

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РСФСР
ЛЕНИНГРАДСКАЯ ОРДЕНА ЛЕНИНА ГОСУДАРСТВЕННАЯ
КОНСЕРВАТОРИЯ имени Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Н. УГРЮМОВ

**ОПЕРА М. И. ГЛИНКИ
«ЖИЗНЬ ЗА ЦАРЯ»**

Лекция

ЛЕНИНГРАД
1991

Министерство культуры РСФСР

ЛЕНИНГРАДСКАЯ ОРДЕНА ЛЕНИНА ГОСУДАРСТВЕННАЯ
КОНСЕРВАТОРИЯ имени Н.А.РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Н. УГРЯМОВ

ОПЕРА М.И.ГЛИНКИ "ЖИЗНЬ ЗА ЦАРЯ"

Л е к ц и я

Ленинград

1992

Угримов Н. Опера М.И.Глинки "Жизнь за царя". Лекция по курсу "История русской музыки". - Л., Изд-во ДОЛГК, 1991, с. 100.

Автор исследует последнюю авторскую редакцию оперы, которая была издана в виде клавира с текстом в год смерти Глинки (1857) и до недавнего времени оставалась вне поля зрения нашего музыковедения.

Учебное пособие предназначено для студентов музыкальных училищ и вузов, в первую очередь - музыковедов и композиторов.

© Ленинградская ордена Ленина Государственная консерватория имени Н.А.Римского-Корсакова

В В Е Д Е Н И Е

Художник-варвар кистью сонной
Картину гения чернит
И свой рисунок беззаконный
Над ней бессмысленно чертит.

Но краски чуждые, с летами,
Спадают ветхой чешуей;
Создание гения пред нами
Выходит с прежней красотой.

А.С.ПУШКИН. Возрождение

Возрождение "Жизни за Царя" М.И.Глинки - одна из важнейших социально-культурных проблем нашего времени. Причем возрождение - истинное, а не мнимое; не замена одной подделки другой, но полное и безоговорочное восстановление оригинала на всех уровнях: академическое издание партитуры и клавира, а также - строго по оригиналу - исполнение, научное постижение и преподавание (от консерватории до музыкальной школы).

Такой, и только такой, подход к проблеме возрождения оперы может быть определен как единственно правильный и истинно профессиональный. Ибо и в науке и в практике главным, в конечном итоге, является установление истины и бескомпромиссное ей служение. Причем само понятие "истина" должно рассматривать лишь с точки зрения истины объективной, отменяя в сторону искажения, превращающие ее в

истину "прикладную", подыгрывавшую сиюминутным и конъюнктурным в существе своем "задачам дня", что имело место на протяжении всей "истории" оперы в наше время. Ведь 22 года она вообще не исполнялась по причине навязанной ей в эпоху Пролеткульта якобы монархической репутации, а затем - по этой же причине - была "радикально переосмыслена" в 1939 году и по сей день влечит незавидное существование в виде пародии-переделки (с новым текстом С.Городецкого)^I. Ни исторического Сусанина, ни самой -
п о д л и н н о й ! - русской истории, зритель и слушатель новой "оперы" при всем желании обнаружить не в состоянии.

И тем не менее, именно этот "лжеСусанин" (более точное название "новой оперы"!) стал с давних пор не только объектом публичной демонстрации, но, в равной мере, и объектом издательской практики, преподавания, научного изучения. Это совершенно и е д о п у с т и м о со всех точек зрения, поскольку о р и г и н а л и его п е р е д е л к а, рассматриваемые в свете объективной истины (художественной и научной) как раз и представляют собой то, что Пушкин столь образно и точно определил: "Гений и злодейство - две вещи несовместные".

Оригинал оперы, изданный в виде клавира с текстом в год смерти Глинки (1857), в течение 130 лет (!) оставался вне поля зрения науки. На сцене старой России демонстрировалась редакция М.А.Балакирева, являющаяся существенным искажением оригинала, т.е. названного клавира (первого, кстати, издания оперы с текстом), выражающего последнюю творческую волю композитора. Даже

^I В 1989 году ГАБТ возродил "Жизнь за Царя" в редакции, близкой авторской (музыкальный руководитель и дирижер А.Н.Лазарев, режиссер-постановщик Н.И.Кузнецов). - Ред.

такие крупные ученые, как А.В.Оссовский, Б.В.Асафьев почитали "оригиналом" балакиревскую версию оперы. Так, А.Оссовский в своем превосходном исследовании /4/ ссылается на страницы клавира, изданного П.Юргенсоном, а не на январь 1857 года. А Б.Асафьев в своей замечательной книге "М.И.Глинка" приводит такой текст начала Арии Сусанина: "Ты придешь, моя заря!" /I, с. 213/, хотя у Глинки и в рукописи первой редакции (1836), и в клавире 1857 года: "Ты п р и й д е ш ь , моя заря!", что как в образном, так и в вокальном отношении - далеко не одно и то же... I.

Теперь должно со всей прямотой и бескомпромиссностью представить перед наукой и практикой лишь один, с виду только "простой", вопрос: почему Глинка написал "Жизнь за Царя" именно так, как написал? Не случайно Л.А.Мазель особо подчеркивает в своих трудах, что вопрос "п о ч е м у ?" и поныне не часто задается нашими исследователями: предпочитают ставить и решать более простые и второстепенные по значению вопросы чисто к о н ц е п ц и о н н о г о порядка - "как?" и "для чего?", что не вскрывает г л у б и н н ы х пластов авторского мышления.

Данное учебное пособие, выросшее из научного исследования, ставит целью раскрыть в наиболее существенных моментах все значение и масштабность и с т и н н о г о идейно-художественного и образно-технического замысла автора "Жизни за Царя". Для осуществления этой цели необходимо предварительно привести в единую и н е п р о т и в о р е ч и в у ю систему обширный ф а к т и ч е с к и й материал по истории оперы, номинально

I Более подробно об этом - в моей статье об окончательной а в т о р с к о й редакции оперы: 7.

известный, но в сути своей так и не осмысленный поныне. Так, например, "принято" считать, что сюжет оперы трактован либреттистом Е.Ф.Розеном под явным "монархическим", "верноподданическим" углом зрения. Но возникает вопрос: почему же именно монархия Николая I фактически так и не признала оперу "своей"? Как с болью констатирует Г.Ларош, "Жизнь за Царя", выдержав в первые четыре сезона 66 представлений, с осени 1840 года по 1855 год шла в Петербурге всего 36 раз^I. Ведь будь опера императору "угодна", одного его слова было бы достаточно для того, чтобы она исполнялась повсюду и на высоком художественном уровне. Однако это слово сказано не было! Почему? И так далее и тому подобное...

Новейшие научные исследования совершенно по-иному высвечивают личность главного либреттиста Глинки Е.Ф.Розена, уничижительно именуемого в трудах ряда ученых "бароном", хотя титулы прочих не упоминаются: В.Ф.Одоевского, например... Выясняется, что уж чего-чего, но упреков в монархизме Розен не заслуживает, равно как и совершенно бестактен в применении к нему эпитет "придворный поэт" (да еще и "бездарный"): близок ко двору был и А.С.Пушкин!

Да и многое становится на свое место при искреннем стремлении к постижению объективной истины. Такой метод исследования в основе своей должен опираться на труды А.Оссовского и Б.Асафьева, не побоявшихся в годы "лихолетья" игнорировать современную переделку оперы и призвать коллег к честному изучению истинного Глинки... Не их вина, что этот

^I Ларош Г.А. Пятисотое представление оперы "Жизнь за Царя" // Избр. статьи. Вып. I. Л., 1974. - С. 189.

призыв остался гласом вопиющего в пустыне.

Наш долг - продолжить великое дело р е а б и л и т а -
ц и и т в о р е н и я г е н и я Р о с с и и . Пора понять, что
н е н а м учить Глинку писать оперы, что н а ш е дело -
благоговейно и честно постигать им написанное!

"Жизнь за Царя" Глинки - это наша н а ц и о н а л ь -
н а я с в я т и н я , и она должна быть понята, "воскрешена
из мертвых" и возвращена народу во всей своей первозданной
красоте и во всем своем величии! .

Таково в е л е н и е н а ш е г о в р е м е н и !

I

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ. СЦЕНИЧЕСКАЯ СУДЬБА

... Этою оперою решался вопрос важный для искусства вообще и для русского искусства в особенности, а именно: существование русской оперы, русской музыки, существование вообще народной музыки.

В.Ф.Одоевский

Как известно из биографии Глинки, мысль о создании Русской национальной оперы зародилась у него еще во время пребывания за границей. Вопрос был в выборе сюжета, национального в полном смысле слова и близкого, дорогого соотечественникам. Логика подсказывала, что сюжет должен быть патриотическим, а не чисто бытовым или сказочным, ибо именно патриотическая тематика приобрела особое значение в русской музыке после событий Отечественной войны 1812 года. И как только В.А.Жуковский подсказал композитору сюжет о подвиге Ивана Сусанина, Глинка сразу же активно взялся за его воплощение в музыке.

Вот что рассказывает В.Одоевский о первоначальном замысле композитора:

"... Первая мысль Глинки была написать не оперу, но нечто вроде картин, как говорил он, или сценической оратории. Все музыкальное создание в главных чертах его было уже в голове; помнится, он хотел ограничиться лишь тремя картинами: сельской сценой, сценой польской и окончательным торжеством"

/З, с. 166/.

Этот первоначальный вариант был записан Глинкой, но к сожале-
нию, рукопись утрачена. Тогда же была сочинена и Увертюра;
первоначально - без вступления, созданного несколько позднее.

Все это говорит о том, что поначалу Глинку заинтересовала
только одна ведущая образно-техническая идея - "мысль противу-
поставить русской музыке - польскую" ("Записки"), что и было
достаточно определенно реализовано в "оратории" и Увертюре. Лишь
затем был написан сценарный план оперы, равно как и часть музыки
почти в окончательном виде.

Самым удивительным в истории создания "Жизни за Царя" явля-
ется то, что с самого начала (и далее в большей своей части)
опера писалась без либретто. Композитор исходил лишь из точного
представления как характеров персонажей, так и подробностей раз-
вития сценического действия. В истории композиторской практики
это был случай у н и к а л ь н ы й : ^I "... Михаилу Ивановичу
казалось, что написать русские стихи на готовую музыку - сущая
безделица. ... Он как будто забыл о нашем резком, упорном стихо-
творном метре, которого невозможно ни вытягивать, ни сокращать
подобно итальянскому" /З, с. 166/.

Нужен был либреттист. Вначале им оказался рекомендованный
Глинке Одоевским молодой поэт, граф В.А.Соллогуб. Однако это
сотрудничество быстро прекратилось, поскольку либреттист вышел
за рамки очерченного композитором задания - написать стихи к уже
готовой музыке. Соллогуб попытался вмешаться в драматургию опе-

^I По этому же принципу создавалась и вторая опера Глинки
"Руслан и Людмила". Судя по результатам, преимущества такого ме-
тода сочинения опер очевидны, однако даже общие его законо-
мерности музыковедением не изучены.

ры, настаивая на развитии польской интриги и на введении в нее отдельных персонажей, считая, что иначе действие "польской" картины (нынешний П акт) будет походить на "дивертисмент". "Ничего не изменю!" - наотрез сказал Глинка, и соавторы разошлись.¹

Тогда решено было обратиться за помощью к самому В.А. Жуковскому, который поначалу взялся за дело с большой охотой и в качестве "пробы пера" сочинил текст Эпилога. Но невообразимые трудности писания текста к уже готовой музыке, необходимость полного и безоговорочного подчинения композитору (а это было главным требованием Глинки к либреттисту!), - все это быстро охладило рвение поэта, считавшего работу такого рода для себя неприемлемой. Кстати, в этом с ним был полностью солидарен Пушкин, весьма ценивший работу Глинки, но не пожелавший принять в ней участие: "Чин чина почитай. Я бы и для России не пошевелился", - писал он как-то П.А. Вяземскому...

Жуковскому пришла счастливая мысль поручить дело написания либретто Е.Ф. Розену, многим ему обязанному. Несколько слов об этом поэте, и поныне еще малоизвестном и не оцененном по достоинству.

Егор (Георг) Федорович Розен (1800-1860) происходил из прибалтийских немцев, но свободно владел русским языком и был в то время достаточно известен как поэт и драматург. Розен был страстным поклонником Пушкина (который ставил талант либреттиста Глинки даже выше знаменитого тогда Н.В. Кукольника). Именно Розен первым из критиков России в полной мере оценил величие пушкинской трагедии "Борис Годунов", именно он написал о ней

¹ Подробней см.: 5, с. 26-27.

первую критическую статью с высочайшей оценкой произведения, равно как и перевел ряд сцен трагедии на немецкий язык.

Розен хорошо знал русскую народную поэзию, высоко ее ценил и в одной из своих статей доказывал необходимость широкого использования **б е з р и ф м е н н ы х с т и х о в**, характерных для народных песен¹, что и нашло широкое отражение в литературном стиле либретто оперы Глинки. На смерть Пушкина, потрясшую его, Розен откликнулся стихотворением, где в иносказательной форме сравнивал трагическую судьбу поэта с судьбой древнегреческого трагика Эврипида, которого Архелай, царь Афин, пригласил к своему двору:

Но там затмились светлые часы
И горшее из зол судьба послала:
Певца заели Архелая псы,
И молния на гроб его упала.²

Таким образом, совершенно очевидно, что Розен был человеком весьма передовых для своего времени взглядов. Кстати, до сих пор покрыт мраком неизвестности конец его придворной карьеры, предельно краткой. Став в 1835 году, по рекомендации Жуковского, личным секретарем наследника престола (будущего императора Александра II), Розен в 1840 году, без всяких видимых причин, оставляет свой высокий придворный пост, порывает все связи с литературным миром и до самой смерти (20 лет!) живет уединенно в своем имении под Петербургом, занимаясь лингвистическими иссле-

¹ Безрифменными стихами написана и трагедия Пушкина "Борис Годунов" (!).

² Знак богоизбранности по понятиям древних греков.

Подробнее см.: 2.

II

ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНЦЕПЦИЯ

Субъективность поэта не имеет значения для народа; ему нет дела до самого поэта; народ интересуется лишь самим творением и опять лишь постольку, поскольку узнает в нем отражение своего собственного "я", свои характерные черты. <...> Для того, чтобы заинтересовать народ чем-нибудь новым, необходимо, чтобы это новое являлось для него в известном смысле и старым. Это новое не изобретают, а как бы вновь обретают; оно не должно являться чем-то чужим, резко выступающим из того кругозора, который составляет унаследованное от предков духовное достояние народа и в котором главным образом заключается национальная сила.

Г.Ибсен

Стар, всем известен и дорог был сюжет "Жизни за Царя", который недавние события 1812 года наполнили новым и актуальным содержанием. И Глинка с максимальной объективностью отразил именно это - историческое и современное в трактовке темы. Частный эпизод русской истории был развернут в монументальную национальную эпопею, предельно точную исторически и обобщенную в плане идейно-художественном, Это и поразило современников, принесло опере блистательный успех, а затем и бессмертие.

Авторское определение жанра "Жизни за Царя" - "отечественная героико-трагическая опера" - равнозначно понятиям: национальная

героическая трагедия или народная музыкальная драма (термин Мусоргского).

Такая трактовка сюжета, ставшего ко времени создания оперы уже достаточно "освоенным", сюжета, всем известного, была для современников как бы откровением и качественно отличалась от традиционного подхода к историческим темам, рассматриваемым драматургами того времени (за исключением Пушкина) лишь как отправной пункт для собственных вымыслов.

Глинкинская трактовка темы может быть охарактеризована наличием как минимум трех признаков, качественно отличающих замысел композитора от всего того, что было общепринято. Эти отличительные признаки таковы:

Историзм. Дело здесь не только в том, что композитор положил в основу сюжета подлинные события русской истории, но в том что на протяжении всего произведения он стремился передать их почти так, как это было в действительности. Единственное отступление от точных фактов - введение в сюжет свадьбы, ибо в действительности, ко времени совершения Сусаниным подвига, Собинин уже был его зятем (деталь, безусловно, не существенная).

Это не могло не произвести сильного впечатления на современников и вызвало своеобразные "протесты" даже со стороны тех, кто безоговорочно принял оперу. Так, Я.М.Неверов отметил: "Наш поэт излишне придерживался исторической точности и не позволил себе ни одного эпизода, ни одной частности, которые бы напоминали зрителю, что он видит произведение искусства, а не историю. Конечно, от этого опера получила характер важный, степенный - но он не нарушился бы от разнообразия в характерах, от столкновения интересов, словом, от того, что называют драматическою завязкою. "Жизнь за Царя" не драма, а картина..." /3, с.336-337/.

"Упрек" адресован Розену. Но поскольку за либреттистом стоял композитор (сам Розен писал свои драмы в диаметрально противоположном плане), то все это адресовалось и к Глинке. Кстати, характерно, что аналогичная критика высказывалась и по поводу пушкинской трагедии "Борис Годунов".

Как своеобразный исторический анекдот ныне воспринимается пьеса Н.А.Полевого "Костромские леса" (1842), написанная со специальной целью: показать, как Глинка по понятиям многих драматургов того времени должен был трактовать сюжет "Жизни за Царя". В пьесе сохранена и сюжетная канва оперы и ее персонажи, но история "разукрашена" введением массы дополнительных, "характерных" действующих лиц, равно как и эпизодов, в действительности не имевших места (см.: Ю, с. IIB-I20).

В том-то и состояло новаторство Глинки, что по его убеждению, грандиозные события прошлого сами по себе достаточно значительны и содержательны и в своем неизменном виде могут служить достойным материалом для сюжета.

В этом плане "Жизнь за Царя" - явление для своего времени уникальное.

2. **Н а р о д н о с т ь**. Впервые в русской опере был показан именно народ, показан как нация, как великая сила Истории. То же относится и к его отдельным представителям. Это было смелым новаторством, ибо сложилась традиция понимать народ как "простонародье" и трактовать его в плане откровенно лубочном, комедиюно-бытовом. Это вполне согласовалось с широко пропагандируемым принципом "официальной народности", в основе которого по сути дела лежало явное неуважение к народу.

Глинка решительно отверг подобную "трактовку". Впервые в русской опере зазвучала настоящая народная речь, полная чело-

веческого достоинства, - речь людей, знавших себе цену. И если сопоставить трактовку образа Сусанина Кавосом и Глинкой, то в опере Кавоса перед нами - просто И в а н , тогда как у Глинки - это всегда И в а н О с и п о в и ч . С таким нескрываемым уважением относится композитор к своему герою, равно как и ко всем остальным персонажам, не исключая и врагов-поляков. В этом проявилось глубокое усвоение Глинкой творческих принципов Пушкина, для которого высшим критерием была предельная объективность в подходе к любой теме.

В результате перед зрителем предстали персонажи жизненно достоверные, живые люди; одновременно и личности (характеры), и ярко обобщенные, типические фигуры русской истории. Это было великим завоеванием на путях развития подлинного оперного реализма. Но это было также и отражением передовых демократических принципов, столь блистательно воплощенных в творчестве Пушкина.

"То, что в героической опере подвиг совершает русский крестьянин... что крестьянин-герой "говорит" (псат) и действует, как живой человек, а не "оперное отвлеченное амплуа", - во всем подобном сказывается решительная победа русской демократической культуры на ранней заре развития русской оперы. На такой шаг больше никто не рискнул, даже Мусоргский!" / Б.В.Асафьев: I, с. 225-226/.

3. П а т р и о т и з м . Обращение к патриотическому сюжету было характерным явлением эпохи, последовавшей за событиями Отечественной войны 1812 года. Но в подавляющем большинстве случаев темы подобного рода трактовались или в "уропатриотическом" (шапкозакидательном!) плане или в духе узаконенного свыше "казенного" патриотизма, сводившегося к прославлению монархии и выказыванию верноподданнических чувств. Лишь Пушкин и

III

ОБРАЗНО-ТЕХНИЧЕСКИЙ ЗАМЫСЕЛ ОПЕРЫ

... Быть ближе к композиторскому мышлению, которое технично и образно одновременно, нераздельно. <...> Мы... не должны забывать, что творят историю музыки прежде всего композиторы. Поэтому так важно приобщение теоретиков к характеру мышления и к замыслам композиторов.

И.А.Мазель

Идейно-художественная концепция "Жизни за Царя" неотделима от образно-технической. И это проявилось уже при самом зарождении композиционного замысла оперы, возникло в тот момент, о котором Глинка мог бы сказать словами из пушкинского "Евгения Онегина":

"И даль свободного романа
Я сквозь магический кристалл
Еще неясно различал".

Детали сюжета были еще не ясны композитору, но генеральный план, основная образно-техническая концепция оперы сложились сразу и окончательно: "... Как бы по волшебному действию вдруг создался и план целой оперы, и мысль противопоставить русской музыке - польскую; наконец, многие темы и даже подробности разработки - все это разом вспыхнуло в голове моей".¹ Эти слова композитора подтверждают, что с самого начала он мыслил композицию оперы как целостное единство, что образы сюжета сразу же

¹ М.Глинка. Записки // Литературное наследие. - Л., 1952. Т. I. - С. 156.

обрели свое техническое воплощение, пусть еще в предельно обобщенном виде.

Особенно обращает на себя внимание "мысль противопоставить русской музыке - польскую" и отсутствие каких-либо слов о подвиге Сусанина. Становится очевидным, что уже с момента зарождения композиционного замысла Глинка, видимо, еще и сам не догадываясь об этом, пошел не путем талантов - Кавоса и Рылеева, ставивших в центр внимания эпизод русской истории, но путем гения - Пушкина. Композитор следовал принципам драматургии трагедии "Борис Годунов", где главным является показ великого противостояния народов в борьбе за русский престол и где, кстати, также имеется самостоятельный польский акт.

Подвиг же Сусанина естественнейшим образом вырастал из самой логики развития национальной музыкальной драмы.

Но с точки зрения чисто композиторской выражение Глинки "противопоставить..." вызывает ассоциации с идеей сонатности, которая и была с предельной ясностью реализована в стройной композиции всей оперы. Не случайно в первоначальном виде опера состояла из трех актов с Эпизодом, ибо нынешние I и II действия мыслились Глинкой как две контрастные "части" (картины) одного акта. И лишь в новой редакции из чисто практических соображений (слишком большие по понятиям того времени размеры действия, желательность лишнего антракта) композитор разделил I акт на два самостоятельных действия.

Общий - "генеральный" - план композиции оперы, сразу же сложившийся в воображении Глинки, выглядел следующим образом:

<u>I действие</u>	<u>II действие</u>	<u>III действие</u>	<u>Эпилог</u>
а) "Русское" (Сусанин на втором плане);	Взаимодейст- вие "Рус- ского" и "Поль- ского"	"Русское" и "Поль- ское" (вы- тесняемое "те- мой" Сусанина)	Обобщение предыдуще- го на высшем симфоничес- ком уровне
б) "Поль- ское"			
Экспозиция	Разработка	Реприза	Кода

Из этой схемы видно, как в ходе развития драмы образ Сусанина постепенно выдвигается на первый план и в конечном итоге оказывается словно на вершине гигантской пирамиды, основанием которой по-прежнему остается тема борьбы за Русский престол. Эта же схема наглядно поясняет, почему была дописана сцена Вани у монастыря. Не стремление развить образ "младого Сусанина" (Рылеев) и показать его подвиг, не просьбы исполнителей (Глинна, как известно, не терпел вмешательства в свои творческие замыслы!) были тому причиной. Просто слишком коротка была сцена Собинина с крестьянами в лесу и в главной партии репризы не хватало русского и польского, и Глинка понял это, услышав оперу в театре.

Разумеется, гениальное исполнение партии Вани А.Я.Петровой-Воробьевой укрепило мысль композитора развить этот образ (сцена написана в расчете именно на ее голос).

Одновременно с общим планом композиции возник и основной тематический материал. Главная тема-идея всей оперы - тема "Славься!", впоследствии охарактеризованная композитором как

" г и м н - м а р ш ". Ее можно определить как тему Русской государственности, Русского престола или (более конкретно) как тему царя. Именно она-то, в силу ряда своих уникальных образно-технических особенностей, и определила собой характер важнейшего тематического материала оперы, что обусловило ее целостность и единство.

Еще в 1834 году, думая о создании русской национальной оперы, Глинка писал одному из своих друзей: "Самое важное - это удачно выбрать сюжет, во всяком случае, он безусловно будет национален. И не только сюжет, но и музыка: я хочу, чтобы мои дорогие соотечественники почувствовали бы себя тут, как дома..." /цит. по: I, с. 35-36/. Но, "как дома", соотечественники Глинки чувствовали себя слушая и бытовые романсы, и оперы Кавоса, Верстовского с их характерным бытовизмом и этнографизмом. Речь шла о большем - о создании такого музыкального стиля, который мог бы выразить темы и образы возвышенного характера. Речь шла о создании русского национального музыкального стиля, что и было блистательно осуществлено Глинкой и о чем он незадолго до кончины писал В.П.Энгельгардту: "... мудрено и почти что невозможно писать в русском роде, не заимствовав хоть характера у моей старухи"^I /цит. по: 3, с. 280/.

И вот этот-то "характер", т.е. национальный музыкальный стиль оперы, и определила собой "архигениальная" (Чайковский) тема "Славься!", в своем полном виде появляющаяся лишь в Эпизоде, что глубоко оправдано. "Одно из превосходных достоинств плана оперы в том, что она не заканчивается прямо - смертью

^I Так Глинка называл иногда свою первую оперу.

IV

СВОЕОБРАЗИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ

Опера в зрелом периоде развития музыки не может не быть симфонической; но через сценические образы и текст музыка в ней становится образно- или иллюзорно-симфонической, не теряя своей симфонической сущности и природы.

Б.В.Асафьев (I, с. 92)

"Благоустроенность музыкальной архитектоники, ничем ненарушимая соразмеренность целого и частей" - вот что приводит его в восхищение в произведениях Гайдна и Бетховена.

А.В.Оссовский (4, с. 142)

"Жизнь за Царя" ознаменовала рождение в отечественном театре эпической оперной драматургии, сочетаемой с психологизмом и напряженным драматизмом. Однако накал страстей и динамика развития событий воплощены в формах величественных и классически завершенных. Опера-драма (трагедия) и опера-картина (эпос) - таков замысел Глинки. Но также и опера-симфония, точнее - "симфония в костюмах".

"Мысль противопоставить русской музыке - польскую" уже сама по себе требовала строгого соблюдения принципа равенности в разработке русского и польского. Глинка, в силу самой природы своей композиторской природы, не мог ограничиться лишь преимущественным показом русского с эпизодическим вторжением польского. Это нарушило бы "благоустроенность музы-

кальной архитектоники" и противоречило бы его творческим принципам. Ведь "в личности Сусанина и его подвиге это народное сознание противопоставляется политическому авантюризму на фоне симфонически образного соревнования двух культур, русской и польской, но в их народно-общечеловеческом содержании. Обе эти главнейшие линии переплетаются, в чем и заключается сущность музыкально-драматургической концепции и умное мастерство Глилки" /Б.Асафьев: I, с.221-222/.

Отсюда - последовательно проведенный принцип параллелизма, парности антитез русского и польского в сквозном развитии всей композиции. Характерно, что уже экспозиционные I и II действия построены по сходной структурной схеме:

ИНТРОДУКЦИЯ - ПОЛОНЕЗ. Яркий контраст двух тем, "мужской" и "женской", объединенных героическим началом, и синтез их в репризе по общей структурной схеме, лишь несколько варьированной.

В Интродукции это выглядит как $A + B + AB$, где тема фуги (AB) имеет чисто полифоническое происхождение:

18. *a.*

b.

Он у нас о - пять,

В Полонезе - $A + B + \frac{A}{B}$, причем примечательно, что темы вступления и женского хора ритмически почти идентичны :

19. *ff*

(Транса) *p*

ХОР ГРЕБЦОВ - КРАКОВЯК. Опять же в репризах обоих номеров полифонически сочетаются две контрастные темы: героическая мужская и танцевальная женская.

ТРИО - ТАНЦЫ. Эти далекие по образности номера роднят ритм в а л ь с а (в Трио - лишь черты вальсообразности) и сходство интонаций (см. пример 15).

ЗАКЛЮЧЕНИЯ ДЕЙСТВИЙ объединяет героический пафос, рожденный известием об избрании русского царя, и разработка г л а в н ы х национальных тем - "Славься!" и Мазурки.

Это - на уровне э к с п о з и ц и и оперы, причем не следует забывать, что нынешние I и II акты поначалу мыслились Глинкой как две "части" (картины) е д и н о г о первого действия. Уже здесь ясно ощущается наличие факторов, объединяющих антитезы.

На уровне р а з р а б о т к и взаимосвязи-взаимопроникновения антитез русского и польского. проявляются с еще большей силой и яркостью, и музыкальная драматургия становится п о л и ф о н и ч е с к о й . Особое значение здесь приобретает прием п о д т е к с т а , определяющий образно-техническую сущность двупланово-полифонической музыкальной драматургии, как д и а л е к т и ч е с к о г о единства антитез - восприятия в в и д и м о м и понимания в с л ы ш и м о м . Ибо именно м у з ы к а придает происходящему на сцене совершенно особый смысл, нередко даже противоположный тому, что со-

держится в "сценическом видеоряде" либретто.

Одним из примеров этой двуплановости является эпизод из первой части Квартета Ш действия, буквально потрясающий своим психологизмом:

Музыкальный фрагмент из Квартета Ш действия. Включает вокальную партию с либретто и фортепиано. Вокальная партия: *Ра - - - дость, Сча - стье для нас!* Фортепиано: *pizz.* и *ten.*

Радостные "узори"-обилия в вокальных партиях и ... чеканный ритм и азурки в оркестре: приближается польский отряд, неотвратимая беда нависла над счастливой семьей. И текст, в выражении музыки, тонко и ненавязчиво подчеркивает это, ибо далее на том же музыкальном материале (но в фа миноре) следуют слова: "... в замену горя и бедствий для нас!"¹. Данный эпизод является своеобразной драматургической параллелью к "странной" концовке I действия (сравните с примерами 27 и 28).

Аналогично "пронизаны" польским и такие стилистически русские темы как "Не розан в саду, в огороде", начинающая Квартет (ритмические отголоски мазурки),² и песня Вани,

¹ С этим фрагментом перекликается "эпизод нашествия" из УП Симфонии Д. Шостаковича (в той же "военной" тональности - ми-бемоль мажор).

² Это особенно отчетливо слышно при появлении реминисценции темы после Арии Сусанина в IV действии.

ОСНОВНЫЕ МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ

Монуменальность, величавость, торжественная важность, какая-то особая строгость и в смысле морально-психологическом, и в общем колорите звукового воплощения - вот черты, прежде всего останавливающие наше внимание. Они проистекают, конечно, из высокой идеи произведения, наложившей свою печать на весь стиль.

Это - дух русского народа, тот дух, что алчет в жизни правды, жаждет свободы, человечности и социальной справедливости...

А.В.Оссовский (4, с. 166, 167)

Музыкальные характеристики действующих лиц вбирает в себя почти весь тематический материал оперы и является реальным, вещественным выражением симфонической музыкально-драматургической концепции оперы. При этом каждый образ имеет не только свое собственное развитие, но раскрывается в теснейшем единстве с другими образами. Так возникает образная драматургия оперы, где в соответствии с ходом развития всей музыкально-драматургической концепции имеется четко выраженная как бы образная иерархия: 1) образы двух народов (русского и польского), а также образ Антонида; 2) Сусанин, Собинин, Ваня.

Разумеется, речь идет лишь о принципе интонационного произрастания музыкальных характеристик второго ряда из первого, в частности, о музыкально-драматургической и тоговости образа Сусанина, развивающегося постепенно и лишь во второй

половине оперы выдвигается на первый план.

То же относится к образам Собинина и Вани, тогда как музыкальная характеристика Антонида служит как бы одним из интонационных первоисточков, т.е. аккумулирует в себе музыкальные идеи, разрабатываемые далее в планах симфоническом и образно-техническом. Эта теснейшая взаимосвязь и соподчиненность образов действующих лиц в связи с развитием генеральной идеи и составляет как своеобразие, так и уникальную особенность образно-музыкальной драматургии оперы. Все в ней спаяно в неразрывное единство и вместе с тем - предельно конкретно и индивидуально: т и п ы , олицетворявшие общую героико-патриотическую идею, одновременно личности .

"... У Глинки не отдельный лейтмотив устанавливает раз навсегда характер действующего лица, а свойственная ему музыка - его "речь", его интонации, стилистически обобщенные" /Б.Асафьев: I, с. 215/.

29. *V* по - ле...
Ах, не мне бед - но - му...
Ты при - дешь, но - я за - ря!

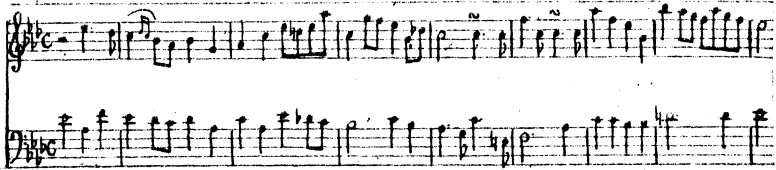
Приведенные три темы, являясь полифонически производными, как от темы "Слався!", так и одна от другой, в то же время настолько индивидуальны, что и не зная имен персонажей можно

почувствовать, какого рода характеры перед нами: грациозно-женственный, элегически-мечтательный и мужественно-героический.

Именно та к и м принципом руководствуется композитор, музыкально сближая или резко разделяя характеристики персонажей в зависимости от особенностей сценической ситуации, что опять же объясняется теснейшей связью образной драматургии с развитием генеральной идеи, трансформируемой с исключительным разнообразием.

В этом плане особенно значительным представляется образ Антонида, экспонируемый в п р я м о й связи с характеристикой народа и как бы олицетворяющий ж е н с к у ю и п о с т а с ь образа Отчизны.

Тема Рондо естественно сочетается не только с темой "Славься!" (пример 5), но и с темой "песни русской" из Интродукции:



Если же взять контрапункт к теме "Славься" (имевшийся и в Интродукции), то рельефно проступают и общность мелодических контуров, и образная взаимосвязь:


A musical score for the 'Славься!' theme, showing two vocal lines labeled 'а.' and 'б.'. Both lines are in G major, 4/4 time. The lyrics are: 'Ви - тязь мо - ло - дой.' The melody for both lines is very similar, starting on G4 and moving through various intervals. The accompaniment is the same as in the previous score.

Выделенная скобкой фраза из каденции темы рефрена Рондо (см. пример 5), получает интенсивное развитие в партии Сусанина в следующем номере и предваряет заключение этой драматической сцены (трагическая реплика фэгота):

а. *f* Сусанин.



Го - ре Рус-ским лю - дям, Коль о - пять Мос-ква Под власть вра-га пл - дет!



Это - как бы "лирический" вариант фразы из каденции, которая в основном виде (с "фанфарным" началом) связана с образом Собинина: тексты в двух проведениях темы рефрена - "Витязь молодой" и "Грянул сокол мой".

Но возникает эта тема еще ранее - в Арии, и опять же в "собининском" (молодецком) варианте:



Ляди-ны гро - - - - зны-я, льди - ны пав - вут.

В подобном виде она звучит в партии Собинина в начале сцены его с народом (пример 33), а далее - в каденциях темы Квартета из III действия и героической Арии из IV действия ("Отца найдем!"):



И не е - дет без ве-се-лья Куми-ной сва-деб-ке же-них!

Выделенная скобкой фраза в примере 32 предвосхищает тему Сусанина "Что гадать о свадьбе!", а героическая фраза из коды Рондо становится источником ритмосинтонаций сцены Собинина с на-

У I

ИСТОРИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ

Чем дальше в глубь веков отходит от нас Глинка, тем отчетливей вырисовывается в исторической перспективе величественный облик отца и родоначальника русской музыкальной классики, чей светлый гений озарил весь путь развития нашего искусства.

Д. Шостакович

Каково историческое значение "Жизни за Царя" для своего и для нашего времени?

Советское музыкознание на протяжении многих лет акцентировало в глинкинской идейно-художественной концепции моменты компромиссного порядка: якобы монархическую направленность либретто и преодоление ее в музыкальном воплощении. Как это было возможно осуществить практически и почему о якобы монархизме концепции либретто почти не упоминается в русской классической критике - этот вопрос обходился молчанием. "Монархизм" постулировался как данность, как аксиома, сомнения не подлежащая...

Из предшествующих глав следует, что "Жизнь за Царя" - произведение, отразившее самые передовые идеи своего времени. Еще раз подчеркнем это, ибо имевшая в свое время практика подгонять творения прошлого под превратно понимаемые "требования нашего времени", равно как и суждения о них с таких "позиций", отвергнуты ходом самой истории. Еще В.И. Ленин писал: "... исторические заслуги судятся не по тому,

чего не дали исторические деятели сравнительно с современными требованиями, а по тому, что они дали нового сравнительно с своими предшественниками"¹.

Глинка дал своему Отечеству классическую оперу. Этого - достаточно! Достаточно для того, чтобы избавить композитора от ложных подозрений в якобы уступкам реакционерам и от "переосмысления" его великого творения, реализованного в 1939 году С.Городецким. Ныне это - уже пережитки прошлого, и чем скорее им будет положен конец, тем лучше.

Во II главе были приведены доказательные примеры тесной связи идейно-художественной концепции Глинки с творчеством Пушкина и идеями декабристов, т.е. с самой передовой идеологией эпохи. В подтверждение этого тезиса вновь сошлемся на В.И.Ленина, на его положение из статьи "Лев Толстой, как зеркало русской революции": "... если перед нами действительно великий художник, то некоторые, хотя бы из существенных сторон революции он должен был отразить в своих произведениях".

Рассмотрим это высказывание через призму третьего закона мышления, именуемого в научной логике "законом исключенного третьего" (*tertium non datur* : или - или, а третьего не дано) - или (если Глинка "действительно великий художник") опера "Жизнь за Царя" отразила "некоторые хотя бы из существенных сторон революции", то есть объективно "работала" против самодержавия;

или неверно ленинское положение. Третьего здесь действительно не дано.

¹ Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 178.

Известно, какое огромное влияние оказала "Жизнь за Царя" на последующее развитие русской музыки. Не прошли мимо шедевра Глинки и зарубежные композиторы.

Еще в 90-е годы прошлого столетия видный французский ученый и композитор Л.Бурго-Дюкурэ высказал замечательную мысль: «"Жизнь за Царя" - вот образец, который мы должны иметь перед нашими глазами. Ибо, хотя мы и демократия, но мы не имеем еще во Франции народной музыкальной драмы, как нет у нас и народной литературной драмы»¹. Примечателен подтекст: Россия - монархия, Франция - демократия; и тем не менее... (!).

Лишь в XX столетии возникла героико-трагическая оратория Артюра Онеггера "Жанна д'Арк на костре" (1939), ставшая для Франции тем же, чем была для России опера Глинки. В этом гениальном произведении заметна тесная связь с принципами русской классики, вплоть до цитат и "реминисценций"².

Блистательным продолжением этой же темы героического подвига человека из народа явилась оратория Андре Жюливе "Истина о Жанне" ("*La Vérité de Jeanne*"), написанная на тексты подлинных протоколов судебного процесса реабилитации Жанны д'Арк к отмечаемому в 1956 году, как Национальный праздник Франции, 500-летию окончания процесса³.

¹ Цит. по: Е.Бронфин. Глинка в зарубежной музыкальной жизни и критике // М.И.Глинка: Сборник статей / Под ред. Е.Гордеевой. М., 1958. С. 185.

² См. мою статью "Письма к французскому другу" // Советская музыка. 1983. № 10.

³ Незвестная в нашей стране оратория Жюливе ныне полностью подготовлена мною к исполнению на русском языке.

Следы воздействия "Жизни за Царя" (как непосредственного, так и сквозь призму русского классического наследия) нетрудно обнаружить и в творчестве советских композиторов.

В частности, при глинканском методе сочинения оперы отпадает необходимость использования жестко-фиксированной системы лейтмотивов, канонизированной Вагнером и ныне ставшей уже общим местом. Усвоение глинканской техники позволяет заменить эту систему развитием чисто симфоническим, основанном на приемах вариантного распевания "стержней" или чисто интонационного развития, что обуславливает внутреннее единство всего тематического материала и цементирует композицию в единый монолит (без назойливых повторений одного и того же!). Такой метод исключительно перспективен, что и показала современная музыка.

Возьмем, как ярчайший пример, самое, пожалуй, "сусанинское" произведение нашего времени - Пятую симфонию Д. Шостаковича. Лейттема, ее открывающая, далее почти нигде в то ч - ном виде не проходит, но тем не менее вся образно-техническая концепция покоится на ней, как на гранитном фундаменте. Почти полная аналогия с образно-техническим замыслом "Жизни за Царя" (!) с той лишь разницей, что у Глинки - в силу чисто оперных условий - используются еще и повторения-реминисценции тем, в Симфонии излишние.

В ином плане, но принципиально адекватно, решена композиция замечательной, но и по сей день еще в полной мере не оцененной Симфонии-кантаты "На поле Куликовом" Ю.А. Шапорина. Все здесь вырастает из "темы Руси", и все к ней же приходит в Эпilogue, подобно тому, как герои кантаты, рождаясь на русской земле, в нее же потом и уходят; лишь она, Русь, вечна и надвременна!

Примеры подобного рода можно было бы продолжить, но главно е уже и так достаточно ясно. Творческие идеи и принципы Глинки не могут быть отнесены лишь к прошлому: они предельно актуальны и для нашего времени. Усвоить их в полной мере, равно как и творчески использовать - долг и обязанность наших музыкантов. Но, к сожалению, во многом еще сохраняют злободневность грустные строки Б.Асафьева: "А о творчестве его [Глинки] больше сказано слов, чем сделано дела. Советское теоретическое и историческое музыковедение мало Глинкой интересуется. Академического издания его произведений нет. Рукописи не изучены и лишь наивно описаны. Традиция исполнения вовсе теряется. <...>... Многое надо начинать, а не сдавать в архив" / I, с.5 /.

1987 г.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ И РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. М.И.Глинка. Л., 1978.
2. Васина-Гроссман В. К истории либретто "Ивана Сусанина" Глинки // Стилевые особенности русской музыки XIX-XX веков: Сборник научных трудов / Лен. Гос. консерватория им. Н.А.Римского-Корсакова; Сост. М.К.Михайлов, Л., 1983.
3. Глинка в воспоминаниях современников / Под общей редакцией А.А.Орловой. М., 1955.
4. Оссовский А.В. Драматургия оперы М.И.Глинки "Иван Сусанин" // Избранные статьи, воспоминания. Л., 1961.
5. Протопопов Вл. "Иван Сусанин" Глинки: Музыкальнс-теоретическое исследование. М., 1961.
6. Серов А.Н. Опыт технической критики над музыкой М.И.Глинки: Роль одного мотива в целой опере "Иван Сусанин" // Избранные статьи. Т. 2. М., 1957.
7. Угрюмов Н. Вариации на глинкинскую тему // Советская музыка. 1986. № 12.
8. Угрюмов Н. "Мученица нашего времени" // Советская музыка. 1989. № 8.
9. Фролов С. Глинка: "Иван Сусанин" - "Жизнь за Царя" // Советская музыка. 1989. № 1.

СО Д Е Р Ж А Н И Е

	Стр.
Введение	3
I. История создания. Сценическая судьба	8
II. Идеино-художественная концепция	22
III. Образно-технический замысел оперы	32
IV. Своеобразие музыкальной драматургии	47
V. Основные музыкально-драматургические образы ..	65
VI. Историческое значение	95

Н. Угримов

Опера М. И. Глинки "Жизнь за царя"

Редакторы Н. Н. Тихонов

В. И. Прокофьева

Формат 60x90^I/16 Тираж 299.

Уч.-изд. л. 5 РТШ ВМР Цена 75 коп.

Подписано к печати 29. II. 91. Заказ 82.

РТШ. Тшп. ВМР, г. Павловск