

Бериглазова Екатерина Васильевна

**РУССКИЕ И ПОЛЯКИ В ОПЕРЕ М. И. ГЛИНКИ "ЖИЗНЬ ЗА ЦАРЯ": СПЕЦИФИКА
ВЗАИМООТНОШЕНИЙ**

В статье предлагается нетрадиционный взгляд на оперу М. И. Глинки "Жизнь за царя". Автор рассматривает семантико-драматургические функции хора и танцев, характеризующих поляков, анализирует воссозданные в хоровых сценах основные координаты картины мира. Это дало возможность постичь специфику взаимоотношений русских и поляков в произведении Глинки, а также приблизиться к пониманию особенностей композиторского восприятия русского государства и европейского в условиях их конфронтации.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2014/5-3/4.html

Источник

**Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и
искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2014. № 5 (43): в 3-х ч. Ч. III. С. 22-25. ISSN 1997-292X

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2014/5-3/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

ISSUE OF JUST GOVERNMENT OF STATE IN SOCIO-PHILOSOPHICAL CONCEPTIONS OF THE RUSSIAN RELIGIOUS THINKERS OF THE XV-XVI CENTURIES

Balyushina Yuliya L'vovna, Ph. D. in Philosophy
Cherepovets State University
julya13mouse@rambler.ru

The issue of justice in government of a state in the conceptions of the Russian religious thinkers of the XV-XVI centuries (Ermolai-Erazm, Maximus the Greek, Joseph Volotsky, Nil Sorsky) is considered in the article. It is shown that the aforementioned thinkers defined government of a state as an unjust one; they proposed a solution of this issue by using the methods of the monarch's moral make-up improvement (it is provided by eradication of ~~greed~~ "for money") and ~~truth~~ "mercy" and ~~tsar's mind~~ "principles combination in governance process.

Key words and phrases: justice; just government of state; the Russian medieval philosophy; ~~truth~~; law; ~~autocracy~~; ~~mercy~~; absolute monarchy.

УДК 7

Искусствоведение

В статье предлагается нетрадиционный взгляд на оперу М. И. Глинки «Жизнь за царя». Автор рассматривает семантико-драматургические функции хора и танцев, характеризующих поляков, анализирует воссозданные в хоровых сценах основные координаты картины мира. Это дало возможность постичь специфику взаимоотношений русских и поляков в произведении Глинки, а также приблизиться к пониманию особенностей композиторского восприятия русского государства и европейского в условиях их конфронтации.

Ключевые слова и фразы: опера «Жизнь за царя»; коллективный персонаж; время; пространство; картина мира.

Бериглазова Екатерина Васильевна

Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки
katerina25.83@gmail.com

РУССКИЕ И ПОЛЯКИ В ОПЕРЕ М. И. ГЛИНКИ «ЖИЗНЬ ЗА ЦАРЯ»: СПЕЦИФИКА ВЗАИМООТНОШЕНИЙ[©]

Как известно, русская оперная классика характеризуется безотчётной любовью к «чужим» музыкальным территориям. Вспомним персидский хор, арабские и турецкие танцы из «Руслана и Людмилы», половецкие сцены «Князя Игоря», эффектный «польский», представленный в произведениях Глинки и его преемников Мусоргского и Чайковского.

Не опасаясь утратить национальную самобытность, русские композиторы запечатлевали «обаяние» Запада и проникали в самый «дух» Востока. Инонациональные герои репрезентировались в отечественной опере с таким великолепием и размахом, что не уступали русским в своей неповторимой выразительности. Ярчайший пример – образ поляков в «Жизни за царя» М. И. Глинки.

Ещё Б. Асафьев задавался вопросом: «разве не «нонсенс», с точки зрения проблемы национально-исторической оперности, создание такой высококачественной музыки «врагов», музыки, которая служит их характеристикой?» [1, с. 221]. Исследователь объяснял парадокс тем, что у Глинки «рассматриваемая в симфоническом плане тема борьбы становится темой соревнования культур» в их «народно-общечеловеческом содержании» [Там же, с. 221-222]. Указанный композиторский подход исключал одноплановый показ сил, противостоящих русским: инонациональная культура как «художественно-ценное явление», была, по словам Асафьева «дорога Глинке» и «совесть великого художника не позволяла <...> фальшивить и гротескно искривлять польское» [Там же, с. 222].

И всё же, несмотря на «обаяние великолепной музыки» [Там же, с. 221] образ поляков в опере воспринимается слушателем как образ врага.

Как же удалось композитору добиться такого эффекта, и что, кроме сюжетно-сценической ситуации, обусловило этот результат?

Для того чтобы дать ответ на этот вопрос, необходимо сконцентрировать внимание на *особенностях мировосприятия* двух коллективных персонажей (русских и поляков), проявляющих себя через воссозданные в опере основные координаты картины мира – *времени и пространстве*, «вертикальной и горизонтальной ориентировке» (*словосочетание используется Г. Д. Гачевым*) [4]; драматургической функции хоровой партии и танцев, характеризующих поляков.

Думается, такой подход позволит приблизиться к сути и сможет стать ключом к постижению специфики взаимоотношений русских и поляков в «Жизни за царя».

Хорошо известно, что музыкальный портрет русских создавался в опоре на вокально-мелодическое начало, поляков – на танцевальное. Однако не отмечалось, что композитор экспонирует качественно разное время-пространство, в котором протекает бытие этих персонажей и особую организацию горизонтальной и вертикальной координат русской и польской моделей мира. С последними тесно связаны динамическая, статическая, а также сценическая пространственно-двигательная трактовки образов: различные типы движения коллективных персонажей и их способы освоения пространства.

Слушатель, постигающий характеристику русских, сталкивается с типом пространства, обнаруживающего тенденцию к бесконечности: последовательность хоров вызывает в воображении ряд постепенно развёртывающихся картинных образов жанрово-бытового или пейзажного плана (село, река, луга и лес), способствующих созданию эффекта единения человека и природы (яркий тому пример хор гребцов), а также перемещения по горизонтали. Всё это типичные составляющие русского пространства, разнородного и чувственно переживаемого во времени. Сказанное заставляет вспомнить мифопоэтический хронотоп – единый пространственно-временной континуум, где пространство всегда заполнено и всегда вечно, «духотворено, оживотворено и качественно разнородно...» [7, с. 340].

Создавая образ русского народа, Глинка намеренно отказывается от приёмов, интенсифицирующих движение, и использует ту систему музыкальных средств, в которых реализует себя статика. Об этом красноречиво свидетельствуют колоссальные масштабы сконцентрированных на показе одного образа хоровых сцен, господствующий тип их формования, где архитектурность преобладает над процессуальностью, а основными способами развёртывания музыкальной «материи» становятся вариационный и полифонический способы развития (Н. В. Чахвадзе указывает, что такие средства и приёмы способствуют созданию статичных образов в музыке [8, с. 30]). Преобладают линейность и тематическая однородность – вращение в кругу постоянно повторяющихся тем (интродукция, финал III акта) на протяжении долгого времени или их рост-развитие (эпilog). Таким образом, хоровой каркас оперы (интродукция – финал III акта – эпilog) «зримо» иллюстрирует динамику обретения мощи (но не динамику действия!) – не путём борьбы, а путём повторения и разрастания.

Музыкальная характеристика русского народа неслучайно восходит к двум типам мелодики – народнопесенному и церковному. Такая связь логична, поскольку музыкальная культура русских базируется на этих двух столпах, семантически связанных с национальным мировосприятием и способом реагирования на возникающие реалии. Используя в опере различные жанры народной и духовной музыки, Глинка характеризует различные стороны жизни и характера русского народа. Так, в моменты, когда композитор хочет подчеркнуть его самобытность и независимость, на первый план выступает широко льющаяся мелодия народного характера: в хорах подчёркиваются важнейшие признаки кантилены (слоговые распевы, протянутые звуки, малочисленность и нерегулярность цезур), вызывающие в совокупности ощущение «торможения» времени. Когда необходимо психологически мотивировать тот или иной поступок, – в музыкальной ткани главенствуют интонации церковного происхождения, в частности знаменного распева – явления древнего порядка, изначально предназначенного для отражения статичных состояний – медитации, созерцания, самоуглубления.

Хоровая ткань русских сцен организована по «правилам», которые диктуют долгодлящиеся музыкальные темы. Они предполагают малоподвижную фактуру. Так, в хоре гребцов и девушек она не меняется (заданный тип сохраняется до конца), а интродукция (фрагментарно) и эпilog (тройной состав хора!) характеризуются чрезвычайной громоздкостью фактуры.

Таким образом, музыкальное воплощение рассматриваемого персонажа соответствует особенностям русского национального мировосприятия, его основополагающим координатам русской картины мира (оно, как увидим далее, ещё отчётливее проявляется при сравнении с польским, базирующимся на иной системе координат).

Обратимся к особенностям трактовки другого коллективного персонажа «Жизни за царя» – полякам.

Шляхтичи в отличие от более статичного сценического образа русских, всё время двигаются и показаны в диалогических сценах. Впервые в оперной практике танец получает столь масштабное воплощение, играет важную характеризующую роль и утверждается композитором как своеобразное жизненно-необходимое измерение, в котором существует персонаж. Примечательно наблюдение известного исследователя национальных образов мира, Г. Гачева, замечавшего о поляках: «Такое создаётся впечатление, что тут (в Польше) постоянно пируют и танцуют и весело жизнь препровождают» [4, с. 251].

В отличие от созданной в опере русской картины мира, где превалируют временная координата и горизонталь, польская модель обнаруживает мощную вертикальную ориентацию. Образ шляхты в опере как бы свёрнут во времени, родное пространство поляков компактно и замкнуто. Напрашивается параллель с Г. Гачевым: «в Польше вертикаль важнее горизонтали», а пространство как бы «стянуто внутрь», что обусловлено развитым «чувством личного достоинства: —Ясам! я пан!» [Там же, с. 249-250]. Вспоминаются и высокие шпили польских архитектурных памятников, словно стремящиеся «проткнуть» небо.

Сами танцы поляков в опере подчёркивают претензию персонажа на звание «человекобога», его стремление к освоению «третьего измерения», к утверждению своей воли, не господней: все они – с прыжками, а это – подъём ввысь, вдоль вертикали. «Вызывающий» тонус синкоп и пунктирного ритма, сопровождающих прыжки, в сочетании с преимущественно восходящим типом мелодики, создаёт ощущение не просто подъёма вверх, а мгновенного взмывания.

Неслучайно все польские хоровые сцены оперы служат ярким примером гомофонии, либо аккордовой фактуры, представляющей собой собранную в пространстве вертикаль. Это, в известной степени, способствует нивелированию мелодического рисунка, хоровая ткань оказывается дискретной. Краткие хоровые фразы речитативного склада, имитации, многократные паузы создают ощущение рваной фактуры: музыкальная материя словно распадается на отдельные куски, объединённые лишь ладогармоническими связями.

Темпоритм жизни поляков в опере также существенно отличается от темпоритма русских. Благодаря высокой «информативности» гармонии – частой гармонической пульсации, и обострённой диссонантности как мощного стимула звукодвижения, – создаётся впечатление быстротекущей жизни шляхтичей.

С помощью всех названных выше средств и приёмов воссоздаётся пространственно-временная модель, отличная от модели русского время-пространства. Русская картина мира близка мифопоэтической, польская же – рационализированной, где основные координаты не слиты воедино, а существуют отдельно. Пространство оказывается гомогенным, равным себе в каждой части (квадратность), абстрактным и пустым. Сказанное объясняет гомофонно-гармоническую характеристику поляков: такой стиль письма складывается именно тогда, когда время и пространство начинают понимать как абстрактные категории.

Так, слушатель в процессе восприятия «польского акта» оперы интуитивно «ощущает» различие пространственно-временных составляющих образов и, соответственно, делает вывод: поляки другие, но не враги. Попробуем выяснить, какие же средства использует Глинка для того, чтобы этот образ воспринимался как вражеский.

Поляки – самый загадочный и не до конца исследованный коллективный персонаж оперы Глинки. Поясним: когда музыковедением затрагивается вопрос о линии контрдействия, из поля зрения, как правило, выпадает *хоровая партия* поляков, если о ней упоминают, то косвенно. Внимание фокусируется на оркестровой ткани. Вероятно, это обусловлено блеском и броской красотой танцевальной музыки польского акта.

Она, действительно, обладает особой притягательностью и мешает воспринять данный образ как чужеродный. Здесь и выступает на первый план семантически-драматургическая функция хоровой партии, именно она выявляет те стороны польского образа, которые воспринимаются как «чуждые», резко контрастные русскому. Речь шляхтичей складывается из «лающих», «заносчивых» интонаций; жесткие, безапелляционно утвердительные, нарочито упрощенные аккордовые сочетания живописуют их беспощадность и холодность. Эти средства, в сочетании с полонезом, способствуют созданию образа устрашающей силы.

Закономерно, что тип хоровой характеристики, используемый Глинкой для достижения такого эффекта, остаётся неизменным: она становится символом спеси и захватнических устремлений шляхты. Сцена в лесу, где интонации мазурки приобретают устало-обречённый оттенок, меняет только ракурс показа образа. Этот факт знаменателен. Казалось бы, русские и поляки противопоставлены в опере таким странным способом, «что никакого однозначного выбора в пользу «наших» нет» [9]. Утверждение было бы верным, если бы в партии поляков обнаружилось, хотя бы некоторое, сходство с партией русских. В этом случае поляки не воспринимались бы как враги, и неизвестно, на чьей стороне оказались бы наши симпатии. Сценическая же ситуация (сцена убийства Сусанина) и тип хоровой характеристики завершают превращение нейтральных «иных» и «чужих» в «откровенно враждебных» иноземцев.

В том, что описанный поворот действия был вполне сознателен, убеждает ряд важных моментов, способствующих обнажению *чуждой* русскому миру природы захватчиков. Понимание этого приходит к слушателю в процессе восприятия «польской» музыки, вызывающей в русском сознании ряд, определённых культурно-исторической памятью, ассоциаций. Они возникают по мере развития действия при соотнесении двух контрастных разнонациональных музыкальных образов.

Если для русских на сцене характерна статика, то польская шляхта почти всё время находится в движении – танцует. Такое противопоставление впервые встречается в оперной практике, но в русской музыке превращается в традицию. Со времён Глинки «танцующий враг» противопоставляется «полющему русскому». Танцевальность, как характеристика, в русской оперной музыке приобретает совершенно конкретный смысл: является своеобразным индикатором враждебного или злого начала. Вспомним, казалось бы, вставную «безобиднейшую» пляску персидок в «Хованщине» и последующее убийство самого заказчика танца, половцев из оперы «Князь Игорь», демонстрирующих свою военную мощь красочными плясками, «добрые намерения» исправно пляшущих поляков в «Борисе Годунове». Танец не просто предвещает, он прямо указывает на скорую трагедию.

Этому легко найти объяснение: согласно христианским канонам и требованиям праведной жизни танцевальность не поощрялась. В Евангелии от Матфея читаем: «...когда праздновался день рождения Ирода, дочь Иродиады танцевала там и угодила Ироду так, что он с клятвой пообещал дать ей всё, чего бы она ни попросила» [3, с. 17]. В стихе о страшном суде помещено такое обращение к грешникам: «вы в гусли-свирилы играли, скакали, плясали – всё ради дьявола» [2, с. 111]. Староверы, порицавшие не только танец, но и русский танцевальный инструментальный скоморохов, утверждали: «песня и пляска от сатаны» [Там же, с. 110].

В таком контексте танец вызывает недвусмысленный ассоциативный ряд – бесовское, дьявольское, искушающее, соблазняющее, – что, впрочем, не противоречит, а напротив, вполне согласуется с образом «врага», но «врага» особого, искушающего. Все танцы II акта «Жизни за царя» являют собой обобщённый образ Европы, с одной стороны, чужеродной, с другой, – неизъяснимо притягательной и всегда представлявшей в глазах рьяных славянофилов и русского народа соперника-искусителя, пытавшегося опутать своими сетями «третий Рим».

В противовес полякам, созерцательность и статичность русских сцен, ощущение экспонируемой в опере связи микро- и макрокосмоса определённо имеют православные корни. Закономерно, что Т. Чередниченко, сравнивая жанр литургии и музыку русских хоровых сцен «Жизни за царя», находит, что в ней словно называется «груз послушания и долга <...> эта статика есть отрицание движения, отрицание императивное <...> так, переступив порог храма, необходимо отбросить суетные помыслы» [9].

Противостояние русских и поляков – это противопоставление статики, мифопоэтического переживания времени и пространства, святости мира русского экспансивной танцевальности, бесовщине, рационализированной модели польского. Поляки, как «танцующий» персонаж, следовательно, предстают своеобразными

«бесами», оскверняющими русскую «храмовость». В этом видятся богоборческие мотивы: в православии имеется своеобразный аналог борьбы такого рода, где противостоящими сторонами являются Бог и Сатана (Добро и Зло). Исход такой борьбы предопределен: доброе начало, так или иначе, побеждает. В соответствии с этим, заплутавшие в чужом пространстве поляки, оказываются «выдворенными» за пределы «Святой Руси» – в «болото» – дурное пространство, согласно воззрениям мифопоэтиков.

Подводя итоги сказанному, отметим, что в «Жизни за царя» Глинка сумел показать, как в условиях исторической конфронтации меняется оценочное восприятие инонациональной культуры. Созвучное и сходное отступает на второй план, чужое превращается в чуждое, а в момент прямого столкновения приобретает откровенно негативную окраску, символизируя враждебное и угрожающее.

Список литературы

1. Асафьев Б. М. И. Глинка. Л.: Музыка, 1950. 310 с.
2. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. М.: Современный писатель, 1995. Т. 1. 416 с.
3. Библия. М.: Российское библейское общество, 2005. 295 с.
4. Гачев Г. Д. Национальные образы мира: курс лекций. М.: Издательский центр «Академия», 1998. 432 с.
5. Ливанова Т. Н., Протопопов В. В. М. И. Глинка. М.: Музыка, 1955. Т. 1. 404 с.
6. Рыцлина Л. Л. Оперное творчество Глинки. М.: Музыка, 1979. 87 с.
7. Топоров В. Н. Пространство // Мифы народов мира: энциклопедия в 2-х т. М.: Советская энциклопедия, 1997. Т. 2. 712 с.
8. Чахвадзе Н. В. Россия и Восток: ментальность, отраженная в искусстве. Магнитогорск, 2009. 216 с.
9. Чередниченко Т. В. Русская музыка и геополитика [Электронный ресурс] // Новый мир. 1995. № 6. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1995/6/cheredn.html (дата обращения: 12.12.2013).

THE RUSSIANS AND THE POLES IN M. GLINKA'S OPERA "A LIFE FOR THE TSAR": SPECIFICITY OF INTERRELATIONS

Beriglazova Ekaterina Vasil'evna

Magnitogorsk State Conservatory (Academy) named after M. I. Glinka
katerina25.83@gmail.com

In the article an unconventional view on M. I. Glinka's opera "A Life for the Tsar" is proposed. The author considers the semantic-dramatic functions of the chorus and dances characterizing the Poles, analyzes the reconstructed in choral scenes basic coordinates of the picture of the world. This consideration has given the opportunity to comprehend the specificity of interrelations between the Russians and the Poles in Glinka's work and to help understand the peculiarities of the composer's perception of the Russian and the European states during confrontation between them.

Key words and phrases: opera "A Life for the Tsar"; collective character; time; space; picture of the world.

УДК 76.021/03.09+7.069.1

Искусствоведение

Впервые в российской научной литературе описано творчество известного французского гравера Ш. К. Бервика, произведения художника рассмотрены в контексте развития европейской гравюры. На основе ряда фактов, введенных в научный оборот, предложена реконструкция профессиональных контактов гравера с Российской академией художеств, изучена роль мастера как наставника молодых российских граверов, совершенствовавших свое искусство во Франции. Проанализирована роль Ш. К. Бервика в развитии российской гравюры.

Ключевые слова и фразы: российско-французские контакты в изобразительном искусстве; французская гравюра XVIII-XIX вв.; Ш. К. Бервик; Н. И. Уткин; резцовая гравюра; обучение российских граверов; Российская академия художеств.

Бондарчук Вера Гавриловна

Санкт-Петербургский государственный академический институт
живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина
bondarchuk_vera@mail.ru

ФРАНЦУЗСКИЙ НАСТАВНИК РОССИЙСКИХ ГРАВЕРОВ – Ш. К. БЕРВИК (1756-1822)[©]

XVIII век – время наивысшего расцвета французской классической гравюры, оказавшей значительное влияние на развитие европейского искусства в целом. До настоящего времени сохраняют художественное значение произведения многих известных французских граверов этого периода. Одним из таких мастеров был