ISSN 2227-9997 (PRINT)

Музыкальный театр

Научная статья УДК 78.04 DOI: 10.56620/2227-9997-2024-3-42-64



«Жизнь за царя» vs «Гугеноты»: европейская опера в поисках новых форм (к 220-летию М.И.Глинки)



Алла Германовна Коробова

Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, Екатеринбург, Россия, 2011korobova@mail.ru, https://orcid.org/0000-0003-3115-4099

Аннотация: «Жизнь за царя» Глинки и «Гугеноты» Мейербера — два выдающихся образца мировой оперы, которые появились в один год, 1836. Вместе с тем каждое из этих произведений стало «иконой» для породившей его культуры: «Жизнь за царя» — первая русская классическая опера, «Гугеноты» — французская «большая опера». В статье акцент сделан на сочинении Глинки, которое рассматривается в контексте оперного искусства своего времени и его поисков новых путей развития.

Для решения поставленной задачи используется метод сравнительного сопоставления оперы Глинки с мейерберовской ровесницей, сходной по жанру, сфокусировавшей в себе основные достижения европейской оперной композиции на том этапе, но также и определенные проблемы. Основные параметры сравнения: интерпретация самого жанра историко-героической оперы, авторский вариант музыкально-интонационной драматургии и средства его воплощения, трактовка оперной формы и новации в этой области.

Исследование дает обоснование общему выводу о том, что первая опера Глинки, не уступающая западным произведениям по уровню профессионального мастерства, исторически стала достижением не только российского, но и в целом европейского оперного театра, явившись одним из плодотворных решений проблем оперного жанра (свои решения в дальнейшем дали Вагнер, Мусоргский, Верди, Дебюсси и другие). В конце статьи затронут вопрос об основных тенденциях исследования избранных опер, его масштабах — в том числе на сегодняшнем этапе.

Ключевые слова: М. И. Глинка, «Жизнь за царя», Дж. Мейербер, «Гугеноты», опера, музыкальная драматургия, оперные формы

Для цитирования: Коробова А. Г. «Жизнь за царя» vs «Гугеноты»: европейская опера в поисках новых форм (к 220-летию М. И. Глинки) // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2024. № 3. С. 42–64. DOI: 10.56620/2227-9997-2024-3-42-64

Musical theater

Original article

"A Life for the Tsar" vs "Les Huguenots": European opera in search of new forms (on the 220th anniversary of M. I. Glinka)

Alla G. Korobova

M. P. Mussorgsky Ural State Conservatory, Yekaterinburg, Russia, 2011korobova@mail.ru, https://orcid.org/0000-0003-3115-4099

Abstract: Glinka's "A Life for the Tsar" and Meyerbeer's "Les Huguenots" are two outstanding examples of world opera that appeared in the same year, 1836. At the same time, each of these works became an "icon" for the culture that gave rise to it: "A Life for the Tsar" was the first Russian classical opera, "Les Huguenots" was the French "grand opera". The article focuses on Glinka's work, which is considered in the context of the opera art of his time and his search for new ways of development.

To solve this problem, the method of comparative analysis of Glinka's opera with Meyerbeer's contemporary work similar in genre and focusing on the main achievements of European opera composition at that time on that stage, as well as certain problems, is used. The main parameters of comparison include the interpretation of the genre of heroical-historic opera itself, the author's version of intonation-musical dramaturgy and the means of its embodiment, as well as the interpretation of the opera forms and innovations in this area.

The study substantiates the general conclusion: Glinka's first opera, which is not inferior to Western works in terms of professional mastery, historically became an achievement not only of Russian, but also of European opera theatre as a whole offering fruitful solutions to the problems of the opera genre (Wagner, Mussorgsky, Verdi, Debussy and others later gave their solutions). The article also touches on the main trends in the study of selected operas, their scope, including at the present stage.

Keywords: M. I. Glinka, "A Life for the Tsar", G. Meyerbeer, "Les Huguenots", opera, musical dramaturgy, opera forms

For citation: Korobova A. G. "A Life for the Tsar" vs "Les Huguenots": European opera in search of new forms (on the 220th anniversary of the birth of M. I. Glinka). *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music.* 2024;(3):42-64. (In Russ.) DOI: 10.56620/2227-9997-2024-3-42-64

Петербурга состоялась премьера первой оперы 32-летнего композитора, которого все «значительные люди» столицы почитали полудилетантом. Но в этот вечер наиболее чуткие современники (Одоевский, Вяземский, Пушкин, Жуковский, Кукольник, братья Виельгорские и дру-

гие) осознавали, что на русской оперной сцене появилось произведение совершенно новое. Красоты оркестра и вокала в этой опере не уступали всему прежде слышанному от итальянских и французских мастеров. Однако было в этой музыке нечто особенное, что заставило одних презрительно называть ее «кучерской» [1, 73], а других восторженно провозглашать рождение так долго ожидаемого в России первенца классической национальной оперы.

Сам Михаил Иванович Глинка назвал свою оперу «отечественной героико-трагической». Окрашенная трагизмом героика делала это произведение
значительным, а до глубины прочувствованная патриотическая идея заставила по-новому взглянуть на возможности жанра и создать произведение, которое затруднительно было бы на равных соотносить с поставленной на той же
сцене в 1815 году двухактной «народной оперой» директора Императорских
оперных оркестров Катарино Кавоса на тот же сюжет, трактованный скорее
в водевильном роде. Вместе с «Иваном Сусаниным» Кавоса все прошлое
как будто стушевалось перед гением Глинки до такой степени, что на долгое
время опера его становится для соотечественников отправной точкой развития русской музыки. И не только для соотечественников. Арнольд Шеринг
в 1914 году в своих «Таблицах» напишет: «Глинка: "Жизнь за царя" (Петербург); начало русской национальной музыки» [2, 100].

Итак, «Жизнь за царя» Глинки явилась в России первой национальной классической оперой, и написана она была в жанре героическом.

В Западной Европе героическая опера к этому времени уже прошла значительный путь. Ее развитие в Австрии привело к созданию «Фиделио» Бетховеном (1805/1814), в Италии — «Вильгельма Телля» Россини (1829). Но и первое и второе произведение появились не без влияния французской оперной культуры: Россини создавал «Телля» в Париже и для Парижа, имея перед глазами пример успеха оперы Д. Обера «Немая из Портичи» (1828); «Фиделио» Бетховена рядом черт сходен с родившейся в годы Великой французской революции «оперой страха и спасения» (уместно вспомнить вообще немалую роль музыки революционного Парижа в формировании стиля Бетховена). Столь значительное влияние Франции не удивительно: она стояла в центре культурной и общественной жизни тогдашней Европы. Но музыкальная культура Франции не только влияла — она сама жила освоением лучших достижений европейского музыкального искусства.

Героическая опера во Франции ко времени постановки «Жизни за царя» была представлена «большой оперой» (ϕp . Grand opéra), которая явилась завершением определенной линии в истории французского оперного искусства, связанной с героической и общественно-гражданской, даже политической тематикой (Люлли — Глюк — оперы-апофеозы Французской революции — Керубини — Спонтини и др.). Дальнейшее развитие оперной культуры устремится к сфере романтической лирики. Суммарное определение черт французской большой оперы дает в своей диссертации современный исследователь этого жанра О. В. Жесткова: «Объединив все отмеченные черты, можно

получить достаточно ёмкое формальное представление о французской большой опере, которую отличают: сюжет, основанный на неразрывном сплетении любовно-драматической и исторической линий, его политическая злободневность, четырёх- пятиактная структура, значительная драматургическая роль хора и балета, местный колорит и связанная с ним зрелищность постановки, предполагающая историческую и географическую достоверность сценического ряда» [3,9-10].

Высшим достижением, «иконой» большой французской оперы стали произведения Джакомо Мейербера¹. Это был композитор чрезвычайно восприимчивый к новым веяниям и к ожиданиям публики. Достаточно сказать, что его последняя опера — «Африканка» (1864) — своей усиленной по сравнению с другими «большими операми» лиричностью предвосхищала уже новую направленность французской оперы (здесь трудно удержаться от параллелей с другой любимицей Парижа, углубившей лирическое направление и не менее экзотичной по сюжетике, — «Лакме» Делиба, 1893). Благодаря своей «вживчивости», Мейербер настолько стал французом в своих «больших операх», что заставил новых соотечественников воскликнуть: «Мейербер не принадлежит ни Италии, ни Германии: он принадлежит нам, только нам одним»².

Так уж сложилось, что на момент появления первой оперы Глинки именно Мейербер был самой значительной фигурой на оперной сцене Парижа, а следовательно, и Европы³: Россини добровольно отошел от дел после триумфа «Роберта-дьявола» своего соперника⁴, последнюю оперу Керубини Париж увидел в 1833, Беллини в 1835 — год постановки его восторженно принятых «Пуритан» — внезапно умер, Спонтини, ярый и завистливый противник Мейербера, был уже в тени своей потускневшей славы, первые оперы Верди еще только ожидали воплощения, Вагнер был пока скромным театральным капельмейстером и начинающим оперным композитором в Магдебурге и затем Кёнигсберге... Мейербер безраздельно царил в Париже, занимаясь созданием и распространением своих сочинений. 29 февраля 1836 года (за 10 месяцев до премьеры «Жизни за царя») было поставлено, как пишет Карл Неф, его «самое совершенное произведение: "Гугеноты" — историческая опера широкого размаха» [7, 241]. При этом, по словам А. Якобсхагена и М. Ярмэркер, «если "Роберт-дъявол" являлся предварительным этапом к grand opéra, то "Гугено-

Подобную оценку сформулировал уже А.Г. Рубинштейн. Перечисляя требования жанра, он резюмирует: «Мейербер более всех других удовлетворял всем этим требованиям и сделался поэтому типом французской большой оперы» [5, 60].

² Цит. по: [4].

³ Генрих Гейне, «энтузиаст Мейербера», по определению И.И. Соллертинского, писал в 1837 году о композиторе: «Он человек своего времени, и время, всегда умеющее выбирать людей, с шумом подняло его на щит, и празднует его победу» [6, 239].

⁴ Луи Верон писал в своих воспоминаниях: «несмотря на свой контракт, он упрямо отказывался писать для Оперы после всенародного триумфа "Роберта-дьявола". <...> Как директор Оперы, я лично предложил ему гонорар в 100 000 франков за оперу из пяти актов помимо его авторских отчислений и пенсии. Но ничто не могло преодолеть сопротивления композитора». Цит. по: [3, 512].

ты" — это парадигматическое выражение её концепции» [8, 144]; «каждым своим парижским сочинением, — продолжают авторы, — Мейербер устанавливал новые стандарты, и он возвёл историческую оперу в ранг международного образца», в Париже его оперы «десятилетиями составляли основу репертуара» [8, 148]. Так что «Гугеноты» с полным основанием можно считать наиболее показательным произведением с точки зрения общеевропейских тенденций развития оперы своего времени.

Таким образом, 1836 год явился точкой пересечения склоняющегося к закату во Франции и набирающего силы в России одного ответвления музыкального театра — героической оперы. Сказанное дает возможность в оценке композиторских оперных достижений Глинки позволить себе достаточно условный, но все же правомерный подход: отталкиваться именно от «Гугенотов» Мейербера. Тем более что на премьерной афише и на титуле клавира Юргенсона «Жизнь за царя» Глинки была обозначена как «большая опера», и не без оснований.

Конечно, «привходящие обстоятельства», сопутствующие появлению этих двух опер, весьма разнятся.

Мейербер был уже признанным оперным мэтром и находился на пике славы после ошеломительного успеха «Роберта-дьявола» (1831), король Луи Филипп наградил его орденом Почетного легиона, а театральная дирекция заказала новую оперу. Мейербер понимал, что ее планка никак не может быть ниже, от него уже ждут чего-то особенного и впечатляющего. И пять лет, разделившие две большие исторические оперы Мейербера, были наполнены напряженной работой, поисками, изобретениями. И. И. Соллертинский справедливо назвал последовавшую премьеру «Гугенотов» триумфальной [9, 123]. Показателем был и коммерческий успех — о размерах гонорара можно судить по приведенному выше фрагменту из «Мемуаров» Верона (о больших суммах упоминает также сам композитор в своих дневниках). Интерес к премьере был мастерски «подогрет» в театре присутствовали известные представители мира искусств, аристократия и задававшая теперь тон богатая буржуазия Опера имела большой резонанс и завидную сценическую жизнь.

⁵ Многие склонны были отводить здесь главную роль самому Мейерберу. Известно ставшее крылатым определение, данное композитору Г. Гейне: «капельмейстер Мейерберовой славы» [11, 137]. Однако нельзя умалять и предприимчивость возглавлявших в то время Оперу — Луи Верона, Анри Дюпоншеля. Свою лепту вносили, видимо, и поборники таланта композитора. Так, М. А. Давыдова подробно останавливается на заслугах по пропаганде музыки Мейербера «его поклонника и друга» Гуэна, «преданность которого была просто баснословна» [4].

⁶ К этому времени социальный характер аудитории Оперы существенно изменился. О. В. Жесткова приводит в своей диссертации выводы Стивена Хьюбнера, который исследовал состав оперной публики в период с 1830 по 1870 год: «помимо аристократии, которая составляла примерно треть оперной публики, в театре часто бывали фабриканты, банкиры, дипломаты, адвокаты, врачи и мелкие лавочники, а также представители творческой интеллигенции, то есть либеральное поколение, заявившее о себе в 1820-х годах» [3, 15]. Жесткова цитирует также слова Л. Верона («Мемуары...»): «Июльская революция — это триумф буржуазии. Эта победившая буржуазия захочет управлять и развлекаться. Опера станет её Версалем, и она

За сто лет только в Париже «Гугеноты» были исполнены 1126 раз (чаще исполнялся только «Фауст» Гуно). Но успех произведения не ограничивался Парижем: Р. И. Летелье подсчитал, что опера исполнялась 459 раз в Гамбурге (до 1959 года), 394 раза в Брюсселе (до 1935), 385 раз в Берлине (до 1932), 249 раз в Лондоне (до 1927), 247 раз в Вене (до 1911), более 200 раз в Новом Орлеане (до 1919), 118 раз в Линце, 108 раз в Милане (до 1962), 75 раз в Парме (до 1927), 66 раз в Нью-Йорке (до 1915) [10]. «Гугенотов» ставили во многих городах мира, переводили на разные языки. При этом прибегали даже к необходимым правкам: «Вскоре слава "Гугенотов" вышла за пределы Франции, — пишет М. А. Давыдова, — и опера совершила триумфальное шествие по всей Европе; в строго католических странах её ставили под названием "Гвельфы и Гибеллины" или "Гибеллины в Пизе" из страха, что опера оскорбит религиозные чувства католиков. <... > "Гугеноты" стали одной из самых популярных, любимых опер Европы» [4]7.

Ситуация премьеры «Жизни за царя» была иной. «Опера Глинки явилась у нас просто, как будто неожиданно, — пишет князь Одоевский с явной оглядкой на практику парижской театра, — об ней не предупреждали нас журнальные похвалы <...> не приготовляли нас в продолжение целого года к восторгу рассказами о всех подробностях репетиций, об изумлении знатоков, <...> о восхищении Европы, наконец, о всех тех обстоятельствах, которые часто против воли заставляют нас хлопать изо всей силы, — чтобы не показаться варварами» [12, 118]. Театральная дирекция к вопросу постановки оперы Глинки отнеслась настороженно, помогла протекция К. Кавоса. Хотя по этому поводу Б. В. Асафьев высказывает собственное мнение: «в Большой театр Глинку не пустили <...>. Позволяю себе усомниться в легенде, пущенной в оборот самим Глинкой, о благожелательности — альтруистической — дирижера и композитора итальянца Кавоса к "Сусанину". Так в театре дела не делаются. Вернее всего, Кавос понял, что перед сильным тогда в придворных кругах Жуковским надо сдаться» [13, 40]. Общую атмосферу первого и последующих представлений определяла великосветская публика (в отличие от Парижа), что с грустной иронией характеризует В. Ф. Одоевский: «Очень тяжело на моём месте, взяв перо и будучи полным сладких воспоминаний Ивана Сусанина [здесь и далее выделено В. Ф. Одоевским — А. К.], писать некоторые ужасные суждения, к несчастию, довольно общие в Петербурге <...>. Многие сказали "c'est mauvais", это можно услышать на

устремится туда, чтобы занять место изгнанного двора» [3, 68]. «Многие буржуа, желавшие укрепить свое положение в обществе, — пишет далее Жесткова, — появлялись в Опере дватри раза в неделю. <...> Теперь мерилом успешности и высокого социального статуса было не благородное происхождение, как при Старом режиме, а способность арендовать как можно более дорогую ложу. <...> Некоторые аристократы, оскорбленные плебейским соседством, переместились в Théâtre Italien» [3, 69].

⁷ Более полный список вынужденных переименований «Гугенотов», к которым тогда прибегали, приведен в энциклопедической статье [8, *148*]. К этому можно добавить еще одно переименование — «Декабристы» в СССР (Ленинград, 1924).

всякой улице <...>. Другие были благосклоннее и объявляют, что "опера порядочная, но как можно сравнить её с нашими милыми Беллини, Россини!" <...>. Есть ещё другие, самые жалкие остатки высшего круга, которые, чувствуя всю прелесть творения г. Глинки, не смеют сказать громко своего мнения, чтобы себя не компрометировать. <...> И, что ещё ужаснее, эти люди, как бы из одолжения слушают Ивана Сусанина, в продолжение всего акта лорнируют ложи, наконец, в самых лучших местах оперы встают и отправляются из первого ряда к выходу, останавливаются у каждого ряда, здороваются, разговаривают...» [14, 126–128]. Впрочем, подобное поведение в тогдашнем театре, куда аристократическая публика выезжала, было скорее правилом, чем исключением. Одоевский пишет также, со слов Глинки, об отсутствии финансовых обязательств дирекции перед композитором. Правда, посетивший премьеру Николай I в знак своего высочайшего одобрения пожаловал композитору бриллиантовый перстень [1, 73], но это явно другая история.

Сведений о присутствии на премьере зарубежных деятелей искусств не сохранилось (при Николае I свободные передвижения иностранцев по России вообще были затруднены, требовалось предварительное разрешение, за «в пределы государства прибывающими и из оного выезжающими» в велся надзор). Известны лишь более поздние отклики А. Мериме и Г. Берлиоза9. Что же касается популярности у соотечественников, то можно сослаться на издание того времени — «Театральный альбом» 1842 года, где упоминается «Жизнь за царя»: «Музыка новой оперы Глинки пленительна; но кому же известна она кроме малого числа избранных знатоков, прочитавших её в партитуре?» 10.

Трудно сравнивать оперы и по числу постановок, хотя география премьер «Сусанина» постепенно расширяется к концу XIX века. Репрезентативен тщательно собранный по разным источникам «Перечень первых исполнений опер Глинки — полностью и в крупных отрывках — в России и за рубежом», который приводит в Приложении своего фундаментального исследования В. В. Протопопов [15, 411–412]. Судя по этому перечню, до Первой мировой войны состоялись следующие премьеры «Сусанина» после Петербурга: 1842 год — в Москве, 1866 — в Праге, 1867 — в Киеве (без сцены в лесу), 1868 — в Харькове, 1870 — в Перми и Одессе, 1874 — в Казани и Астрахани, а также а Милане (по инициативе и на средства российской певицы А. А. Сантагано-Горчаковой), 1875 — в Саратове, 1877 — в Нижнем Новгороде,

Выдержка из положения Указа 1826 года приводится по статье Игоря Кириенкова «Как туристу попасть в Россию XIX века», опубликованной в журнале «Арзамас». URL: https://arzamas.academy/mag/485-inostr (дата обращения: 28.06.2024).

В своих «Записках» Глинка вспоминает знакомство с заметкой Анри Мериме, кузена писателя (от 1840 года, опубликована в 1844), приводя фрагмент французского оригинала и отмечая: «Эта статья меня обрадовала. Ни один из моих соотечественников не отзывался до тех [пор] обо мне в таких лестных выражениях» [1, 114]. Глинка упоминает также статью Г. Берлиоза Michel Glinka, опубликованную в 1845 году в Париже и тогда же в переводе — в русской прессе [6, 120]. Оба текста даны в сборнике «Глинка в воспоминаниях современников» [16, 350–353].
 Цит. по: [15, 7].

1878 — в Ганновере, 1879 — в Екатеринбурге и Риге, 1880 — в Тифлисе, 1888 — в Берлине, Лондоне, Манчестере, Копенгагене, Гельсингфорсе, Ревеле, Вильне, Кронштадте, 1890 — в Ницце, 1989 — в Париже, 1900 — в Гамбурге. Определенный вклад в дело ознакомления западной публики с музыкой Глинки внес Мейербер, с которым Глинка общался за границей 11.

Для Глинки «Жизнь за царя» — первая его опера. Однако в ней композитор предстал не учеником, не подражателем, но зрелым мастером. От западноевропейского театра он усвоил все лучшее и прогрессивное: это столь почитаемый им Глюк, у которого Глинка берет высокий этический пафос музыкально-драматического действия, понимание оперы как музыкальной трагедии со сквозным действием, а не как развлекательного дивертисмента. Затем — это французская «опера спасения» в лице Мегюля и Керубини. Асафьев слышит «следы мегюлевских интонаций и особенно, культуры французских увертюр той эпохи в мышлении Глинки» [13, 239]. Влияние Керубини на Глинку Асафьев считает более универсальным: это и сходные «звукооформления идей», и «драматургическое владение приёмами насыщения и распыления (разряжения) звукоматериала» [13, 306], и «ритмоформостроительство» [13, 305]. А еще Глинка, по замечанию Асафьева, «гениально освоил» тот «исключительно любопытный стиль драматизированной "театрализованной" сонатности», который выработали в своих увертюрах **Керубини и Моцарт** [13, 10].

Выделим в словах Асафьева такое влияние французской традиции у Глинки, как внимание к «ритмоформостроительству» в своих произведениях. Так, немаловажную роль в раскрытии конфликта в «Жизни за царя» играет, наряду с другими средствами, противопоставление различных типов движения как при экспонировании русского и польского характеров (первые два акта), так и при их непосредственном столкновении: начиная с вторжения фанфар полонеза в размеренное развертывание «темы семейного счастья», затем в сцене Сусанина с поляками (III и IV акты). Здесь же можно привести и факт, упомянутый Глинкой в его «Записках»: «"Не томи, родимый" сначала я было написал в 2/4 и в тоне a-moll, но расчёл, что в первом акте у меня много парного деления такта, а именно: интродукция, ария Антониды и речитатив Сусанина с хором. Вспомнил также слова Дена, который однажды привёл Шпора в замешательство, спросив у него, "по какой причине у него вся "Ессонда" идёт в 3/4 деления такта?" Не желая, чтобы и ко мне могли придраться за единообразие, я написал ту же мелодию в 6/8 и в b-moll, — что, бесспорно лучше выражает нежное томление любви» [1, 66].

Грузом национальных профессиональных традиций Глинка не был особенно отягощен, поскольку в русской опере таковые еще не сформировались. Но

¹¹ Глинка ценил Мейербера как прекрасного капельмейстера (хотя не в той же мере ценил его музыку), по большей части отзывался о нем как человеке обходительном и любезном, писал сестре об их дружеских беседах. Мейербер был одним из немногих, кто провожал русского композитора на весьма скромных похоронах в Берлине.

в том и заслуга Глинки, что он положил начало русской классической опере, сумев переосмыслить лучшие достижения Европы в этой области с позиции глубокого понимания народности как в узком («создает музыку народ, а мы, композиторы, лишь аранжируем ее»), так и в широком смысле (в создании характеров и их существования «в предлагаемых обстоятельствах»). В этом — качественное отличие оперы Глинки от своей западной ровесницы. Это не раз отмечалось в литературе (Асафьевым, Соллертинским и другими¹²). Но взглянем на соотношение опер Глинки и Мейербера с другой стороны.

Как было показано выше, обе оперы отражают великолепное усвоение достижений европейского оперного искусства на данном этапе (к 1836 году), при этом акцент был сделан на опере Глинки. Интересно было бы выяснить также: в какой степени проявился в «Жизни за царя» тот круг проблем, что стоял перед европейской оперой, и насколько перспективна оказалась первая опера Глинки в плане решения этих проблем. Речь пойдет, прежде всего, о поисках новых методов музыкальной драматургии и новых оперных форм.

Опера «Гугеноты» явилась одним из вершинных образцов в своем жанре. Но она (в силу этой «образцовости») стала своеобразным индикатором накопившихся проблем в развитии оперы именно потому, что невозможно было решить эти проблемы на прошлой эстетической основе (зрелищность, эффектность, увлекательность). Как раз эстетика «большой оперы» — а вместе и фигура Мейербера — вызывала к тому времени раздражение и неприязнь многих музыкантов (в том числе и Глинки). В плане же «техники» у Мейербера немало научились и современники, и последующее поколение композиторов. А поскольку Мейербер был «флюгером» (по обидному, но меткому выражению Вагнера) состояния западноевропейской оперы, то именно через сравнение с «Гугенотами» можно попытаться выявить новизну и оригинальность оперы Глинки. И не только потому, что оперы появились в один год. Они сходны по жанру — героическая опера; в основе сюжета обеих — реальные, важнейшие для истории своей страны события большого масштаба и драматичности; в обеих операх в центре действия стоит герой, сознательно идущий на гибель за свои идеалы; идея обеих опер раскрывается в столкновении двух враждебных лагерей (в «Гугенотах» эта линия развития действия паритетно сочетается с традиционной любовной интригой, в то время как в «Жизни за царя» именно конфликт между русскими и поляками движет музыкально-сценическое действие, а любовная линия Антонида — Собинин второстепенна). Но самое важное, что это столкновение двух враждебных лагерей проявляется в области музыкально-интонационной драматургии, в каждой опере — по-своему. Общим моментом является то, что конфликтное столкновение спроецировано на уровень чисто музыкальной характеристики той или иной группы.

¹² Практический то же самое отметил еще А.Г. Рубинштейн: «во Франции опера держится на мейерберовской почве, а в России она всецело вращается в преднамеренно национальном направлении» [5, 103].

В опере Мейербера свою постоянную музыкальную характеристику имеют только гугеноты. Их лейтмотивом становится тема, цитирующая подлинный напев Лютера "Ein feste Burg ist unser Gott" — хорала немецких протестантов, вряд ли известного их французским современникам-гугенотам, но вполне узнаваемого современниками Мейербера¹³. Оркестровое вступление, построенное исключительно на этой теме, дает ее в двух ритмических вариантах. Первый вариант в неизменном виде проходит через все действия (кроме четвертого); второй появляется только в конце V акта, где учащение ритма связано со сценической ситуацией. Кроме того, сам жанр хорала становится символом принадлежности кругу гугенотов. Так, в важнейшие драматические моменты (решение Валентины, выдав тайну заговора отца против Рауля, спасти жизнь возлюбленного — III действие; отказ Невера от участия в ночном избиении гугенотов — IV действие) на *ріапо* появляются хоральные аккорды, ярко выделяющиеся на фоне общего движения и фактурного изложения.

Мейербер пользуется также приемом непосредственного столкновения двух музыкальных сфер, и очень эффектно. Первый пример — в III акте (картины 14 а и 14 б): это знаменитое политематическое соединение (после предшествующего раздельного экспонирования) песни солдат-гугенотов «Ратаплан» (мужской хор) и молитвы девушек-католичек, сопровождающих свадебный кортеж королевы "Vergin del cielo" (женский хор). К двум названным хоровым планам добавлен еще третий — реплики мужчин-католиков, возмущенных демонстративной дерзостью гугенотов. Неизбежное, казалось, столкновение пресекает внезапное появление цыган (эффектный музыкально-драматургический контраст 15-й картины, подчеркнутый тритоновым сопоставлением тональностей *B-dur* и *E-dur*).

Еще более яркий пример — «Большая сцена и терцет» в V акте, № 27. Сцена мастерски «срежиссирована» композитором. На первом плане — Рауль, его старый слуга Марсель и Валентина, ведущие сольные и ансамблевые эпизоды. Хоровое столкновение католиков и гугенотов осуществляется за сценой, в протестантской церкви, где укрылись женщины с детьми и куда врываются солдаты-католики. В музыкальном отношении сцена противостояния решена сходным с III актом образом, но стороны конфликта обменива-

¹³ Этому «анатопизму» посвящена статья А. В. Денисова [17]. Автор, отмечая, что «цитата "Ein feste Burg" уже начиная со времён премьеры оперы оказалась наиболее провокационным её местом», приводит возмущенные реплики А. Н. Серова («профанация хорала осталась музыкальным преступлением») и Р. Шумана («всякого доброго протестанта возмущает, когда он слышит, как самую дорогую для него песню горланят с подмостков»), а также вполне лояльные — например, Г. Берлиоза («очень умело использован знаменитый хорал Лютера»). Денисов, указывая на осознанность выбора Мейербера, который изучал различные музыкальные источники, в том числе Псалтирь гугенотов, переносит акцент на особенности семантики используемого первоисточника и апеллирует к словам самого композитора: «этот хорал противопоставлен светской музыке и звучит всегда в строгом церковном стиле, как если бы он был голосом из лучшего мира, символ надежды и веры» [17, 117].

ются жанровыми и тембровыми «амплуа». То есть гугеноты представлены женским хором и молитвой (здесь впервые в опере лютеровский хорал дан в многоголосном вокальном изложении, что фактурно перекликается с оркестровым его изложением во Вступлении), а солдаты-католики представлены воинственной маршевой темой. Развязка далее происходит быстро: это короткий хоровой эпизод, где, в отличие от III акта, противоборствующие стороны взаимодействуют диалогически, а не контрапунктически. И здесь так же добавлен третий музыкальный план: на сей раз это реплики Валентины, которая комментирует происходящее в невидимом для зрителя пространстве храма, затем к ней присоединяют свои голоса Рауль и Марсель. Трагедия, раскрывающаяся через этот эмоциональный отклик, а не прямой показ, производит потрясающее впечатление.

Таким образом, можно сказать, что в «Гугенотах» отразились поиски нового метода музыкальной драматургии, который позволил бы связать в единое целое партитуру оперы с помощью тем-образов, обладающих устойчивым смысловым значением. Но решение этой проблемы подчинено у Мейербера скорее задаче усиления театральности музыки, ее сценической эффектности, чем углублению интонационной характеристики персонажей. На ином качественном уровне решали эту проблему Верди, Мусоргский, Вагнер, Римский-Корсаков и другие. Первым же иное решение дал Глинка — в том же 1836 году.

Ярко и последовательно осуществляет Глинка свою исходную «мысль противупоставить русской музыке — польскую» [1, 64]. По существу, Глинка сопоставляет две национальные культуры средствами разных жанровых музыкальных пластов: русскую крестьянскую песенность и польскую великосветскую танцевальность 14. Асафьев считал даже, что в этом отношении композитор проявляет «некоторую дозу преувеличенной прямолинейности», но что «выполнен этот замысел в совершенстве, и спорить о нём не приходится» [13, 222]. Именно последовательное противопоставление этих интонационных сфер — первое отличие глинкинской музыкальной драматургии от мейерберовской, где подобное противопоставление встречается лишь эпизодически и не подкреплено к тому же глинкинской чуткостью к достоверности противопоставляемых музыкальных культур, но оперирует, скорее, стереотипами (жанровыми, тембровыми).

По-разному у композиторов осуществляется в оперной музыкальной драматургии и лейтмотивный метод. К. Дальхаус отмечал, что в лейтмотивах и реминисценциях чувствуется «эстемическое присутствие рассказчика и комментатора» [18, 194]. Подхватывая эту мысль, можно сказать, что у Глинки и Мейербера различается техника комментирования и степень присутствия.

¹⁴ Это отметил еще Н.В. Гоголь, упоминая об опере Глинки в своих «Петербургские записках 1836 года»: «Он счастливо умел слить в своём творении две славянские музыки; слышишь, где говорит русский и где поляк: у одного дышит раздольный мотив русской песни, у другого опрометчивый мотив польской мазурки» [19, 184].

«ЖИЗНЬ ЗА ЦАРЯ» VS «ГУГЕНОТЫ»:ЕВРОПЕЙСКАЯ ОПЕРА В ПОИСКАХ НОВЫХ ФОРМ

Так, у Глинки, собственно, не только сами лейтмотивы играют определяющую роль, но и процесс их формирования или трансформации. В целом в постепенном становлении гимнически-торжественной темы хора «Славься» и истаивании «авантюрной мазурочности» осуществляется симфонический метод конфликтного развития двух противоборствующих сил, устремленного к сюжетно обоснованному результату их борьбы. Через всю оперу происходящее становление темы заключительного хора «Славься» первым проследил в своей статье А. Н. Серов, назвав это «сравнительной анатомией музыки», призванной разъяснить «внутренний, художественный организм оперы» [20, 192]. При этом Серов по «высокой мудрости простоты» проводил музыкальную параллель между глинкинским «Славься» и хоровым финалом IX Симфонии Бетховена [20, 187].

Каждая из сфер — «русской» и «польской» музыки — по существу является единым ритмо-интонационным комплексом, целенаправленно развивающимся. Вот это явление уже принципиально новое. Если и до Глинки в музыке встречались лейтмотивы (у Моцарта, Керубини, Вебера), если и Моцарт создавал в своих операх единые «ритмо-интонационные комплексы», то приоритет в соединении этих достижений оперной драматургии с симфоническим методом сквозного развития музыкального образа принадлежит Глинке. Он целенаправленно работал над выстраиванием единой музыкально-драматургической структуры, считая это своей творческой задачей, — по его собственным словам, «надлежало все пригонять так, чтобы вышло стройное целое» [1, 67]. Этому в большой степени способствовали интонационно-тематические связи. В. В. Протопопов в своем масштабном и глубоком исследовании первой оперы Глинки выявляет развитую «систему повторений в оперной форме» [15, 245], которая не сводится к традиционному использованию тем оперы в увертюре, но охватывает музыку всех частей музыкального целого. Это явилось, по словам Протопопова, «одним из путей образования симфонизма в "Сусанине"» [15, 245]. Результаты тематического анализа наглядно демонстрирует разветвленная схема, представленная им на с. 247 (схема воспроизводится ниже).

К этому следует добавить, что Глинка впервые использует яркое и последовательно раскрывающееся на протяжении всей оперы «обобщение через жанр» (термин А. А. Альшванга) — у предшественников его и, как можно видеть, у Мейербера, раскрытие характера или ситуации с помощью жанра встречается лишь от случая к случаю. Контраст «раздольного мотива русской песни» и «опрометчивого мотива польской мазурки» (Гоголь [19, 184]) настолько разителен, что, когда в III акте у Сусанина на словах «Да, ваша правда, деньги сила» появляются мазурочные интонации и звучит мазурка в оркестровом сопровождении, этот момент не только раскрывает сценическую ситуацию (Сусанин согласился показать путь полякам), но в общем контексте делает понятным и ее смысл: даже если бы не было разговора с Ваней, после только что прозвучавших полных достоинства патриотичных ответов Сусанина, столь внезапный переход на совершенно не свойствен-

Схема музыкально-тематических повторений Scheme of musical thematic repetitions

Увертюра	
Adagio	
Главная тема	
Связующая тема — / / / /	
Побочная тема	
Кода	
1 deticmaue / \\\\\\	
"В бурю, во грозу" - / - / / / / / / / / / / / / / / / /	
"Что гадать о свадьбе"	
Какатина и рондо Антониды	
Собинин	
Финал — Т Т Т Т Т Т Т Т Т Т Т Т Т Т Т Т Т Т	\
II дедствце	1
Полонез	
Мазурка	
Аккорды (D+VI-D)	
III deacmeue	
Антракт	
Песня Вани	
Собинин-"Не розви"	
Аккорды (в квартете)	
"Время к девичнику"	
"Итак, я дожил"	 -
Полонез	
Мазурка	
Секвенция жазурки	++-
"Велик и свят"	11 1
"Страха не страшусь"	
Мотив мазурки	+++-
"Ты не кручинься"	
Антонида (две ее темы)	
Романс Антониды	++++
Хор крестьян	++-+
IV deacmoue	11111
Антракт	 - -
Хеп-Мазурка	
"Аккорды Сусанина"	 - -
Ария Сусанина	┨╏╏ ╇╌──
Сцена прощания	+++++-
Вьюга	HHH
Хор поляков	╂╂╌╂╌╌
Последняя сцена:	╎╎╎╏╏ ┈
"Хитрить мне нужды нет"	
"За валом вал идет"	 - -
"Румяная заря"	1111-
"Туда завел я вас"	/
Эпилог	////
Антракт	//./
"Славься"	///
Сцена	
Тема Ванн	-//
"Славься"	

«ЖИЗНЬ ЗА ЦАРЯ» VS «ГУГЕНОТЫ»:ЕВРОПЕЙСКАЯ ОПЕРА В ПОИСКАХ НОВЫХ ФОРМ

ный ему музыкальный «язык» все равно бы выдал неискренность согласия и помог бы понять этот «тактический ход».

Таким образом, если говорить о проблеме музыкальной драматургии в опере, то в «Жизни за царя» Глинка не только показывает усвоение всех европейских достижений в этой области, но и вносит свой, весьма значительный, вклад. Что не проявилось у «офранцуженного» Мейербера, и что значительно повлияло на русского Глинку — это симфонизм Бетховена. Не прибегая к категоричным утверждениям, укажем все же, что «Жизнь за царя» была одной из первых (если не первой) в истории музыкального театра оперой, где метод конфликтного симфонического мышления лежит в основе оперной драматургии. Если вспомнить, например, особенно развитую в музыкально-драматургическом отношении оперу «Дон Жуан» Моцарта, то там столкновение конфликтных музыкальных образов не ведет к их принципиальной трансформации. Большую динамику музыкального развития сам Глинка чувствовал у Бетховена, чем и объясняется, видимо, его известное высказывание: «"Фиделио" я не променяю на все оперы Моцарта вместе» [21, 327].

Позднее П. И. Чайковский высказал по отношению к «Камаринской» Глинки ставшую крылатой мысль: «Вся русская симфоническая музыка в "Камаринской" подобно тому, как весь дуб в жёлуде» [22, 215]. Глинка сам пишет о зарождении замысла: «случайно я нашёл сближение» между лирической свадебной песней и задорной плясовой — «и вдруг фантазия моя разыгралась» [1, 133]. В истории создания оперы «Жизнь за царя» можно наблюдать сходную ситуацию: все музыкально-драматургическое целое вырастает из «мысли противупоставить русской музыке — польскую», и эта мысль воплощается с помощью истинно симфонического метода, направляя интонационную драматургию всей музыкально-сценической композиции. Только происходит это на 12 лет раньше. Большую роль в реализации данного метода в опере играет, наряду с вокальной частью партитуры, оркестр: на нем лежит значительная часть работы по развитию интонационного комплекса, особенно в сфере «польской» музыки. Именно в оркестре мазурка проходит путь от прихотливого «опрометчивого» танца до оцепенелой «заснеженной» мазурки; так же как надменно-вызывающе звучавшая в польском акте фанфара полонеза к концу сцены в лесу появляется в оркестре в низком регистре медных и словно предвещает трагическую развязку. Последние осколки польских тем сметаются в оркестровом антракте к Эпилогу величественной распевной темой хора интродукции. Чрезвычайно интересны и такие моменты, как предупреждение оркестром появления поляков в избе Сусанина (в оркестре «тема семейного счастья» проходит в миноре, а вслед за ней на piano звучат фанфары полонеза), как «согласие» Сусанина вывести поляков к Москве.

Традиции Глинки в этом плане окажут плодотворное воздействие на столь разных композиторов, как Мусоргский, Чайковский, Бородин, Римский-Корсаков.

Мейербер также большое внимание уделяет инструментальной составляющей оперы: оркестр Мейербера восхищал современников. Но это проявлялось более в отношении красочных возможностей, выразительных эффектов, тембровых изобретений. Однако по интонационно-драматургической роли оркестра оперы Мейербера и Глинки несопоставимы. Хотя и у Мейербера встречаются интересные в этом отношении моменты: в 5 акте, где «тема убийц» звучит именно в оркестре; или, например, в окончании второй картины IV акта, когда Валентина падает в обморок, и на растерянные вопросы Рауля «что же делать?» оркестр «отвечает» темой Валентины, с которой до того она обращалась к Раулю, моля не покидать ее.

Можно ли говорить о столь же значительном вкладе Глинки и в области собственно оперных форм?

Европейская опера первой трети XIX века развивалась в еще ранее намеченном направлении: это стремление объединять все произведение в единое целое с помощью создания разомкнутых форм внутри оперы для обеспечения сквозного развития действия. Мера соотношения сквозных сцен и традиционных номеров (поскольку до «Тристана», пожалуй, не найдется оперы, полностью основанной на сквозном развитии) зависела от художественного решения и мастерства каждого из авторов.

«Гугеноты» в этом смысле показательны. Традиционные номера и сквозные сцены находятся в этой опере примерно в одинаковом соотношении: наряду с ариями встречаются и сольные высказывания в форме романсов и песен, которые органично вплетаются в действие, дуэты и трио представляют собой в основном сцены, где привычные ансамблевые формы сочетаются с моментами сквозного развития. Ближе к традиционным большие ансамбли, содержащиеся в финалах. Наиболее новаторски проявил себя Мейербер в построении уже упомянутых хоров в III и V актах. Надо отметить, что в целом построение музыкально-драматургических форм у Мейербера отличается композиционной стройностью и продуманностью. К тому же вся опера имеет тональную репризу: Вступление идет в Es-dur, Интродукция начинается в A-dur; заканчивается опера трио Рауля, Валентины и Марселя в Es-dur и появлением королевы — A-dur. Кроме того, проведение в конце V акта лейтмотива гугенотов в его втором (ритмически ускоренном) варианте, как он встречался только в конце Вступления, создает еще одну — уже тематическую — арку. Более развернутую тематическую репризу имеет І действие (но не тональную). Сцена освящения мечей благодаря повторению темы Сен-Бри приобретает черты рондальности.

С точки зрения формы в операх Мейербера и Глинки немало сходства, коль скоро обе восходят к одному типу — «большой оперы»: обе отвечают всем признакам жанра, перечисленным Жестковой. Сходны даже пропорции: самое масштабное и драматургически развитое — III действие, а заключительный раздел оперной композиции (V акт и Эпилог соответственно) — более сжатый. Близко драматургическое решение начала опер: сопоставление

оркестрового введения (Увертюры, Вступления) и Интродукции, трактованной как массовая жанровая сцена — тот самый "couleur locale" В «Гугенотах» это пир в замке де Невера, в «Сусанине» — начальная картина, когда крестьяне села Домнино с пением возвращаются с работы. При этом есть существенное различие в драматургической структуре: развязка в «Сусанине» наступает в IV действии (далее следует Эпилог как апофеоз-прославление), в «Гугенотах» — в конце V действия (отсутствие апофеозного либо морализующего завершения повышает формообразующую роль самой финальной сцены). В отличие от Глинки, Мейербер открывает оперу кратким Вступлением, полностью основанным на фактурном развитии лишь одной темы — хорала гугенотов. Соллертинский отмечал, что Мейербер вообще избегает развернутых увертюр, — «приём, впоследствии широко распространившийся в новейшей опере» [9, 129].

Любопытно и еще одно сходство с точки зрения оперных форм: в обоих произведениях есть ансамбль, тип которого в середине XIX века получил название *pezzo concertato*. Так А. Базеви в своей книге о Дж. Верди (1859) обозначил появляющуюся в опере (часто — в финале, в том числе промежуточных актов) медленную часть ансамбля, контрастно оттененную последующим быстрым разделом (см.: [23, 46]). Особой разновидностью этой формы стал ансамбль, основанный на имитационной полифонии, или даже целиком написанный в канонической технике. О подобном оперном ансамбле пишет Λ . В. Кириллина, называя его «зачарованный» канон и проводя параллели между финалом "Così fan tutte" Моцарта и квартет-каноном "Mir ist so wunderbar" из I акта (№ 3) «Фиделио» Бетховена и далее квартет-каноном «Какое чудное мгновенье» из «Руслана» Глинки $[24, 204]^{16}$. А. А. Логунова, затрагивая вопрос об истоках подобных форм, наряду с итальянскими и немецкими корнями подчеркивает, ссылаясь на Г. Аберта, французские корни, в том числе балетные пантомимы [25, 208]. Из образцов русской музыки она указывает также на трио «Не томи, родимый» 17 из «Жизни за царя», называя его, в опоре на уже имеющиеся музыковедческие традиции, «pezzo concertato финала I акта» [25, 215]. Однако ни у кого из авторов не упомянут сходный ансамбль в конце последнего действия «Гугенотов» Мейербера.

Об этой «Большой сцене» (№ 27) в ее хоровой части уже шла речь. «Зачарованный канон» создает глубокий контраст, следуя сразу за трагической сценой истребления женщин с детьми в протестантском храме, и вновь кон-

^{15 «}Местный колорит» (фр.). Особая атмосфера, нечто характерное, о чем писал В. Гюго в своем знаменитом, ставшем манифестом романтической драмы, Предисловии к «Кромвелю» (1827), но само выражение вошло в театральный лексикон раньше. Один из базовых признаков «большой оперы».

¹⁶ Этот квартет Глинки — так называемую «сцену оцепенения» — в своей диссертации упоминает также Р. А. Нагин как свидетельство европейского уровня композиционной техники в операх русского композитора [26, 22].

¹⁷ Кстати, именно это трио особенно привлекало внимание западной публики, оно чаще других номеров исполнялось отдельно в концертах.

траст подчеркнут тем же тритоновым, дополненным здесь и ладовым, сопоставлением тональностей: a-moll - Es-dur. Словно небесное видение, сопровождаемое музыкой ангелов (звучание арфы в оркестре), открывается потрясенному взору Марселя, который начинает это трио "Oh stupor!.. stupor!.." (Как изумительно!..). Его тему имитационно подхватывают Валентина с Раулем, и затем воодушевленные голоса всех троих, с решимостью веры идущих на погибель, сливаются в мелодии лютеровского хорала «Господь твердыня наша». Далее в терцет вторгается контрастная хоровая партия (хор убийц), и сюжет стремительно движется к трагической развязке.

Внешне опера Глинки кажется более традиционной по форме. В ней преобладают номерные структуры: это и арии, и разного состава ансамбли, хоры. Последние исключительно важны в драматургии у обоих композиторов, но у Глинки они, по сравнению с Мейербером, в большей степени обобщенны, ближе к ораториальной трактовке. Начинается «Жизнь за царя» развернутой Увертюрой в сонатной форме с медленным вступлением и большой мажорной кодой, заканчивается торжественным апофеозом. То, что главный герой экспонирован не арией, что есть в опере несколько развернутых сквозных сцен, что Глинка проявил свое мастерство контрастного построения крупных форм — все это было не ново для Европы (хотя большая моносцена Сусанина в лесу выделяется на этом фоне смелостью композиционного решения). Главное в том, что Глинка силой музыканта-драматурга качественно по-новому наполнил форму. Так, например, ІІ акт в свете конфликтного сопоставления двух музыкальных сфер воспринимается не как вставной балет (наподобие пляски цыганок в III акте или бала в отеле де Сан в V акте «Гугенотов»), а как экспозиционная характеристика лагеря поляков. Конфликтная интонационно-музыкальная драматургия вообще придает всей опере черты сонатности: I и II акты — экспонирование противоборствующих образов; III и IV акты — их столкновение и развитие конфликта. И хоровая эпическая (ораториальная) Интродукция оценивается тогда не как эффектное начало, «стартовая ситуация» (такова Интродукция у Мейербера), а как выражение основной народно-патриотической идеи оперы. Функция заключительного «гимна-марша» (по авторской характеристике Глинки) опять же не сводится просто к прославлению. Сопоставление гибели героя и сцены народного торжества раскрывает важную базовую мысль оперы о подвиге во имя Родины, которая последовательно проводится посредством интонационного прорастания от начальной Интродукции к заключительному «Славься».

Протопопов в своей монографии называет и прослеживает еще несколько важных новаций Глинки, в том числе — в области оперного формообразования, раскрывая их проявления и композиционно-драматургическое значение. Особое внимание, с акцентом на общеевропейский характер новаторства, уделено созданию крупных контрастно-составных форм, нередко опирающихся на сопоставление разножанрового материала. «Через посредство контрастно-составных форм, — пишет ученый, — происходило и обновление художественных

«ЖИЗНЬ ЗА ЦАРЯ» VS «ГУГЕНОТЫ»:ЕВРОПЕЙСКАЯ ОПЕРА В ПОИСКАХ НОВЫХ ФОРМ

принципов в романтическом искусстве Запада, образование так называемых "свободных форм романтиков". И глинкинские принципы, сложившиеся в тесной связи с традициями оперного искусства, ложатся в русло художественных устремлений всей европейской музыки, оказывая на неё своё влияние» [15, 408].

Таким образом, Глинка и с точки зрения формы дал образец прекрасного усвоения достижений современного ему оперного театра, а значительностью идеи своей «Жизни за царя» осветил изнутри имеющиеся в арсенале европейской оперы структуры. Это накладывает отпечаток также на область вокального письма Глинки. Исходя из задачи выражения народности в музыке, он создал для характеристики русских единый интонационный комплекс на основе национальной песенности (крестьянской и городской). Прежде всего русской песенностью (наряду с итальянизмами и галлицизмами в ариозных разделах) он наполнил речитативы, развивая новый тип распевного речитатива (тип мелодизированного речитатив на Западе формировался, естественно, на другой почве), что давало новые ориентиры и для исполнителя. Нередко говорят о том, что Глинка стал основоположником в России новой вокально-сценической манеры, что на его операх воспитывался новый тип певца-актера. В то время как Мейербер рассчитывал на уже сложившийся тип певца «большой оперы», со всеми его достоинствами и недостатками. Своего певца-актера создаст впоследствии Вагнер.

Итак, первая опера Глинки исторически стала достижением не только российского, но и в целом европейского оперного театра. На сегодняшний день этому посвящена достаточно большая научная литература, сошлемся, например, на специальное исследование данного вопроса в диссертации Н. А. Нагина «Оперное творчество М. И. Глинки в контексте западноевропейского музыкального театра XVIII — первой половины XIX веков» [26]. «Жизнь за царя» явилась одним из решений проблем оперного жанра, свои решения дали Вагнер, Верди, Дебюсси и другие. Решение это оказалось особенно плодотворным для России: оно основывалось на глубоком понимании народности как в плане сюжетики и содержания, так и в плане интонационных истоков оперного музыкального языка. Пример Глинки был настолько убедительным, что его влияние можно проследить в самых различных жанрах русской оперы, не только героико-историческом. Прав был Глинка, заметив как-то мимоходом: «мудрено и почти невозможно писать оперу в русском роде, не заимствовав хоть характеру у моей старухи» (то есть у «Жизни за царя») 18.

Слово *versus* в названии данной статьи не призвано означать «против» или «поворот от». Это была попытка расположить две выдающиеся оперы *напротив* друг друга, чтобы во взаимном их отражении яснее увидеть сущность каждой и их значение для развития оперного жанра на данном отрезке его истории. Преумножающие друг друга отражения уходят, как известно, в бесконечность — и, конечно, сказанным в статье далеко не исчерпывается исследуемая тема.

¹⁸ Цит. по: [13, *277*].

В завершение, в качестве post scriptum, хотелось бы добавить наблюдение из пространства post-истории этих больших творений. Не будем касаться постановочно-театральной стороны дела, что могло бы стать отдельным сравнительным исследованием в рамках данной post-истории. Затронем другой аспект — то, что можно отнести к научному осмыслению явлений. Интересующий нас ракурс поиска новых оперных форм, как было показано выше, получил глубокую проработку в отношении оперы Глинки — прежде всего, в отечественном музыкознании, причем начиная уже с современников композитора. Того же нельзя сказать в отношении оперы Мейербера: с одной стороны, была шумная и долгая театральная слава, с другой, — преимущественно публицистическое «сопровождение», нередко конъюнктурного характера (от чего не был свободен даже Г. Гейне [27]). Далее — период почти полного забвения, запрет на исполнение в фашистской Германии и затем постепенное возвращение на сцену. Изучение оперы, как можно судить по обзорам в немецкой музыкальной энциклопедии [8] и англоязычной [27], вращается, главным образом, вокруг личности самого Мейербера, исторического сюжета «Гугенотов» в его сравнении с реальными фактами и с романом П. Мериме, общественного резонанса в период между двумя французскими революциями XIX века. Со второй половины XX столетия усиливаются тенденции «реабилитации» композитора и более объективного взгляда на его творчество и заслуги¹⁹, ведутся работы по поиску его утраченного в военное время архива, подготовку к публикации документов и произведений.

Но какими бы не были доминирующие тенденции в изучении названных опер Глинки и Мейербера, это еще и индикатор того или иного периода в истории музыковедения. Тогда изучаемые опусы становятся зеркалом, всматриваясь в которое музыкальная наука может видеть самое себя.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

- 1. *Глинка М. И.* Записки / Подг. А. С. Розанов. Москва: Музыка, 1988. 222 с.
- 2. *Шеринг А.* История музыки в таблицах: пер. с нем. С. Гинзбурга / под ред. Игоря Глебова. Ленинград: Academia, 1924. 155 с.
- 3. Жесткова О. В. Французская большая опера как художественно-эстетическое и социально-политическое явление (1820–1830-е годы): специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание степени доктора искусствоведения. Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2017. 700 с.
- 4. Давыдова М. А. Джакомо Мейербер. Его жизнь и музыкальная деятельность: Биогр. очерк. СПб.: Тип. и хромолит. А. Траншель, 1892. 77 с. (Жизнь замечательных людей). URL: http://az.lib.ru/d/dawydowa_m_a/text_1892_meyerbeer.shtml (дата обращения: 28.06.2024).

¹⁹ В таких работах, как, например: *Becker, Heinz* (1958) Der Fall Heine-Meyerbeer: Neue Dokumente revidieren ein Geschichtsurteil; *Coudroy, M.-H.* (1985) La Critique parisienne et le grand opéra meyerbeerien; *Reininghaus, Fr.* (1988) Tot oder wiedererweckt? Meyerbeers Opern auf den dt. Bühnen nach 1945; *Niemöller K. W.* (1994) Robert Schumann und Giacomo Meyerbeer: zur rezeptionsästhetischen Antinomie von deutscher und französischer Romantik; *Rose, Paul Lawrence* (1996) Wagner: Race and Revolution; *Kaufman, Tom* (2003) Wagner vs. Meyerbeer.

- 5. *Рубинштейн А. Г.* Музыка и её представители. СПб.: Союз художников, 2005. 160 с.
- 6. Гейне Г. О французской сцене: Очерк / пер. А. Фёдорова // Генрих Гейне. Собрание сочинений в десяти томах. Том 7. Ленинград: Гос. изд-во худ. литературы, 1958. С. 235–306. URL: https://imwerden.de/pdf/heine_sobranie_sochineny_v_10_tomakh_tom07_1958__ocr.pdf (дата обращения: 28.06.2024).
- 7. Неф К. История западно-европейской музыки: Перераб. и доп. пер. с фр. Б. В. Асафьева (Игоря Глебова). 2-е изд. Москва: Музгиз, 1938. 304 с.
- 8. Jacobshagen Arnold, Jahrmärker Manuela Meyerbeer // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik; 21 Bände in zwei Teilen / begr. Von Friedrich Blume. 2., neubearb. Ausg. / hrsg. von Ludwig Finscher. Kassel; Basel; London; New York; Prag: Bärenreiter; Stuttgart; Weimar: Metzler. Nebent.: MGG, Personenteil 12 (Mer Pai). 2004. S. 130–153.
- 9. *Соллертинский И. И.* Джакомо Мейербер // Исторические этюды / вступ. ст. Д. Д. Шостакович; ред.-сост. М. С. Друскин. 2-е изд. Ленинград: Гос. муз. изд-во, 1963. С. 113–133.
- 10. Letellier Robert Ignatius. The Operas of Giacomo Meyerbeer. Fairleigh Dickinson University Press, 2006. 363 p.
- 11. *Гейне Г.* Лютеция: Статьи о политике, искусстве и народной жизни // Г. Гейне. Собрание сочинений в 10 томах. Том 8. Л.: Гос. изд-во худ. литературы, 1958. 392 с.
- 12. Одоевский В. Ф. Письмо к любителю музыки об опере г. Глинки: Иван Сусанин // В. Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие / общ. ред., вст. статья и прим. Г. Б. Бернандта. Москва: Гос. муз. изд-во, 1956. С. 118–119.
- 13. *Асафьев Б. В.* М. И. Глинка. Ленинград: Музыка, 1978. 312 с.
- 14. *Одоевский В. Ф.* Новая русская опера: Иван Сусанин // В. Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие / общ. ред., вст. статья и прим. Г. Б. Бернандта. Москва: Музгиз, 1956. С. 126–130.
- 15. Протополов В. В. «Иван Сусанин» Глинки: Музыкально-теоретическое исследование / АН СССР, Институт истории искусств. Москва: Издательство АН СССР, 1961. 420 с.
- Глинка в воспоминаниях современников / Под общ. ред. А. А. Орловой. Москва: Музгиз, 1955. — 432 с.
- 17. Денисов А. В. Хорал "Ein feste Burg ist unser Gott" в «Гугенотах» Дж. Мейербера парадоксы знаменитой темы // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 3. С. 108–121.
- 18. *Дальхаус К*. Временные структуры в опере // Дальхаус К. Избранные труды по истории и теории музыки / Сост., пер. с нем., послесл., коммент. С. Б. Наумовича. СПб.: Изд-во имени Н. И. Новикова, 2019. 420 с. —— С. 192–203. (Зарубежное музыковедение. Избранное).
- 19. *Гоголь Н. В.* Петербургские записки 1836 года // Н. В. Гоголь Полное собрание сочинений [в 14 томах]. Т. 8. Статьи. Москва: Изд-во АН СССР, 1952. С. 141–212.
- 20. *Серов А. Н.* Опыты технической критики над музыкою М. И. Глинки: 1. Роль одного мотива в целой опере «Жизнь за царя» // Серов А. Н. Статьи о музыке: В семи выпусках. Вып. 4: 1859—1860 / Сост., ред. и комм. Вл. Протопопова. Москва: Музыка, 1988. 444 с. (Рус. классическая муз. критика). С. 186–192.
- 21. *Серов А. Н.* Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке // Серов А. Н. Статьи о музыке: В семи вып. Вып. 4: 1859–1860 / Сост., ред., и комм. Вл. Протопопова. Москва: Музыка, 1988. (Рус. классическая муз. критика). С. 312–352.
- 22. Чайковский П. И. Дневники П. И. Чайковского [1873-1891] / Подготовлены к печати Ип.И. Чайковским; Предисл. С. Чемоданова; Прим. Н. Т. Жегина. Москва; Петроград: Гос. изд-во. Муз. сектор, 1923. —XII, 294 с.
- 23. *Браун Л*. Pezzo concertato в операх Чайковского // Музыка. Искусство, наука, практика. 2015. № 3 (11). С. 45–48.
- 24. *Кириллина Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII начала XIX века. Часть 2: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. Москва: Композитор, 2007. 224 с.

- 25. Логунова А. А. Mir ist so wunderbar: современное музыкознание о природе квартета-канона Бетховена (еще раз о взаимодействии оперных традиций в «Фиделио») // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2022. Т. 12. Вып. 1. С. 205–223.
- 26. *Нагин Р. А.* Оперное творчество М. И. Глинки в контексте западноевропейского музыкального театра XVIII первой половины XIX веков»: автореф. диссертации канд. иск. Москва: РАМ имени Гнесиных, 2011. 26 с.
- 27. Brzoska, Matthias Meyerbeer // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In the 29-volume second edition / ed. by Stanley Sadie and John Tyrrell. New York: Grove, 2001. URL: http://intoclassics.net/news/2016-01-14-31751 (дата обращения: 28.06.2024).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

А. Г. Коробова — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории имени М.П. Мусоргского, заслуженный работник культуры РФ.

REFERENCES_

- 1. Glinka M. I. Zapiski [Notes] / Podg. A. S. Rosanov. Moscow: Muzyka, 1988. 222 p.
- 2. Shering A. Istoriia muzyki v tablitcakh [Music history in tables]. per. s nem. S. Ginzburga / pod red. Igoria Glebova. Leningrad: Academia, 1924. 156 p.
- 3. Zhestkova O. V. Frantcuzskaia bol`shaia opera kak hudozhestvenno-e`steticheskoe i sotcial`no-politicheskoe iavlenie (1820–1830-e gody`): dis. ... d-ra isk. [French Grand Opéra as an artistic, aesthetic and socio-political phenomenon (1820–1830s)]. Moskovskaia gos. konservatoriia imeni P. I. Chai`kovskogo, 2017. 700 p.
- 4. Davy`dova M.A Dzhakomo Mei`erber. Ego zhizn` i muzy`kal`naia deiatel`nost`: Biogr. ocherk [Giacomo Meyerbeer. His life and musical activity: A biographical essay]. SPb.: Tip. i khromolit. Transhel`, 1892. 77 p. (Zhizn` zamechatel`ny`kh liudei`). URL: http://az.lib.ru/d/dawydowa_m_a/text_1892_meyerbeer.shtml (accessed: 28.06.2024).
- 5. Rubinshtein A. G. Muzyka i eyo predstaviteli [Music and its representatives]. SPb.: Soiuz hudozhnikov, 2005. 160 p.
- 6. Gei`ne H. O frantcuzskoi` scene: Ocherk / per. A. Fyodorova) // H. Gei`ne Sobranie sochinenii` v desiati tomakh [About the French stage: An essay / tr. by A. Fedorova // Heinrich Heine Collected works in 10 volumes]. Tom 7. Leningrad: Gos. izd-vo hud. literatury`, 1958. P. 235–306. URL: https://imwerden.de/pdf/heine_sobranie_sochineny_v_10_tomakh_tom07_1958__ocr.pdf (accessed: 28.06.2024).
- 7. Nef K. Istoriia zapadno-evropei'skoi` muzy'ki [The History of Western European music]. Pererab. i dop. per. s fr. B. V. Asaf'eva (Igoria Glebova). 2-e izd. Moscow: Muzgiz, 1938. 304 p.
- 8. Jacobshagen Arnold, Jahrmärker Manuela Meyerbeer // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik; 21 Bände in zwei Teilen [Music in the past and present: general encyclopedia of Music; 21 volumes in two parts] / begr. Von Friedrich Blume. 2., neubearb. Ausg. / hrsg. von Ludwig Finscher. Kassel; Basel; London; New York; Prag: Bärenreiter; Stuttgart; Weimar: Metzler. Nebent.: MGG, Personenteil 12 (Mer Pai). 2004. P. 130–153.
- Sollertinsky I. I. Dzhakomo Mei`erber // Sollertinsky I. I. Istoricheskie etiudy [Giacomo Meyerbeer // Historical etudes] / vstup. st. D. D. Shostakovich; red.-sost. M. S. Druskin. 2-e izd. Leningrad: Gos. muz. izd-vo, 1963. P. 113–133.
- 10. Letellier Robert Ignatius. The Operas of Giacomo Meyerbeer. Fairleigh Dickinson University Press, 2006. 363 p.

- 11. *Gei`ne H.* Liutetciia: Stat`i o politike, iskusstve i narodnoi` zhizni // H. Gei`ne Sobranie sochinenii` v 10 tomakh [Lutetia: Articles on Politics, art and folk life // Heinrich Heine. Collected works in 10 volumes]. Tom 8. Leningrad: Gos. izd-vo hud. literatury, 1958. 392 p.
- 12. Odoevsky V. F. Pis`mo k liubiteliu muzyki ob opere g. Glinki: Ivan Susanin // V. F. Odoevsky. Muzykalno-literaturnoe nasledie [A letter to a music lover about Glinka's opera: Ivan Susanin // V. F. Odoevsky. Musical and literary heritage]/ obshch. red., vst. statia i prim. G. B. Bernandta. Moscow: Gos. muz. izd-vo, 1956. P. 118–119.
- 13. Asaf'ev B. V. M. I. Glinka. Leningrad: Muzyka, 1978. 312 p.
- 14. *Odoevsky V. F.* Novaia russkaia opera: Ivan Susanin // V. F. Odoevsky Muzykalno-literaturnoe nasledie [New Russian Opera: Ivan Susanin // V. F. Odoevsky. Musical and literary heritage] / obshch. red., vst. stat`ia i prim. G. B. Bernandta. Moscow: Gos. muz. izd-vo, 1956. P. 126–130.
- 15. Protopopov V. V. "Ivan Susanin" Glinki: Muzykalno-teoreticheskoe issledovanie [Glinka's "Ivan Susanin": A Musical and Theoretical Study] / AN SSSR, Institut istorii iskusstv. Moscow: Izdatelstvo AN SSSR, 1961. 420 p.
- 16. Glinka v vospominaniiakh sovremennikov [Glinka in the memoirs of his contemporaries] / Pod obshch. red. A. A. Orlovoi. Moscow: Muzgiz, 1955. 432 p.
- 17. Denisov A. V. Horal "Ein feste Burg ist unser Gott" v "Gugenotakh" Dzh. Mei`erbera paradoksy` znamenitoi`temy` [The chorale "Ein feste Burg ist unser Gott" in "The Huguenots" by G. Meyerbeer the paradoxes of the famous theme] // Opera musicologica. 2023. Vol. 15. № 3. P. 108–121.
- 18. Dalhaus K. Vremenny'e struktury' v opere // Dal'haus K. Izbranny'e trudy' po istorii i teorii muzy'ki [Temporary structures in opera // Dahlhaus C. Selected works on the history and theory of music] / Sost., per. s nem., poslesl., komment. S. B. Naumovicha. SPb.: Izd-vo imeni N. I. Novikova, 2019. (Zarubezhnoe muzy'kovedenie. Izbrannoe). P. 192–203.
- 19. *Gogol N. V.* Peterburgskie zapiski 1836 goda // N. V. Gogol. Polnoe sobranie sochinenii: v 14 tomakh [Petersburg notes of 1836 // N. V. Gogol. Complete works: in 14 volumes]. Vol. 8. Stat'i. Moscow: Izd-vo AN SSSR, 1952. P. 141–212.
- 20. Serov A. N. Opyty tekhnicheskoi kritiki nad muzykoiu M. I. Glinki: 1. Rol odnogo motiva v tceloi opere "Zhizn` za tcaria" // Serov A. N. Stat`i o muzyke: V semi vypuskakh [Experiments of technical criticism on the music by M. I. Glinka: 1. The role of one motive in the whole opera "Life for the Tsar" // Serov A. N. Articles about music: In seven issues]. Vyp. 4: 1859–1860 / Sost., red. i komm. VI. Protopopova. Moscow: Muzyka, 1988. (Rus. classicheskaia muz. kritika). P. 186–192.
- 21. Serov A. N. Vospominaniia o Mihaile Ivanoviche Glinke // Serov A. N. Stat`i o muzyke: V semi vyp. [Memories of Mikhail Ivanovich Glinka // Serov A. N. Articles about music: In seven issues]. Vyp. 4: 1859–1860 / Sost., red., i komm. VI. Protopopova. Moscow: Muzyka, 1988. (Rus. classicheskaia muz. kritika). P. 312–352.
- 22. Chaikovsky P. I. Dnevniki [Tchaikovsky P. I. Diaries]. Moscow; Pg.: Gos. izd-vo Muz. sektor, 1923. XII, 294 p.
- 23. Brown L. Pezzo concertato v operakh Chaikovskogo // Muzyka. Iskusstvo, nauka, praktika [Pezzo concertato in Tchaikovsky's operas // Music. Art, science, practice]. 2015. № 3 (11). P. 45–48.
- 24. Kirillina L. V. Classicheskii` stil` v muzy`ke XVIII nachala XIX veka. Chast` 2: Muzy`kal`noj` iazy`k i printcipy` muzy`kal`noi` kompozitcii [Classical style in music of the XVIII early XIX century. Part 2: Musical language and principles of musical composition]. Moscow: Kompozitor, 2007. 224 p.
- 25. Logunova A. A. Mir ist so wunderbar: sovremennoe muzy`koznanie o prirode kvarteta-kanona Bethovena (eshche raz o vzaimodei`stvii operny`kh traditcii` v "Fidelio") // Vestneyk Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie [Mir ist so wunderbar: modern musicology on the nature of Beethoven's quartet-canon (once again on the interaction of opera traditions in "Fidelio") // Bulletin of St. Petersburg University. Art history]. 12, No. 1 (2022). P. 205–223.
- 26. Nagin R. A. Opernoe tvorchestvo M. I. Glinki v kontekste zapadnoevropei`skogo muzy`kal`nogo teatra XVIII pervoi` poloviny` XIX vekov [The opera work by M. I. Glinka in the context of Western

64

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

- European Musical theater of the XVIII first half of the XIX centuries]: avtoref. dis.<...> kand. isk. Moscow: RAM im. Gnesiny`kh, 2011. 26 p.
- 27. Brzoska, Matthias Meyerbeer // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In the 29-volume second edition / ed. by Stanley Sadie and John Tyrrell. New York: Grove, 2001. URL: http://intoclassics.net/news/2016-01-14-31751 (accessed: 28.06.2024).

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Alla G. Korobova — Dr.Sci. (Arts), Professor of the Music Theory Department at M. P. Mussorgsky Ural State Conservatoire, Honored Worker of Culture of the Russian Federation.

Поступила в редакцию / Received: 15.05.2024

Одобрена после рецензирования / Revised: 31.05.2024

Принята к публикации / Accepted: 21.06.2024