



На правах рукописи

**Нагин Роман Александрович**

**Оперное творчество М.И. Глинки  
в контексте западноевропейского музыкального театра  
XVIII – первой половины XIX веков**



**4846838**

**Специальность 17.00.02 – музыкальное искусство**

**Автореферат  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения**

**19 МАЙ 2011**

**Москва, 2011**

Работа выполнена в Государственном институте искусствознания  
на отделе «Классическое искусство Запада»

- Научный руководитель:** доктор искусствоведения,  
профессор РАМ им. Гнесиных,  
ведущий научный сотрудник  
Государственного института  
искусствознания  
*И.П. Сусидко*
- Официальные оппоненты:** доктор искусствоведения,  
профессор Государственного  
музыкально-педагогического  
института им. М.М. Ипполитова-Иванова  
*И.М. Ромащук*
- кандидат искусствоведения,  
доцент Московского городского  
педагогического университета  
*Г.В. Заднепровская*
- Ведущая организация:** Уральская государственная  
консерватория им. М.П. Мусоргского

Защита состоится «17» мая 2011 г. в 15 ч. на заседании диссертацион-  
ного совета Д 210.012.01 при Российской академии музыки им. Гнесиных  
(121069, Москва, ул. Поварская, 30/36).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке РАМ им. Гнесиных.

Автореферат разослан \_\_\_\_\_ апреля 2011 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета,  
доктор искусствоведения



И.П. Сусидко

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

В отечественном музыковедении М.И. Глинка (1804–1857) по праву считается создателем национальной оперы. «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила» принадлежат к ключевым произведениям в истории русской музыки, во многом определяя пути ее развития. Такая оценка обусловлена, прежде всего, художественным совершенством и высоким профессиональным уровнем, выделявшим их в сравнении с сочинениями предшественников. Для современников Глинка стал первым русским композитором, чье мастерство не уступало европейскому, о чем, в частности, писал князь Э. Мещерский после премьеры «Жизни за царя» (1836): «...В арии Антонида грациозно проявляется русская национальность, ей могли бы позавидовать лучшие итальянские мастера»<sup>1</sup>. В этом высказывании, по сути, намечена центральная проблема творчества Глинки, в музыке которого неповторимо русское во многом воплотилось в традиционных западноевропейских формах, причем на таком уровне, какого до этого не знала русская композиторская школа.

Обозначенная *проблема* соотношения национального и общеевропейского в операх Глинки, свойственная возникающим в XIX веке молодым композиторским школам в целом, сохраняет свою актуальность вплоть до нашего времени. Тезис о Глинке – основоположнике русской музыки прочно укоренился в отечественном музыковедении. Из-за историко-культурной ситуации, сложившейся в нашей стране в прошлом веке, русское и западноевропейское в «Жизни за царя» и «Руслане» не было изучено детально. Тезис о коренном национальном своеобразии опер заслонял актуальность проблемы.

За последние десятилетия положение коренным образом изменилось. Национальное и общеевропейское оказалось в центре внимания исследователей. Возродившемуся интересу к творчеству Глинки во многом способствовала юбилейная дата. К 200-летию со дня рождения композитора, отмечаемому в 2004 году, вышло в свет множество публикаций, где в общих чертах обозначены параллели его музыки, в том числе и опер, с западной традицией. Но в чем конкретно – помимо самых общих аналогий, которые в этой связи отмечены, – проявляются точки соприкосновения? Как соотносится либретто глинкалинских опер с западноевропейской либреттистикой? В чем драматургия, композиционные приемы, мелодика, оркестровка *имеют* или, напротив, *не имеют* аналогий с западноевропейским опытом? Некоторые из

<sup>1</sup> Мещерский Э. Большая русская опера «Иван Сусанин». Музыка М. Глинки // Советская Музыка. 1954. №6. С. 89.

перечисленных вопросов были затронуты в монографии Е. Петрушанской<sup>2</sup>, рассматривающей исключительно связи с Италией. Однако «европеизмы» в музыке Глинки, при всей значимости итальянских параллелей, ими вовсе не ограничиваются. В настоящее время эта проблема нуждается в детальном анализе, что подтверждает *актуальность* исследования.

*Цель* настоящей работы – комплексное изучение опер Глинки в их соотношении с оперной традицией Западной Европы, оценка их места не только в русской, но и западноевропейской музыкальной культуре. Обозначенная цель диссертации предполагает решение ряда *задач*:

- определить и проанализировать ключевые позиции в рассмотрении опер Глинки в отечественном музыковедении и зарубежной литературе, прежде всего, в связи с проблемой национального и западноевропейского;
- выявить соотношение либретто глинкинских опер с либреттистикой музыкального театра XVIII – первой половины XIX веков;
- сопоставить композиционные приемы и музыкальную драматургию глинкинских и западноевропейских опер;
- исследовать общее и индивидуальное оперной поэтики Глинки (свойства мелодики, полифонии, оркестровки и формы) в соотношении с общеевропейскими нормами.

*Объектом диссертации* стало оперное творчество Глинки. *Предмет исследования* – общее и особенное в глинкинских операх, выявляемое в процессе сопоставления их с сочинениями предшественников и современников.

*Материал диссертации* составили оперы «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила» (1842), произведения западноевропейских композиторов XVIII – первой половины XIX веков: Г.Ф. Генделя, К.В. Глюка, В.А. Моцарта, А. Гретри, Л. Керубини, Л. ван Бетховена, Э.Т.А. Гофмана, К.М. Вебера, Л. Шпора, Г. Маршнера, Дж. Россини, Г. Доницетти, В. Беллини, Дж. Мейербера, а также сочинения К. Кавоса и А. Верстовского (в общей сложности – около сорока). Среди них важное место занимают те, которые наверняка или с большой степенью вероятности были знакомы Глинке, однако решающими факторами в *выборе* опер стали жанровые, сюжетно-драматургические и композиционные сходства в целом или в каких-то конкретных чертах. Значительное место в исследовании также занимают либретто крупнейшего драматурга XVIII века П. Метастазо.

<sup>2</sup> Петрушанская Е. Михаил Глинка и Италия. Загадки жизни и творчества. М., 2009.

Помимо опер, материал диссертации включает ряд сочинений Глинки в других жанрах, его «Записки» и «Заметки об инструментарии», документальные и мемуарные источники, а также широкий круг отечественной исследовательской и критической литературы XIX–XXI веков, который позволяет выявить ключевые проблемы в сопоставлении опер.

*На защиту выносятся следующие положения:*

- оперы Глинки органично вписываются не только в процесс развития русского, но и западноевропейского музыкального театра XVIII – первой половины XIX веков;
- параллели с западноевропейскими операми проявляются как в либретто (образы героев, сюжетные мотивы), так и в области музыкальной драматургии, композиционной техники и музыкального языка (мелодика, полифония, формообразование, оркестровка);
- Глинка не просто обобщает и заимствует различные технические, драматургические и композиционные приемы. Он осуществляет их творческую переработку на национальной основе, в ряде случаев предлагая уникальные решения, не имеющие аналогов ни в предшествующей русской, ни в западноевропейской опере.

*Методологическую основу* диссертации составил утвердившийся в отечественной музыковедческой науке комплексный аналитический подход к жанру оперы (работы О. Емцовой, П. Луцкера, Е. Новоселовой, Е. Ручьевской, И. Сусидко). Значительная часть исследования посвящена различным аспектам музыкального языка и композиционной техники, поэтому особое значение отводится методам *структурно-функционального* (Б. Асафьев, Л. Мазель, В. Цуккерман, В. Холопова, В. Бобровский, Т. Кюрегян) и *полифонического* анализа (В. Протопопов, В. Фраснов, Ю. Евдокимова, Л. Гервер). В изучении мелодики Глинки учитывался опыт Ручьевской и А. Хоффманн. Подчеркнем, что при выявлении параллелей глинкинских и западноевропейских опер не было цели найти принципиально новые подходы к рассмотрению музыкально-драматургических качеств «Жизни за царя» и «Руслана». Задача была, скорее, прямо противоположной – опереться на мнения и характеристики, существующие в отечественной и (редко) зарубежной науке, и сделать их *точкой отсчета*. Акцент сделан не на *влияниях* или *заимствованиях*, а на анализе того, как оперная поэтика и композиционная техника Глинки вписываются в общеевропейские тенден-

ции. Иными словами, важнейшим из общенаучных методов стал для нас *компаративный*.

Значимым принципом в работе является изучение опер Глинки в *историческом контексте*, в тесной связи с произведениями предшественников и современников (работы Асафьева, Т. Ливановой, Протопопова, О. Левашевой, А. Гозенпуда, Ю. Келдыша, М. Черкашиной, Л. Кириллиной и других авторов).

*Научная новизна* работы определяется ракурсом исследования и объемом привлеченного музыкального материала. Впервые в отечественном музыковедении оперное творчество Глинки комплексно (либретто, музыкальная драматургия и композиционная техника) изучается в контексте западноевропейского музыкального театра на многочисленных примерах (итальянские, французские немецкие оперы XVIII–XIX вв.). Это позволило существенно конкретизировать общие представления о соотношении национального и общеевропейского в операх композитора, сделать вывод о месте «Жизни за царя» и «Руслана и Людмилы» в истории европейского оперного театра, выделить те моменты, в которых решения Глинки соответствовали музыкально-театральной практике первой половины XIX века, а также те, в которых он предлагал уникальные подходы, не имеющие к тому времени аналогов. Все это дало возможность приблизиться к новому пониманию глинкинского оперного наследия в общеевропейском масштабе, уточнить существующие в отечественном музыковедении представления о формировании русской классической традиции.

*Практическое значение* диссертации определено ее темой. Материалы исследования могут быть использованы в вузовских курсах истории зарубежной и русской музыки, анализа музыкальных произведений и полифонии, истории театра, составить основу дальнейших научных исследований, послужить источником информации в издательской практике.

*Апробация работы.* Диссертация неоднократно обсуждалась на отделе «Классическое искусство Запада» Государственного института искусствознания. Ее положения нашли отражения в докладах научных конференций: «Методология современного театроведения–2008» (РАТИ–ГИТИС), Научной конференции в рамках Международной научно-практической конференции «III Серебряковские чтения» (Волгоградский муниципальный институт искусств им. П.А. Серебрякова, 2005), а также использовались в практической деятельности в Московском театре Новая Опера им. Е.В. Колобова.

**Структура работы.** Диссертация состоит из трех глав, Введения, Заключения, Библиографического списка, включающего 200 позиций, и Приложения. *Первая глава* посвящена анализу высказываний музыкальных критиков и исследователей оперного творчества Глинки, как отечественных, так и зарубежных. В ней формулируется круг проблем, сопровождавших «Жизнь за царя» и «Руслана», а также определяются направления исследования, реализующиеся в последующих главах. Во *Второй главе* «Жизнь за царя» и «Руслан» рассмотрены в контексте двух жанровых разновидностей европейской оперы – исторической и волшебной, особый акцент сделан на анализе либретто, его сюжетно-драматургических особенностей. В *Третьей главе* различные свойства композиционной техники Глинки (драматургия и композиционные приемы, мелодика, полифония, формы арий, оркестровка) исследованы в сопоставлении с западноевропейскими образцами.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обоснована актуальность диссертации, сформулированы цель, задачи и методы исследования. Анализ научной и критической литературы, посвященной оперному творчеству Глинки, содержится в Первой главе.

### Глава I. Оперы Глинки в зеркале отечественного музыкознания

Изучение монографий, критических и научных статей, посвященных операм Глинки, показывает, что в них отразились все стадии развития отечественной музыковедческой науки. Периоды изучения оперного творчества Глинки – *дореволюционный* (письма и публикации В. Одоевского, Мещерского, А. Серова, Ф. Булгарина, Верстовского, В. Соллогуба, И. Тургенева, В. Стасова, Г. Лароша), *советский* (работы Асафьева, Гозенпуда, Левашевой, Ливановой, Протопопова, Б. Ярустовского, А. Оссовского и др.), *современный* (публикации Н. Бекетовой, Кириллиной, В. Медушевского, А. Парина, Т. Щербаковой, исследования Е. Смагиной, И. Вызго-Ивановой, Ручьевской) – раскрывают все многообразие проблем, сопровождавших «Жизнь за царя» и «Руслана» на протяжении их сценической жизни. Они концентрируются вокруг нескольких ключевых моментов. В «Жизни за царя» это *проблема либретто и образа главного героя*. В оригинальном тексте Г. Розена (1836) и редакции С. Городецкого (1937) значение подвига Сусанина определяется по-разному, и это необходимо учитывать при анализе либретто. В обеих операх выделяется проблема *музыкальной драматургии*. *Симфоническая концепция и ораториальность* «Жизни за царя», а также *эпическая драматургия*

«Руслана» по-разному оценивались критиками и исследователями. Наконец, существует ряд проблем, связанных с восприятием глинкинских опер, который мы выносим под одно заглавие *«Русское и западноевропейское»*. Они касаются, в первую очередь, *музыкального языка и композиционной техники*. Особый интерес представляют *оценки творчества Глинки за рубежом*. Все эти аспекты дают точку отсчета для анализа глинкинских опер в контексте западноевропейского музыкального театра.

*«Жизнь за царя» или «Иван Сусанин»?* В этом параграфе рассматривается история переименований оперы «Жизнь за царя» и различные редакции либретто, которые во многом были связаны с идеологией и культурной политикой власти.

В «Записках» сам Глинка упоминает оперу под разными названиями. Издание увертюры оперы в Майнце (1858) имело титул *«Ivane Soussanine, ou La Vie pour le Tsar»*. В. Богданов-Березовский, ссылаясь на письма Глинки, отмечает, что первоначально опера называлась «Иван Сусанин», затем была переименована в «Смерть за царя» и окончательно – в «Жизнь за царя». Спорная ситуация возникает вокруг писем Одоевского: в разных изданиях XX века заглавие оперы в одних и тех же письмах варьируется.

Либретто Розена по-разному оценивалось современниками Глинки. Талантом Розена восхищался Одоевский. Ф. Вигель и Я. Неверов – наоборот, критиковали. Сам Глинка высоко оценивал своего либреттиста. В послереволюционный период текст Розена становится неактуальным. В 1926 г. осуществляется первая попытка приспособить «Жизнь за царя» к новым политическим реалиям (либр. Н. Крашенинникова «За серп и молот»). Считается, что «монархический» текст Розена искажает «истинный» замысел народной оперы Глинки (Ливанова, Протопопов, Оссовский), стилистическую нечуткость Розена отмечает Левашева. Новый вариант либретто был предложен Городецким (1937), а с 1955 г. предпринимаются попытки объединить его с оригиналом, так как версия Городецкого признана искажающей факты и неудобной для пения. В 1988 г. опере возвращают оригинальное либретто (постановка «Жизни за царя» в Большом театре с либретто Розена в редакции Е. Левашева). Появляются исследования, подчеркивающие достоинства первоначального текста (Е. Ефимовская).

Проблема либретто определяет различную оценку исследователями образа *главного героя* и его подвига: трагическое самопожертвование как проявление гражданственности и патриотизма (Асафьев, Левашева); жертва во имя всей Руси и Богом избранного царя (Щербакова, Смагина). Учитывая



этот факт, при сопоставлении оперы Глинки с западноевропейскими произведениями мы опираемся на оригинальное либретто Розена.

*Симфоническая и эпическая опера: проблемы музыкальной драматургии.* Музыкальная драматургия – тот аспект, который обсуждался многими критиками и исследователями. Несомненным достоинством считали замысел Глинки музыкально *противопоставить русских и поляков* (Мещерский, Асафьев, М. Друскин, Ливанова, Левашева и др.). Что же касается самого метода такого противопоставления, то оценки его расходятся: одни видят в «Жизни за царя» образец музыкальной драмы, основанной на принципах симфонизма, другие указывают на недостатки музыкальной драматургии.

Первые противоречивые высказывания встречаются у современников Глинки. Техника лейтмотивов получила высокую оценку Мещерского, Серова. К их мнению присоединяется Одоевский, однако отмечает чрезмерное увлечение композитора красотой мелодий в ущерб драматическим моментам. В. Соллогуб, Тургенев, Булгарин, Верстовский критиковали драматургию оперы, считая ее статичной.

Особую позицию среди отечественных глинковедов занимает Асафьев. В драматургии «Жизни за царя» он видит зарождение русского симфонизма. Его идеи развивают Протопопов, Оссовский, Мартынов, Друскин. Левашева, отстаивая достоинства оперы, пишет об *эпичности* как о характерном качестве русской музыки и, одновременно с этим, – о симфоническом методе.

Вторая опера Глинки, «Руслан и Людмила», в целом подверглась более резкой критике. В отношении ее музыкальной драматургии мнения критиков и исследователей также разошлись. Премьера «Руслана» не оправдала ожиданий Серова, высоко оценившего музыку оперы, но нещадно критиковавшего драматургические новшества. Его оппонентом выступал Стасов, который сумел разглядеть в «Руслане» источник нового направления в русской опере и приложил немало усилий, чтобы оправдать нестыковки в либретто. Интересы Глинки отстаивает Одоевский, пытаясь найти объяснения эпическим качествам оперы. Правда, несколько десятилетий спустя в письме Стасову он признает либретто неудачным.

Мнения о недостатках в драматургии «Руслана» продолжали существовать в начале XX века. О литературных пристрастиях Глинки пренебрежительно высказывался Л. Сабанев. В то же время Асафьев называет «Руслана» «музыкальным эпосом русского народа»<sup>3</sup>. Развивая его идеи, музыковедение советского периода утверждает за Глинкой статус родоначальника но-

<sup>3</sup> Цит. по кн. Ливанова Т., Протопопов В. Глинка. Творческий путь. М., 1955. Т.2. С. 337.

вого оперного жанра – *эпической оперы*, оборачивая былые сценические «недостатки» в достоинства (Ливанова, Протопопов, Левашева).

Отголоски прежних споров обнаруживаются в современных исследованиях о Глинке. Отстаивая принципы эпической драматургии «Руслана», Ручьевская критикует подход Серова к жанру волшебной оперы, повлекший негативные оценки в XIX веке.

*«Русское» и «западноевропейское».* Эта проблема представлена в исследованиях о «Руслане» и «Жизни за царя» в разной степени. Первая национальная опера вызвала множество споров о своих русских и западноевропейских качествах в области *музыкального языка и композиционной техники*. Русский мелос и итальянские приемы отмечали Одоевский и Мещерский. Народный характер тем подчеркивали Неверов и Мельгунов. Неоднозначную оценку получила контрапунктическая техника Глинки (Одоевский, Серов), в которой Мещерский видел высокий профессионализм.

С «Русланом» ситуация складывалась несколько иначе: полемика вокруг музыкальной драматургии словно затмила проблему русского и европейского. Опера воспринималась, прежде всего, как яркое национальное явление (Одоевский, О. Сенковский, Серов).

В XX веке в исследовании русских и европейских качеств опер Глинки наблюдается явная диспропорция. Отечественное музыковедение двигалось по пути изучения проблемы музыкального языка и композиционной техники Глинки в контексте национальной музыкальной культуры (Асафьев, Левашева, Протопопов, Ливанова). О качествах, сходных с западноевропейскими, встречаются отдельные упоминания, которые ограничиваются, как правило, лишь констатацией фактов.

На современном этапе изучения опер Глинки наблюдается возросший интерес к пересечениям «Жизни за царя» и «Руслана» с западноевропейским музыкальным театром, в связи с чем отмечаются различные параллели в либретто (Кириллина, К. Зенкин), мелодике (Ручьевская), драматургии (Зенкин). Итальянские связи Глинки комплексно рассмотрены Петрушанской, однако фундаментального исследования опер Глинки в контексте западноевропейского музыкального театра пока не существует.

*Глинка в оценках западноевропейского музыковедения.* В этом параграфе рассматриваются характеристики оперного творчества Глинки зарубежными музыкантами, композиторами и исследователями разного времени.

По мнению Стасова, высоко оценивали «Жизнь за царя» и «Руслана» Ф. Лист и Г. Берлиоз. Оба видели в операх Глинки прежде всего национально

значимое явление. В то же время Берлиоз указывал на итальянское происхождение мелодики в «Жизни за царя». Согласно А. Вермайсеру, немецкий пианист, композитор и теоретик XIX века Ф. Дрезске также отмечал в музыке Глинки национальный колорит, но выделял и качества, свойственные «универсальной музыке» (прежде всего, немецкой), под которыми подразумевались контрапунктическая техника и тематическая работа. Аналогичного мнения придерживался и Г. фон Бюлов, который видел в Глинке основателя русской композиторской школы и мастера контрапункта.

Совершенно иная оценка творчества Глинки в целом сформулирована в XX веке Д. Брауном и Р. Тарускиным, рассматривающих «Жизнь за царя» и «Руслана» исключительно с позиции западноевропейских влияний и заимствований. Небольшое место в общеевропейском процессе развития оперного театра отводят Глинке З. Дёринг и С. Хенце-Дёринг. В целом, исследователи сходятся во мнении, что оперы Глинки стали локальным явлением, послужившим богатым материалом для русских композиторов следующих поколений.

Анализ различных мнений о «Жизни за царя» и «Руслане» позволяет сформировать некое проблемное поле. Если в отечественном музыковедении Глинка традиционно считается основоположником национальной композиторской школы, то в работах зарубежных исследователей значение его творчества для русской музыки, не говоря уже о европейской, оценивается довольно скромно. Тем не менее, отечественные и зарубежные музыковеды характеризуют оперы Глинки, фактически, со сходных позиций, что позволяет сформулировать круг проблем, сложившихся вокруг «Жизни за царя» и «Руслана». Наиболее важные из них принадлежат области драматургии, музыкального языка и композиционной техники. К специфическим для «Жизни за царя» относится проблема либретто и образа главного героя. Именно эти положения становятся ключевыми в дальнейшем сравнении опер Глинки с западноевропейскими произведениями.

## **Глава II. «Жизнь за царя» и «Руслан» Глинки: пересечения с европейскими оперными жанрами**

*Историческая тема в опере первой трети XIX века.* Параграф освещает эволюцию подходов к исторической теме в операх XVIII – первой трети XIX веков. Начиная с трагикомедий эпохи сеиценти, эта тема постоянно присутствовала в опере. В XVIII веке – в большинстве либретто представителей традиции венецианской героической оперы: А. Дзено, Ф. Сильвани,

А. Пьевене, Метастазии («Катон в Утике», «Александр в Индии», «Фемистокл», «Атилий Регул» и др.). В центре внимания либреттистов находились, прежде всего, взаимоотношения героев, часто имеющих реальные исторические прообразы из римской истории (правители, полководцы). Задача отобразить в произведении конкретные исторические факты не ставилась.

К концу XVIII века формируются новые тенденции: 1) появляются новые герои – обыкновенные люди, наделенные благородством и другими высокими моральными качествами, бытовой и характерологической конкретностью, близкие и понятные современному зрителю («оперы спасения» «Ужасы монастыря» А. Бертона, «Лодоиска», «Водовоз» Керубини, «Фиделио» Бетховена и др.); 2) в сюжеты проникает легендарная и историческая тематика («Вильгельм Телль», «Ричард Львиное сердце» Гретри); 3) формируется стремление музыкальными средствами передать *колорит времени и места* действия («Телемак на острове Калипсо», «Смерть Адама» Ж. Лесюэра). Аналогичные процессы наблюдаются в русском музыкальном театре («Крестьяне, или Встреча незваных» С. Титова, «Мужество киевлянина, или Вот каковы русские» А. Титова, «Казак-стихотворец», «Иван Сусанин» Кавоса).

Отмеченные тенденции подготовили появление большой романтической оперы, демонстрирующей новый подход к истории, который заключался в особой значимости национально-патриотических мотивов («Вильгельм Телль» Россини). Внимание привлекают такие исторические события, которые одновременно дают возможность воплотить масштабные конфликты и отдать должное тяге к «этнографической» характерности народных песен, обрядов, сказок, преданий («Дева озера» Россини, «Гугеноты» Мейербера). Кроме того, большая романтическая опера наследует тенденцию изображать в качестве главных героев представителей среднего сословия. Однако сам подход к трактовке персонажей сохраняется. Если Александр и Катон Утичский из опер *seria* эпохи сеттеченто представляли собой, скорее, идеализированный образ человека XVIII века, то исторические персонажи романтической оперы – несмотря на все бытовые подробности и народно-жанровый фон – столь же идеализированные образы «героев своего времени» – борцов за свободу, мудрых религиозных лидеров. «Жизнь за царя» Глинки по многим параметрам вписывается в западноевропейские тенденции исторической оперы.

**«Жизнь за царя» в контексте западноевропейской либреттистики.** В параграфе выявлены аналогии персонажей и сюжетных мотивов первой оперы Глинки и западноевропейских опер.

В либретто «Жизни за царя» в той или иной степени преломился огромнейший опыт западноевропейского музыкального театра XVIII – первой трети XIX веков, начиная с драм Метастазियो и заканчивая современными Глинке историко-патриотическими *Grand opéra*. Сюжет о костромском крестьянине, спасшем ценой собственной жизни новоизбранного царя Михаила Романова, описывает эпохальное историческое событие и дает возможность воплотить масштабный конфликт народов. Образ Сусанина объединяет в себе качества национальных и религиозных лидеров, таких как Вильгельм Телль, Моисей (одноименные оперы Россини), Марсель, Граф де Сен-Бри («Гугеноты» Мейсера). В то же время глинкинская трактовка образа существенно отличается: Сусанин *жертвует собой* ради спасения государя. Он – фигура трагедийная, что сближает его с героями Метастазियो – прославленными правителями и полководцами (Катон Утический, Атилий Регул, Фемистокл). В то же время Сусанин близок персонажам «опер спасения». Во-первых – по своему *социальному статусу* (как представитель более низкого, чем раньше было принято в серьезной опере, сословия), во-вторых – их сближает мотив *обмана ради благородной цели* (Сусанин обманом заводит поляков в лес). В отличие от трагедийных героев оперы *seria*, которые всегда действовали открыто, персонажи «опер спасения», совершая благородные поступки, часто прибегали к различным уловкам, например, Блондель («Ричард Львиное сердце» Гретри), Микель («Водовоз» Керубини), Леонора («Фиделио» Бетховена) и др.

Помимо образа главного героя, встречаются и другие сюжетные аналогии. Сходства с жанром «оперы спасения» определяются *мотивами спасения и смертельной опасности*. С большой романтической оперой – *мотивами пути* («Моисей в Египте» Россини), *молитвы* («Моисей», «Гугеноты»), *вестника* (образы Вани из «Жизни за царя» и Джемми из «Вильгельма Телля» Россини), традиционным для оперы в целом *мотивом взаимной любви*.

Рассмотренные параллели позволяют говорить о том, что либретто «Жизни за царя» находится в рамках западноевропейской оперной либреттистики. С другой стороны, Глинка, синтезируя западноевропейский опыт, создает уникальный трагический образ крестьянина-патриота, аналогов которому не существовало в истории оперы.

*«Свое и чужое» в «Жизни за царя».* Тема противопоставления народов и их представителей сопровождала оперу, пожалуй, на протяжении всего периода ее существования, проявляясь в различных жанровых разновидностях. В опере XVIII века она была тесно связана с вызревавшей в сознании

людей просветительской идеей победы *цивилизации над варварством*. В либретто Метастазियो «Александр в Индии» подчеркивается различие характеров Александра (благородство, мудрость, великодушие) и индийского правителя Пора (пассионарность, необузданность, неумение контролировать свои эмоции – атрибуты варварства). В опере И.А. Хассе на этот сюжет противопоставление выражено в музыке по принципу *chiagoscuro*. Конфликт «своих» и «чужих» музыкально оформлен в «Ифигении в Тавриде» Глюка.

В комической опере XVIII века варварство было представлено несколько иначе: «чужие», как правило, выступали в качестве комических персонажей и наделялись соответствующей характеристикой (образ раба-турка из оперы «Девушки на галере» Л. Винчи, Осмин из оперы «Похищение из сераля» Моцарта). В опере Моцарта не только обозначен контраст в характеристиках цивилизованных европейцев и варварского Востока, но и формируется тенденция к различной степени детализации в обрисовке сторон (количество героев и сольных номеров, одноплановость / многоплановость в трактовке образов).

В большой романтической опере на смену оппозиции «цивилизация–варварство» приходят национальные и религиозные конфликты («Моисей», «Вильгельм Телль» Россини, «Гугеноты» Мейербера). Для характеристики противостоящих сил в этих произведениях используются различные средства: тональный и ладовый контрасты в рамках ансамбля («Моисей»); количество героев и качество их музыки («Вильгельм Телль»); показ враждующих лагерей практически в равной степени детально и основательно, но с некоторыми жанровыми отличиями («Гугеноты»). Среди специфических приемов в опере «Вильгельм Телль» – коллективный хоровой портрет австрийцев, характеристика через танец (Па-де-труа с хором).

Глинкинская трактовка конфликта народов в общих чертах вписывается в западноевропейские тенденции. Однако степень музыкального контраста в «Жизни за царя» значительно превосходит все то, что предлагали западноевропейские композиторы. Глинка обрисовывает русских и поляков «крупным мазком», разграничивая их не в рамках сцены или акта, а оперы в целом. Такое решение ранее не встречалось. Русские показаны во всем многообразии с высокой степенью детализации. Враги, напротив, обрисованы обобщенно. Все это уже встречалось в европейской оперной практике. Однако Глинка еще более заостряет этот момент, доводя до крайности: личности среди поляков в опере отсутствуют, они показаны коллективно. Еще один важный момент – композитор преподносит «чужих» эстетически крайне при-

влекательно (о чем неоднократно писали музыковеды): танцевальная сюита принадлежит к лучшим страницам русской симфонической музыки. Все это в некоторой степени облагораживает поляков, хотя определенные сходства с варварскими образами из опер предыдущего столетия наблюдаются: они вспыльчивы, агрессивны. Но в целом, подобная трактовка врагов не характерна для большинства европейских опер и сближает Глинку с Мейербером, у которого враги тоже могли быть охарактеризованы высококачественной музыкой. И, наконец, обе враждующие силы у Глинки представлены в развитии, через музыкально-интонационные изменения (детально этот вопрос будет рассмотрен в Третьей главе диссертации) – ничего подобного западноевропейская опера к тому времени не знала.

*«Руслан и Людмила» и традиции волшебной оперы.* Волшебные элементы в опере присутствовали со времен венецианской трагикомедии, в операх Генделя на сюжеты из «Неистового Роланда» и «Освобожденного Иерусалима» – «Ринальдо» (1711), «Тесей» (1713), «Амадис» (1715), «Орlando» (1733) «Альцина» (1735), немецком сказочном зингшпиле – «Оберон, король эльфов» П. Враницкого (1789), «Философский камень, или Волшебный остров» Б. Шака и Ф. Герля (1790), «Каспар-фаготист, или Волшебная цитра» В. Мюллера (1791) «Волшебная флейта» Моцарта (1791). В XIX веке наследницей этих традиций становится немецкая романтическая опера – «Ундина» Гофмана (1816), «Фауст» (1816) Шпора, «Волшебный стрелок» (1821), «Эврианта» (1823) и «Оберон» (1826) Вебера, «Вампир» (1828) и «Ханс Хайлинг» (1832) Маршнера.

Волшебные сказочные элементы также присутствовали в ранней русской опере, которая во многом соприкасалась с западными моделями и развивалась в направлении поиска национальной идентичности («Мельник – колдун, обманщик и сват» (1779) А. Аблесимова – М. Соколовского, «Точильщик» Н. Николева (1779), «Февей» В. Пашкевича (1786), («Князь-невидимка» (1805), «Илья-богатырь» (1806), «Жар-птица» (1822) Кавоса, «Пан Твардовский» (1828), «Вадим» (1832), «Аскольдова могила» (1835) Верстовского).

Существует набор некоторых устойчивых признаков, позволяющий объединить все перечисленные произведения в одну группу под названием «волшебная опера». Применительно к венецианской традиции М. Фихтенгольц выделяет две группы *волшебных эффектов*: декоративные *сценические приемы* (световые и звуковые иллюзии, полеты, необычные появления персонажей и пр.) и *сюжетные мотивы* (битва героя с монстром,

появление призрака, волшебный сон, колдовство). Более полная картина отличительных признаков волшебной оперы представлена в исследовании Н. Антиповой, а также в коллективной работе «Музыка Австрии и Германии XIX века»: антитеза *реального и фантастического*; манипулирующие людьми *герои, наделенными сверхъестественными способностями* (волшебники, колдуны и ведьмы, русалки и водяные, «инфернальные» персонажи, эльфы, феи, призраки и пр.); всевозможные *волшебные предметы* (жезлы, кольца, амулеты, оружие, музыкальные инструменты и пр.); *сцены сотворения волшебства*. Все эти признаки послужили отправной точкой при сопоставлении «Руслана» Глинки с западноевропейскими волшебными операми.

*Реальное и фантастическое в «Руслане».* Принцип противопоставления *реального и фантастического* стал главенствующим в опере, начиная с XIX века. В операх предыдущих столетий ярких музыкальных антитез не было. Попытки оформления различных чудес музыкальными средствами, конечно, встречались, но носили иллюстративный характер (оркестровые интерлюдии в «Ринальдо» Генделя, чудеса под музыку флейты и колокольчиков в «Волшебной флейте» Моцарта). Именно в романтической опере контраст реального и фантастического начинает углубляться и находит непосредственное отражение в музыке на уровне актов, картин, сцен «в крупном плане и в деталях» (С. Питина). Чаще всего контраст связан с вторжением фантастики в сферу быта или параллельным сопоставлением разных планов – фантастических картин и бытовых сцен («Ундина» Гофмана, «Волшебный стрелок» Вебера, «Фауст» Шпора, «Вампир» и «Ханс Хайлинг» Маршнера).

Для характеристики героев реального и фантастического миров используются различные музыкально-выразительные средства. Музыка героев реального мира в целом свойственна опора на бытовые жанры (баллада, колыбельная, гимн, марш и т.д.), использование фольклорных элементов, в ней преобладает диатоника, она организована в четкие метроритмические структуры. Фантастических героев характеризует хроматика, неустойчивые гармонические сочетания, неожиданные модуляции, прихотливые ритмы. Вокальные партии отличаются декламационностью, скачками на широкие интервалы. Иногда фантастические герои и вовсе лишаются вокальных партий, выступая в качестве разговорных персонажей. Важную роль в их характеристике выполняет оркестр (Н. Антипова).

Противопоставление реального и фантастического встречается и в русской опере (сцена у колдуньи Вахрамеевны, обрамленная народными хорами в «Аскольдовой могиле» Верстовского) и не чуждо Глинке. Контраст кра-



сочных волшебных сцен и картин Киевской Руси, а также средства музыкальной характеристики героев реального и фантастического мира ставят «Руслана» в круг рассматриваемых западноевропейских явлений. Однако Глинка склонен сопоставлять реальное и фантастическое не внутри сцен, а в чередовании более крупных построений (подобно тому как были обрисованы русские и поляки в «Жизни за царя»). Такая трактовка отчасти объясняется тем, что в опере нет героев с типичным для романтизма «раздвоенным» сознанием (как, например, Макс из «Волшебного стрелка»), в характеристике которого используются «реальные» и «фантастические» выразительные средства. Еще одно отличие – отсутствие демонических, фатальных образов и традиционных средств их выражения, нивелирующее контраст (особенно если учесть тот факт, что для характеристики героя реального мира – Ратмира – и волшебства замков Нанны и Черномора используются одинаковые восточные элементы). В этом, безусловно, ощущается близость «Руслана» веберовскому «Оберону».

*Герои и сюжетные мотивы «Руслана».* В отечественном музыковедении отмечается различное происхождение персонажей и сюжетных мотивов «Руслана»: русская и восточная сказка, рыцарский роман, древние мистерии. В то же время они имеют многочисленные аналогии в западноевропейской оперной традиции. Самые отдаленные – в волшебных операх Генделя, где есть и персонажи, наделенные сверхъестественными способностями, и близкие «Руслану» сюжетные и сценические мотивы (магические талисманы, волшебные замки и сады, погружения в волшебный сон – в «Ринальдо» и «Альцине»). Аналогичные мотивы объединяют «Руслана» и «Армиду» Глюка. Эти сходства образовались во многом благодаря поэме Пушкина, написанной под впечатлением от ренессансных рыцарских поэм «Освобожденный Иерусалим» Т. Тассо и «Неистовый Роланд» Л. Ариосто, которые на протяжении долгих лет были сюжетными источниками для многих либреттистов.

Общие сюжетные мотивы позволяют сопоставить «Руслана» с «Волшебной флейтой» Моцарта. В обеих операх наблюдается похожая сюжетная ситуация – герои втянуты в интриги волшебников, выясняющих друг с другом отношения. Кроме того, им помогают различные волшебные предметы.

Немецкая романтическая опера раскрывает новые аналогии. В некоторой степени имеют сходство персонажи – представители потустороннего мира, сюжетные мотивы: *очарование героя волшебным существом* (Хульдбранд в «Удине» Гофмана / рыцари в замке Нанны), *сговор с представителем фантастического мира* (Макс из «Волшебного стрелка» / Фарлаф), а также

*волшебные предметы*. В наибольшей степени близка «Руслану» просветленная фантастика «Оберона», с которым возникают многочисленные сюжетные и образные параллели.

В особых случаях декоративные элементы, зрелищность и волшебные мотивы «Руслана» на новом уровне возрождают старинные сюжетные ходы, апробированные на оперной сцене еще в XVII веке (*битва героя с монстром* – сцена с Головой; *полет* Руслана, разнообразные *звуковые* и *световые эффекты* и *другие иллюзии* (блюда с фруктами, возникающие непонятно откуда в замке Черномора). Поэтому справедливым будет утверждение о том, что в «Руслане» Глинки синтезированы сюжетные мотивы и образы западноевропейской волшебной оперы предыдущих столетий (вне прямого заимствования), переосмысленные в духе русского сказочного эпоса, предтечей которого стали опыты Кавоса и Верстовского.

### **Глава III. Оперы Глинки и композиционная техника европейских мастеров**

**Музыкальная драматургия.** В отношении музыкальной драматургии «Жизнь за царя» и «Руслан» – уникальные явления (каждое в своем роде) не только в русской, но и западноевропейской музыке. На примере опер Глинки в отечественном музыковедении сложились довольно четкие представления о симфонической и эпической опере. Применительно к «Жизни за царя» это: 1) отражение в музыкальной композиции оперы и ее тематической структуре логики драматического развития; 2) тематические связи; 3) большое значение сквозных сцен и оркестровых номеров (Левашева). Некоторые из этих приемов, напрямую связанных с симфонизмом, были частично опробованы в русской и западноевропейской опере до Глинки: контрастные характеристики двух народов, тематические повторы и трансформация тем («Иван Сусанин» Кавоса), сквозные варианты проведения темы через всю оперу («Ричард Львиное сердце» Гретри), «техника опозитизированного озвучивания посредством системы мотивов-реминисценций»<sup>4</sup> («Волшебный стрелок» Вебера). Сквозные сцены, также как и симфонические эпизоды, были нормой для большой романтической оперы («Гугеноты» Мейербера, картины бурь в операх Россини). Тем не менее, в отношении музыкальной драматургии, ни в западноевропейской опере, ни в русской до Глинки нет аналогов «Жизни за царя», где центральная идея жертвенного подвига главного героя и линия драматического развития полностью отражаются музыкальными средствами.

<sup>4</sup> Döhning S., Henze- Döhning S. Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert. Handbuch der musikalischen Gattungen. Bd. 13. Laaber-Verlag, 1997. S. 105.

Некоторые качества эпической драматургии «Руслана» – повествовательность в развертывании сюжетных линий, опора на замкнутые номера, принцип контрастного сопоставления картин, симметрия и арочная композиция, монументальность форм – также встречаются в западноевропейских операх. Номерная структура была нормой для оперы XVIII века и сохраняла свое господство примерно до середины следующего столетия. На чередовании контрастных картин построена драматургия «Волшебной флейты» Моцарта и «Оберона» Вебера. Картины «Оберона» располагаются симметрично, образуя арочную композицию. В опере также присутствуют элементы повествовательности.

Эпичность «Руслана» во многом обусловлена некоторыми особенностями жанра большой романтической оперы: монументальностью форм, отсутствием разговорных диалогов (которые могли бы внести движение). Многочисленные остановки в действии во многом оправданы стремлением красочно отобразить картины Киевской Руси, Востока и фантастические образы в деталях. Глинка впервые в истории воплотил волшебный сказочный сюжет, подобный «Оберону» и «Волшебной флейте», в этом жанре, что, безусловно, делает его «Руслана» оригинальным и неповторимым явлением в истории европейского музыкального театра.

*Герой как «корифей народного хора».* Прием введения в оперное действие героя в качестве «корифея хора», восходящий к древнегреческой трагедии, был известен до Глинки и связан с тенденцией к постепенному усилению роли хоровых сцен в большой романтической опере, как в сочинениях исторической тематики, так и со сказочными или фантастическими мотивами. Значимость хора возрастает в обеих жанровых разновидностях: от подхватывания реплик солиста («Моисей» Россини, «Волшебный стрелок» Вебера) до диалогов, в которых хор обретает большую самостоятельность («Вильгельм Телль» Россини, «Оберон» Вебера, «Ханс Хайлинг» Маршнера). Наиболее разнопланово трактует композиционный прием Мейербер: принцип диалога хора и корифея становится главенствующим техническим приемом, необходимым для организации больших сцен; разделение хора на группы в сочетании с имитационной техникой привносит в сцены дополнительную динамику («Гугеноты»).

Глинкинские решения во многом аналогичны западноевропейским. Усиление роли хора в «Руслане» по сравнению с «Жизнью за царя» отражает процессы, происходившие в западноевропейской опере. Возрастающее значение хора в диалоге с корифеем, деление хора на группы, использование

полифонических приемов сближают глинкавскую технику с техникой Мейербергера. В то же время Глинка предлагает оригинальные решения: на диалогах героя и хора он строит большие сцены, где хоровые реплики разрастаются до размеров отдельных номеров; использует колористические возможности хора для сопровождения партии солиста (первая песня Бояна) и редкий в западноевропейской опере прием контрастного противопоставления концертирующих групп (хор «Славься» из «Жизни за царя», «Светлому князю здравье и слава» из «Руслана»).

*«Forme – значит красота»* (Глинка). В области формообразования Глинка совершил прорыв, существенно усложнив формы арий по сравнению с теми, которые встречались у русских композиторов до него. Каватина и рондо Антонида, а также обе арии Людмилы в целом вписываются в традиционную схему сольного номера в контрастно-составной форме, представленную в операх В. Беллини (каватины Амины и Нормы), Мейербергера (ария Изабеллы из II акта «Роберта-дьявола»):

Andante	ход-связка, часто вносящий элементы действия	Allegro	Кода
Строфическая (речитатив) простые формы: период, двухчастная репризная, простая трехчастная	Строфическая (речитатив), хоровой припев	1) А-В-А-В (=кода) А – период, двухчастная репризная, простая трехчастная В – хоровой припев 2) простые и сложные формы	

Каватина Антонида напоминает также о больших формах рондо, появившихся в итальянской опере во второй половине XVIII века, в частности, у Моцарта. Трактовка формы в быстром разделе арии Руслана (сонатная с эпизодом вместо разработки) также сближает с Моцартом, у которого арии в сонатной форме встречаются в самых разнообразных вариантах. В то же время, опираясь на западноевропейский опыт, Глинка создает уникальные образцы, такие как сложная контрастно-составная композиция сцены и арии Людмилы из IV действия. С другой стороны, в операх Глинки встречаются и простые формы, существовавшие как в русской, так и в западноевропейской опере: рондо, куплетная, трехчастная, двухчастная репризная.

Таким образом, Глинка, обобщая опыт предшественников, использует различные решения. Но, ориентируясь, в первую очередь, на западноевропейский опыт, он не только привносит в русскую музыку «передовые» идеи

формообразования, вызревавшие в большой опере. Он сам развивает эти идеи, находясь на гребне современных ему европейских оперных тенденций.

«...Под мелодическим небом Италии...» (Мещерский). В этом параграфе рассматриваются итальянские и русские свойства мелодики Глинки на примере опер и романсов, написанных им во время поездки в Италию, а также произведений европейцев: «Любовный напиток» и «Лукреция Борджиа» Доницетти, «Итальянка в Алжире» и «Севильский цирюльник» Россини, «Норма» Беллини.

Вокальная техника Глинки во многом соприкасается с итальянскими исполнительскими традициями конца XVIII – начала XIX веков, зафиксированными Мануэлем Гарсиа (1805–1908) в трактате «Traite complet de l'art du chant» («Школа пения»)⁵. В его мелодике ощущаются признаки колоратурного стиля *canto fiorito* и *canto di maniera* (грациозный) – каватина и рондо Антонины; черты *canto di agilità* (беглость) – каватина Людмилы; *spianato* (ария Сусаннина), а в исключительных случаях – приемы *canto di bravura* (ария Собинина из IV д.), традиции *buffo caricato* (рондо Фарлафа).

Мелодика Глинки насыщена типовыми фигурами бельканто. Композитор использует традиционные приемы изложения и развития. Его колоратуры по своей изобретательности не уступают итальянским, включая разнообразные распевы, мелодические раскачивания, вращательные элементы и трели, пассажи и синкопы.

Итальянское также проявляется в жанровых пересечениях. Некоторые музыкальные номера «Жизни за царя» и «Руслана» в той или иной степени содержат признаки баркаролы (трио «Не томи, родимый», дуэт Финна и Ратмира, хор «Не проснется птичка утром»).

Познав секреты бельканто, Глинка сумел перенести его в русскую оперу, органично сплавив итальянскую технику с русским песенным мелосом. Это позволило придать вокальному письму больший размах и выйти за рамки «оперы-водевиля», заложив прочный фундамент национальной оперы.

«...Я почти убежден, что можно связать фугу западную с условиями нашей музыки узлами законного брака» (Глинка). Полифония – еще одна область, раскрывающая аналогии произведений Глинки и западноевропейских композиторов – в романтической опере была представлена по-разному: в виде *имитаций* (обычно свободных) и – *канонов, контрастной полифонии, формы свободной фуги*.

<sup>5</sup> Гарсиа М. (сын) Школа пения. (Traite complet de l'art du chant) / Пер. В. Багадуров. М., 1956.

Имитации – весьма распространенное явление в ансамблях и хоровых сценах: ансамбль трех дам из интродукции «Волшебной флейты» Моцарта, интродукция «Девы озера» Россини, сцена заговора из «Гугенотов» Мейербера. Оперы Глинки также не являются исключением (квартет из «Жизни за царя»). Канон – прием более редкий и изысканный – прибегался для особых моментов в качестве яркого выразительного средства. У Глинки и Россини в виде канонов решены так называемые «сцены оцепенения»: «Fredda ed immobile» («Севильский цирюльник») и «Какое чудное мгновенье» («Руслан и Людмила»). Аналогичный канон есть в квартете из «Фиделио» Бетховена<sup>6</sup>.

В области фугированных форм в романтической опере Глинке нет равных. В интродукции «Жизни за царя» реализован принцип двойной фуги: во вступительном разделе экспонируются темы мужского и женского хора, собственно в фуге они объединяются. Из аналогий в западноевропейской опере вспоминается хор католиков и протестантов из III действия «Гугенотов», изображающий перебранку. Однако качество полифонической работы в нем значительно уступает: нет такой полноценной, ярко выраженной экспозиции и развивающего раздела, как в «Жизни за царя», контрапунктические приемы выполнены приблизительно, сохранен лишь сам принцип последовательного изложения тем и их объединения.

Полифоническая техника Глинки в целом вписывается в общеевропейские тенденции, если говорить о проблеме соотношения полифонии и гомофонии. Полифония Глинки, в сравнении с западноевропейскими композиторами, подвергается в меньшей степени «гомофонным» разрушениям. Ее высокий уровень обнаруживает сходства с немецкой традицией и, в частности, с техникой Генделя (Гервер).

*«Оркестр большой оперы»* (Ю. Фортунатов). Оркестровка Глинки, также как и полифония, мелодика, форма, позволяет выявить множество аналогичных принципов и решений в «Жизни за царя», «Руслане» и западноевропейских операх. По составу инструментов оркестр «Жизни за царя» – это оркестр «Волшебного стрелка» Вебера и Пятой симфонии Бетховена. В «Руслане» для характеристики сказочно-фантастических образов вводятся дополнительные инструменты, которые сам Глинка причислял к «роскоши оркестра». Тем не менее, в обеих операх в разной степени отразились общеевропейские романтические тенденции.

<sup>6</sup> Аналогии канонов «Fredda ed immobile» и «Какое чудное мгновенье» отмечены Р. Тарускиным. *Taruskin R. Glinka Mikhail Ivanovich // The New Grove Dictionary of Opera. Volume 2. London, 1992. P. 448.* Также см.: Петрушинская Е. Михаил Глинка и Италия. С. 32.

Во-первых, особое внимание к тембру, как носителю определенного образа и эмоции, и, как следствие, – характеристика персонажей через тембр (традиции «Волшебного стрелка» Вебера). Глинка развивает эту идею, выстраивая в «Руслане» тонкую драматургию тембров: изменения в характере Людмилы сопровождаются тембровым варьированием, в некоторых случаях с помощью лейттембров проставляются смысловые акценты (фортепиано и арфа в песне Бояна и сцене пробуждения Людмилы).

Во-вторых, оркестр Глинки (особенно в «Руслане») часто выполняет звукоизобразительную функцию, имитирует игру на народных инструментах (аналогии в западноевропейской музыке – звуки охотничьих горнов в «Волшебном стрелке», пасторальные наигрыши в «Вильгельме Телле» Россини). Глинкинские картины бурь (сцена Руслана с Головой, оркестровое фугато из «Жизни за царя») – переосмысленные опыты Россини (бури из «Вильгельма Телля» и «Севильского цирюльника»).

Наконец, Глинка использует передовые для его времени технические приемы оркестровки (соединение валторн разных строев для создания непрерывной мелодической линии) и тембровые находки («многоголосный хор виолончелей» *divisi*) (Фортунатов). Среди других западноевропейских качеств оркестровки Глинки в традициях романтической большой оперы – использование духового оркестра на сцене (марш крестьян из «Волшебного стрелка» I д., марш друидов из «Нормы» I д.).

Таким образом, в области оркестровки Глинка, опираясь на западноевропейские традиции (Вебер, Россини), во многом их развивает, создавая в некоторых случаях оригинальные решения, что, безусловно, позволяет говорить об особом значении его опер в масштабах русской и европейской музыки.

### Заключение

Оценку оперного творчества Глинки, сложившуюся в отечественном музыковедении, вряд ли можно и необходимо оспаривать. Скорректировать, как нам кажется, нужно другое представление. В нашей музыкальной науке долгое время преобладало мнение о том, что Глинка в своем оперном творчестве обобщил, прежде всего, достижения отечественных композиторов, иными словами, создал национальную оперу на национальной основе. В таком контексте европейские аллюзии воспринимались как частные детали (причем не всегда позитивно оцениваемые). Соотнесение опер Глинки с процессами в западноевропейском музыкальном театре XVIII – первой половины XIX веков позволяет сделать следующие выводы:

- в произведениях Глинки отразились общеевропейские тенденции жанра большой романтической оперы; «Жизнь за царя» и «Руслан» органично вписываются не только в процесс развития русского, но и западноевропейского музыкального театра XVIII – первой половины XIX веков;
- в «Жизни за царя» обобщаются традиции западноевропейской либреттистики, начиная с драм Метастазиио и заканчивая современными Глинке историко-патриотическими *Grand opera*. Герои и образы «Руслана» во многом подобны персонажам сказочных зингшпилей и немецких романтических опер;
- глинканская композиционная техника, по сути, имеет западноевропейские истоки: многие музыкально-драматургические и композиционные приемы, представленные в «Жизни за царя» и «Руслане», были опробованы в западноевропейской опере до Глинки – мелодический стиль композитора близок итальянскому бельканто, полифония и оркестровка связаны с немецкой традицией, структура арий и трактовка хора соответствует современным Глинке тенденциям формообразования в опере;
- опираясь на опыт европейцев и учитывая попытки его ассимиляции в произведениях своих предшественников Кавоса и Верстовского, Глинка в ряде принципиальных моментов создает уникальные решения. Они связаны как с образно-содержательной сферой (Иван Сусанин – первый на оперной сцене крестьянин, чья доблесть сравнима с доблестью трагедийных героев, римской истории), так и с композиционными приемами: усиление диалогичности героя-солиста и хора, использование его колористических возможностей, контрастное противопоставление хоровых групп; интродукция «Жизни за царя» (заставляющая вспомнить об ораториальной традиции XVIII века) уникальна по размаху и сложности, аналогов ей нет в оперном жанре; традиция итальянского бельканто, впервые послужила своеобразной «школой» для национального оперного стиля, позволив русской песенной основе «вписаться» в большие оперные формы;
- безусловным новаторским достижением Глинки стала музыкальная драматургия его опер – «Жизни за царя», основанная на принципах симфонического развития, и «Руслана», эпическое



повествование которого складывается в чередование больших контрастных картин.

Все перечисленные качества свидетельствует о том, что «Жизнь за царя» и «Руслан» не были произведениями только национально-характерными. Многие в операх Глинки было сделано впервые не только для России, но и в европейском масштабе.

### **Публикации по теме диссертации**

#### **в рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК**

1. *Нагин Р.* Иван Сусанин в опере Глинки: сюжетные мотивы «Жизни за царя» в контексте европейской либреттистики XVIII – первой половины XIX века // Театр, живопись, кино музыка / РАТИ-ГИТИС. №2. М., 2009. С. 158–166. – 0,5 п.л.
2. *Нагин Р.* О Европейских тенденциях в оркестровке опер М. Глинки // Музыковедение. №10. 2009. С. 31–36. – 0,6 п.л.
3. *Нагин Р.* «Руслан и Людмила»: опера М. Глинки и поэма А. Пушкина // Музыковедение. №12. 2009. С. 28–33. – 0,5 п.л.
4. *Нагин Р.* М. Глинка и западноевропейская опера // Музыкальная жизнь. №3. 2011. С. 28–29. – 0,4 п.л.

#### **Другие публикации**

5. *Нагин Р.* Оппозиция «Свое-чужое» в опере М. Глинки «Жизнь за царя» и ее генезис // Сборник научных студенческих работ / ВМИИ им. П.А. Серебрякова. Волгоград, 2006. С. 4–7. – 0,3 п.л.

Подписано в печать: 04.04.2011

Заказ № 5311 Тираж - 100 экз.

Печать трафаретная.

Типография «11-й ФОРМАТ»

ИНН 7726330900

115230, Москва, Варшавское ш., 36

(499) 788-78-56

[www.autoreferat.ru](http://www.autoreferat.ru)