

Фундаментальное исследование русской оперы

Среди многочисленных и разнообразных по тематике научных трудов **Екатерины Александровны Ручьевской** концепция анализа вокальной музыки занимает особое место [5]. И если среди первых программных выступлений в этом плане была брошюра «Слово и музыка» (1960), в которой сжато и четко изложены новаторские позиции автора, то итоговой крупной работой явилось учебное пособие «Анализ вокальных произведений» [1], выполненное коллективом авторов — сотрудников кафедры теории музыки (1988), продемонстрировавших единомыслие аналитической школы Е.А. Ручьевской.



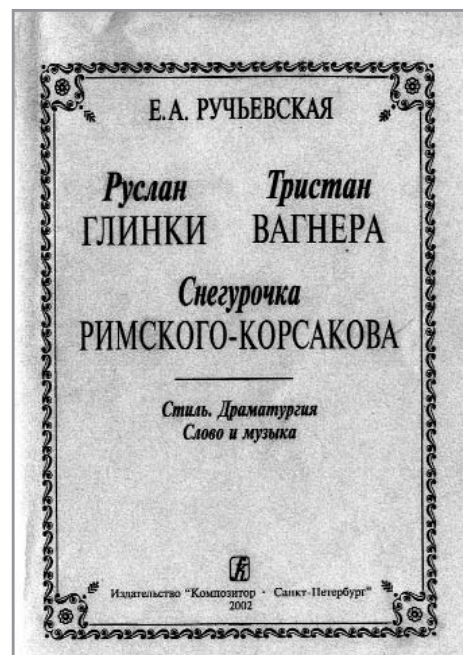
Два фундаментальных исследования, посвященных опере: «*Руслан*» Глинки, «*Тристан*» Вагнера и «*Снегурочка*» Римского-Корсакова: *Стиль. Драматургия. Слово и музыка* [3]; «*Хованщина*» Мусоргского как художественный феномен: *К проблеме поэтики жанра* [4] явились научной сенсацией в самом начале XXI века. Им предшествовал по своему уникальный музыковедческий опус «Пушкин в русской опере» [2]. Отнюдь не популяризаторский,

как могло бы показаться при беглом взгляде на название книги, появившейся к 200-летию со дня рождения великого поэта. Е.А. Ручьевская выступила в ней как инициатор кропотливого сличения «Каменного гостя» Пушкина, версии Жуковского и Автографа оперы Даргомыжского. Для сравнительного анализа был избран ритмо-синтаксический аспект, имеющий наибольшее соприкосновение с музыкой. И если в более ранних работах постепенно оттачивались формулировки и подлинные

открытия Е.А. Ручьевской на стыке современной лингвистики и музыкологии, то в исследовании пушкинской речитативной оперы Даргомыжского разработанные ранее аналитические методы становятся стержневыми. Им следуют ученики Е.А. Ручьевской: В.В. Горячих, в главе о принципах музыкальных характеристик действующих лиц в «Золотом петушке» Римского-Корсакова, и Л.В. Сухова, в разделе, посвященном истории создания «Каменного гостя».

В монографическом исследовании «*Руслан*» Глинки, «*Тристан*» Вагнера и «*Снегурочка*» Римского-Корсакова: *Стиль. Драматургия. Слово и музыка*, — пристальное внимание уделяется природе вокальной интонации, проблеме «слово и музыка». Детально прослеживается как музыкальная интонационность рождается из мелодико-интонационной сущности (синтаксиса) поэтической речи. Но во главу угла ставится и более широкий спектр проблем, связанных с самыми главными родовыми признаками оперной драматургии: «Опера как жанр и форма». Сравнение «предельно контрастных, предельно несхожих, почти несоместимых явлений» [3, 5], по мысли автора, дает возможность выяснения всех предпосылок и

условий существования оперы как жанра. Сложнейшие вопросы опероведения решаются на примере величайших образцов музыкально-театрального творчества: «Все три оперы, — пишет Екатерина Александровна, — горные вершины оперной музыки» [3, 6]. При этом необыкновенно просты и лаконичны все формулировки автора, предельно четко поставлены основные задачи. Предвидя возможные возражения в отборе трех партитур из разных композиторских школ, Е.А. Ручьевская упреждает их следующим образом: «Стиль, драматургия, интонационный генезис, музыкальный язык, принцип формирования и, наконец, самое главное, трактовка сюжета — все несходно, несоместимо, противоположно <...>. Но, с другой



стороны, подходя к ним с определенных позиций, можно показать одновременно как неповторимость, особость каждого произведения, так и лежащие в фундаменте оперного жанра общие закономерности. Это и является главной задачей анализа в первой части книги» [3, 6–7].

Эта часть включает раздел I: **Музыкальный язык. Интонация. Синтаксис**; и раздел II: **Музыкальная драматургия и композиция**. Но буквально на каждой странице автор щедро делится своими наблюдениями, связанными с историей и жанровыми закономерностями оперы. Подчас они ошеломляют своей неожиданностью, как например, «По прямой линии родства со «Снегурочкой» находится, конечно, «Руслан»» [3, 9]. Но в дальнейшем, многие подробности из истории создания «весенней сказки» подтверждают справедливость приведенного афоризма.

Единичное и общее в трех великих творениях непрерывно проходят рядом, сопоставляются, сталкиваются, поверяются многими окружающими явлениями, высказываниями признанных авторитетов. Точно светотени в масштабной картине искусного живописца, они придают особую объемность изображенным предметам, беспредельную перспективу и глубину изображения.

«Мистическая роль внешних сил и символическая сущность сюжета создают предпосылки особой драматургии и особого языка...», «символизация образов привела к идее музыкальных символов — системе лейтмотивов». Все три оперы принадлежат разным периодам эпохи романтизма, и они находятся «на перекрестке стилей — общего «эпохального» и индивидуального» [3, 13]. И если в «Руслане» присутствует «мощная энергетика классицизма», то в «Тристане» — другая специфическая условность. В нем текст очень экспрессивно проинтонирован и «выведен план внутренней речи в масштабах и интонационных особенностях» огромных монологов главных героев. Понятия «внешней» и «внутренней» речи помогают исследователю убедительно осветить двойственность оперного жанра, разное восприятие художественного времени, контрастно представленного в операх Глинки и Римского-Корсакова и музыкальной драме Вагнера.

Подчеркивается важность сравнительного анализа трех произведений в связи с проблемами **стиля**, который рассматривается автором как «система отношений», «многоуровневая система». Екатерина Александровна напоминает ряд разработанных ею ранее теоретических положений, которые помогают обосновать стилевые доминанты всех трех опер.

Все более погружаясь в музыкальную материю избранных партитур, Е.А. Ручьевская ни на минуту не отвлекается от потенциального читателя книги, прежде всего, профессионально образованного музыковеда. И в зависимости от его позиции по отношению к авторскому тексту композитора и либреттиста, предполагает два возможных варианта: «Критик-эксперт», анализирующий оперу с точки зрения театрального или концертного исполнения — и тогда он берет на себя функцию посредника между *текстом-исполнением и публикацией*, и «ученый-исследователь» — он всецело становится «на сторону» композитора, исследуя все крупные и мелкие детали текста, следуя завету Римского-Корсакова: «опера есть произведение прежде всего музыкальное» [3, 26–27]. Безоговорочно выбирая вторую позицию, Екатерина Александровна вносит ряд уточнений понятийного аппарата и терминологии, введенных ею специально для анализа отношений слова и музыки. И как наиболее актуальную в современной науке об опере рассматривает проблему жанровых разновидностей **вокального мелоса**.

Это срединный, самый важный фрагмент первого раздела, озаглавленный так:

Речитатив — речитативный синтаксис — речитативная форма.

Песня — песенный синтаксис — песенная форма.

Не единожды обращаясь к данной проблематике в прежних работах, Е.А. Ручьевская и на этот раз скрупулезно прослеживает своеобразии каждой жанровой разновидности мелодии. Оттолкнувшись от, казалось бы, исчерпывающего определения: «Песенная мелодия строится по принципу песенного синтаксиса, синтаксиса стихоподобного, в отличие от синтаксиса речитативного — прозоподобного» [3, 28], она уточняет и другие близкие, но не тождественные по-

нятия. Например, песенность и кантилена, ариозная мелодия и декламационная мелодия. Не отрицает при этом, что «все жанровые разновидности мелодии взаимопроникаемы, легко включают в себя иножанровые элементы, что создает — особенно в опере — возможность гибкого, тонкого воплощения эмоций и острых ситуативных моментов» [3, 29].

Тем не менее, во всех трех операх Екатерина Александровна прослеживает вполне определенные, контрастные по сути речитативы. В наибольшем количестве и разнообразии они представлены в «Тристане» (как известно, еще Э. Курт связывал происхождение вокальной мелодии в этой опере с речитативом). Особое внимание исследовательница обращает на интонации, которые она относит к области *интроспективной экспрессии*, экспрессии *внутренней речи*, предвосхищающие стиль нововенцев. Как два основных вида речитатива в «Руслане» отмечаются *речитатив-сказ* и *речитатив сессо*, то есть речитатив «деловой» [3, 37], с тщательным их анализом в партиях разных действующих лиц. Речитативы в «Снегурочке» подробно рассматриваются во II-й части книги. И чрезвычайно плодотворным кажется следующее замечание: «кроме собственно речитатива, в «Снегурочке» разработана система разных «речевых форм» — кличей, ритуальной речи и прочее» [3, 47]. Ведущим среди них оказывается принцип формульности, имеющий место в двух других операх, а также совершенно особый тип мелодической выразительности, обозначенный как колоратуры (в «Руслане»), колоратуры и орнамент (в «Снегурочке»), кличи как специфическая область интонаций, связанных с эпосом.

Раздел II (первой части): **Музыкальная драматургия и композиция**. Внимание исследователя переключается на вопросы формообразования в трех великих операх.

В «Тристане» Вагнера исходной предпосылкой является речитативный принцип: асимметрия синтаксиса, асимметрия внутримотивного ритма, открытость, неустойчивость. При всем отличии (смысловом и музыкальном) все акты «Тристана» соотносятся между собой по принципу *продолженного развития* (термин Ю.Н. Тюлина), пред-

полагающего непосредственную связь предыдущего с последующим. В этом проявляются общие закономерности исторического движения оперы в XIX–XX веке: фазные и цепные формы постепенно вытесняют так называемую номерную структуру [3, 107]. Иное дело в гликинском «Руслане»: рассуждения об истоках его драматургии вводят читателя в нелестно-препятную дискуссию об односторонности понимания его как оперы эпической.

Опираясь на литературоведческие работы М.М. Бахтина, прежде всего связанные с романной драматургией, Е.А. утверждает: «Особенностью “Руслана” как жанра оперы является едва ли не парадоксальное сочетание силы, мощи, размаха, громадного масштаба и легкости, подвижности, утонченности. Самым очевидным, лежащим на поверхности признаком легкости и стремительности является **темп**» [3, 123]. Именно в этом ключе анализируется смена темпов в «Руслане». Событийная насыщенность в нем сопровождается не только изменением темпа, но и сменой фактуры, регистров, тембров, сменой синтаксических формул, скорости акцентных долей. «Управляющая» сила взаимо-

действия темпа и ритма прослеживается уже в Интродукции, играет ведущую роль вплоть до финала. Virtuозно выстроенная композитором темповая шкала, по словам Е.А. Ручьевской, «начисто разрушает представление об эпической тяжеловесности, статичности и бездейственности оперы. “Руслан” летит на крыльях *Presto* Увертюры и *Prestissimo* Финала» [3, 133].

Важное значение в музыкальной драматургии и композиции «Руслана» приобретает **Большая хоровая форма**, само понятие которой впервые вводится и подробно обосновывается автором книги. Посредством этой формы не только в «Руслане», но и в «Сусанине» Глинки, операх Мусоргского, Римского-Корсакова воплощается масштабная эпическая идея. Изначально связанная с обрядом, простейшими формами рондо (из двух блоков: запев — припев), она значительно укрупняется в опере и действует как сквозной принцип формообразования. Его свободный, нерегламентированный характер выступает на первый план в Интродукции «Руслана», которая состоит из двух больших разделов. В ней, по определению Е.А., «самая яркая черта обрядовости заключена в идее включения хора в качестве не

только поддержки, отклика, но и как самостоятельной, действующей силы музыкальной драматургии» [3, 142–143]. Однако, в других крупных разделах оперы, принцип большой хоровой формы выносится за пределы обряда, как некий символ единения, общения, отклика. Единство формы достигается тематическими реминисценциями, вариационным и вариантным развитием.

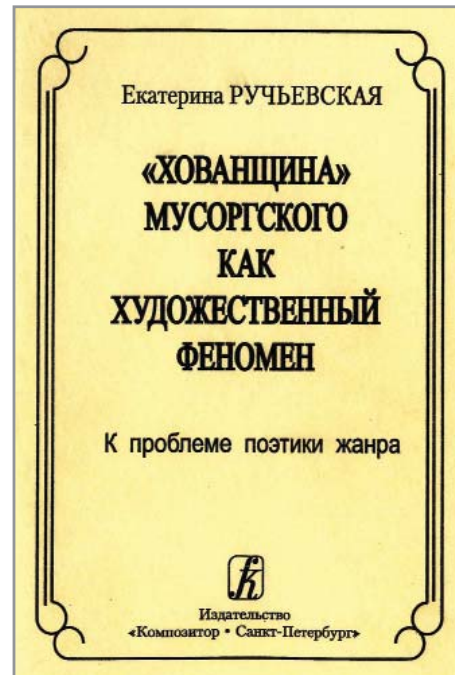
Во второй части книги крупным планом рассматривается «**Поэтическое слово Островского в “Снегурочке” Римского-Корсакова**», проводится сравнение со «Снегурочкой» Чайковского, шаг за шагом прослеживается, как капризный и неудобный пятистопный ямб (белый стих) драматической пьесы претворяется в мелодике песенных номеров оперы Римского-Корсакова, систематизируются лейтмотивы. В защиту оперы от «посягательств» режиссеров, дирижеров и музыковедов, которым в нынешней театральной практике нет числа, звучат заключительные слова этой замечательной, уникальной книги: «В операх классических, совершенных, великих, не только крупные части, крупные фрагменты, но любая самая мелкая деталь имеют смысл» [3, 389].

Опубликованная три года спустя монография «**“Хованщина” Мусоргского как художественный феномен. К проблеме поэтики жанра**» [4] развивает и укрупняет научную проблематику предыдущего исследования, открывая ряд новых важнейших аспектов в теории оперной драматургии на примере одной великой русской оперы.

Характеризуя «Хованщину» как «самое сложное, загадочное и парадоксальное произведение XIX века» [4, 6], Е.А. вместе с тем оценивает ее как «произведение редкостной художественной цельности и красоты» [там же]. Однако особая привлекательность поздней оперы Мусоргского для эвристических методов анализа заключается, по мнению автора книги, в *плотности художественной информации*, равной по существу *плотности художественного открытия*. Гениальный логический пасс (довод), обеспечивающий успех последующих теоретических изысканий!

Часть I: **Музыкальная драматургия** — открывается подробным

экскурсом в область литературных особенностей либретто, включающего крупные стихотворные формы, скрытые стихотворные формы, речевые амплуа (в них особое внимание уделяется ритмической организации поговорок и присловий, и другой полюс — в речи Досифея, его молитвах и воззваниях). Специфичность концепции оперы раскрывается в антитезе «верха» и «низа», проступает в многочисленных оппозициях, систематизированных в подробной схеме, демонстрирующей многослойность художественного мира «Хованщины» [4, 32–34]. В детальнейших анализах важнейших эпизодов оперы раскрываются средства музыкального воплощения главной нравственной идеи, сопоставлений: высокое — низкое, бог — дьявол (и его различные ипостаси), горнее — долнее. Впрямую это не связано ни с характером героев, ни даже с ситуацией, в чем, по утверждению Е.А., «Мусоргский не похож ни на кого <...>». Мусоргский отказался от закрепления идеи в сформирован-



ном лейтмотивизме, отгородив тем самым интонационную сферу идей от конкретности тематизма персонажей» [4, 35–37]. Вдохновенно написаны страницы, посвященные инструментальному вступлению

к опере, песне Марфы «Исходила младешенька», монограммам Досифея и его речитативу, обращенному к Марфе. В стремлении объяснить включение скорбной, возвышенной музыки в партии Голицына и Шакловитого раскрывается особая позиция аналитика в отношении *главной идеи* оперы.

Совершенно по-новому раскрывается игровая стихия «Хованщины». Прослеживается игра как деятельность в народных сценах, игра как маска, игра как шутивно-циничное обыгрывание ситуации, наконец, игра, как действие, почти как обряд. И все это используется с целью углубить конфликт, рельефнее воссоздать контрастные образы в духе менипповой сатиры и народной смеховой культуры — здесь прямая связь с поэтикой Достоевского [4, 56].

Среди парадоксальных качеств «Хованщины» указывается на почти полное отсутствие в ней речитативов и мощный разлив песенной стихии. «*“Хованщина”*», — пишет Екатерина Александровна, — опера *песенная*, начиная с синтаксиса, с малых форм и кончая крупными массивами формы. Функции речитатива как формы сведены к минимуму» [4, 76]. И далее убедительно доказывается, как песенность, песенный синтаксис и песенные формы несут в себе функцию сквозного действия. А как много ценных, интереснейших наблюдений над тематизмом главных действующих лиц, темами-символами (фанфары, звоны, хорал), особенностями ритмизации и своеобразии «русского узора» — песенного орнамента и опеваания фольклорного типа.

В книге Е.А. Ручьевской о «Хованщине» читатель-профессионал найдет исчерпывающие сведения о музыкальной драматургии и музыкальных формах (контрастно-составной и цепной), о крупном плане и функциях хора, о композиции оперы. Но особенно много открытий

содержит вторая часть монографии: **Мастерство Мусоргского**. В ней приоткрываются тайны композиторского мастерства и черты творческого метода на основе Автографа «Хованщины». Этот необычный документ представляет собой чистовую рукопись клавира, без каких-либо пометок, исправлений, сопутствующих эскизов. Чтобы восстановить последовательность сочинения отдельных сцен, Е.А. обратилась к эпистолярной Мусоргского 1872–1880 годов, и на основе отдельных писем проследила процесс сочинения, с характерным для балакиревцев проигрыванием друг другу созданных (но еще не записанных) фрагментов. Возникает интереснейшая картина, увы, не нашедшая отражения в нотных эскизах. Нет в клавири, написанном чернилами, и каких-либо указаний на будущую партитуру. И здесь на помощь исследователю приходит уникальный слух, различающий в двухручных записях и будущие декоративно-помпезные фанфары, и звоны, «изобразительно-конкретные» и символические, «ирреальные», возникающие уже во вступлении, уникальной звуковой картине «Рассвета». сопоставляя фактуру оперного клавира с известными фортепианными сочинениями Мусоргского, Е.А. определяет их семантическую значимость и тембровую окраску, которую они приобрели в дальнейшем. Не затухающая конфликтность ситуации в отношении оркестровой (и не только!) редакции Римского-Корсакова перемещается в сугубо научную сферу: сличения функций тональности, вокальной мелодии, гармонии и фактуры, формы. Дополнительные сведения для профессионалов приводятся в содержательном аналитическом этюде В.В. Горячих*, в котором автор стремится раскрыть и частично решить ряд проблем текстологического характера, а также связанных с историей создания оперы.

В основном корпусе книги рассматривается также родовая общность «Бориса Годунова» и «Хованщины», а ремарки композитора перед каждым действием — как авторская воля в смысле принципа подхода к его операм (заключительная глава: **Мусоргский — режиссер**). Вместо заключения протягивается арка к контекстному анализу разных оперных стилей и жанров в первой книге: «Хованщина» сопоставляется с «Аидой» Верди и «Жизнью за царя» Глинки с точки зрения самых общих законов жанра оперы XIX века.

Как бесконечно увлекательный, с неизмеримыми глубинами познания двухтомный роман, осененный художественным методом великих творцов русской музыки и литературы, воспринимаются рядоположенными две книги Екатерины Александровны Ручьевской. В небольшой рецензии лишь пунктиром можно наметить основополагающее значение важнейших проблем оперной драматургии, возникающих перед заинтересованным и в высшей степени благодарным читателем. Внушительные масштабы целостного анализа сложнейших оперных партитур сочетаются с необыкновенной тонкостью (до микронов!) настроенного аналитического аппарата. Он оттачивался в течение многих десятилетий в беспримерно ответственной педагогической деятельности, в процессе ежедневного вслушивания-осмысления музыкальных творений великих мастеров.

Высочайший профессиональный опыт запечатлен в каждой строчке, в каждом нотном примере (они переписаны от руки Н.И. Кузьминой) выдающегося музыканта и ученого.

Многие Лета Вам, дорогая Екатерина Александровна, и пуды здоровья для осуществления Ваших грандиозных планов и создания новых блестящих трудов!

Список литературы

1. Анализ вокальных произведений: Учеб. пособ. / Авт.-сост.: Ручьевская Е.А., Иванова Л.П., Широкова В.П., Климовицкий А.И., Коловский О.П., Кузьмина Н.И., Романовский Н.В. — Л., 1988.
2. Пушкин в русской опере («Каменный гость» Даргомыжского, «Золотой петушок» Римского-Корсакова) / Авторы: Ручьевская Е.А., Горячих В.В., Сухова Л.В. / Ред.-сост. Н.И. Кузьмина. — СПб, 1998.

3. **Ручьевская Е.А.** «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова: Стиль. Драматургия. Слово и музыка. — СПб: Композитор, 2002.

4. **Ручьевская Е.А.** «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен: К проблеме поэтики жанра / [Ред. В.В. Горячих]. — СПб: Композитор Санкт-Петербург, 2005.

5. **Широкова В.П.** Концепция анализа вокальной музыки в работах Е.А. Ручьевской // Музыкальное приношение. Сборник статей к 75-летию Е.А. Ручьевской / Ред.-сост.: Л.П. Иванова, Н.Ю. Афонина. — СПб, 1998.

* **Горячих В.В.** «Хованщина» М.П. Мусоргского и ее редакция Н.А. Римского-Корсакова: наблюдения над рукописями // **Ручьевская Е.А.** «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен [4]. — Приложения. С. 352–378.