



Санкт-Петербургский музыкальный колледж  
имени Н. А. Римского-Корсакова

---

*В помощь преподавателям и студентам  
музыкальных училищ, лицеев и колледжей*

*М. И. Глинка*



*Moderato*

*p dolce*

Г. А. Савоскина

# ОПЕРНАЯ ДРАМАТУРГИЯ М. И. ГЛИНКИ

Сборник статей

Санкт-Петербург  
2008

*Светлой памяти  
Бориса Валентиновича Можжевельова —  
друга, мужа и Учителя*



*A. Murray*

Комитет по культуре администрации Санкт-Петербурга

Санкт-Петербургский музыкальный колледж  
имени Н. А. Римского-Корсакова

---

*В помощь преподавателям и студентам  
музыкальных училищ, лицеев и колледжей*

**Г. А. Савоскина**

## **ОПЕРНАЯ ДРАМАТУРГИЯ**

**М. И. ГЛИНКИ**

*Сборник статей*



Санкт-Петербург  
Издательство Политехнического университета  
2008

**ББК 85.31я73**  
**С 136**

Редактор  
**М. А. СЕРЕБРЕННИКОВ**

Рецензенты:  
**Н. Ю. АФОНИНА,**  
кандидат искусствоведения, доцент кафедры  
теории и истории музыкальных форм и жанров СПбГК

**Е. В. ТИТОВА,**  
кандидат искусствоведения, профессор кафедры  
гармонии и методики преподавания  
музыкально-теоретических дисциплин СПбГК

**Савоскина Г. А. Оперная драматургия М. И. Глинки : сборник статей. — СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2008. — 64 с., ил., нот. прим.**

---

Дизайн обложки, подбор иллюстраций, нотная графика,  
техническое редактирование, компьютерная верстка

*Максим Серебрянников*

**ISBN 978–5–7422–2070–1**

© Савоскина Г. А., 2008  
© СПбГПУ, 2008

---

## Содержание

<i>От автора</i> .....	6
О сюжетно-поэтическом единстве оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила» <i>Лирический этюд</i> .....	11
О драматургическом значении одной лирической темы <i>К вопросу о музыкальной драматургии оперы М. И. Глинки «Иван Сусанин»</i> .....	32
Ораториальный план как часть симфонической системы оперы М. И. Глинки «Иван Сусанин» .....	43
<i>Литература</i> .....	62

---

## От автора

Все статьи, составившие настоящий сборник, возникли на основе многолетней практической работы автора — преподавателя музыкальной литературы — и тесно связаны с ее потребностями, хотя и не являются методическими разработками в прямом смысле слова.

Унаследовав от своих выдающихся учителей и предшественников представление о музыкальной литературе как *конкретном изучении конкретных произведений* (а педагогическая традиция музыкальной литературы в Училище, где я уже 45 лет веду специальный курс русской музыки на теоретико-композиторском отделе, «освящена» именами Э. Л. Фрид и Е. А. Ручьевской), я всегда стремилась представить сочинение так, чтобы оно и под «скальпелем» анализа, в известной степени противоречащего его художественной природе, оставалось самим собой, сохраняя хотя бы долю своего непосредственного художественного воздействия на ученика. Ведь обращаясь не только к разуму, но и к чувству, интуиции, словом — ко всему «естеству» юного музыканта, мы одновременно и поддерживаем и питаем его изначальную природную любовь к музыке, и помогаем ему в нелегком ученическом труде запомнить, понять изучаемую музыку, осмысливая ее звучание, разбираясь в строении сочинения, осваивая многие важные теоретические понятия, без владения которыми нет настоящего профессионализма.

Практическое осуществление так понимаемой педагогической задачи требует — среди прочего — *точности*. И прежде всего точности *общего суждения*, такого музыковедческого видения произведения, которое не «навязывало» бы ему ту или иную, пусть даже как угодно общепринятую, идею (а «школа» с ее инерционностью как раз весьма склонна к хрестоматийности), а соответствовало бы ему самому как в конструктивном, так и художественно-содержательном плане. Ибо от понимания целого напрямую зависит понимание частных, многочисленных деталей самого разного порядка, каждая из которых является по воле автора в нужное время и в нужном месте. В условиях музыкальной литературы, где в силу целого ряда объективных причин педагог вынужден довольствоваться показом того или иного количества фрагментов, точность общего суждения приобретает особое значение. Ведь ученик должен унести в свою дальнейшую жизнь такие знания, которые бы обладали способностью к саморазвитию и не противоречили бы той полноте истины классических шедевров, которая будет (должна!) открываться в «пройденных» произведениях прежнему ученику по мере его творческого и человеческого взросления.

Между тем, точность обобщений, преподносимых учебником (да что учебник! — многими солидными трудами по истории русской музыки, на которые по преимуществу и ориентируется «школьная» педагогика) оставляет желать лучшего.

Преподаватель музыкальной литературы, постоянно имеющий дело с конкретными музыкальными текстами, не мог не ощущать расхождений, существующих между устоявшимися общими положениями и богатством живой художественной ткани — причем гораздо раньше, чем проблема обновления концепций классики была поставлена на повестку дня событиями нашей новейшей истории. Нынче она — одна из самых актуальных

## О СЮЖЕТНО-ПОЭТИЧЕСКОМ ЕДИНСТВЕ ОПЕРЫ М. И. ГЛИНКИ «РУСЛАН И ЛЮДМИЛА»

*Лирический этюд*

*Есть высшая смелость. Смелость изобретения, создания,  
где план обширный объемлет творческою мыслию.*

*А. С. Пушкин*

*<...> большое искусство всегда стремилось передать цело-  
стное восприятие жизни, в ее совокупности, но это дела-  
лось и комментировалось всегда по-разному, в согласии с  
философией эпохи и потому разными способами <...>*

*Б. Л. Пастернак*

«Я встретил “Руслана” — уже на последней репетиции перед самым представлени- ем. — Никогда не забуду того отрадного и вместе тяжелого чувства, которое я испытал в эту минуту; я был изумлен, обворожен свежестью мелодий, оригинальностью и ново- стью голосовых и оркестровых построений, словом, всем, что и теперь поражает нас — уже *потомство* для Глинки. Я чуял, как созрел, как возмужал его гений, как самая музы- кальная задача, а равно и ее разрешение были выше первой его оперы, несмотря на ее вы- сокую художественность. А с тем вместе, невероятная неловкость либретто — была оче- видна, и забывалась лишь действием музыки отдельно от сцены», — так писал о «Рус- лане» князь В. Ф. Одоевский, один из самых искренних и глубоких ценителей искусства Глинки (Одоевский 1956, 235). Выступивший в свое время с поразительной по точности статьей об «Иване Сусанине», он не избежал общей участи, остановившись перед загад- кой второй оперы, представлявшейся ему неловким костюмированным концертом. Пре- клоняясь перед гением Глинки-музыканта, желая донести до потомков творение Глин- ки в наилучшем виде, Одоевский рискнул даже высказать мысль, которая ему самому казалась «не только смелой, но даже дерзкой»: «необходимо переделать либретто “Рус- лана”, — разумеется, сохранив бережно всю музыку Глинки» (там же, 237). А. Серов не покушался на столь категорические пожелания. Однако и он имел серьезные претензии к либретто и сценарию оперы. Отказывая ей не только в сценичности, но и в элементар- ной мотивированности отдельных ситуаций, он склонен был видеть в «Руслане и Людми- ле» не больше, чем случайно сложившуюся галерею музыкальных картин, искал и не на- ходил в ней «внутренней всесвязующей плодотворной мысли», «пафоса (какого бы то ни было)» (Серов 1950, 209).

Все это общеизвестно, и могло бы стать историей, если бы проблема сюжета «Русла- на» не существовала бы до сих пор. Открытия Б. Асафьева, сделавшего решительный шаг к постижению целостности «Руслана», не смогли вполне преодолеть укоренившуюся тра- дицию. Они скорее оправдали, чем объяснили сюжет оперы Глинки. Послеасафьевское же музыкознание, признав право «Руслана» на свой особый — *этический* — тип драма-



тургии (а значит — и сюжета), в сущности, не обращалось к специальному рассмотрению сюжетно-поэтического единства оперы, привычно усматривая в ней свободную череду разнохарактерных образов (эпических, героических, лирических, фантастических, ориентальных и т. п.), свидетельствующих о широкоохватности глинкинского искусства. При мер тому — взгляд О. Левашёвой, автора последней монографии о Глинке.

Между тем и поэтический текст, и сценарный план, разработанный самим композитором<sup>1</sup>, вовсе не так уж случайны. Будучи результатом творчески инициативной переработки пушкинской поэмы и не совпадая с ней не только общим тоном, но и самой структурой сюжета, частью сокращенного, но еще чаще — расширенного за счет введения совершенно новых лиц и положений, либретто и сценарий несут на себе отчетливую печать общей идеи, позволяющей говорить о «Руслане» не только как о гениальной музыке, но и как о глубокой, стройной художественной концепции.

Ее присутствие в «Руслане» ощущали уже современники Глинки. Так, пронизательным кажется замечание Н. Кукольника, бросившего между прочим еще в 1838 году: «И в основе всего лежит глубокая, верная мысль» (цит. по: Асафьев 1952, 98)<sup>2</sup>. О том же говорит и О. Сенковский, ставивший «Руслана» — и справедливо! — в ряд тех знаменитых волшебных опер, которые, по его словам, «всегда основываются на большой оригинальности формы и подробностей, выражая не чувства, а идеи [курсив мой. — Г. С.]» (цит. по: Асафьев 1952, 145). Мысль о концептуальном единстве, целостности «Руслана» пронизывает и известную монографию Асафьева, много раз прямо заявлявшего об «органичности и обоснованности *созревшей* в интеллекте композитора концепции» (там же, 147). Правда, полагая эту концепцию прежде всего музыкальной, симфонической, Асафьев не избежал противоречий во взгляде на либретто и сценарий — то опираясь на них в своем прочтении отдельных частей «Руслана» (Интродукции или Третьего, центрального с его точки зрения, акта), то объявляя их, в полном согласии с общепринятым мнением, результатом *неудавшихся* «опытов с приспособлением этой концепции к тогдашним требованиям русского музыкального театра, на итальянско-немецкие “указки” опиравшимся» (там же, 147). Не решает проблему поэтического единства оперы и попытка Асафьева собрать сюжетные мотивы «Руслана» при помощи мифологической символизации, сохранившейся в монографии еще со времен «Симфонических этюдов». Очерчивая кон-

<sup>1</sup> Представляющий в главных своих частях либо фрагменты (переработанные) из Пушкина, либо специально сочиненный текст, принадлежащий отчасти самому композитору (Сцена Фарлафа и Наины и Рондо Фарлафа; основная, драматическая часть Финала 3-го действия), отчасти и главным образом — В. Ф. Ширкову, с теми сокращениями и поправками, которые находил нужным сделать сам Глинка. См. письма к Ширкову и приложенные к ним «программы», содержащие описания предполагаемого Глинкой сценического действия соответствующих частей оперы (Глинка 1953, 138/701, 142–144/702–703, 148–150/710–712, 156–159/712–714), а также переписанный рукой Глинки фрагмент либретто Ширкова (там же, 703–710) и самую раннюю «программу» (там же, 700–701).

Участие других лиц — Н. Кукольника и М. Гедеонова — в сущности, всего лишь эпизод, ничего не меняющий в уже сложившейся музыкально-поэтической концепции. Совещание этих «крестных отцов» «Руслана» состоялось 9 сентября 1841 года, то есть на завершающей стадии работы Глинки над оперой. См. об этом: Орлова 1978, 196.

<sup>2</sup> Приведенные слова заимствованы из «Дневника» Кукольника. Если учесть особенности этого документа, специально «редактированного» автором для печати уже после смерти Глинки, пронизательность Кукольника может оказаться результатом знания всей оперы, а не одной только каватины Гориславы, к первому исполнению которой приурочена эта запись. Однако, даже подвергая сомнению время появления приведенного суждения, нельзя не признать верности его *по существу*.

## О ДРАМАТУРГИЧЕСКОМ ЗНАЧЕНИИ ОДНОЙ ЛИРИЧЕСКОЙ ТЕМЫ

*К вопросу о музыкальной драматургии  
оперы М. И. Глинки «Иван Сусанин»*

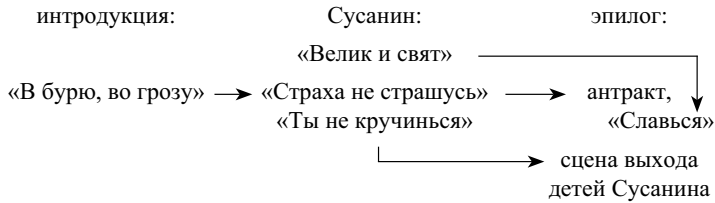
Судьба глинкинского наследия полна грустных парадоксов. Среди них один из самых разительных — странное, но очевидное несоответствие, разрыв между глубиной постижения Глинки в творческой практике многих и разных композиторов России XIX и даже XX веков и ограниченностью, неполнотой его «ученого» знания. Причем речь идет не о частностях. В научной глинкиниане не разработаны многие фундаментальные проблемы творчества Глинки, не прочитаны целые страницы даже главнейших его произведений. «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила» не составляют исключения. Осмысливаемые и по-разному оцениваемые с позиций разных художественных и общественных эпох, сменявших друг друга за минувшие полтора столетия их самостоятельной жизни, оперы Глинки, в сущности, очень мало изучены с подобающими науке полнотой и объективностью. А между тем, интерес к ним не исчезает, проблемы то одной, то другой из них время от времени выходят на первый план и становятся предметом живого, а то и пристрастного обсуждения.

Последнее десятилетие по праву можно считать десятилетием «Ивана Сусанина»<sup>1</sup>. И дело не только в том, что изменившаяся общественно-историческая ситуация потребовала выработки нового видения первой русской классической оперы, непревзойденной по глубине и силе выражения патриотической идеи. Расширились горизонты самого гуманитарного знания, открывшего для себя целые пласты национальной культуры, невосребованные, а то и просто неизвестные прежней глинкиниане. Естественно, что такое изменение контекста повлекло за собой и изменение понимания опер Глинки. «Иван Сусанин» явился новейшим исследователям как опера эпическая, корнями своими уходящая в глубинные пласты не только песенной, но и певческой культуры, в мир народной обрядности, в традиции древнерусской словесности (Никитина 1988, Стасюк 1991, Черкашина 1986, Ширинян 1991). Ценность такого обновления несомненна. Главное его достоинство — более полный охват произведения, обращение к таким его частям, которые оставались как бы «лишними» при традиционном прочтении «Ивана Сусанина» сквозь призму драматического конфликта «русское–польское» (не забудем, однако, что на значение последнего в концепции «Ивана Сусанина» указал не кто иной, как сам автор). Наше знание «Сусанина» стало объемнее и полнее. Другой вопрос — удалось ли при этом удержать искомое соответствие с эстетической позицией самого Глинки, все ли интер-

---

<sup>1</sup> Высказанное далее суждение о векторе обновления представлений об опере Глинки с некоторыми коррективами остается в силе и для последующего времени. См., например, сборник материалов научных конференций, посвященных 200-летию со дня рождения М. И. Глинки: Глинка 2006-II.

ме того, сходство с симфонией усугубляется и направленностью тематического процесса, вызывающей в памяти один из вершинных образцов жанра — Девятую Бетховена, где начальная тема дает импульс к становлению цикла, а финальная — подготавливается как закономерный итог. Обобщением этих хорошо известных фактов и является представление о музыкальной драматургии «Ивана Сусанина» как драматургии *симфонической*. В этом смысле показательна позиция О. Левашёвой, напрямую связывающей проблему симфонизма в «Иване Сусанине» с «системой музыкально-тематических повторений», предложенной Вл. Протопоповым (Протопопов 1961, 249). В графическом выражении эта система выглядит так:



Совпадает ли эта «система» с тем «стройным целым», о котором говорит Глинка в «Записках»?

Вряд ли. Для этого она слишком избирательна. Точно акцентируя важнейшее — *героическое* (включение в «систему» реминисценции ариозо прощания существа дела не меняет), она не содержит слишком многого и, прежде всего, — целых пластов музыки, связанной с семейным свадебным сюжетом, равно как и с картинами народной жизни — а ведь это большая часть музыки «Ивана Сусанина»! Решенные средствами номерной оперы, эти страницы рассматриваются обыкновенно сквозь призму более «театральных» проблем — «местного (национального) колорита» (жанровые сцены), характеров<sup>5</sup> или, наконец, собственно сюжетно-драматических событий.

Любопытно, однако, заметить, что современники склонны были упрекать оперу Глинки скорее в недостатке театральности, полагая главной ее стихией *лиризм*, причем глинкаинская полнота и глубина его казалась им избыточными, неуместными в театральном произведении. Такова, в частности, точка зрения А. Верстовского, писавшего князю В. Одоевскому вскоре после премьеры:

«Я первый обожатель прекраснейшего таланта Глинки, но не могу и не хочу уступить права первенства. Правда, что ни в одной из моих опер нет торжественных маршей, польских и мазурок — но есть неотъемлемые достоинства, приобретаемые большой практикой, знанием оркестра. Нет ораториального — нет лирического — да это ли нужно в опере — всякий род музыки имеет свои формы, свои границы — в театр ходят не богу молиться» (Левашёва 1987, 267).

Воистину, ревнивый критик Глинки оказался пронизательнее его исследователей! Поставив *лирическое* в один ряд с *ораториальным*, Верстовский точно уловил самый тонкий, самый глубокий жизненно важный нерв художественной ткани глинкаинской оперы.

<sup>5</sup> Сошлемся на Б. Томашевского: «Для драматической литературы характерна забота о конкретизации душевного облика героя, “развертывание характера”. В традиции актерской игры XIX века эта “типичность”, т. е. последовательная мотивировка речей и поступков персонажа каким-нибудь отчетливым и рельефным характером считалась признаком, обеспечивающим успех пьесы на сцене» (Томашевский 1999, 215).

ся»<sup>16</sup>, лирическое «Славься» сусанинского ариозо на самом деле — не относительно, а *абсолютно*. Ибо это единственный момент в опере, в котором сокровенная, интимная сущность любви к Отечеству получает выражение в законченном, вслух сказанном слове о главном. Свойственная ему неполнота совпадения с мелодией всенародной песни Финала (а именно это — главный аргумент в пользу общепринятого представления об ариозо как о «прообразе») не должна нас смущать. Напротив, именно в ней, вернее — в принципиальной «инакости» внешнего вида лирического «Славься» — лучшее доказательство его самодостаточности: хоровой гимн и лично-индивидуальное слово не должны, *не могут* формулироваться одинаково. И поэтому сольное и хоровое «Славься» не соперничают, а стоят вровень друг с другом, представляя собой два качественно различных, но абсолютно равных высказывания на одну тему. В известном смысле сольный вариант даже важнее хорового, ибо, выражая сущность патриотического чувства, он служит *обоснованием* финального гимна-марша в котором то же чувство оказывается всеобщим лишь постольку, поскольку обращено оно к Отечеству — единому для всех.

Контрапунктическое присутствие в ариозо «Велик и свят» темы семейного счастья увеличивает лирический потенциал, а с ним — и драматургический вес ответа Сусанина. Подтверждая высокий симфонический статус вершинной темы семейной линии оперы, контрапункт служит своеобразным ключом к прочтению и всего свадебного сюжета в его сопричастности к главной «сверхзадаче» патриотической оперы. Суть истории свадьбы Антонида в «Сусанине» Глинки — не бытовая достоверность псевдореалистической декоративности, но *лирический мир*, мир все возрастающей, набирающей силу *радости*, счастливо уравнивающей углубляющийся трагизм конфликтной драматической линии и достигающей своего апогея в могучем ликовании «Славься».

Как известно, «Сусанин» десятилетиями употреблялся как «царская» опера, порой вызывая противоречивое к себе отношение со стороны даже истинных ценителей Глинки вроде «русланиста» Стасова. Явившаяся на свет в эпоху утверждения идеи «официальной народности», она была «изгнана» в 1917 году и вновь востребована новым государством в пору его самоутверждения. И все-таки никогда — ни в прежние, ни в новые времена — «Иван Сусанин» не звучал в России как произведение официальное, счастливо храня основы духовного здоровья народа — подлинную любовь к родной земле, к ее истории и высокой культуре. Ибо разъедающая ржавчина официоза оказалась бессильной перед лирической подлинностью глинкинской музыки, человечно и просто говорящей о великом самопожертвовании отца и гражданина и о вечной весне счастливой человеческой любви.



---

<sup>16</sup> Кстати, ни одного из этих определений нет у А. Серова, с именем которого обычно связывается общепринятая ныне мысль о «постепенном формировании темы народного гимна» (Левашёва 1987, 274, *сноска*).

## ОРАТОРИАЛЬНЫЙ ПЛАН КАК ЧАСТЬ СИМФОНИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ ОПЕРЫ М. И. ГЛИНКИ «ИВАН СУСАНИН»

Сюжет «Ивана Сусанина» возвышенно прост. Да он и не может быть иным, если иметь в виду характер цели, преследуемой автором «отечественной героико-трагической оперы». Стремление к национальной подлинности диктовало ему не только обращение к народной песне (как раз это было в известной степени испробовано творческой практикой его предшественников), но и поиск особой, еще неведомой оперной сцене естественности действия, которая так покорила чуткую А. Я. Воробьеву при первой ее встрече со сценическим рисунком новой оперы:

«Меня страшно поразила реальность этого хора; во время спокойного напева мужских голосов кучка баб тараторит, как трещотки. После итальянской музыки это было так ново и натурально, что у меня от восторга даже захватило дух» (Петрова-Воробьева 1955, 172).

Однако этот демонстративный отказ гения от каких бы то ни было затей «искусства» — вплоть до отсутствия привычной театральной интриги — таит в себе немало загадок, на которые до сих пор ни научная мысль, ни исполнительская практика не нашли адекватных ответов. В лучшем случае мы имеем дело с осознанием их существования, с той или иной постановкой проблем, требующих обсуждения.

Первая из них открыта, как известно, еще А. Н. Серовым. Это проблема «Славься» — финала, венчающего трагическое событие сюжета бетховенски грандиозной картиной всеобщего, поистине всенародного ликования. Другая намечена Б. Асафьевым и касается линии Антонида–Собинин, которая представляется ученому не частью общего бытового фона, а самостоятельной, хотя и побочной, линией сюжета. Любопытно, что выводы исследователей, смотрящих на оперу под столь разными углами зрения, оказались диаметрально противоположными. Серов, возражая критикам Глинки, упрекавшим его в неорганичности Финала, выдвинул и аналитически обосновал мысль об «интегральности» «Славься», а значит — и о безусловном внутреннем единстве оперы. Асафьев же, напротив, ей в этой цельности отказал. Соглашаясь с Серовым в главном — в централизующем действии «высокой патриотической темы подвига русского крестьянина» (Асафьев 1952, 215) — он нашел, что именно самостоятельность свадебной линии вредит этому целому, так как превращает ее в нечто постороннее главному действию: «До того, что Антонида любит Собинина, в сущности, слушателю нет дела; как нет дела до их свадьбы» (там же).

Конечно, это категоричное утверждение Асафьева не поколебало давно устоявшееся, с легкой руки Серова, представление об опере Глинки как о безусловно цельном произведении, проникнутом единой идеей. Однако нельзя не признать, что рациональное зерно в «придираках» Асафьева все-таки есть. Ведь говоря (и справедливо!) о самостоятельном значении свадебного сюжета — пусть даже в специфической форме отрицания его причастности к воплощению главной мысли — Асафьев вольно или невольно обратил вни-

Пример 6. М. И. Глинка. «Иван Сусанин». № 12. Квартет.

Moderato assai ♩ = 62

Ант. Ваня

Соб. Сус.

*p* Archi

155

Пример 7. а) М. И. Глинка. «Иван Сусанин». № 12. Квартет; б) И. С. Бах. Хроматическая фантазия и фуга. Фуга.

а)

195

Вре - мя гос-тей встре-чать, доб - рых дру - зей на-ших. Ска - тер-тью стол по - ра на-кры - вать!

б) Fuga

Полифоническая сущность темы подтверждается и ее вторым проведением (в партии Вани), меньше всего похожим на песенное повторение. Скорее уж перед нами имитация, *ответ*, начало которого «опровергает» предыдущую тему, а окончание восстанавливает в правах исходную тональность (пример 8а). Складывающееся тем самым тонально замкнутое целое (кстати, повторяемое, но в усложненном имитационном виде) также может напомнить ситуацию, знакомую по началу Фуги, особенно в случае модулирующей темы (пример 8б). Думается, что такого рода параллели вполне соответствуют духу музыки *Vivace*, где подспудное влияние полифонических форм ощущается постоянно, формируя контекст, весьма далекий от бытовой жанровости.

Наконец, последним и, наверное, самым оригинальным звеном ораториального плана является единственная *Ария* главного героя.

По романсовскому строю своей интонации («русская песня»), по психологическому характеру содержания она, несомненно, родственна тем лирическим эпизодам оперы, которые образуют специальную подгруппу внутри драматического плана. Однако их ряду *Ария*, конечно, не принадлежит. Хотя бы уже потому, что входит в состав большой Сцены

<sup>10</sup> Возникающая вследствие этого двухфазность привносит в форму некоторый оттенок куплетности.

## Литература

- Аберт 1990:** *Аберт Г.* Моцарт: монография. Ч. 2, кн. 2 / Пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. М., 1990.
- Асафьев 1952:** *Асафьев Б. В.* М. И. Глинка // Асафьев Б. Избранные труды. Т. 1. М., 1952. С. 144–212.
- Вигель 1955:** *Вигель Ф. Ф.* [Письмо к В. Ф. Одоевскому] // Цит. по: Орлова 1978, 108.
- Глинка 1952:** *Глинка М. И.* Литературное наследие. Т. 1. М.; Л., 1952.
- Глинка 1953:** *Глинка М. И.* Литературное наследие. Т. 2. Л., 1953.
- Глинка 2006-I:** М. И. Глинка. К 200-летию со дня рождения: материалы междунауч. конференции: в 2-х тт. Т. 1 / Отв. ред. Н. И. Дегтярёва, Е. Г. Сорокина. М., 2006.
- Глинка 2006-II:** М. И. Глинка. К 200-летию со дня рождения: материалы междунауч. конференции: в 2-х тт. Т. 2 / Отв. ред. Н. И. Дегтярёва, Е. Г. Сорокина. М., 2006.
- Гулыга 1994:** *Гулыга А.* Философские биографии. Шеллинг. М., 1994.
- Кириллина 2006:** *Кириллина Л.* Бетховен и Глинка // Глинка 2006-II. С. 53–68.
- Кожин 2002:** *Кожин В. В.* Пророк в своем отечестве: Фёдор Тютчев. М., 2002.
- Комовский 1955:** *Комовский А. Д.* Воспоминания о М. И. Глинке // Глинка в воспоминаниях современников / Ред.-сост. А. А. Орлова. М., 1955. С. 174–175.
- Левашёва 1987:** *Левашёва О. Е.* Михаил Иванович Глинка: монография. В 2-х кн. Кн. 1. М., 1987.
- Ливанова, Протопопов 1955:** *Ливанова Т. Н., Протопопов Вл. В.* Глинка. Творческий путь. Т. 1. М., 1955.
- Непомнящий 1999:** *Непомнящий В. С.* Пушкин. Русская картина мира. М., 1999.
- Никитина 1988:** *Никитина Л. Д.* Об истоках и типологических чертах оперного эпоса М. И. Глинки и С. С. Прокофьева // Советская музыка: проблемы симфонизма и музыкального театра: сб. трудов. М., 1988. С. 84–99. (Труды ГМПИ имени Гнесиных. Вып. 96).
- Одоевский 1956:** *Одоевский В. Ф.* Музыкально-литературное наследие. М., 1956.
- Орлова 1978:** *Орлова А. А.* Летопись жизни и творчества М. И. Глинки. Ч. I: 1804–1843. Изд. 2-е, переработ. Л., 1978.
- Оссовский 1961:** *Оссовский А. В.* Драматургия оперы М. И. Глинки «Иван Сусанин» // Избранные статьи, воспоминания. Л., 1961. С. 107–173.
- Петрова-Воробьёва 1955:** *Петрова-Воробьёва А. Я.* К 500-тому представлению «Жизни за царя» // Глинка в воспоминаниях современников / Ред.-сост. А. А. Орлова. М., 1955. С. 169–173.
- Протопопов 1961:** *Протопопов Вл. В.* «Иван Сусанин» Глинки: музыкально-теоретическое исследование. М., 1961.
- Пушкин 1926:** *Пушкин А. С.* Письма. Т. I. М.; Л., 1926.
- Савоскина 1998:** *Савоскина Г. А.* О сюжетно-поэтическом единстве оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила» (лирический этюд) // «Музыкальное приношение»: сборник статей к 75-летию Е. А. Ручьевской. СПб., 1998. С. 105–140.

*Научное издание*

**Савоскина  
Галина Арсеньевна**

**ОПЕРНАЯ ДРАМАТУРГИЯ М. И. ГЛИНКИ**

Сборник статей

Редактор  
*М. А. Серебренников*

Корректор *Е. И. Фалалева*  
Оформление, нотная графика, компьютерная верстка  
*М. А. Серебренников*

Санкт-Петербургский государственный политехнический университет,  
Издательство Политехнического университета,  
195251, Санкт-Петербург, Политехническая ул., 29.

Лицензия ЛР № 020593 от 07.08.97  
Налоговая льгота — Общероссийский классификатор продукции  
ОК 005–93, т. 2; 95 3004 — научная и производственная литература

---

Подписано в печать 11.12.2008. Формат 70×100/16.  
Бум. офс. Гарнитура Times.  
Усл. печ. л. 5,25. Уч.-изд. л. 5,25. Тираж 100 экз. Заказ № 2016.

---

Отпечатано с готового оригинал-макета,  
предоставленного автором, в типографии  
ООО «Инжиниринг Сервис».  
191186, Санкт-Петербург, Казанская ул., 7 лит. В.  
Тел.: (812) 315–44–96, (812) 570–43–12.





## ГАЛИНА АРСЕНЬЕВНА САВОСКИНА

Преподаватель Музыкального колледжа (училища) имени П. А. Римского-Корсакова.

Начальное музыкальное образование получила в фортепианном классе Дома пионера и школьника Калининского р-на г. Ленинграда (преп. О. В. Рафалович).

В 1955 году поступила в Музыкальное училище при Ленинградской консерватории имени

П. А. Римского-Корсакова, где параллельно с обучением на теоретико-композиторском отделе прошла класс специального фортепиано (преп. М. И. Лебедь).

В 1959 году поступила на музыковедческое отделение теоретико-композиторского факультета Ленинградской консерватории, которую окончила в 1964 году по специальности теория музыки у проф. Ю. П. Тюлина. С 1966 по 1971 годы прошла аспирантуру под руководством Ю. П. Тюлина и Е. А. Ручьевской. Материалы дипломной работы («Эскизы Второго струнного квартета С. И. Танеева») и диссертации («О творческой работе С. И. Танеева: по черновым эскизам Второго и Шестого струнных квартетов») легли в основу статей «Работа Танеева над Вторым квартетом» (Сб. ст. Русская музыка на рубеже XX века. Л., 1966) и «Заметки о стиле Шестого квартета С. И. Танеева» (Сб. ст. Страницы истории русской музыки. Л., 1973).

В 1963 году, будучи студенткой 5-го курса, начала педагогическую работу на теоретико-композиторском отделе Музыкального училища имени П. А. Римского-Корсакова в качестве преподавателя русской музыкальной литературы, которую ведет и по сей день. Наряду с этим в разные годы читала курсы музыкальной литературы зарубежных стран, анализа музыкальных произведений и музыкальной критики.

