



CREDIT SUISSE 

Генеральный спонсор Большого театра*

МИХАИЛ ГЛИНКА

РУСЛАН и ЛЮДМИЛА

ОСНОВНАЯ СЦЕНА

ПРЕМЬЕРА

2 НОЯБРЯ 2011 ГОДА



ГЕНЕРАЛЬНЫЙ
ПАРТНЕР ОТКРЫТИЯ

ОФИЦИАЛЬНЫЙ СПОНСОР ОПЕРЫ БОЛЬШОГО ТЕАТРА



* «Credit Suisse – швейцарский банк, контролируемый швейцарской федеральной банковской комиссией.»

ГЕРОИКА БЕЗ ГЕРОИЗМА

ОПЕРА О ТОМ, КТО ПРЕДПОЛАГАЕТ, А КТО РАСПОЛАГАЕТ

АНТОН ГОПКО

«Отцом-основателем» русской оперной традиции, да и русской музыки вообще, принято считать Глинку. Разумеется, оперы писались в России и раньше, но ни один из славных музыкантов доглинкинской поры не показался русскому национальному самосознанию достойным того, чтобы называться создателем отечественной композиторской школы. Премьера «Жизни за царя» была воспринята восхищенными современниками не просто как *новая*, но и как *первая* страница русского оперного искусства. «Прекрасным началом» назвал эту оперу Гоголь. В случае Глинки повторилась история с Пушкиным, ставшим создателем современного русского языка и русской классической литературы, несмотря на наличие таких великих предшественников, как Кантемир, Ломоносов, Державин, Жуковский. Так что «музыкальным Пушкиным» Глинку называют не случайно. Глинка и Пушкин не только жили примерно в одно время, но и сыграли, каждый в своей области, примерно одинаковую роль. Помимо этого оба они обладали общим, очень свойственным именно их эпохе, набором черт: оптимизмом, рационализмом, гуманизмом и космополитизмом – то есть теми ценностями, которые пришли в европейскую культуру вместе с эпохой Возрождения.

Но сколь бы «прекрасным началом» ни была «Жизнь за царя», именно второй опере Глинки, «Руслану и Людмиле», было уготовано стать краеугольным произведением отечественной музыкальной культуры. Его эстетикой воспользовался А.П. Бородин в своем «Князе Игоре», на него же ориентировался и Н.А. Римский-Корсаков, особенно в своих ранних операх, где порой можно найти даже откровенные (или очень мало замаскированные) реминисценции из «Руслана». Открещиваясь от преследовавших его обвинений в подражании Вагнеру, Римский-Корсаков называл себя «не вагнерианцем, а скорее глинкианцем», и в качестве оперного сочинения, представлявшего ему безукоризненным шедевром, приводил в пример именно «Руслана и Людмилу». Драматургические приемы, использованные Глинкой в «Руслане», можно обнаружить и в операх М.П. Мусоргского. Так, агрессивная основная тема марша Черномора, например, своими ритмами вызывает в памяти столь же категоричный маршеобразный лейтмотив Ивана Хованского. Другая тема того же марша практически процитирована в шестиии царя Берендея из «Снегурочки» «глинкианца» Римского-Корсакова. Оркестровая фактура и вообще весь характер арии Весны (тоже из «Снегурочки») родственны романсу Ратмира из V действия. А ритмический рисунок финального хора

ГЕРОИКА БЕЗ ГЕРОИЗМА

АНТОН ГОПКО

«Майской ночи» того же Римского-Корсакова очень напоминает финальный же хор «Слава великим богам» в «Руслане».

Пушкин и Глинка, помноженные друг на друга, просто не могли не произвести эффекта разорвавшейся бомбы. Произвели они его, впрочем, не сразу. Бомба оказалась замедленного действия. На первом представлении опера скорее провалилась. Связано это было и с грубыми сокращениями, и с посредственным исполнением, и, не в последнюю очередь, с негативной реакцией царской фамилии, покинувшей зал еще до окончания спектакля. Известен факт, что великий князь Михаил Павлович приказал отправлять провинившихся солдат вместо гауптвахты на представления «Руслана и Людмилы». Конечно, неодобрение человека, который, как говорили, «кроме воинского устава, ни одной книги не открыл», может показаться нам сегодня скорее комплиментом опере. Но, увы, Глинке ясно было дано понять: у высшей российской власти, поднимавшей его на щит после «Жизни за царя», он больше не в почете. При первой же возможности композитор уехал из Петербурга, где чувствовал себя неуютно, за границу, и более подолгу на родине не задерживался.

Несмотря на провал первого представления, впоследствии успех оперы крепнул, но постепенно она все же сошла со сцены. Последнее представление при жизни автора состоялось в октябре 1848 г. Возобновят «Руслана» в Петербурге только спустя 10 лет, в 1858 г., а в 1860-е гг. успех произведения станет всеобщим и триумфальным.

НЕГЕРОИЧЕСКИЙ НЕЭПОС

Именно в 60-е годы XIX века, в эпоху взлета патриотических настроений, зародилась традиция подавать «Руслана» в героико-эпическом духе. Хотя, пожалуй, такая трактовка для этого сочинения совсем не логична.

Сюжет оперы на поверхностный взгляд действительно напоминает героический эпос: персонажи должны пройти некий путь ради определенной и важной цели, встречаясь по дороге со всевозможными искушениями и испытаниями. Это классическая фабула, свойственная как многим подлинным народным сказаниям, так и псевдоэпосам – иначе говоря, произведениям, написанным в жанре фэнтези. Какова бы ни была цель – Жар-птица или святой Грааль, огненная гора Ородруин или похищенная злым волшебником невеста, – суть одна: взросление

ГЕРОИКА БЕЗ ГЕРОИЗМА

АНТОН ГОПКО

героев, их личностное становление. В этом смысле «Руслан» вполне укладывается в рамки жанра.

Замечу между прочим, что в силу географических особенностей Европы путь героев чаще всего лежит на восток. И даже тут опера Глинки не исключение. Точнее, формально говоря, герои идут «на полночь», то есть на север, но музыка имеет на этот счет свое мнение: по ходу действия она становится все более и более «восточной». Своей кульминации эта тенденция достигает в знаменитых «Восточных танцах» в садах Черномора. Глинкинский «ориентализм» станет еще одной важной традицией: образ пленительного, но враждебного Востока то и дело будет возникать в русской музыке.

Однако для героического эпоса в опере не хватает самого главного – героизма. И хотя настроен герой «Руслана и Людмилы» героически, но ничего героического *не делает*. Нет, конечно же, бороду Черномору Руслан отрубает сам. И это, пожалуй, единственный подвиг Руслана за всю трехчасовую оперу. Только ведь без помощи Финна витязь вряд ли бы смог добраться до садов Черномора... Убийство Головы брать в расчет можно лишь с натяжкой (ведь если разобрать ситуацию всерьез и буквально, чего делать в данном случае не нужно, то понятно, что голова без туловища может дуть только в одном направлении и ее можно просто обойти). Этот обязательный для любого эпоса эпизод добычи заветного меча-кладенца и у Пушкина, и у Глинки балансирует на грани метафоры и пародии. Откуда же эта ирония в героике?

Пушкин сделал удивительную для своего времени вещь: взглянул на русскую сказочную традицию как бы со стороны. Он вырос на ней, но более не является ее частью. Его «Руслан» проводит грань между фольклором и фольклористикой, между традицией и «игрой в традицию». Автор даже не пытается притвориться, будто то, что он пишет, правда. Эта условность подхода будет практически не востребована последующей эпохой критического реализма в литературе. И только в XX веке писатели и читатели снова вспомнят о том, что творчество – это прежде всего игра.

Глинка, взявшись за сюжет «Руслана» и тем самым согласившись с новаторством Пушкина, решил тоже поучаствовать в этой игре, переводя ее в музыкальную плоскость. Композитор изменил некоторые детали пушкинского сюжета, представляющего собой полистилистический коллаж из «фольклороподобных» ситуаций, но сам дух пушкинской сказки, столь же игровой, сколь и игривый, оставил неизменным.

ГЕРОИКА БЕЗ ГЕРОИЗМА

АНТОН ГОПКО

Роли по голосам распределены Глинкой в этой опере неожиданно и даже парадоксально. «Музыкальный сюжет» классических опер о любви, как правило, построен на том, что сопрано и тенор «тянутся» друг к другу, чтобы в конце концов гармонично слиться воедино, а низкие голоса мешают воцарению этой гармонии. Глинка же в «Руслане и Людмиле» тенорам поручает исключительно партии мудрых (или не слишком мудрых) старцев, которые в любой «нормальной» опере являются прерогативой басов. А пару любовников поют бас и сопрано, причем сопрано в высшей степени колоратурное. Такое сочетание абсолютной мужественности и абсолютной женственности выглядит гиперболизированно, словно в любовном дуэте сошлись Зарастро и Царица Ночи.

Этот глинкинский ход впоследствии повторялся в истории русской оперы не единожды и даже вошел в своеобразную традицию. Таковы «Снегурочка» и «Кашей» Римского-Корсакова: и там, и там налицо и нетипичная любовная пара – высокое сопрано плюс баритон – и мудрый старец-тенор. В «Снегурочке», помимо этого, есть еще и юноша-контральто Лель, который, подобно глинкинскому Ратмиру, не столько активно влияет на ход событий, сколько создает своей партией атмосферу молодости и чувственности. Как и Ратмир, Лель в итоге воссоединяется с драматическим сопрано. А в «Князе Игоре» Бородина на сцену выходят целых две «нетрадиционные» любовные пары: бас плюс сопрано и высокий тенор плюс контральто.

Но одним распределением голосов дело не ограничивается, в арсенале Глинки и другие игровые приемы. Например, контрапункт между «серьезной» музыкой и легкомысленнейшим текстом в балладе Финна и в рассказе Головы. Разумеется, Пушкин описывал горести своих незадачливых героев в пародийном ключе. Глинка же, воспользовавшись текстом литературного первоисточника (в балладе Финна практически дословно, а в рассказе Головы – сохранив лишь содержание, но изложив его другим стихотворным размером), снабдил его героизированной музыкой, чем сделал пушкинскую иронию еще более откровенной.

Есть в «Руслане и Людмиле» и еще несколько странностей. Так, персонаж по имени Баян появляется только в одной сцене, в самом начале оперы, и никакого участия в действии не принимает. Однако Глинка отдает ему много музыки, и музыки замечательной. Такая «компози-торская расточительность» не может не удивлять. Чтобы разобраться в ее причинах, имеет смысл посмотреть, что же именно Баян поет.

ГЕРОИКА БЕЗ ГЕРОИЗМА

АНТОН ГОПКО

«Дела давно минувших дней, преданья старины глубокой» – так начинается первое действие оперы, и таким образом автор сразу же придает своему произведению характер условности: герои «Руслана» смотрят на самих себя ретроспективно, как бы со стороны, являясь одновременно и действующими лицами, и рассказчиками.

Еще более показательной в этом смысле является вторая песня Баяна, повествующая о «младом певце», который спустя много веков воспоет славу отечества и сохранит память о Руслане и Людмиле. Конечно, это своего рода «музыкальное приношение» недавно погибшему Пушкину, но отнюдь не только! История Руслана и Людмилы еще не произошла, но, тем не менее, обязательно будет написана. А значит, всенеизбежно произойдет.*

Во времена Глинки создавать «экспозиционные» спектакли, выставляющие напоказ свою игровую природу, было принято разве что в народном театре, но никак не в опере. Впоследствии это станет нормой и даже общим местом. На рубеже веков подобный прием будет использован Римским-Корсаковым, скажем, в «Ночи перед Рождеством» и «Золотом петушке». Но именно Глинка окажется новатором-первопроходцем, чей радикализм (возможно, почерпнутый из итальянской комедии масок) был понят современниками не сразу, и, не исключено, тоже в немалой степени поспособствовал первоначальному неукладу оперы. Игровая природа «Руслана» противится эпическому прочтению, и воспринимать его как героическую оперу – занятие неблагодарное.

ОПЕРА КАК РЕЛИГИОЗНОЕ ДЕЙСТВО?

Музыкальная составляющая «Руслана и Людмилы» прекрасна: мелодическое богатство выписанных с барочной обстоятельностью арий, по-моцартовски восхитительные ансамбли, изобретательная оркестровка. Бесспорно, перед нами ярчайший образец композиторского мастерства. Но вот если задаться вопросом о смысловой составляющей – *о чем* эта опера и эта музыка? – ответ лежит отнюдь не на поверхности. Если герои второй оперы Глинки бездеятельны, значит ли это,

* В спектакле Большого театра Вторая песня Баяна перенесена в финальную картину. – *Прим. ред.*

ГЕРОИКА БЕЗ ГЕРОИЗМА

АНТОН ГОПКО

что в ней ничего не происходит? Разумеется, нет. Но движут ее событиями отнюдь не они. Игровая природа «Руслана» противится эпическому прочтению, и воспринимать его как героическую оперу – дело неблагоприятное. Зато если взглянуть на него под другим углом – как на произведение, рассказывающее о взаимоотношениях человека с высшими силами, то нам, напротив, может открыться много интересного и неожиданного. Во вселенной «Руслана и Людмилы» важно не столько *делать* что-либо, сколько *быть* каким-либо. Не сами действия как таковые влияют на судьбы героев – влияет то, какими действиями герои отвечают ритуальным испытаниям, уготованным им высшими силами. А это уже воскрешает в памяти не столько героические, сколько религиозные сказания. В том, что касается фатализма персонажей, глинкинский «Руслан» ближе к истории жертвоприношения Авраама, нежели к вагнеровским драмам и «Властелину колец».

Подобно персонажам религиозных текстов, действующие лица «Руслана и Людмилы» более всего полагаются на сверхъестественные «двигатели» всего сущего – то есть на богов. В либретто повсеместно упоминается Перун. Один из самых впечатляющих фрагментов оперы – ритуальный хор «Аель таинственный! Упоительный!» Выбирая себе волшебного покровителя, герои делают своего рода «ставки» и тем определяют свою судьбу. Препоручение себя высшим силам достигает апогея в V действии оперы, когда Ратмир, едва узнав о том, что Людмила вновь похищена, первым делом восклицает: «Что медлит Финн?» Персонаж Глинки настолько надеется на богов, что даже не плошать забывает.

Ратмир доверил свою судьбу Финну и не прогадал. Фарлаф «поставил» на Наину – и ошибся. И Руслан тоже поставил на Финна...

РЕЛИГИОЗНОЕ ДЕЙСТВО КАК... ЛЮБОВЬ?

Опера, всецело посвященная будням героев, слепо и раболепно повинующихся высшим силам, должна была бы быть произведением невероятно скучным. Но «Руслан и Людмила» – это, прежде всего, сочинение про любовь.

Вернемся к самому началу оперы. «Про славу русския земли / Бряцайте струны золотые», – восклицает Баян. Эти строки даже высечены на постаменте памятника Глинке в Санкт-Петербурге, только там не указано, что благое намерение Баяна так и осталось неосуществленным. Гости сразу же перебивают певца, требуя выбрать какую-нибудь более

ГЕРОИКА БЕЗ ГЕРОИЗМА

АНТОН ГОПКО

актуальную тему. И песня, которую он поет в итоге, посвящена описанию дуалистической картины мира:

*За благом вслед идут печали,
Печаль же радости залог.
Природу вместе созидали
Бел-бог и мрачный Черно-бог.*

Далее Баян предупреждает героев о готовящихся им испытаниях и упоминает о некой «незримой силе», которая «верных любви защитит».

Для Руслана «поставить» на Финна означало просто-напросто поверить в любовь. Финн для него и есть та самая «незримая сила», защищающая «верных любви». И неспроста партии Баяна и Финна поручены автором одному и тому же голосу – тенору. Уж не является ли Баян некоей «реинкарнацией» Финна – ну, или, по крайней мере, его «доверенным лицом»? Самые проникновенные оперы о любви озаглавлены простым сочетанием двух имен. «Тристан и Изольда», «Пеллеас и Мелизанда», «Ромео и Джульетта». Руслан с Людмилой занимают достойное место в этом ряду великих любовников. Музыка Глинки здесь подобающе прятая, изысканная и чувственная.

Но вот еще один парадокс, оставленный нам Глинкой. Самые опьяняющие страницы партитуры связаны отчего-то не с Людмилой и не с Русланом, а... с Ратмиром. В своей знаменитой каватине в I акте Людмила обращается к каждому из троих своих женихов. Причем и Фарлафу, и избраннику Людмилы Руслану адресована одна и та же музыка. Зато эпизод «Под роскошным небом юга», предназначенный Ратмиру, – совершенно иной. Игривая и кокетливая мелодия сменяется вдруг нежной, лирической, ласковой. Если не знать сюжета и не вслушиваться в текст, а исходить только из музыки, то возникнет впечатление, что из всех троих Людмила выделяет отнюдь не Руслана, а именно этого женственного юношу. Этому герою, с точки зрения сюжета второстепенному, непосредственного участия в действии почти не принимающему, отведена огромная партия – едва ли не больше, чем у заглавных персонажей – и написана она с подлинным вдохновением. Чего стоит одна только великолепная ария из III акта, где знойная, «плавающаяся» мелодия вдруг сменяется головокружительным вальсом, естественно «прорастающим» в последующую танцевальную сюиту. И снова эта «композиторская расточительность» неслучайна. Ратмир у Глинки – привлекательный андрогин, весь искрящийся сексуальной энергией. Именно он обеспечивает опере

ГЕРОИКА БЕЗ ГЕРОИЗМА

АНТОН ГОПКО

ее томительно-сладостную атмосферу, столь свойственную многим произведениям русской культуры так называемого Золотого века. Так *о чем* же эта опера и эта музыка? Невольно вспоминается знаменитое «пари» Блеза Паскаля: в случае если Бога нет, верующий человек мало что теряет – только расходы на церковные обряды, а если он есть, то неверующий теряет бесконечно многое. Поэтому ставьте на Бога! Ставьте на любовь, господа! – так можно было бы кратко сформулировать «мораль» произведения. А что же Наина и Финн? У них, на то они и высшие силы, все осталось по-прежнему. Их знакомство (как и знакомство Царицы ночи с Зарастро в «Волшебной флейте») началось задолго до событий оперы, и история Руслана и Людмилы – всего лишь маленький эпизод в их бесконечном противостоянии, в большой игре, которую они ведут в поисках истины, легко разменивая пешки. На роль одной из них так и просится Черномор, формально – активно действующий волшебный персонаж и главный злодей. Но он на протяжении всей оперы сам не произносит ни звука, а музыкальная характеристика, которую дает ему Глинка, столь механистична и неодушевлена, что невольно возникает вопрос: насколько самостоятельно он действует?

Знаменитая картина И.Е. Репина «Михаил Иванович Глинка в период сочинения оперы «Руслан и Людмила» свидетельствует о когерентности и взаимосвязанности всей русской культуры XIX века, о том, что художник глубоко чувствовал и понимал предмет, о котором пишет. Это ведь не портрет, а вымышленная картина, написанная через много лет после смерти Глинки. Художнику захотелось взяться за такую необычную и интересную тему – выразить посредством живописи свое впечатление именно от этой музыки.

Взглянем еще раз на знакомое полотно.* Непричесанный (видимо, еще не встававший) композитор лежит на подчеркнуто мягком диване, облокотившись на пышную, выбивающуюся из наволочки подушку. На нем просторный халат, на придвинутом столике пустой стакан из-под чая. Глинка смотрит куда-то в пространство, о чем-то замечтавшись и забыв про разложенные перед ним нотные листы. Судя по всему, так эта музыка и создавалась. И слушать ее нужно так же: отрешившись от суеты, позволяя своему воображению беспрепятственно следовать за причудливыми фантазиями и блуждающими мечтами.

* Репродукция на стр. 22