пуллен и древний город Мариенбург (ныне Мальброк, Польша)¹, то А. Бондаренко воплощает образы славных князей Черной Руси, значительно расширяя тем самым сферу музыкального отражения героического прошлого нашего отечества.

Особенности воплощенной в опере исторической эпохи определяют и специфическое качество произведения – его религиозную окраску. Религиозная тема в опере «Князь Наваградскі» занимает столь важное место не случайно. При всей внутренней склонности композитора к пониманию мира через призму определенного вероисповедания, обращение к ней было обусловлено прежде всего особенностями отраженной эпохи, находившейся на сложном пересечении язычества, православной и католической веры.

В опере ясно прослеживается языческое начало, придающее ей неповторимый архаический колорит. По некоторым сведениям, Миндовг пришел в Новоградок как наемник-язычник. Языческое мировосприятие присуще и Войшалку. Языческая сцена жертвоприношения в 5-й картине, где происходит убийство его возлюбленной Руты, производит в опере наиболее сильное впечатление. Кроме того, в ней присутствует и верховный жрец Перуна в Новоградке – Дий.

Наряду с язычеством в сочинении отчетливо выявлено и христианское миропонимание. Так, перед началом завоевания Литвы христианскую веру принимает отец Войшалка Миндовг (по Гусинской летописи это произошло в 1246 г.), а также сам Войшалк, ставший после гибели Руты монахом Лаврушевского монастыря,

¹ В XIII–XIV вв. – готический замок крестоносцев.



находящегося вблизи Новоградка и основанного после завоевания Литвы с целью расширения христианства.

Некоторые сюжетные ситуации в опере имеют католическую мотивацию. В 4-й картине, в частности, показан визит к Миндовгу рыцаря-монаха Зиберта – посланника магистра Тевтонского ордена, который уговаривает Новоградского князя принять католичество (что в итоге и происходит в 1253 г.).

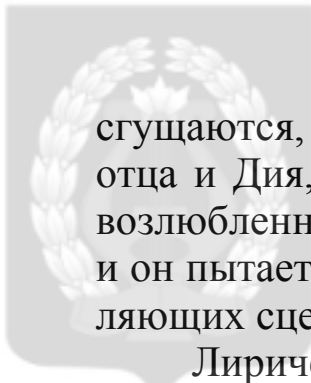
Все указанное придает содержанию сочинения многосложность и объемность. Сердцевину смыслового спектра оперы составляет героико-эпическое направление, чем обусловлены выбор действующих лиц и особенности трактовки образов, хора и оркестра.

Впервые в белорусском искусстве главными героями оперного спектакля становятся подлинные исторические личности, сыгравшие исключительную роль в национальной истории: Миндовг – первый князь, а затем король федеративного государства литовцев и белорусов, и его сын Войшалк. Ведущая сюжетная линия связана с образом Войшалка, имя которого и определяет второе название оперы – «Войшалк», данное ей автором и зафиксированное в клavierе сочинения.

Героико-эпическое начало обуславливает и обилие массовых сцен, отражающих жизнь общества, государства и его столицы и составляющих важный исторический фон для развития сюжета. Так, уже начало оперы (картина площади старинного Новоградка) – это массовая сцена прощания с воинами, погибшими в боях с крестоносцами.

Героико-эпическая линия в драматургии произведения тесно переплетается с лирической. Лирические страницы оперы, наполненные искренностью, воссоздающие чувство, которое испытывают друг к другу Войшалк и Рута – дочь боярина Романа, – представлены главным образом во 2-й и 3-й картинах. Войшалк раскрывается в них как любящий и преданный юноша. Близким к нему по духу оказывается и образ Руты. Ее вокальная партия выражает душевные порывы и полноту чувств.

Вскоре, однако, становится очевидной несбыточность их мечты, невозможность быть вместе. Сюжет развивается в характере лирической драмы. Ее первые признаки проявляются уже во 2-й картине при встрече Войшалка с отцом Руты – боярином Романом, отказывающим ему в руке дочери: боярин понимает, что сыну великого князя нужна другая, богатая невеста. Драматические тона



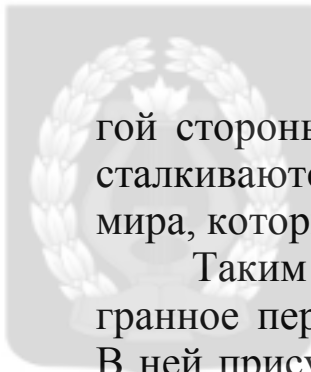
сгущаются, и в 5-й картине напряжение достигает апогея: по вине отца и Дия, которого Войшалк просил о помощи, он теряет свою возлюбленную, погибающую на костре. Жизнь утрачивает смысл, и он пытается совершить самоубийство. Это одна из ярких, впечатляющих сцен.

Лирическая линия оперы достигает здесь первой драматической кульминации, после чего временно прерывается. Продолжение ее обнаруживается в последней, 7-й картине, где происходит новый виток спирали драматического развития. Впервые появляется красавица Алена, удивительным образом похожая на Руту. Она – племянница галицкого князя Льва Даниловича, который желает ее выдать замуж за Войшалка и тем самым осуществить заветную мечту галицких князей – завоевать Литву и Новоградок. Однако Войшалк отказывается от женитьбы и в результате ссоры с галицким князем погибает от его руки. Это приводит к генеральной кульминации в разворачивании оперного сюжета и трагической развязке действия, выраженной в напряженных, экспрессивных звучностях.

Лирическая образная сфера окрашивается и в эпические тона, наиболее полно проявляющиеся в последних двух картинах. В них Войшалк предстает уже не только как лирический герой, но и как доблестный воин и мудрый новоградский князь, верно служивший своей земле. Приняв христианство после кончины Руты, он становится монахом Василем, а после смерти отца – правителем новоградских земель. За плечами – большой и долгий путь борьбы и побед во славу великого княжества. Ему есть чем гордиться, и об этом он вспоминает в своем монологе.

В результате образ Войшалка в опере оказывается сложным, многоплановым. Он выражает духовное становление личности в сложных исторических условиях. Динамика его духовного возмужания воплощена в переходе от сугубо личных переживаний и страданий, душевной опустошенности, вызванной потерей любимой невесты, к глубокому осознанию истинного величия земного предназначения человека, жизнь которого направлена на служение Богу и родной земле.

Сложное, многослойное содержание оперы определяет и особенности ее драматургии. Драматургический конфликт в ней имеет разные грани. С одной стороны, он проявляется в борьбе новоградских князей с галицко-волынскими князьями и рыцарями Тевтонского ордена за единство и укрепление Новоградской земли, с дру-



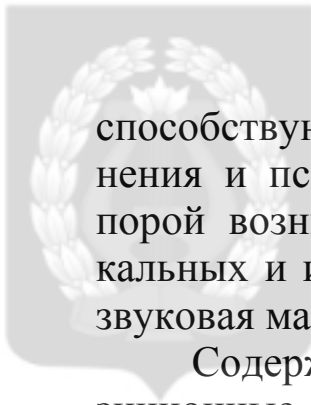
гой стороны – в том, что Войшалк и Рута, любящие друг друга, сталкиваются с непониманием и враждебностью окружающего мира, который разрушает их чувства и ведет к гибели девушки.

Таким образом, в опере А. Бондаренко осуществляется филигранное переплетение разных сюжетных линий и образных сфер. В ней присутствуют и эпическая трагедия, и чистая лирика, и философское размышление, и драма. Это приводит к тому, что содержание произведения раскрывается одновременно в разных плоскостях, существующих как бы параллельно друг другу.

Смысловая многомерность содержания и сложное взаимодействие разных драматургических планов определяют и особенности жанровой трактовки и композиции сочинения.

Здесь отсутствуют традиционные для классических произведений оперные формы: арии, ариетты, ариозо. Нет в опере и привычных ансамблей, которые акцентировали бы те или иные повороты действия или настроения, психологические состояния героев. Этим самым значительно уменьшено вокальное поле. Возможно, причина этого – в противоречиях, которые обнаруживаются в произведении и составляют главный художественный просчет композитора? Думается, что автор подошел к музыкальному воплощению материала несколько упрощенно. Более традиционным в данном случае было бы создание народной драмы. Однако, не отказываясь от этой идеи полностью, А. Бондаренко обратился к ораториальным принципам музыкального высказывания и драматургического построения целого. Этим определяется опора композитора на хор, хоровые сцены, которые чередуются, как это характерно для оратории, с вокальными партиями, главным образом речитативного склада. Отсюда – и крупный штрих, обобщенность интонаций, лапидарность музыкального языка, порой в ущерб лирической кангилене, необходимость в которой продиктована сюжетом оперы. Ведь лирическое начало занимает в нем важное место, и это требует более углубленной психологической разработки образов. И хотя арии и ариозо не обязательны в опере, все же какое-то адекватное вокально-музыкальное решение было необходимо. Отсутствие его ведет к художественным потерям.

Синтетическая жанровая природа оперы «Князь Наваградскі» потребовала усиления роли оркестра, что в какой-то мере компенсировало недостаток вокального начала. Оркестр привлекает разнообразием красок, силой и мощью звучания. Развернутые оркестровые прелюдии, предваряющие различные картины оперы,

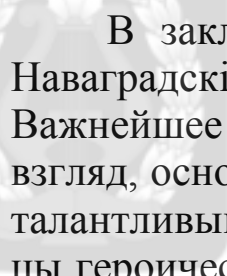


способствуют более глубокому пониманию сюжетной канвы сочинения и психологического состояния действующих лиц. Однако порой возникает ощущение нарушения привычного баланса вокальных и инструментальных основ оперного жанра. Оркестровая звуковая масса достигает, пожалуй, критической границы.

Содержательная емкость сочинения определяет и его композиционные особенности, обусловленные монтажным принципом компоновки материала. Опера состоит из ряда картин, где массовые, эпические и ритуальные сцены чередуются с философскими раздумьями, лирическими взволнованными встречами влюбленных, драматическими сценами. Это придает действию некоторую калейдоскопичность, свойственную кинодраматургии, черты которой сближают оперу А. Бондаренко со многими современными оперными сочинениями.

Наконец, следует отметить и особенности музыкального языка произведения. Обращение к национальной исторической теме поставило композитора перед необходимостью решения весьма трудных задач, одна из которых касалась выбора пути музыкального воплощения сюжета. Более естественным и традиционным было бы фольклорно-этнографическое музыкальное решение. По такому пути – главному для советской музыки того времени – пошел, например, шестьдесят лет назад Н. Щеглов, чему способствовало отличное знание им национального фольклора. А. Бондаренко в этом случае оказался в более сложном положении. Выбор сюжета ставил его перед необходимостью познания стилистики архаических слоев музыкального фольклора, что по причине малой известности последнего было затруднительным. Поэтому композитор избирает путь обобщенных музыкальных характеристик, находя опору в древнеславянской музыке, причем не столько в ее лексике, сколько в фонической окрашенности в целом. В силу этого опера дает обобщенное представление о древнем искусстве – благодаря опоре на характерные для того времени линии архитектуры, абрис древних фресок, жанры и колорит церковного пения, во многом определившего важнейшие свойства генеральной музыкальной интонации этого произведения.

Однако если учесть, что именно с Новоградком был связан расцвет старобелорусского языка, то потребность в новой выразительной музыкальной интонации, индивидуализированных музыкальных характеристиках, колоритном музыкально-поэтическом языке становится особенно насущной.



В заключение подчеркнем: А. Бондаренко в опере «Князь Наваградскі» добился значительных художественных результатов. Важнейшее качество сочинения, которое определяет, на наш взгляд, основной пафос и ценность оперы, состоит в том, что в ней талантливый белорусский мастер раскрыл малоизвестные страницы героической истории и культуры Беларуси, ее мощь и величие, о чем наш современник никогда не должен забывать, если он хочет сохранить жизненную силу нации.

Список использованных источников

1. *Аладава, Р.* Нацыянальны эпас перыяду Адраджэння: Дыялог / Р. Аладава, Н. Бунцэвіч // Мастацтва. – 1993. – № 7. – С. 14-23.
2. *Аладова, Р.* Константин Горский и его опера «Маргер» в контексте белорусской культуры / Р. Аладова. – Минск: Белорус. гос. академия музыки, 2005. – 216 с.
3. *Аладова, Р.* Историческая опера Беларуси: культурологический аспект / Р. Аладова // Вопросы истории музыки: сб. ст. / Белорус. гос. академия музыки; сост. Т. А. Щербакова. – Минск, 2002. – С. 54-65.
4. *Аладова Р.* Опера Н. Куликовича-Щеглова «Всеслав Чародей» в белорусских координатах / Р. Аладова // Музыкальная культура Беларусі. Гістарычны шлях. Кантакты: матэрыялы XX Навук. чытанняў памяці Л. С. Мухарынскай, Мінск, 5–6 крас. 2001 г. / Беларус. дзярж. акадэмія музыкі; склад. і навук. рэд. І. Дз. Назіна. – Мінск, 2002. – С. 80-89.
5. *Баёва, А.* Поэтика жанра: Современная русская опера / А. Баёва. – М.: Московская гос. консерватория, 1999. – 187 с.
6. *Берасцень, С.* Рагунак для знявераных / С. Берасцень // ЛіМ. – 1993. – 12 сак. – С. 10-11.
7. *Ганул, Н.* Музыкальный театр притчи С. Кортеса в контексте европейской оперы XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Н. Ганул; Белорус. гос. академия музыки. – Минск, 2006. – 20 с.
8. Доклады географического общества СССР. – Вып. 15: Этнография / ред. А. М. Архангельский. – Л., 1970. – 157 с.
9. *Ермаловіч, М.* Старажытная Беларусь. Полацкі і Новагародскі перыяды / М. Ермаловіч; прадм. М. Ткачова. – 2-е выд. – Мінск: Маст. літ., 2001. – 366 с.
10. *Кортес, С.* Джордано Бруно: опера в 2 ч.: [буклет] / С. Кортес, В. Халип. – Минск: Полюмя, 1977. – С. 5-6.
11. *Кулешова, Г.* Вопросы драматургии оперы / Г. Кулешова. – Минск: Наука и техника, 1979. – 232 с.

12. *Кулешова, Г.* Композиция оперы / Г. Кулешова; науч. ред. М. П. Загайкевич. – Минск: Наука и техника, 1983. – 175 с.
13. *Куліковіч, М.* Савецкая беларуская опера / М. Куліковіч; арт. друкуецца паводле англ. арыгінала (Institute for the Study of the USSR, Munich, 1957) // Спадчына. – 1991. – № 6. – С. 75-88.
14. *Лихачев, Д.* Поэтика древнерусской литературы / Д. Лихачев. – 3-е изд. – М.: Наука, 1979. – 360 с.
15. *Мдзівані, Т.* Кампазітары Беларусі: навуц.-папулярны даведнік / Т. Мдзівані, Р. Сергіенка. – Мінск: Беларусь, 1997. – 400 с.
16. *Мей, Л. А.* Драмы. *Майков, А. Н.* Драматические поэмы / Л. А. Мей, А. Н. Майков; вступ. ст. Е. И. Прохоровой. – М.: Искусство, 1961. – 535 с.
17. Музыканы тэатр Беларусі, 1917–1959 / Г. Р. Куляшова, Т. А. Дубкова, Н. А. Юўчанка [і інш.]; навуц. рэд. Т. Г. Мдзівані. – Мінск: Навука і тэхніка, 1993. – 432 с.
18. Музыканы тэатр Беларусі, 1960–1990: Операе мастацтва. Музыканая камедыя і аперэта / Г. Р. Куляшова [і інш.]; навуц. рэд. Г. Р. Куляшова. – Мінск: Беларуская навука, 1996. – 470 с.
19. Повесть временных лет / пер. Д. С. Лихачева. – СПб.: Наука, 1997. – 583 с.
20. 50 опер: История создания. Сюжет. Музыка / Г. Абрамовский [и др.]; ред.-сост. М. Друскин. – Л.: Сов. композитор, 1960. – 328 с.
21. *Сергіенка, Р.* Знаходкі ў архіўных сховішчах / Р. Сергіенка // Мастацтва. – 1992. – № 11. – С. 58-59.
22. *Серов, А. Н.* Спонтини и его музыка / А. Н. Серов // Статьи о музыке: в 7 вып. / сост. и коммент. В. Протопопова. – М.: Музыка, 1984–1989. – Вып. 1: 1847–1853. – С. 97-132.
23. Советские оперы: краткое содержание / Н. С. Адлер [и др.]; сост. А. М. Гольцман; общ. ред. С. В. Аксюка. – М.: Сов. композитор, 1982. – 672 с.
24. *Черкашина, М.* Историческая опера эпохи романтизма (опыт исследования) / М. Черкашина. – Киев: Музична Україна, 1986. – 152 с.
25. *Шчарбакова Т.* З невычэрпных крыніц: Опера «Зорка Венера» Ю. Семянякі на сцэне Вялікага тэатра оперы і балета БССР / Т. Шчарбакова // Літаратура і мастацтва. – 1971. – 8 студз. – С. 12-13.
26. *Янковская, О.* Идея власти в смысловой системе жанра большой русской оперы / Янковская О. // Музыкальная культура Беларусі: Гістарычны шлях. Кантакты: матэрыялы X Навук. чытаньняў памяці Л. С. Мухарынскай, Мінск, 5–6 красавіка 2001 г. / Беларус. дзярж. акадэмія музыкі; склад. і навуц. рэд. І. Дз. Назіна. – Мінск, 2002. – С. 165-169.
27. *Sutherland, H.* The life of Rossini / H. Sutherland. – London: Hurst and Blackett, 1869.



Summary

The content of the article is the definition of the typological aspects of the historical opera, the establishment of a number of operatic works by Belarusian composers from a selected point of view, the description of the «Novgorog Prince» by A. Bondarenko as one of the vivid examples of a modern historical opera that is addressed to the distant past topic.

Статья поступила в редакцию 17.11.2016 г.

Репозиторий
Учреждения образования
"Белорусская государственная
академия музыки"