ИЗДАТЕЛЬСТВО грамота

Pan-Art

2026. Том 6. Выпуск 4 | 2026. Volume 6. Issue 4

ISSN 2949-2386 (online)

Материалы журнала доступны на сайте (articles and issues available at): pan-art-journal.ru

RU

Генезис амплуа субретки в музыкально-театральном искусстве Европы XVII века: эволюция и функции персонажей второго плана

Пэн Хуэйчжэнь

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению отдельных аспектов существования амплуа субретки в западноевропейском оперном искусстве XVII века. Цель исследования – обосновать два типа прообразов, воздействовавших на интерпретацию амплуа субретки в европейском оперном театре XVII – первой половины XVIII века. В исследовании показывается, что роль субретки отдавалась в основном молодым певицам, обладающим высоким, легким, звонким, виртуозным сопрано, что было важно, с одной стороны, для исполнения партий служанок, с другой – отвечало изяществу, игривости и манерности, присущих аристократическому женскому обществу этой эпохи. Научная новизна работы состоит в том, что впервые в отечественном музыкознании анализируются принципы воплощения в музыке образа субретки для того, чтобы понять сходство и различие в интерпретации близкого типажа в музыкально-театральных представлениях разных европейских стран. В результате исследования выявлены два истока, воздействующих на исполнение партий субретки в европейской опере, – традиции античных празднеств, посвященных богине-матери Рейе (Кибеле), и карнавальных спектаклей комедии dell'arte. Исследование генезиса различных составляющих, воздействующих на толкование амплуа субретки, помогает проследить трансформацию образа в музыкально-театральной практике, в том числе в реалиях современных постановок.

EN

The genesis of the soubrette role in 17th-century European musical theatre: evolution and functions of secondary characters

Huizhen Peng

Abstract. The article examines certain aspects of the existence of the soubrette role in 17th-century Western European opera. The purpose of the study is to substantiate two types of prototypes that influenced the interpretation of the soubrette role in European opera of the 17th and early 18th centuries. The study shows that the soubrette role was primarily assigned to young singers with a high, light, bright, and virtuosic soprano. This was important, on the one hand, for performing the roles of maidservants and, on the other, corresponded to the elegance, playfulness, and mannered style characteristic of aristocratic female society of the period. The scientific novelty of the study lies in being the first in Russian musicology to analyze the principles underlying the musical embodiment of the soubrette in order to understand the similarities and differences in the interpretation of a similar character type in musical-theatrical productions in different European countries. The study identifies two sources that influenced the performance of soubrette roles in European opera: the traditions of ancient festivals dedicated to the mother goddess Rhea (Cybele) and the carnival performances of commedia dell'arte. Examining the genesis of the various elements that shape the interpretation of the soubrette role makes it possible to trace the transformation of the image in musical-theatrical practice, including in contemporary productions.

Введение

Актуальность данного исследования обусловлена тем, что в эпоху глобализации происходит усиление межкультурных взаимодействий и активизация международных связей. Все чаще возникают компаративные исследования близких явлений, в том числе и в области отдельных амплуа в сфере театрального искусства

Научная статья (original research article) | https://doi.org/10.30853/pa20260086

© 2026 Авторы. © 2026 ООО Издательство «Грамота» (© 2026 The Authors. © 2026 Gramota Publishing, LLC). Открытый доступ предоставляется на условиях лицензии CC BY 4.0 (open access article under the CC BY 4.0 license): https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

(Будаева, 2011; Никитенко, Сюй Цзянь, 2018; Мозгот, Ли Ян, 2021; Пэн Хуэйчжэнь, Ван Цэ, 2025). Работы подобной направленности помогают воссоздать целостную картину проекций разных ролей и проследить трансформацию образа как в рамках отдельного амплуа, так и его функций в различные исторические эпохи и в реалиях современных постановок, что составляет отдельное дискуссионное поле. Как отмечают некоторые исследователи, несмотря на то, что проблема отражения различных моделей социальных взаимодействий является значительной областью музыкального содержания произведений различных эпох и стилей, но до сих пор глубокого исследования она не получила (Мозгот, 2022, с. 16; Risum, 2021, p. 181-198).

Формулировка цели определила решение следующих задач:

- обосновать значимость культурно-социальных воздействий на интерпретацию амплуа субретки в исторической ретроспективе;
- обозначить функции второстепенных женских персонажей и характеристики амплуа в сольных музыкальных эпизодах, влияющих на драматургическое развитие оперы;
- определить средства музыкальной выразительности, присущие амплуа субретки в западноевропейском оперном искусстве.

Для реализации задач применяется историко-стилевой подход, помогающий выявить генезис и эволюцию образа субретки в театральном искусстве; герменевтический подход, содействующий раскрытию специфики комплекса средств музыкальной выразительности в создании облика героини; компаративный метод, раскрывающий различия интерпретации одного амплуа в истории оперы.

Материалом для исследования послужили произведения К. Монтеверди «Ариадна» (1607-1608), «Возвращение Улисса на Родину» (1640), оперы Ж. Б. Люлли «Атис» (1676), «Тезей» (1675), «Армида» (1686); оперы Г. Перселла «Королева Фей» (1692), «Дидона и Эней» (1689).

Теоретическую базу работы составили размышления об исторической эволюции и изменениях ведущих образов в истории западного оперного театра И. И. Коденко (2017), А. Д. Михайлова (2010), М. В. Новак (2018), J. Risum (2021), Е. А. Слуцкой (2024); идеи о схожести отдельных ампула в западных и восточных музыкальных постановках Т. Б. Будаевой (2011), Н. В. Королевской и Сюй Бичжу (2023), С. А. Мозгот и Ли Ян (2021), О. Б. Никитенко, Цзянь Сюй (2018), Пэн Хуэйчжэнь, Ван Цэ (2025).

Практическая значимость исследования видится в возможности использования материалов статьи в практических занятиях оперного класса в консерваториях, в работе над педагогическим, конкурсным, концертным репертуаром вокалиста, а также в учебных курсах по истории музыки, истории вокального искусства.

Обсуждение и результаты

Основные черты типажа субретки в музыкально-театральном искусстве XVII века сложились как отражение реального женского образа. Слово возникло во французском языке от старинного провансальского «soubreto» – «притворщица», «кокетка», а позже получило еще одно значение во французском языке – «горничная». В оперных постановках она появлялась в виде молодой, находчивой служанки. Истоки образа в европейском оперном театре связываются с образом Коломбины/Фантески из уличных итальянских карнавальных народных масочных представлений комедий dell'arte. Со временем крестьянские черты в ее облике стерлись, и образ приобрел «характер типичной французской субретки» – изящной, находчивой горничной, помогающей господам в любовных интригах.

В то же время в барочных операх существовал и другой женский персонаж второго плана – наперсница (фр. confidente, лат. confido – полагаюсь, верю), воплощающий драматический или трагический образ. Наперсницы прочно вошли в сюжеты опер и играли важную роль в классицистских трагедиях П. Корнеля, Ж. Расина. Наперсница – верная подруга благородной дамы (сестра царицы, подруга), которая выслушивает ее душевные излияния, страдает вместе с ней и часто погибает. Её образ монументален, патетичен и далек от комедийных функций, которые выполняла субретка во французской комедии.

Основные черты амплуа субретки складывались постепенно и эволюционировали, начиная от древних театральных элевсинских мистерий, связанных с античными древнегреческими мифами, с культом поклонения богиням плодородия Деметре и Персефоне (Коре). Истоки образа можно найти в облике нимф, прислужниц, которые помогали, утешали и развлекали высших богов Олимпа и их подопечных на земле среди людей. Примерами сюжетов, взятых барочными либреттистами из этого периода, стали популярные в XVII веке древнегреческие мифы и поэмы (обработки мифологического эпоса) о Персефоне, Ариадне. Так, в мифе о Персефоне девушка-прислужница в доме Келея – Ямба, развеселила своими шутками и откровенными танцами богиню Деметру. Она сумела развлечь богиню, ищущую свою дочь Персефону, украденную богом подземного царства Аидом. В мифе о Дионисе и Ариадне прислужницы бога развлекали и обольщали покинутую Тесеем царевну. К этому же кругу мифологических сюжетов, в которых фигурирует образ служанки, принадлежит история о возвращении на Родину Одиссея (Улисса). В ней при помощи служанки Меланты, показывается цепочка событий, разворачивающихся вокруг покинутой Одиссеем Пенелопы, ждущей возвращения мужа. Все перечисленные женские типажи можно встретить в операх, написанных на мифологические сюжеты в XVII веке.

В жанре итальянской dramma per musica (драма для музыки – *прим. П. Х.*) развивался и образ наперсницы. К нему относится произведение «Возвращение Улисса на Родину» (1640) К. Монтеверди; лирическая французская трагедия «Атис» (1676) Ж. Б. Люлли, где в качестве помощницы главной героини нимфы Сангариды выступает Дорис; в опере «Дидона и Эней» (1689) Г. Перселла значимым становится образ

Белинды – придворной дамы, сестры царицы Карфагена. Интерпретаторами данных образов в XVII веке были певицы, блестяще владеющие сопрано, умеющие быть подвижными, пластичными на сцене. Такое условное правило было введено еще К. Монтеверди, пытающимся возродить сценическое искусство дионисийских мистерий в своих dramma per musica, отразить эмоциональную шкалу характеристик и исполнительских возможностей каждого отдельного персонажа оперы. Первой новаторской оперой К. Монтеверди стала «Ариадна». К сожалению, партитура была утеряна, остался лишь один номер – крупная речитативная сцена драматического монолога «Плачь Ариадны». Отметим, что иногда композитор подбирал певиц, исполнительниц второстепенных женских ролей из гастролирующих трупп комедии dell'arte. Поэтому, вполне закономерно, что в трактовке роли могли возникать некоторые общие черты амплуа, характеризующие второстепенных героинь, в том числе и в барочных европейских операх – нимф, менад близких по статусу к низшим кругам в сюжетной линии. При этом они выполняли ряд важных драматургических функций.

В венецианской опере XVII века доверенные фрейлины разъясняли детали сюжета и оттеняли образ главной героини в узловых моментах действия. Их партиям свойственна ариозно-речитативная манера пения. Таковы второстепенные женские персонажи в сочинениях К. Монтеверди «Похищение Прозерпины» (1630), «Возвращение Улисса на Родину» (1640).

В английской опере XVII века усиливается декоративная и оттеняющая функция этих персонажей. В карнавальной сказочной феерии «Королева Фей» (1692) Г. Перселла – музыкальной адаптации комедии У. Шекспира «Сон в летнюю ночь» причудливо переплелись античные мотивы и английский сказочный фольклор. Действия сказочной свиты, включающей фей, прислужниц нимфы Титании, рисуют в музыке атмосферу таинственности ночи, благодаря песенным и танцевальным эпизодам. Одновременно с декоративной функцией происходит замедление развития действия за счет их небольших реплик комического плана, создающих кратковременный контраст, особенно в эпизоде появления незваных гостей.

В опере Г. Перселла «Дидона и Эней» вокальные номера наперсницы Дидоны, Белинды выполняют функцию временной остановки, замедления конфликта, а также они являются своеобразным зеркалом внутреннего состояния главной героини. Белинда подбадривает и утешает Дидону. Образ Белинды можно считать одним из примеров интерпретации второстепенных персонажей в барочной опере, которым свойственны тенденции психологизации.

Во французской опере XVII века второстепенные персонажи уже развивают действие, но остаются во многом еще марионеточными типажами. В драматургии оперы «Атис» Ж. Б. Люлли наперсница нимфы Сангариды – Дорис (сопрано) – выступает как связующее звено между влюбленными героями. В то же время ее образ представлен несколько поверхностно, раскрывая характер добродетельного персонажа при помощи пасторальных арий. Тот же подход свойствен и толкованию композитором образа наперсницы волшебницы Медеи – Дорины (сопрано) из оперы «Тезей» и наперсниц Армиды – фрейлин Фенис и Сидонии (сопрано) из оперы «Армида» Ж. Б. Люлли. Они показываются через сольные вокальные номера (арии, ариозо), но не выходят за рамки женских образов, олицетворяющих безмятежный свет и выражающих восхищение могуществом Армиды, оттеняя и углубляя партию главной героини. Аналогично раскрывается и образ Дорины в опере «Тезей».

В отмеченных операх женские персонажи второго плана призваны оттенить и высветить главную героиню и, соответственно, их толкование не выходит за рамки отведенного им амплуа. Оно объединяет две яркие черты: одна из них живописует дионисийское начало через показ молодости, жизнерадостности, оптимизма и смелости, а другая воплощает внутреннюю линию характера, близкую аполлоническим истокам образа, реализуясь в скромности, добродетельности, благородстве по отношению к своим спутницам, являющимся главными героинями драм. Намеченная тенденция к психологизации содействовала постепенному углублению женских образов второго плана. На это были направлены и внешние социокультурные закономерности.

Ещё с эпохи Средневековья, начиная с рыцарского культа поклонения дамам сердца, трубадуры привнесли на всю территорию Западной Европы принципиально новую форму вокальной музыки – песни о куртуазной любви (Слуцкая, 2024, с. 299-310). Однако постепенно акцент историй о похождениях рыцарей за сердцем замужних дам менялся. В эпоху Ренессанса в мадригалах и вилланеллах воспевалась пасторальная любовь пастуха и пастушки или идеализированная платоническая любовь. В комедии dell'arte активно разрабатывались модели взаимодействия масок слуг (Дзанни), купцов (Панталоне) и докторов, плетущих интриги. Во второй половине XVII века на театральной сцене возникают образцы социально-бытовой драмы на основе сюжетов о социальной несправедливости и покровительстве вельмож очаровательным девушкам, представленным в образах без определенного статуса – цветочниц, белошвеек, прислужниц. Музыкальные постановки с такими персонажами бытовали на ярмарочных площадях и в марионеточных театрах во второй половине XVII и XVIII веках. Отдельные цельные образы, воплощающие амплуа субретки закрепились в музыкально-театральных постановках «Служанка-госпожа» (1733) Дж. Перголези, «Чеккина, или Добрая дочка» (1760) Н. Пиччини. Расцвет таких спектаклей пришелся на предреволюционный XVIII век. Они полноправно вошли в обыденную жизнь итальянских, французских и немецких городов.

Примечательной фигурой среди женских персонажей в этих постановках стала Коломбина, её роль заключалась не только в воплощении женских образов из крестьянской и ремесленной среды – цветочниц, швейных дел мастериц, трактирщиц, но и в пародировании поведения молодых богатых барышень. В спектаклях комедии dell'arte и музыкально-театральных представлениях на французских ярмарках Сен-Жермен, Сен-Лоран в Париже она вела интригу сюжета, помогала влюбленным, одновременно Коломбина на сцене насмехалась над великосветскими дамами, томимыми тайной любовной страстью (Innamorata – с ит. «влюбленная» – *прим. П. Х.*), издеваясь над их напыщенными манерами.

Одной из исполнительниц, заложивших характерные черты амплуа субретки-Коломбины во второй половине XVII века, стала итальянская актриса Изабелла Бьянколелли Франчини. На сцене она демонстрировала такие качества амплуа, как внешнюю привлекательность, интеллигентность, кокетливость и, одновременно, владение искусством драматического монолога и импровизации, умение манипулировать людьми, остроумие (Новак, 2018, с. 29). По ее стопам впоследствии пошла и внучка – дочь знаменитого Арлекина Доменико Бьянколелли Катерина Бьянколелли. Ее дебют в образе Коломбины во Франции состоялся в 1683 году. Именно она «…превратила образ Коломбины из служанки в остроумную бойкую субретку» (Театральная энциклопедия, 1961, с. 784), исполняющую музыкальные куплеты. Наибольшего успеха она добилась в спектакле «Возвращение с Безонской ярмарки» (1695) (Театральная энциклопедия, 1961, с. 783-784).

В оперном театре наблюдались и другие тенденции. Трансформация образа из земной героини в божественную (пример Ариадны – героини мифов, брошенной Тезеем и ставшей женой бога Диониса) показывает все более ясное разделение в истории театра женских амплуа второго плана. Представляется, что эти тенденции могли косвенно воздействовать на изменение толкования образа субретки в дальнейшей эволюции театрального искусства.

Обогащению личностных характеристик субретки способствовала деятельность французских комедиографов на рубеже XVII-XVIII веков. Флоран Данкур (создатель жанра «данкурад» – *прим. П. Х.*), писавший свои бытовые комедии на рубеже веков – в 1680-1700-х годах наметил основные черты жанра нравоучительной, социально-сатирической комедии, расцветив личностные черты образа субретки грубовато-фарсовыми, авантюрными деталями.

Пьер Карле де Шамблен де Мариво – царил на сцене в 1720-1740-е годы (его изысканный стиль называли «мариводаж» – *прим. П. Х.*) способствовал развитию жанра любовно-психологических комедийных пьес, которые стали популярными у представителей аристократического и нового буржуазного общества в первой половине XVIII века. В них образы слуг (лакеев, гувернанток, прислужниц) содействовали динамизации разворота спектакля и быстрой смене сцен в ходе действия. Слуги вели «на равных» изящные психологические диалоги со своими господами. Внимание в актерской игре сосредотачивалось не только на авантюрной, легкомысленной стороне поведения субретки, но и на личностных переживаниях, очерчивающих характер героинь. Таким образом, типаж субретки постепенно приобретает изысканные манеры и становится под стать девушке высокого положения. Субреткам начинают отводить основную роль в распутывании интриг и изменении судеб рядом находящихся персонажей (Михайлов, 2010, с. 49).

Заключение

Близость субретки к главной героине способствовала усложнению и расширению толкования отмеченного женского амплуа в опере. Однако это происходило не в значимых сольных эпизодах (ариях и ариозо), которые создавались по шаблону, а в ансамблевых и речевых сценах, где во взаимодействии с другими персонажами образ начинал приближаться к реальным жизненным прототипам. Примером такого обогащения образа субретки в европейской опере можно считать партию Сюзанны из оперы «Свадьба Фигаро» В. Моцарта, которая показала перспективы развития амплуа на долгие годы вперед. Рассмотренные в статье линии изменения образа субретки – лишь небольшая доля того богатства возможностей, которое существовало в европейском оперном искусстве в XVII веке.

Значительный интерес и перспективы исследования представляет осмысление эволюции комплекса средств выразительности и музыкальных жанров – репрезентантов образа субретки в опере. Отдельного внимания заслуживает и раскрытие тайн языка жестов и пластики, танцевальных, вокальных и речевых форм, характеризующих данную женскую роль не только в европейском, но и в других зарубежных образцах оперного жанра.

Источники | References

1. Будаева Т. Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй: Пекинская опера: автореф. … дисс. к. иск. М., 2011.
2. Коденко И. И. Актуальность интерпретации барочной музыки в современном культурном пространстве (по страницам журнала «Early Music”) // Южно-российский альманах. 2017. № 2 (27).
3. Королевская Н. В., Сюй Бичжу. К понятию оперного амплуа (на материале оперных партий лирических сопрано XVIII века) // Исполнительское искусство и педагогика: история, теория, практика: сборник статей по материалам международной научной конференции 16–17 мая 2023. г. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2023.
4. Мозгот С. А., Ли Ян. Амплуа персонажей в пекинской опере и формы их репрезентации // Культурная жизнь Юга России. 2021. № 1 (80).
5. Михайлов А. Д. От Франсуа Вийона до Марселя Пруста. Страницы истории французской литературы Нового времени (XVI-XIX века): в 2 т. М.: Языки славянских культур, 2010. Т. II.
6. Мозгот С. А. Понятие «социальное пространство» и проблемы его исследования в современном отечественном музыкознании // Искусствоведение. 2022. № 1.

7. Никитенко О. Б., Сюй Ц. Пекинская опера как жанровая парадигма китайского национального театра // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2018. № 1 (47).
8. Новак М. В. Маски итальянского театра Комедии дель Арте // Наука. Искусство. Культура. 2018. № 2 (18).
9. Пэн Хуэйчжэнь, Ван Цэ Амплуа «дань» в современных музыкальных постановках: традиции и современность // Диалог искусств и арт-парадигм: по материалам XVIII Международного форума 31 марта 2025 года. Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова, 2025. Т. 80.
10. Слуцкая Е. А., Фадеев И. В. Театральные и театрализованные формы творчества менестрелей в Западной Европе XI-XIV веков // Культура и цивилизация. 2024. Т. 14. № 2-1.
11. Театральная энциклопедия / глав. ред.: С. С. Мокульский. М.: Сов. Энциклопедия, 1961. Т. 1.
12. Risum J. L'Acteur dans la savane - et sur scène. Un voyage dans l'univers conceptuel de l'ISTA // Journal of Theatre Anthropology. 2021. № 1.

Информация об авторах | Author information

RU

Пэн Хуэйчжэнь[1]
[1] Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург

EN

Huizhen Peng[1]
[1] Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg

[1] *403458041@qq.com*

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 28.07.2026; опубликовано online (published online): 30.10.2026.

Ключевые слова (keywords): образ субретки; западноевропейская опера; античный сюжет; элевсинские мистерии; масочные представления; soubrette image; Western European opera; ancient subject matter; Eleusinian Mysteries; masked performances.