

Красковская Татьяна Викторовна – музыковед,
кандидат искусствоведения,
проректор по научной и творческой работе
ФГБОУ ВО «Петрозаводская государственная
консерватория имени А. К. Глазунова»,
(Петрозаводск, Россия),
krasky79@mail.ru

Kraskovskaja Tatyana V. – musicologist,
Ph.D. (Arts), Vice Rector for Scientific Research and Artistic Projects
of the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire
(Petrozavodsk, Russia)
krasky79@mail.ru
ORCID: 0000-0002-7686-0467

УДК 78.03

DOI 10.61908/2413-0486.2024.37.1.1-21

М. И. ГЛИНКА И НАЦИОНАЛЬНАЯ КОМИЧЕСКАЯ ОПЕРА:
МИКРОИСТОРИЯ В ДЕЙСТВИИ

M. I. GLINKA AND THE NATIONAL COMIC OPERA:
MICROHISTORY IN ACTION

Аннотация

В статье исследуются факты биографии М. И. Глинки, связанные с малороссийским оперным певцом и композитором С. С. Гулаком-Артемовским, в творческом становлении которого Глинка сыграл важную роль. Опера Гулака-Артемовского «Запорожец за Дунаем» рассматривается как модель комической национальной оперы в аспекте оперных исканий Глинки. Методология микроистории позволяет осознать музыкально-исторический процесс формирования отечественной оперной школы, в котором Глинка сыграл основополагающую роль.

Ключевые слова: М. И. Глинка, С. С. Гулак-Артемовский, национальная опера, комическая опера, микроистория

Abstract

The article examines the facts of M. I. Glinka's biography related to the malorossijskij opera singer and composer S. S. Gulak-Artemovskiy, in whose creative formation Glinka played an important role. Gulak-Artemovskiy's opera "Zaporozhets" is considered as a model of comic national opera in the aspect of Glinka's operatic searches. The methodology of microhistory allows to realize the musical-historical process of the formation of the national opera school, in which Glinka played a foundational role.

beyond the Danube” is considered as a model of the comic national opera in the aspect of Glinka’s operatic quest. The methodology of microhistory makes it possible to understand the musical and historical process of the formation of the national opera school, in which Glinka played a fundamental role.

Keywords: M. Glinka, S. Gulak-Artemovsky, national opera, comic opera, microhistory

В России юбилейные даты со дня рождения русского композитора Михаила Ивановича Глинки (1804–1857) всегда имели особый статус и широко отмечались на государственном уровне. В честь 100-летия со дня рождения композитора в 1904 году на заседании Московской городской думы было принято решение установить бюст композитора в первом городском Народном доме и ежегодно, в день рождения композитора, исполнять там его произведения¹. Уже в советское время к 100-летию со дня смерти композитора почта СССР выпустила серию почтовых марок с изображением портрета композитора и сцены из оперы «Иван Сусанин» («Жизнь за царя»), а в год 150-летия со дня рождения был учреждён Музыкальный фестиваль имени М. И. Глинки (традиционная «Глинковская декада»)². В 1966–1991 г. Премию имени Михаила Глинки присуждали за создание выдающихся сочинений в области музыкального искусства любого жанра, а также написание книг по истории музыки.

С беспрецедентным размахом отмечалось 200-летие со дня рождения композитора. Согласно плану, утверждённому Министерством культуры Российской Федерации, в Большом театре состоялась новая постановка «Руслана и Людмилы», прошёл международный симпозиум, посвящённый проблемам изучения и исполнения оперы, Московской и Санкт-Петербургской консерваториями была организована международная научная конференция в

¹ В День музыки: Главархив рассказал о творческом пути композитора Михаила Глинки // Mos.ru [сайт]. URL: <https://www.mos.ru/news/item/130407073/> [дата обращения: 25.02.2024].

² Известно, что всесоюзный оргкомитет фестиваля возглавил в 1957 году Д. Д. Шостакович, а, начиная с 1969 года, «Глинковскую декаду» вела заслуженный деятель искусств РФ, московский музыковед Ж. Г. Дозорцева.

рамках фестиваля «Глинка. К 200-летию со дня рождения», открылась большая музейная экспозиция в Государственном центральном музее музыкальной культуры имени Глинки в Москве, состоялся 47-й Всероссийский музыкальный фестиваль в Смоленске, фестивали в Москве и Санкт-Петербурге и множество концертов в различных городах России, были проведены реставрационные работы памятников на родине композитора³.

220-летие со дня рождения Глинки в наступившем году – особый повод ещё раз обратиться к жизнеописанию русского композитора, его творческому наследию, отметить факты, которым ранее не придавалось особого значения, тем самым актуализировать методологию микроистории – сравнительно молодого направления в отечественном музыковедении. Сам термин «микроистория», имевший ранее негативный смысл, с 1970-х годов «приобрёл права гражданства» (Х. Медик) в трудах представителей школы Анналов – К. Гинзбурга («Сыр и черви»), Э. Ле Руа Ладюри («Монтайю, окситанская деревня»), Л. Февра и М. Блока – и как новое научное направление был представлен в статье бельгийского учёного Э. Фрэймана «Три слоя значений в микроистории», а в отечественной науке стал известен благодаря работам В. Я. Гуревича⁴. Как справедливо отмечает В. Б. Валькова, интерес к методологии микроистории в музыковедении до сих пор носит спонтанный характер: «Музыкально-исторические исследования порой стихийно выходят на близкие этому направлению идеи и методы, и особенно часто – в биографических трудах» [2, с. 142]. Но как раз интерес к «мелким» событиям и малоизвестным фактам биографии творцов, а также к именам, находящимся в тени их фигур, позволяет сделать важные уточнения в магистральных выводах «большой» истории. В данной статье предпринята попытка исследовать с этой точки зрения несколько, на первый взгляд, незначительных фактов биографии Глинки, которые, во-первых, позволят по-новому взглянуть на личность

³ Шабшаевич Е. «Славься!» // Российский музыкант. 2004. № 4 (1226). URL: <https://rm.mosconsv.ru/?p=4188> (дата обращения: 28.02. 2024).

⁴ Подробнее об этом: статьи В. Б. Вальковой [2], В. И. Ниловой [14].

композитора, а во-вторых, важны для осознания процесса формирования отечественной оперной школы, в котором Глинка сыграл основополагающую роль.

Биография классика русской музыки достаточно подробно изучена в отечественном музыкознании, его «Записки» [3] интерпретированы во многих исследованиях с различных точек зрения. Тем не менее в жизни композитора было одно событие, которое в них освещается не часто. Эпизод этот связан с его вокально-педагогической деятельностью. Речь идёт о командировании Глинки в Малороссию для набора певчих в Придворную певческую капеллу⁵. В Михайловском монастыре Глинка впервые услышал пение ученика Киевской духовной семинарии Семёна Гулака-Артемовского (1813–1873). Так состоялась встреча автора первой национальной русской оперы с будущим легендарным басом-баритоном, исполнителем партии Руслана и автором оперы «Запорожец за Дунаем», увидевшей свет Петербургской театральной рампы в 1863 году. Процесс подготовки Глинкой Гулака-Артемовского к оперной сцене показателен для становления русской певческой школы, в котором автор «Руслана» сыграл далеко не последнюю роль [9]. Но, как окажется в дальнейшем, для Гулака-Артемовского певческая школа станет также и школой оперной.

В современной научной литературе жизни и творчеству малороссийского певчего С. С. Гулака-Артемовского уделено совсем немного внимания⁶. Всплеск интереса к его фигуре и композиторскому творчеству пришёлся на 1950–1970-е годы, когда в периодических изданиях Украинской ССР обсуждались проблемы развития национального оперного театра, скорее всего, в русле дебатов о советской опере [14]. В 1962 году вышла скромная (90

⁵ В комментариях к «Запискам» сказано, что в 1838 году Глинка выехал из Петербурга «в сопровождении учителя пения Д. Н. Палагина, певчего Н. Н. Шеинова, дядьки Г. П. Саранчина и своего слуги Я. У. Нетоева» [3, с. 172]. Побывав в Новоспасском, он направился в Новгород-Северск, Воронеж, Нежин и Чернигов, где отобрал для капеллы пятерых мальчиков и певчего Бальбинского, проехал в Качановку, а затем в Киев.

⁶ Гораздо больше сведений о нём можно найти на страницах всемирной сети Интернет, где достоверность тех или иных фактов не всегда имеет документальное подтверждение.

страниц) монография Л. С. Кауфмана «С. С. Гулак-Артемовский» [8]⁷. Другим доступным источником является двухтомный словарь А. М. Пружанского [17], в котором знаменитому певцу и композитору отведено гораздо большее внимание, нежели другим героям данного свода.

Напомним некоторые вехи биографии Семёна Степановича Гулака-Артемовского. Он родился в 1813 году на хуторе Гулаковщина Черкасского уезда Киевской губернии⁸. Будущий российский певец вырос в семье священника и в 11-летнем возрасте поступил в Киевское духовное училище, чтобы пойти по стопам отца. Однако его звонкий дискант был замечен митрополитом Евгением (Болховитиковым), и судьба повела юного певчего своей дорогой: сначала в митрополичий хор Софийского собора в Киеве, а затем – в хор Михайловского монастыря, откуда уже вместе с Глинкой он последует в Петербург. Известно, что певчий обладал необыкновенным природным бас-баритоном, а Михаил Иванович искал певцов не только для пополнения петербургской оперной сцены, но и для своего «Руслана», над которым он уже работал и сетовал на то, что «существовавшего до тех пор персонала было бы недостаточно для нового произведения» [19, с. 435]. Находясь в Качановке, которая явилась своеобразным «пунктом сбора певчих» перед отъездом в Петербург, перспективный певец уже мог слышать, как Глинка работал над фрагментами будущей оперы: Балладой Финна, Маршем Черномора и Персидским хором [8, с. 12]. Как указывает Кауфман, Глинка в своём промежуточном отчёте Львову ни словом не обмолвился о том, что помимо мальчиков-дискантов нашёл в Малороссии ещё и такого оперного певца [там же, с. 11]. Не было сведений об этой находке и в итоговом рапорте, что свидетельствует об особых планах композитора на незаурядный талант

⁷ Перевод на русский язык был сделан в 1973 году.

⁸ Необходимо напомнить, что в то время Киевская губерния была частью Малороссии, воссоединившейся с Российским государством ещё в 1654 году, и входила в состав Российской империи вплоть до образования СССР, когда Гулак-Артемовского возведут в ранг создателя первой национальной украинской оперы «Запорожец за Дунаем».

певчего. Известно также, что вакантного места в Придворной певческой капелле для Гулака-Артемовского не оказалось, поскольку выделены были лишь места для Бальбинского и Крутицкого. Кауфман подробно описывает, как Глинка хлопотал о том, чтобы Гулак-Артемовский получил свидетельство, разрешающее ему оставаться в столице (и даже сам его получил!), обращался к председателю Петербургской казённой палаты А. Жадовскому с просьбой перевести певца из духовного ведомства в светское, т.е. сделал всё возможное, чтобы Гулак-Артемовский остался в Петербурге. Эти факты, которым обычно не придавалось значения, служат особым штрихом к портрету композитора, характеризующим его не только как педагога, но и как наставника, осознающего меру ответственности за судьбу своих подопечных.

Глинка до 1839 года давал Артемовскому уроки вокала, готовил для оперной сцены, о чём есть свидетельство в «Записках» [3, с. 86], обучал его культуре исполнения и даже устроил ему занятия с Н. В. Кукольником по освоению французского и итальянского языков. Специально для Артемовского Михаил Иванович написал две украинские песни «Гуде вітер вельми в полі» и «Не щебечи, соловейко», а в 1839 году вместе с А. С. Даргомыжским организовал первый публичный концерт в театральном зале Юсуповского дворца. Присутствовавший на концерте меценат П. Н. Демидов оказал певцу финансовую помощь для поездки за границу в целях дальнейшего обучения вокальному мастерству.

Гулак-Артемовский был необычайно одарён: он имел уникальный природный тембр и объём голоса, блестящие актёрские данные, талант к живописи и композиторский дар. В его творческом наследии осталось большое количество сочинений – романсов, с которых он скромно начал осваивать композиторское ремесло, обработок украинских песен и оригинальных песен в народном духе. Их успех вдохновил Артемовского на создание крупных музыкально-сценических произведений – вокально-хореографического

дивертисмента «Украинская свадьба» (1852), музыки к собственной комедии-водевиллю «Ночь накануне Иванова дня» (1852), музыки к драме «Разрушители кораблей» (1853), а также оперы «Запорожец за Дунаем».

Факт перевоплощения Артемовского-певца в Артемовского - композитора вполне объясним в ракурсе микроистории. В 1839 году Гулак-Артемовский отправился в Париж, где окунулся в атмосферу опер Беллини и Доницетти, постигая искусство мастеров *bel canto*: Рубини, Лаблаша, Тамбурини. Семен Степанович брал уроки у итальянца по происхождению, певца, композитора и педагога Алари, у преподавателей пения Мартолини и Романи. После почти годового курса вокала у Алари Гулак-Артемовский съездил с ним в Италию (Флоренцию), где наряду с *bel canto* осваивал азы мелодекламации. Успешно продвигаясь в освоении техники прекрасного пения, в начале 1841 года Артемовский получил ангажемент во Флорентийскую оперу, где исполнял сольные партии в «Беатриче ди Тенда» Беллини, «Лючии ди Ламмермур» Доницетти и «Браво» Меркаданте. После стажировки у мастеров итальянского *bel canto* и успешных дебютов на оперной сцене Флоренции Гулак-Артемовский вернулся в Россию [17, с. 129]: дорога на императорскую сцену была открыта. До 1865 года певец бесменно выступал в составе оперной труппы не только в Петербурге, но и в Москве, а также гастролировал в провинциальных театрах. В составе петербургской оперной труппы прошедший итальянскую вокальную школу русский певец исполнял партии в операх Доницетти («Лючия ди Ламмермур», «Велизарий», «Фаворитка») и «Норме» Беллини. Театральная публика Петербурга в 1840-е годы находилась под большим впечатлением от спектаклей итальянской оперной труппы во главе с Джованни Баттиста Рубини. Гулак-Артемовский наряду с другими певцами был отобран для исполнения сольных партий в постановках итальянской труппы, исполнял уже знакомые ему соло в операх итальянских композиторов, в том числе Россини (Яго из «Отелло»,

Рудольф из «Карла Смелого»⁹), а также партии Командора и Мазетто в полюбившемся петербуржцам «Дон Жуане» Моцарта. Таким образом, итальянская школа буквально «вросла» в сознание малороссийского певца вместе с азами искусства *bel canto*. Важно заметить, что первый сценический опыт был получен во Флоренции, где сильна была старая итальянская традиция сочинения оперных спектаклей самими певцами [18]. Если принять во внимание перечисленные факты, то станет понятно, почему путь Артемовского певца так естественно продолжился композиторской карьерой.

Кульминацией его композиторского творчества стало создание оперы «Запорожец за Дунаем», в которой он выступил автором музыки и либреттистом. В биографическом очерке Кауфмана подробно описаны первые шаги на поприще композиции, а также предпосылки создания оперы, связанные с формированием прогрессивных взглядов композитора в 1850-е годы. Тогда шла дискуссия о национальном самоопределении народов Российского государства, в том числе обсуждались вопросы защиты прав украинского народа на собственный язык, литературу, театр и образование. Малороссийский певец всецело разделял прогрессивные взгляды поэта Тараса Шевченко, находящегося в это время в опале, и принимал самое активное участие в продвижении самобытной украинской культуры. Вполне вероятно, что желание композитора создать оперу, в которой воплотился бы образ украинского народа с только ему присущим чувством патриотизма и храбростью, природным юмором и благородством, основывалось на этих идеях. Кроме того, композитор уже создал водевили «Украинская свадьба» и «Ночь накануне Иванова дня», в которых эта цель была достигнута. Теперь нужно было перенести эти идеи на произведение в оперном жанре, в котором Гулак-Артемовский ещё не работал. Вполне естественно в таком случае обратиться к опыту своего авторитетного учителя, друга и наставника – Глинки, который после премьеры оперы «Жизнь

⁹ Под таким названием долгие годы в России шла опера Россини «Вильгельм Телль».

за царя» обрёл статус создателя русской национальной оперы [11]. На тот момент, выбирая модель для своего произведения, Артемовский не мог сделать выбор между оперой зарубежного композитора, «трагедией на музыке» О. А. Козловского и «бытовых представлений» А. Н. Титова. Возможно, он обратился бы к наследию А. Н. Верстовского («Пан Твардовский», 1828; «Вадим», 1832; «Аскольдова могила», 1835), но, вероятно, авторитет личности Глинки был для него значительнее. Об этом говорят и факты. Гулак-Артемовский некоторое время жил в квартире своего вокального педагога, на протяжении долгого времени дружески общался с ним, исполнял и слушал его сочинения. В сентябре 1857 года, уже после смерти учителя, он дал бенефис, в программу которого по его настоятельным требованиям был включён второй акт «Руслана». Гулак-Артемовский вместе с Булаховым и Петровым хлопотал за возобновление постановок «Руслана и Людмилы» в 1857–1858 годах.

Для Глинки идея национального, реализованная в «Жизни за царя», заключалась в воплощении уваровской триады «Православие – самодержавие – народность». Е. Лобанкова в своей монографии убедительно показывает, каким образом эти компоненты теории официальной народности «реализуются в сложном переплетении сюжетного, сценографического и музыкального рядов» [11, с. 74]. Напомним, что проект «первой национальной оперы» начался у Глинки с тщательного выбора сюжета, который был бы актуален в контексте данной идеологии [там же, с. 73–74]. В «Жизни за царя» концепт «православие» Глинка воплотил через ораториальность и аллюзию на партесный концерт с обязательной семантизацией тембров; соединил на уровне музыкального языка народную песенность с церковной певческой традицией, обратился к символике колокольности, привнёс в мелодику барочные риторические фигуры. В драматургическом плане он сформировал ситуацию двойного венчания, создал смысловые параллели с сюжетом Священного писания и т. п. Концепт «самодержавие» был выражен в косвенных характеристиках царя

Михаила Романовича, в сквозном проведении мотивов хора «Славься», «народность» – в создании мифа семьи, вокально-хоровых сценах, противопоставленных танцевальной характеристике поляков, омузыкаливании быта крестьян, применении средств музыкальной выразительности народно-песенной сферы [там же, с. 75–84]. При этом Глинке удалось вписать триединый концепт «Православие – самодержавие – народность» в общеевропейскую традицию большой романтической оперы. В этой модели большое значение имеет национальный конфликт, который Глинка, во-первых, мастерски показывает через тональный, ладовый, жанровый и тембровый контраст, во-вторых, последовательно развивает на протяжении оперы, используя симфонизацию и лейтмотивный подход.

Опера «Руслан и Людмила» – продукт уже другого времени, однако освоенная Глинкой в «Сусанине» работа по модели в этой опере тоже присутствует, но реализуется по-другому. Р. А. Нагин в своём исследовании приходит к выводу о том, что эпические черты, характерные для русского музыкального искусства, органично соединяются с жанровыми признаками «волшебной оперы»: декоративные сценические приёмы, излюбленные авторами либретто сюжетные мотивы, волшебные предметы, антитеза реального и фантастического [13, с. 15–18]. От «волшебных» опер европейского образца сочинение русского композитора отличают принципы эпической драматургии.

В обеих операх Глинки национальный стиль сложился из воспроизведения интонаций русской песенности во всех её жанровых, ритмических и ладовых проявлениях, в воссоздании квинтэссенции русского мелодического начала в знаменитом «глинкинском гексахорде». Только в «Руслане» композитор заметно расширил жанровый диапазон, применяя речитации, заклинания, приговоры, используя архаичные лады, асимметричные размеры. Кроме того уникальный слух Глинки и его «вокальное ухо»

позволили органично, «без швов» переплести интонации русской песенности с вокальной техникой *bel canto*¹⁰. Здесь необходимо подчеркнуть, что отношения русского композитора с итальянской музыкой не всегда были однозначны. Так, например, А. Джуст в статье «Михаил Глинка и Италия: история противоречивых отношений» констатирует: «Поначалу, Глинка, как и другие русские музыканты и любители первой четверти XIX века, считал совершенно необходимым обучение на основе западной школы, которая тогда ассоциировалась с итальянской традицией – универсальной и наднациональной основой музыкального языка» [5, с. 209]. Глинка осваивал исполнительскую манеру, характерную для оперы-буффа, занимался итальянским языком и композицией с Л. Дзамбони, в своём путешествии по Европе 1830-х годов познакомился с В. Беллини, Г. Доницетти, пианистом Ф. Поллини, певицей Дж. Паста и другими итальянскими музыкантами и их творчеством. «По возвращению в Россию его [Глинки] связь с Италией и её музыкальной культурой не оборвалась, и несмотря на проскальзывающее в “Записках” отчуждение, опыт такого взаимодействия воплотился не только в его раннем творчестве, но, и, что особенно важно, в сочинениях, которые были задуманы в противовес традициям прошлого» [там же, с. 218]. Итальянский стиль был воспринят Глинкой также в период деятельности в Придворной певческой капелле. Известно, что до назначения А. Ф. Львова директором капеллы характерной чертой духовной музыки было смешение русского и итальянского стилей (вслед за Дж. Сарти). Назначение же Львова ознаменовало стилистический поворот, связанный с т. н. «немецким» стилем, который не был поддержан Глинкой, оставшимся на «итальянской» линии [20, с. 14].

Принципы работы по модели, освоенные Глинкой в своём оперном творчестве, были последовательно воплощены Гулаком-Артемовским в процессе создания оперы «Запорожец за Дунаем», только жанровой моделью

¹⁰Связям музыки Глинки с итальянской культурой посвящена монография Е. Петрушанской [16].

была выбрана комическая опера. Это неудивительно, поскольку в 1840-е годы в Петербурге звучали комические оперы популярного в то время Россини – «Итальянка в Алжире» и «Севильский цирюльник» [7], а также «Похищение из Серая» Моцарта.

Опера «Запорожец за Дунаем», впервые поставленная на сцене Мариинского театра в 1863 году, имела большой резонанс, о чём свидетельствуют рецензии, приведённые в биографических данных о композиторе. Во всех отзывах отмечался артистический талант Артемовского – исполнителя партии Карася. В то же время опера стала центром дискуссий о творческой самостоятельности её автора. Критик Загребельный назвал «Запорожца» «первой украинской оперой» и «новым проявлением народного самосознания» [цит. по: 8, с. 109]. М. Рапопорт отметил, что Гулака-Артемовский «стремился изобразить в своём произведении, по возможности верно, малороссийский характер, представить эскиз из жизни малороссийских казаков, представить народную картину и [это] ему вполне удалось» [там же]. На влияние итальянского оперного искусства указывал критик П. Ильин, говоря о заимствовании финального дуэта Карася и Одарки из оперы Доницетти «Любовный напиток» [там же, с. 111]. Д. Ревуцкий писал о том, что «стиль названных итальянских композиторов [Доницетти, Беллини] с их мелодикой (только без колоратур), ритмикой и гармониями отразился в “Запорожце за Дунаем”» [там же]. Мнение о том, что опера Гулака-Артемовского является плагиатом Моцартовской оперы «Похищение из Серая» было высказано критиком З. Лисько [там же, с. 113].

Идея «итальянской прививки» Гулака-Артемовского, впервые выдвинутая Ревуцким, нашла продолжение и в научных исследованиях XX столетия. В частности, И. Драч в своей статье [6] аргументирует версию об итальянском влиянии и показывает, как в «Запорожце» воплотилось воздействие стиля Россини. Автор публикации обращает внимание на малоизвестный факт исполнения Гулаком-

Артемовским партии Мустафы в россиниевской опере «Итальянка в Алжире» в 1850 году. Возможно, в результате работы в этом спектакле он увидел в либретто А. Анелли потенциальный сюжет для своей будущей оперы. Действительно, фабулы «Запорожца» и «Итальянки» схожи во многом: «сохраняется та же планировка действия, те же сюжетные мотивы, сценические положения, тот же набор действующих лиц, оппозиция молодых влюблённых семейной паре» [там же, с. 77]. Но подобные параллели можно провести и с моцартовским «Похищением из Сералия». Действие в обоих случаях разворачивается в Турции второй половины XVIII века. В этих операх есть пары, которые готовы рисковать жизнью ради свободы (Бельмонт и Констанца, Оксана и Андрей), есть соперники, влюблённые в главных героинь и создающие любовный треугольник (Паша и Прокоп Терень). Венчает оперы благополучный финал: моцартовский Паша прощает сразу всех влюблённых за попытку бегства (Бельмонта и Констанцу, Педрильо и Блонду); Султан Гулака-Артемовского возвращает свободу вольнолюбивому украинскому казачеству и дарует жизнь Оксане и Андрею.

Указанные сходства подтверждают мысль о том, что Гулак-Артемовский подобрал для своей оперы распространённый сюжет, который включал в себя «турецкую тему», характерную для популярных в то время и известных ему опер-*buffa*.

Текст либретто, как прозаический, так и стихотворный, был написан самим композитором на малороссийском наречии¹¹. Исполнение оперы в Петербурге на этом диалекте подтверждается рецензией Загребельного, в которой он отмечает, что исполнительница партии Оксаны Д. Леонова произносила слова «по-украински недурно» [8, с. 109]. Известно, что в то время в Петербурге украинский язык бытовал и понимался именно как диалект, являющийся «ответвлением» русского языка [1]. Петербургская публика охотнее слушала оперы на итальянском и немецком языках, в то время как

¹¹ Редакцию стихотворных текстов осуществил друг композитора, поэт В. Сикевич [8, с. 103].

русский язык воспринимался как некий «чужеродный» элемент. Звучание же малороссийского наречия напомнило об одной традиции комической оперы, идущей от неаполитанской диалектной комедии 1700–1730-х годов и обусловившей использование наречий и диалектов в текстах либретто [12, с. 4].

Стремясь создать национальную оперу, Гулак-Артемовский воспользовался сюжетной формулой и драматургической моделью итальянской оперы-buffa. Наряду с музыкальными номерами в ней присутствуют разговорные диалоги. В действие включён «персонаж без пения» – Прокоп Терень. Композитор сохраняет вокально-регистровую иерархию ведущих партий, подчеркивающую возраст и социальный статус героев: Иван Карась (запорожец, 45–50 лет) – характер «важный» – бас, сирота Оксана, проживающая в доме Карася – сопрано, молодой казак-запорожец Андрей – удалой тенор.

В музыке ярко представлена украинская народная песенность, обеспечившая опере демократический характер. Кауфман очень подробно прослеживает эту линию, отмечая народно-песенные истоки буквально в каждом номере. Помимо развёрнутых арий и каватин (№ 8 «Теперь я турок») звучат характерные для комической оперы жанры: романс (Романс Одарки «Месяц ясный») и песня. Этот ряд продолжают буффонные скороговорки (№ 5 Песня Карася, № 21 Речитатив и хор), виртуозные рулады в сочетании с выразительным речитативом (№ 15 Песня Оксаны «Ангел ночи»), арии и оркестровые эпизоды с признаками танцевальных жанров (Вступление, романс Одарки в ритме вальса, Марш Имама), комедийные дуэты-перебранки (№ 18 Дуэт Одарки и Карася). Важное место в опере занимают ансамблевые номера (дуэты № 6, 16, 18; квинтет № 20, полифонический квинтет из III акта), а хоровые эпизоды несут важную смысловую нагрузку (№ 21 Речитатив и хор, № 24 Ария Андрея с хором). При том, что музыкальный язык «Запорожца» основан на украинских песенных интонациях, во многих вокальных партиях наблюдаются приёмы техники *bel*

santo, к примеру: трели в Каватине Карася (№ 5) и в Песне Оксаны (№ 15), охватывающие широкий диапазон колоратуры в Дуэте (№ 16).

В оперу включена сюита украинских танцев. Есть в ней пример «ориентализма» – турецкая линия, как в «Похищении из Серая» Моцарта. Однако образ турецкого султана у Гулака-Артемовского лишён буффонного оттенка. «Этот скучающий тридцатилетний мужчина – средоточие добродетели и благородства – вовсе не вяжется с бытующими в Европе вообще и на Украине в частности представлениями о турках. Намеренная идеализация данного действующего лица, его подчёркнутая условность имели, видимо, серьёзную подоплёку <...> Гулаку-Артемовскому была далеко не чужда укоренившаяся в народе вера в доброго и мудрого правителя, по воле которого мгновенно разрешаются любые проблемы» [6, с. 78]. Учитывая это и факт преподнесения клавира оперы великому князю Николаю Николаевичу, можно провести параллель с историей создания «Жизни за царя» Глинки и установить наличие в содержании «Запорожца» концепта «самодержавие». Но идея самопожертвования во имя государственных идеалов, как и традиция посвящения опуса высокопоставленным особам имеет свои истоки в классицизме, в его апелляции к духу античной поэзии и греческой трагедии. Приведём в пример «русскую» версию мифа об Альцесте – оперу Г. Раупаха на текст А. П. Сумарокова, поставленную в Петербурге в 1758 году. В ней, как пишет Л. Кириллина, «возникла важная идея, которой не было ни у кого из предшественников и которая затем неисповедимыми путями перекочевала в парижскую редакцию оперы Глюка: идея самопожертвования не только во имя любви, но и во имя государя и государства» [10, с. 182].

Итак, профессиональное и личное общение Гулака-Артемовского с Глинкой-вокальным педагогом способствовало формированию замечательного певца, которому удавались партии различного уровня сложности. Общение же с Глинкой-композитором стало для музыканта оперной школой. Очевидно, что

«Запорожец за Дунаем» явился примером воплощения глинкинских принципов работы по модели создания национальной оперы. В опере «Жизнь за царя» воплощение актуальной национальной идеи происходит через синтез жанров оратории, хорового концерта и большой оперы; в «Руслане» сочетаются эпическое начало с чертами волшебной оперы. Интонационный словарь этих опер основан на русской песенности, но органично связан с итальянским стилем. Комическая опера Гулака-Артемовского на малороссийском материале демонстрирует ту же специфику понимания национального. Однако, взгляд на оперное творчество Глинки сквозь «Запорожца» Артемовского позволило акцентировать ещё одну важную мысль. Она заключается в том, что Глинка следовал традициям классического стиля, воспринятым через итальянское музыкальное искусство, и интеграции этих традиций в оперное творчество, основанное на национальном (народно-песенном) языке.

В опере «Запорожец за Дунаем» слышны национальная украинская песенность и зажигательность народных танцев, моцартовские оркестровые эпизоды и россиниевские искромётные скороговорки, «турецкая» музыка и итальянское *bel canto*. Но есть в этом произведении эпизоды, когда наше ухо улавливает сходство оркестровки сюиты украинских танцев с «Камаринской», романс Оксаны – с каватиной Людмилы. Квартет № 19 (после Марша) вызывает в памяти трио «Не томи, родимый», а песня Карася демонстрирует сходство с рондо Фарлафа. Учитывая то, что Гулак-Артемовский знал оперное творчество Глинки «изнутри», вполне возможно, что эти параллелизмы не случайны. В опере также есть фрагмент, на который обратил внимание Кауфман: вступление к арии Андрея перекликается со второй темой песни Вани из «Жизни за царя» [8, с. 114]. Этот фрагмент не назван цитатой, но по классификации А. В. Денисова он является таковой, поскольку частично сохраняет звуковысотный, метроритмический и фактурный параметры (примеры № 1, 2).

Пример № 1

М. И. Глинка. «Жизнь за царя». Ария с хором (№ 19) «Бедный конь в поле пал», т. 106–113

Andante moderato. $\text{♩} = 66$.

Ты не плачь, не плачь си-ро-ти - ну-шка!
 Ar - - me Wai - se, o wei - ne, o wei - ne nicht!

Пример № 2

С. С. Гулак-Артемовский. «Запорожец за Дунаем». Ария Андрея (№ 24)

Largo

В диахронном аспекте цитату можно рассматривать как смысловой «мост», воплощающий «принцип преемственности в развитии истории, в которой отдельные этапы непрерывно сменяют друг друга и одновременно оказываются тесно взаимосвязанными» [4, с. 108].

Почему же Гулак-Артемовский остался в истории русской оперы только как талантливый исполнитель партии Руслана в творении Глинки? Причины сложившейся ситуации можно попробовать объяснить следующим образом. История русской музыки была впервые представлена как целостный исторический процесс в трудах Б. В. Асафьева¹². Опера Гулака-Артемовского

¹² С 1925 года Асафьев стал профессором Ленинградской консерватории, тогда же начался активный период его научной деятельности, были созданы самые значительные работы учёного: «Симфонические этюды», «Письма о русской опере и балете», «Музыкальная форма как процесс», а также труд, который долгое время являлся настольной книгой для последующих поколений музыковедов – «Русская музыка от начала XIX столетия».

не попала в поле зрения идеолога, поскольку к тому времени Малороссия обособилась и стала отдельной, *de jure* самостоятельной советской республикой – Украиной со своей национальной историей.

В биографии Глинки встреча с Гулаком-Артемовским, дальнейшая их совместная работа, а также многолетняя дружба, на первый взгляд, воспринимаются как эпизоды, «мелочи истории», расположенные на полях биографии Глинки. Микроистория приводит к иному осмыслению данных эпизодов. С точки зрения «когнитивного слоя» микроистории, это «пристальный взгляд на определённую историческую ситуацию» [2], который приводит к осознанию магистральной линии истории национальной оперы: работа Гулака-Артемовского над «Запорожцем» стала продолжением оперных исканий Глинки, а взгляд на оперное наследие Глинки сквозь оперу малороссийского композитора акцентировал приверженность автора «Руслана» классицистской эстетике. И если бы в истории музыки утвердилось понятие «оперная школа Глинки», то Гулак-Артемовский несомненно стал бы одним из её продолжателей.

Литература

1. Александровский И. С. «Язык» или «наречие»? Полемика вокруг украинского языка в XIX в. // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: История и политические науки. 2009. № 1. С. 46–53.
2. Валькова В. Б. Биография музыканта в свете принципов микроистории // Диалектика классического и современного в музыке: новые векторы исследования: Тамаре Николаевне Левой посвящается / ред.-сост. Т. Б. Сиднева. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2021. С. 140–149.
3. Глинка М. И. Записки. М.: Музыка, 1988. 222 с.
4. Денисов А. В. Метаморфозы музыкального текста: монография. 2-е изд., испр. и доп. М.: Юрайт, 2017. 187 с.
5. Джуст А. Михаил Глинка и Италия: история противоречивых отношений // Италия – Россия: четыре века музыки. М.: ABCdesign, 2017. С. 206–224.
6. Драч И. Украинский парафраз на россиниевский сюжет // Джоаккино Россини: современные аспекты исследования творческого наследия: сборник статей. Киев, 1993. С. 74–79.

7. Золотницкая Л. Постановки опер Россини в Петербурге и в Москве в XIX – начале XX века // Джоаккино Россини: современные аспекты исследования творческого наследия: сборник статей. Киев, 1993. С. 47–55.
8. Кауфман Л. С. С. С. Гулак-Артемовский. М.: Музыка, 1973. 167 с.
9. Кизин М. М. Русская певческая школа М. М. Глинки // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2012. № 4 (32). С. 105–108.
10. Кириллина Л. В. Глюк. М.: Молодая гвардия, 2018. 383 с.
11. Лобанкова Е. В. Национальные мифы в русской музыкальной культуре от Глинки до Скрябина: историко-социологические очерки. СПб.: Издательство им. Н. И. Новикова: Галина скрипит, 2014. 416 с.
12. Луцкер П. В. Традиция итальянской комической оперы в XVII – первой половине XVIII века: генезис и поэтика жанров: автореферат дис. ... док. искусствоведения : 17.00.02. М., 2015. 48 с.
13. Нагин Р. А. Оперное творчество М. И. Глинки в контексте западноевропейского музыкального театра XVIII – первой половины XIX веков : автореферат дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. М., 2011. 26 с.
14. Науменко Т. И. «Песенная опера» 1930-х годов: в поисках новой поэтики жанра // Проблемы музыкальной науки. 2023. № 3. С. 58–67.
15. Нилова В. И. Микроистория и методологический синтез в трудах М. С. Друскина // Музыкальное искусство и наука в современном мире: сборник статей по материалам Международной научной конференции (12–13 ноября 2015 года). Астрахань, 2015. С. 29–36.
16. Петрушанская Е. М. Михаил Глинка и Италия: загадки жизни и творчества. М.: Классика–XXI, 2009. 444 с.
17. Пружанский А. М. Отечественные певцы. 1750 – 1917: словарь: в 2 частях. Ч. 1. М.: Советский композитор, 1991. 41 с.
18. Сапонов М. А. На излёте Ренессанса: questa nuova maniera di canto и «незаконно» рождённая опера // Тезисы и материалы Международной научной конференции «Развитие и разломы: историческое измерение в художественном творчестве, восприятии и интерпретации» 30 октября – 1 ноября 2023 г. СПб., 2023. С. 46–47.
19. Стефанович Д. В. Композиторская школа Н. А. Римского-Корсакова в контексте развития русской духовной музыки: автореферат дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. СПб, 2017. 24 с.

References

1. Aleksandrovsky I. S. «Yazyk» ili «narechie»? Polemika vokrug ukrainskogo yazyka v XIX v. [«Language» or «adverb»? The controversy around the Ukrainian language in the 19th century]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Seriya: Istoriya i politicheskie nauki* [Bulletin of the Moscow State Regional University. Series: History and Political Sciences]. 2009. No. 1, pp. 46–53.

2. Val'kova V. B. Biografiya muzykanta v svete principov mikroistorii [Biography of the musician in the light of the principles of microhistory]. *Dialektika klassicheskogo i sovremennogo v muzyke: novye vektory issledovaniya. Tamare Nikolaevne Levoj posvyashchaetsya* [Dialectics of classical and modern in music: new vectors of research: dedicated to Tamara Nikolaevna Levoy]. Ed.-comp. by T. B. Sidneva. Nizhny Novgorod: Izd-vo Nizhegorodskoj konservatorii, 2021, pp. 140–149.
3. Glinka M. I. *Zapiski* [Notes]. Moscow: Muzyka, 1988. 222 p.
4. Denisov A. V. *Metamorfozy muzykal'nogo teksta: monografiya. 2-e izd., ispr. i dop.* [Metamorphoses of a musical text: a monograph. 2nd ed., ispr. and add.]. Moscow: Izdatel'stvo Yurajt, 2017. 187 p.
5. Dzhust A. Mihail Glinka i Italiya: istoriya protivorechivyh otnoshenij [Mikhail Glinka and Italy: a history of contradictory relations]. *Italiya – Rossiya: chetyre veka muzyki* [Italy – Russia: four centuries of music]. Moscow, 2017, pp. 206–224.
6. Drach I. Ukrainskij parafraz na rossinievskij syuzhet [A Ukrainian paraphrase on the Russian plot]. *Dzhoakkino Rossini: sovremennye aspekty issledovaniya tvorcheskogo naslediya. Sbornik statej* [Gioacchino Rossini: modern aspects of the study of creative heritage: a collection of articles]. Kiev, 1993, pp. 74–79.
7. Zolotnickaya L. Postanovki oper Rossini v Peterburge i v Moskve v XIX – nachale XX veka [Productions of Rossini operas in St. Petersburg and Moscow in the XIX – early XX century]. *Dzhoakkino Rossini: sovremennye aspekty issledovaniya tvorcheskogo naslediya. Sbornik statej* [Gioacchino Rossini: modern aspects of the study of creative heritage: a collection of articles]. Kiev, 1993, pp. 47–55.
8. Kaufman L. S. S. S. *Gulak-Artemovskij* [S. S. Hulak-Artemovsky]. Moscow: Muzyka, 1973. 178 p.
9. Kizin M. M. Russkaya pevcheskaya shkola M. M. Glinki [M. M. Glinka's Russian Singing School]. *Vestnik Chelyabinskoy gosudarstvennoj akademii kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts]. 2012. No. 4 (32), pp. 105–108.
10. Kirillina L. V. *Glyuk* [Glyuk]. Moscow: Molodaya gvardiya, 2018. 383 p.
11. Lobankova E. V. *Nacional'nye mify v russkoj muzykal'noj kul'ture ot Glinki do Skryabina: Istoriko-sociologicheskie ocherki* [National Myths in Russian Musical Culture from Glinka to Scriabin: Historical and Sociological Essays]. Saint-Petersburg: Izdatel'stvo imeni N. I. Novikova; Izdatel'skij dom «Galina skripsit», 2014. 416 p.
12. Lucker P. V. *Tradiciya ital'yanskoj komicheskoy opery v XVII – pervoj polovine XVIII veka: genezis i poetika zhanrov: avtoreferat dis. ... dok. iskusstvovedeniya : 17.00.02* [The tradition of Italian comic opera in the XVII – first half of the XVIII century: the genesis and poetics of genres: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts : 17.00.02]. Moscow, 2015. 48 p.
13. Nagin R. A. *Opernoe tvorchestvo M. I. Glinki v kontekste zapadnoevropejskogo muzykal'nogo teatra XVIII – pervoj poloviny XIX vekov : avtoreferat dis. ... kand. Iskusstvovedeniya : 17.00.02* [The operatic work of M. I. Glinka in the context of Western European Musical theater of the XVIII – first half of the XIX centuries: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts : 17.00.02]. Moscow, 2011. 26 p.

14. Naumenko T. I. «Pesennaya opera» 1930-h godov: v poiskah novoj poetiki zhanra [The «Song Opera» of the 1930s: in search of a new poetics of the genre]. *Problemy muzykalnoj nauki* [Music Scholarship]. 2023. No. 3, pp. 58–67.
15. Nilova V. I. Mikroistoriya i metodologicheskij sintez v trudah M. S. Druskina [Microhistory and methodological synthesis in the works of M. S. Druskin]. *Muzykal'noe iskusstvo i nauka v sovremennom mire. Sbornik statej po materialam Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii (12–13 noyabrya 2015 goda)* [Musical Art and science in the modern world: Collection of articles based on the proceedings of the International Scholarly Conference (November 12-13, 2015)]. Astrahan', 2015, pp. 29–36.
16. Petrushanskaya E. M. *Mihail Glinka i Italiya: zagadki zhizni i tvorchestva* [Mikhail Glinka and Italy: the mysteries of life and creativity]. Moscow: Klassika–XXI, 2009. 444 p.
17. Pruzhanskij A. M. *Otechestvennye pevcy. 1750–1917: Slovar': V dvuh chastyah. Chast' pervaya* [Russian singers. 1750–1917: Dictionary: in 2 parts. Part 1]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1991. 41 p.
18. Saponov M. A. Na izlyote Renessansa: questa nuova maniera di canto i «nezakonno» rozhdyonnaya opera [At the end of the Renaissance: questa nuova maniera di canto and the «illegitimate» opera]. *Tezisy i materialy Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii «Razvitie i razlomy: istoricheskoe izmerenie v hudozhestvennom tvorchestve, vospriyatii i interpretacii» 30 oktyabrya –1 noyabrya 2023 g.* [Abstracts and proceedings of the International Scholarly Conference “Development and Fractures: the historical dimension in artistic creation, perception and interpretation” October 30 – November 1, 2023]. Saint Petersburg, 2023, pp. 46–47.
19. Stefanovich D. V. *Kompozitorskaya shkola N. A. Rimskogo-Korsakova v kontekste razvitiya russkoj duhovnoj muzyki: avtoreferat diss. ... kand. iskusstvovedeniya : 17.00.02* [The Composer's School of N. A. Rimsky-Korsakov in the context of the development of Russian Sacred music: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts: 17.00.02]. Saint Petersburg, 2017. 24 p.