**М.И.Глинка. Опера «Руслан и Людмила» (II - V действия).**

**Действие второе.** *II действие посвящено странствиям Руслана и Фарлафа, каждый из которых встречает на пути своего волшебника и покровителя: храбрый Руслан – доброго и мудрого Финна, затем скорбящую Голову великана; трусливый Фарлаф – злобную и коварную Наину. Ситуация неожиданной, чудесной встречи в пути формирует композицию акта. Встречи Руслана – главного героя этого действия – расположены в 1-й и 3-й картинах. А встреча Фарлафа – во 2-й, в качестве яркого комедийного контраста. В результате складывается композиция, близкая трёхчастной с репризным обрамлением.*

*Все герои, за исключением Наины, получают здесь характеристики в больших вокальных «номерах-портретах» - это баллада Финна, рондо Фарлафа, арии Руслана и рассказ Головы, исполняемый, правда, не соло, а унисонным хором. В этом заключается особенность драматургии II действия, целиком состоящего из сольных форм и диалогов.* Глинка вернул и переосмыслил применительно к жанру эпической оперы принцип организации оперного акта, который восходит, быть может, ещё к итальянской опере-seria XVIII века.

***Картина первая. Баллада Финна (№5)*** принадлежит к тем упомянутым выше первым фрагментам, с которых начиналась работа композитора над оперой. Эпизод встречи Руслана и Финна действительно явился «ключом ко всему эпосу», ибо *здесь впервые с такой рельефностью обозначилась основная тема оперы – тема любви как человеческой судьбы и испытания верности. Текст Пушкина использован здесь с минимальными изменениями, что ещё более возвышает образ Финна – мудрого и вечно юного старца, доброго волшебника, излучающего свет, участие и мир. Сама речь Финна – неторопливая, возвышенная, немного торжественная – родственна эпическим речитативам Баяна.* Таковы первые его реплики при встрече с Русланом («Добро пожаловать, мой сын») и светлое пророчество с завершающим сцену дуэттино («Тебе верна твоя Людмила, твой враг бессилен перед ней»).

*Баллада представляет собой один из классических примеров «глинкинских вариаций» (то есть вариаций на неизменную мелодию). Темой для баллады послужила подлинная финская мелодия.* В «Записках» упоминается поездка на Иматру (Финляндия) летом 1829 года, во время которой чухонский ямщик пел песню, запомнившуюся Глинке. Её пастушеские, свирельные интонации прорисовываются сначала во вступительном речитативе у деревянных духовых, как своего рода иллюстрация воспоминания волшебника о безмятежной пастушеской жизни («Природный Финн, в долинах нам одним известных, гонял я стадо сёл окрестных»).

*Целостное проведение темы вырастает из заключительных, обобщающих слов речитатива «И я любовь узнал душой с её небесною отрадой, с её мучительной тоской». Отсюда берёт начало печальная повесть любви Финна,* рассказанная с большой человеческой теплотой, доверительный тон рассказа приближает события, отдалённые во времени; они воспринимаются, как только что свершившиеся и заново переживаемые.

Эта изначальная простота, даже известная наивность и элементарность мелодии открывает возможности необычайно изобретательного её развития – порой живописного, порой психологически проникновенного. Ладотональные отклонения чередуются с проведениями в основной тональности, в варианте близком первоначальному. Таким образом, *в вариациях присутствуют черты рондо, которые сообщают композиции закруглённость и связаны одновременно с неодолимой, повсюду преследующего героя романтической мечтой о возлюбленной. Для каждой вариации найдены свои краски и интонации – тоскливые, героические, пылкие, исполненные надежды, а затем горя и отчаяния.* В рассказ искусно вплетены речитативы гордой Наины: «Пастух (затем – герой), я не люблю тебя». Особенно примечательна в отношении картинно-живописного колорита та самая большая и свободная шестая вариация, которая обращена к таинственно-волшебному миру («Но слушай: в родине моей, между пустынных рыбарей, наука дивная таится»). В ней музыка на время практически расстаётся с темой. Вокальная партия приобретает речитативно-заклинательный характер. Здесь Финн превращается из наивного пастуха в колдуна, открывшего «тайну страшную природы».

В следующих вариациях (седьмой и восьмой) наступает печальная, иронически окрашенная развязка истории. И вот результат всех гигантских усилий и порывов – юмористический вариант темы, связанной с ветхим обликом Наины-старушки. Аккорды деревянных духовых стаккато предвосхищают её лейтмотив, который впервые появится в следующей сцене.

Последние вариации (девятая и десятая), в которой рассказ Финна переплетается с историей Руслана (ненависть злобной Наины, тяготеющая над Финном, падает и на витязя), окрашены светлым и бодрым чувством веры в неизбежность преодоления злых козней и достижения цели странника. Свойственной жанру баллады непрерывности повествования способствуют неустойчивые завершения темы и всех вариаций. Устойчивое окончание появляется впервые лишь перед кодой на словах «Колдунья старая, конечно, возненавидит и тебя».

***Картина вторая. Сцена и рондо Фарлафа (№7)****.* В эпизоде встречи трусливого Фарлафа с волшебницей Наиной во всём блеске предстал чудный глинкинский дар комедийной характеристики. *Текст сцены Фарлафа с Наиной и рондо Фарлафа написан самим Глинкой. Фарлаф – один из ярчайших комических образов,* которыми так богата русская опера. *Это персонаж, по сути, бездействующий. Хвастливый и болтливый богатырь, который постоянно кичится своей могучей силой, в действительности боится всего на свете.*

*Сцена состоит из двух взаимосвязанных разделов –* ***Дуэттино и рондо,*** *которым предшествует речитатив испуганного Фарлафа с великолепным, очень ярким и смешным текстом («Я весь дрожу, и, если бы не ров, куда я спрятался поспешно, не уцелеть бы мне!»). Речитативная скороговорка баса приближается и здесь, и на протяжении всей сцены, к классической буффонной скороговорке.* Оркестровая характеристика Фарлафа (ремарка: вбегает в испуге) связана с хроматическими повторяющимися аккордами деревянных духовых и синкопированным ритмом.

*Не мене забавен облик Наины в дуэттино – её быстрая речитация на одном звуке в сочетании с изобретательной оркестровой характеристикой. Скерцозно-фантастический портрет злой волшебницы обозначен двумя родственными темами:* первая – нисходящий октавный ход, упирающийся в гармонию увеличенного трезвучия; вторая – лейтмотив Наины, который прозвучал в речитативе Фарлафа при виде «страшной старушки».

Диалог Наины и Фарлафа отличается остротой штриха и детализацией как оркестровой партии, так и вокальных реплик, в которых весьма уместно «всплывают» пушкинские слова («Людмилу мудрено сыскать; она далёко забежала»). В ответах всё более и боле дрожащего от страха Фарлафа появляется юмористическая речитация, поддержанная унисонами в оркестре («Откройся мне: скажи, кто ты?»). В момент открытия тайны Наины её речитатив приобретает повелительный характер, оттенённый хроматическими аккордами («Итак, узнай, волшебница Наина я!»). Ответом на прорицание служит речитатив Фарлафа, являющий собой полную противоположность его страху и растерянности в дуэттино. Это неподдельная и вполне искренняя радость хвастуна по поводу неожиданного и счастливого поворота судьбы («О, радость! Я знал, я чувствовал заране, что мне лишь суждено свершить столь славный подвиг!»).

**Рондо Фарлафа.** *Избранная для арии Фарлафа форма рондо – действительно единственно возможная в данной ситуации. После встречи с Наиной потревоженным воображением Фарлафа овладевает некая idée fixe («Близок уж час торжества моего»), к которой он постоянно возвращается (восемь раз), ненадолго отвлекаясь «побочными» мыслями о Людмиле и Руслане. Рефреном этого комедийного рондо служит стремительная и вместе с тем «топчущаяся на месте» тема-скорговорка.*

**Первый рефрен** весьма обширен (48 тактов) и представляет собой трёхчастное построение с небольшой минорной серединой, в которой обозначены интонации тоскующей в неволе Людмилы. Разогревшаяся от внезапно нахлынувшего счастья фантазия Фарлафа успевает охватить богатый и разнообразный интонационный материал. В **первом эпизоде,** при обращении к ненавистному сопернику («Руслан, забудь ты о Людмиле!»), появляются характерные для его партии героические тираты и широкие ходы баса. И здесь же юмористически окрашенные лирические излияния самого Фарлафа с отрывистыми интонациями и «вдохновенными» кантиленными мотивами («При мысли обладать княжной сердце радость ощущает»). Во **втором эпизоде** мотиву жизненных тягот и преград противопоставляется беспечная скороговорка («Не трудясь и не заботясь, я намерений достигну…»). **Заключительное проведение рефрена** расширено посредством двух дополнений с яркими «ораторскими» кульминациями на словах «повеления Наины». В стремительной коде вместе с нарастанием темпа нарастает быстрота скороговорки.

***Картина третья. Сцена и ария Руслана (№8)*** *создаёт контраст комическому рондо, тем более сильный, что вводится без перехода, прямым сопоставлением. По своему образно-тематическому значению ария сопоставима с интродукцией и развивает основные мотивы речей Баяна – верность в любви, смерть и бессмертие, порыв к высокому подвигу. Сложное лирико-философское содержание сцены запечатлено в многосоставной композиции, состоящей из оркестрового вступления, речитатива, ариозо, речитатива, оркестрового эпизода и арии. В более крупном плане на основе ладотонального и темпового контраста вырисовывается двухчастная форма: первый раздел (Moderato и Largo) в ми миноре – переход – второй раздел (Allegro con spirit) в ми мажоре.*

*Сцена Руслана на мёртвом поле (песнь третья) принадлежит к тем самым глубоким и возвышенным страницам пушкинской поэмы, где возникает символический и вместе с тем абсолютно жизненный образ одинокого странствующего витязя на поле брани.*

Сцена Руслана в опере Глинки конгениальна той же сцене в поэме как в отношении прочувствованного и сосредоточенного интонирования пушкинского текста монолога Руслана, так и отношении глубины «вхождения» в лирико-трагическую стихию. *Сама ситуация остановки в пути и раздумья о прошлом и будущем, богатство речитативных интонаций, свобода композиционного устройства – всё это приближает сцену и арию к жанру монолога.* При всей разницы ситуации здесь возникает ассоциация и с предсмертным монологом Сусанина, и с будущими трагическими монологами в русской опере, связанными с критическими, переломными моментами жизненного пути героев.

***Оркестровое вступление*** *основано на теме, представляющей собой минорный вариант главной темы интродукции. Необычайная выразительность гармонии в этом вступлении связана с погружением в состояние печальной думы, размышления.*

*Развитие оркестровой темы продолжается в* ***речитативе*** *(«О поле, поле! Кто тебя усеял мёртвыми костями?»). Скорбный диалог одинокого голоса Руслана и оркестра создаёт конкретно-зримый и вместе с тем загадочный образ той страшной тайны, которую хранит мёртвое поле. В конце речитатива появляется ключевой слово монолога, значимое и весомое для всей оперы, - «и поросло травой забвенья».*

*Философскими мыслями о жизни и смерти, памяти и забвении проникнуто* ***ариозо*** *«Времён от вечной темноты».* Суровые интонации речитатива здесь смягчаются, приобретают элегический характер. В развёртывании темы совершается постепенное оживление оркестровой фактуры, вплоть до появления певучей фигурации виолончелей при упоминании о струнах Баяна. Своеобразной гранью экпрессивного кантабиле служит прерванная каденция.

*Переходом к арии служит* ***речитатив*** *(«Но добрый меч и щит мне нужен») с решительным тональным сдвигом и* ***оркестровый эпизод*** *разработочного характера (Руслан тщетно ищет подходящий меч), основанный на преображенном материале вступления.*

*Второй раздел сцены –* ***ария*** *в ми мажоре, исполненная героического воодушевления и жажды подвига.* Тема главной партии (обращение к Перуну) представляет собой один из бесчисленных в опере вариантов темы Баяна. Тема побочной партии (обращение к Людмиле), которая является побочной партией увертюры, представляет собой органический синтез кантабильных, лирических и героических интонаций.

*Свойственный арии размах достигает своего апогея в коде (Pio animato). Героика Руслана вступает здесь в соприкосновение с фантастическим миром.* Восходящая хроматическая секвенция, построенная на большетерцовых сопоставлениях мажорных трезвучий, предстаёт как своего рода антитеза и преодоление «гаммы Черномора» («Тщетно волшебная сила тучи сдвигает на нас»); преодоление препятствий и подвил во имя любви («Может, уж близок, Людмила, сладкий свидания час!»). Богатырским духом овеяна заключительная кульминация («Всё сокрушу предо мною, лишь бы мне меч по руке!»).

***Сцена с Головой (№9)*** *– последняя и самая необычайная из встреч, которыми так богато II действие. Победа над головой великана и завоевание чудесного меча открывает перед Русланом прямой путь в царство Черномора. Начальный диалог унисонного мужского хора и Руслана подобен классическому диалогу голоса судьбы, рока вопрошающих речитативов («Встреча чудесная, вид непонятный»), но, разумеется, с соответствующим данной ситуации фантастическим оттенком. Великолепен эпизод бури (голова дует губами) – фугато струнных,* *основанное на «завывающей» хроматической теме*, одном из вариантов сквозных гаммообразных интонаций, «красной нитью» проходящих через всю оперу.

***Финал. Рассказ Головы (№10)*** *рождается как ответ на вопрос Руслана «Но кто же ты? И чей был этот меч?». Тема рассказа исполняется унисонным мужским хором. Так возникает печальное повествование о коварстве и злобе Черномора.* Завершающий тему нисходящий хроматический мотив в объёме тритона сопряжён со стихией мрачной фантастики («Чудною силой в длинной браде был одарён»). *Форма «глинкинских вариаций» создаёт своеобразную арку по отношению к балладе Финна.* Однако если в вариациях Финна нередко изменялась и сама мелодия, то здесь она проводится трижды строго и непреложно, и только в коде преображается, приобретая оттенок заклинания и напутствия («Мщенье коварству! Злобному брату голову прочь!»). Таким образом вариации носят чисто инструментальный, оркестровый характер, что вполне соответствует фантастическому содержанию рассказа. Особенно примечательна последняя вариация (в коде). Живописующая волшебный полёт Черномора, она предвосхищает сцену поединка в IV действии. С тематизмом Черномора связана и оркестровая кода.

**Действие третье.** *В III действии странствия героев приводят их в волшебный замок Наины. И если во II действии доминируют героические и лирико-философские образы, то здесь царят нега, наслаждение и забвение страданий. В этом мире неразрывно сплелись образы Востока – созерцательного, томного и страстного – и неотделимые от него лирические образы Ратмира и Гориславы. Главный герой этого действия – Ратмир, который оказывается наиболее подверженным действию волшебных чар и вскоре забывает о цели странствий. Его образ раскрывается в большой портретной арии, расположенной в центре действия, а также в финале, где он произносит символические слова – «Зачем любить, зачем страдать. Нам жизнь для радостей дана». С другой стороны, именно в этом действии впервые появляется Горислава. И если в поэме её образ лишь едва намечен, то в опере она в полном смысле слова героиня, занявшая своё, неповторимое место. Именно благодаря Гориславе в царстве грёз и забвения с необычайной, захватывающей силой и эмоциональной открытостью вновь прозвучал основной мотив оперы – мотив верной любви и памяти сердца. Вокруг каватины Гориславы и арии Ратмира формируется целая композиция III действия: каватине предшествует и вызывает её Персидский хор, к арии Ратмира примыкают танцы волшебных дев. В финале развитие мотива забвения приближается к своей критической точке, пока мудрый* Финн не спасает героев (в том числе и Руслана) от неминуемой гибели.

***Персидский хор (№12)*** принадлежит к тем четырём-пяти первым фрагментам, которые легли в основание композиции «Руслана*». Текст пушкинской поэмы использован здесь дословно (песнь четвёртая). Название «Персидский хор» связано с тем, что темой для него послужил подлинный персидский напев, услышанный Глинкой ещё в 1829 году от персидского принца Хозрев-Мирзы, который прибыл вместе с персидской миссией в Петербург в связи с убийством в Тегеране русского посла А.С.Грибоедова.*

*Персидский хор с его сплетением восточных и лирических интонаций вводит в атмосферу всего действия. Волшебные девы Наины подобно сиренам поют и манят путников в своё царство, очаровывая их иллюзией отдыха и мимолётного отвлечения о цели странствий. Персидский хор – ещё один (четвёртый в опере) пример «глинкинских» вариаций на неизменную мелодию.* Исполняемая корифеями хора, она построена на опеваниях основных тонов трезвучий. Пластика этого бесконечно вьющегося восточного напева, а одновременно и пушкинского стиха, не только не ограничивается, но, напротив, ещё полнее раскрывается благодаря строгой квадратной структуре.

Вариационный цикл Персидского хора отличается от предшествующих («Лель таинственный», баллада Финна, рассказ Головы) особой красотой звучания, изысканностью колорита и нежной игрой светотени. Если в теме мелодия хора дублировалась скрипками, то в четырёх вариациях оркестровая фактура, как правило, окружает и перекрещивается с вокальным напевом.

В последнюю, четвёртую вариацию неожиданно вторгается речитатив-заклинание Наины, приоткрывающий зловещий подтекст чарующего пения («Витязи, напрасно ищете Людмилу! Тщетно о Ратмире слёзы Гориславы! Замка Черномора вам ведь не достигнуть! Здесь вам всем погибнуть от чар Наины!»).

**Каватина Гориславы (№13).** *Глинка нежно любил и сам высоко уценил созданный им образ Гориславы.* Каватину он называл «моей тоской». *В композиции акта каватина нашла единственно подобающее её место – сразу после Персидского хора. Горислава слышит лирические призывы волшебных дев, и в ней самой с новой силой вспыхивает любовь и тоска по Ратмиру. Вместе с этой тоской Гориславы, перекликающейся и вместе с тем отличной от тоски Людмилы, в русскую оперу вошёл и навсегда в ней остался мотив женской доли, связанный с глубоким, сильным и самозабвенным чувством.*

*Каватина состоит из речитатива и арии*. Глинка нашёл изумительно точное в психологическом отношении начало арии. Всё напряжение и неустойчивость речитатива внезапно и импульсивно разрешилось в ярком взлёте в оркестре, а затем и у голоса. Этот стремительный взлёт послужил импульсом развития мелодии, основанной на «распетых» интонациях начального мотива скрипок, который приобретает здесь характер нежных и страстных признаний к Ратмиру.

В среднем разделе, при воспоминании тайной ревности, фагот вступает с новой мелодией, обострённой цепью секундовых задержаний, в то время как вокальная партия приобретает речитативно-ариозный характер с интонациями страдания, плача. В репризе усиление экспрессии связано с гармонической переокраской мелодии и продолжающимся дуэтом фагота и голоса. Неисчерпанностью эмоционального напряжения можно объяснить формирование большой коды, по протяжённости немногим уступающей экспозиции и репризы вместе взятым. Здесь возникает исполненная пылкой страсти драматическая кульминация-призыв («О, возвратись на брег родной!»), основанная на упорном повторении хроматического мотива в оркестре и октавных речитативах-взлётах голоса.

***Ария Ратмира (№14)****, расположенная в центре III действия и всей пятиактной композиции оперы, по-своему раскрывает мотив странствий и любви. В арии предстали и получили яркое музыкально-поэтическое обобщение две характерные грани восточного темперамента – нега, дрёма, сладостные грёзы и пылкий, необузданный восторг любви. Мотив забвения, доминирующий в этой сцене, сосредоточен в ключевых словах – «Засни, засни усталая душа». И если душа Гориславы переполнена думами о Ратмире, то сам хазарский князь ни словом не упоминает о ней. В его дремлющей душе причудливо переплелись воспоминания о родине, о брошенном гареме и лики окружающих его волшебных дев.*

*Ария Ратмира стала подлинным откровением для русской музыки; здесь причудливо предстал и расцвёл во множестве граней мир Востока с его характерными интонациями, ладогармоническими и тембровыми средствами, которые впоследствии получат развитие.*

*Ария состоит из двух контрастных разделов – Adagio и Tempo di valse, которые связывает переходный речитатив. В Adagio сконцентрированы многие выразительные средства из мира восточной созерцательной лирики*. Это соло английского рожка («лейттембр» Ратмира), которое изумительно гармонирует и переплетается с тембром контральто. Орнаментального характера напев с элементами пентатоники развёртывается в очень медленном темпе, позволяющем рельефно прозвучать всем его причудливым изгибам.

В «Записках» Глина упоминает три татарских напева, которые сообщил ему художник М.А.Айвазовский: «…два из них я употребил для лезгинки, а третий для Andante сцены Ратмира в 3-м акте оперы «Руслан и Людмила»». По всей вероятности, имеется в виду Adagio, которое в первоначальной версии было обозначено как Andante.

*Страстный темперамент Ратмира раскрывается во втором разделе арии (Tempo di valse: «Чудный сон живой любви будит жар в моей крови»).* Мелодия приобретает здесь полётный характер. Английский рожок сохраняет и здесь свою солирующую роль.

Большая кода арии представляет собой род финальной стретты, отмеченной неуклонным темповым нарастанием. Оркестровая партия приобретает здесь блестящий, виртуозный характер с контрастными переменами фактуры. Одновременно в вокальной партии развиваются варианты мотива пентатоники («Скорей сюда ко мне слетайте, чудные девы мои!»), который превращается здесь из созерцательного (в Adagio) в страстный и увлечённый. Любовное томление Ратмира достигает кульминационной точки. На его призывы слетаются «чудные девы», пленяющие юного героя своими грациозными танцами.

**Танцы (№15).** В этой хореографической сцене Глинка использовал тематический материал, не вошедший в балетную сюиту «Ивана Сусанина». *Танцевальная сюита, примыкающая к арии, расширяет круг образов волшебных чар и обольщений царства Наины, впервые очерченный в Персидском хоре.* Обращает на себя внимание и общая тональность хора и танцев. *Танцы представляют собой сквозную сюитную композицию,* которая основана на регулярной смене трёхдольного и двухдольного размеров, и замкнута кодой на материале начальных разделов. *Сюита отмечена щедростью тематического материала (в сюите присутствует более десяти тем) и свойственной стилю Глинки пластикой переходов; одна тема словно влечёт за собой другую, образуя красочную и постоянно обновляемую анфиладу. В целом тематизм сюиты связан со стилистикой классического, так называемого «белого балета».*

**Финал (№16)**. В «первоначальном плане» Глинка уделил большое место содержанию финала, который создавался практически заново, не имея даже отдалённого прообраза в пушкинской поэме. *Текст финала (до появления Финна) написан Глинкой. Развитие мотива обольщения и обмана чувств достигает здесь своего апогея: очарованный Ратмир не узнаёт Гориславу, а Руслан, забыв о Людмиле, проникается страстным чувством к Гориславе; волшебные девы продолжают опутывать странников своими чарами.*

*Финал III действия* отличается от предшествующего финала и своими внушительными размерами, и более сложным композиционным устройством. Подобно финалу I действия, *это развёрнутая сквозная композиция с обильным тематическим материалом, который в самом крупном плане образует два контрастных раздела: первый – терцет Гориславы, Ратмира и Руслана с женским хором, второй – квартет Финна, Руслана, Ратмира и Гориславы.* Первый раздел (Andante quasi allegretto) открывается диалогом Гориславы и Ратмира. Страстный порыв Гориславы («О мой Ратмир, ты здесь опять со мной!») останавливает ответ очарованного Ратмира, который мог бы послужить эпиграфом ко всему финалу («Зачем любить, зачем страдать? Нам жизнь для радости дана!». Мотив забвения и беззаботной неги, прозвучавший в устах Ратмира, с ещё большей изощрённостью утверждается в лирико-скерцозном женском хоре («Милый путник!»). Тема в целостном виде проводится в оркестре, который здесь окружает хоровую партию.

При появлении Руслана формируется терцет с контрастными партиями. В жалобе Гориславы, обращённой к Руслану, в котором она видит своего защитника, возвращаются интонации её каватины («Я страстью пылаю к прекрасному другу»). Речитативный ответ Руслана, пораженного красотой печали Гориславы («Этот грустный взор»), завершается экспрессивной каденцией-распевом («Сердце ноет и трепещет»). После варьированного ариозо Ратмира («Зачем любить, зачем страдать») три контрастные партии объединяются в «ансамбле состояния». В кульминационном построении этого раздела тема «Милый путник» проникает в терцет, хоровая партия приобретает характер речитативного заклинания («Горе вам, бедным путникам!».

Второй раздел (Moderato maestoso) связан с чудесным явлением Финна, который разрушает чары Наины. Его пророческий речитатив подобен вещим речам Баяна. Кода финала отмечена стройным и гармоничным звучанием квартета Финна, Руслана, Ратмира и Гориславы («Теперь Людмила от нас спасенья ждёт»). *После освобождения от чар восстанавливаются основные мотивы оперы – верности и подвига во имя любви.* Ритмическое и интонационное единство четырёх партий, двойной трёхдольный размер, темп Adagio, тональности, образующие арку по отношению к антракту, - всё это символизирует ясность, свет, мир и веру в счастливый исход странствий.

**Четвёртое действие.** *В композиции оперы IV действие, происходящее в волшебных садах Черномора, занимает особое место благодаря сильнейшей концентрации фантастической образности. Именно здесь сбывается предсказание Баяна о победе сил любви над роком (поединок Руслана и Черномора). Однако это ещё не окончательное торжество, на пути в Киев со спящей Людмилой героев ждут новые препятствия. Композиция действия складывается из трёх больших разделов: первый – сцена и ария Людмилы, второй – марш Черномора и восточные танцы, третий – поединок и финал*.

**Сцена и ария Людмилы (№18).** *После двух действий, посвящённых странствиям и поискам Людмилы, её образ предстаёт в своей изначальной красоте, верности и никакими волшебными чарами не заглушаемой тоске о Руслане. Вместе с тем в пленённой героине, томящейся в неволе, обнаруживаются и новые черты – мужество, стойкость, непреклонность, героический порыв.* В этом отличие оперной героини от героини пушкинской поэмы, которая в этой ситуации не желает покориться воле Черномора. Глубина и серьёзность чувства, развитие лирико-трагических и героических интонаций сближает сцену Людмилы с монологом Руслана во II действии. В тексте цитируются стихи Пушкина (шесть строк из второй песни). Остальной текст сцены, написанный Ширковым, был тщательно отредактирован композитором.

*Композиция сцены близка рондо с тремя хоровыми эпизодами и развёрнутой кодой.* ***Рефрен*** *(Allegro agitato) основан на лирической теме-жалобе* с мотивами lamentо гобоя, дроблением сильной доли и капризной, настойчиво повторяющейся пунктирной ритмоинтонацией. *Характерная для партии Людмилы виртуозность приобретает здесь новый эмоциональный оттенок гордой решимости.* Завершает рефрен певучая и печальная фраза – «Волны, волны голубые! Дайте мир душе моей!» (ремарка: хочет бросится в воду).

Ответом на этот безудержный порыв служит **первый эпизод** (ремарка: из воды появляются водяные девы и удерживают её). Волшебный колорит музыки дев Черномора, сочетание прекрасных голосов невидимого хора и балета, вновь звучащий здесь мотив забвения и отвлечения от тягостных дум родственны волшебным сценам предшествующего действия. Нежная, словно убаюкивающая красота этого миниатюрного невидимого хора связана с баркарольным движением и характерной баркарольной тональностью.

Во **втором,** расширенном **проведении рефрена** («О, что мне жизнь? Какая радость?») усилена настойчивость пунктирной ритмоинтонации, из которой вырастает нисходящая волна мотивов lamentо с набегающей тенью минора («И нет уже со мной Руслана»). В этот момент тоска Людмилы становится созвучной тоске Гориславы.

Волшебный колорит **второго эпизода** (появление цветочных дев) вновь связан с развитием гармонических и тембровых красок, которые, концентрируясь в четырёхтактовом вступлении, распространяются на весь хор. Материал вступления повторяется в оркестровой коде, во время которой волшебные девы исчезают.

*В самом центре сцены находится* ***ария Людмилы.*** *В окружении чарующей фантастической музыки возникает одна из самых ярких лирических кульминаций оперы. В ней преломились и органично сплелись многие жанрово-стилистические признаки – это и русская девичья песня-жалоба на долю (с характерной лексикой), и романс в элегическом миноре, близкий образцам самого Глинки* (например, романсу «Как сладко с тобою мне быть»), *и кантабильно-виртуозный стиль bel canto*. *«Спутницу» Людмилу флейту сменяет здесь солирующая скрипка с её более трепетной и взволнованной экспрессией.* Необычайно выразительны все регистровые позиции и перемещения скрипки на протяжении трёхчастной репризной формы арии. Во вступлении она проводит тему в диапазоне партии Людмилы. Начало с яркой импровизационной кульминации и свободное, близкое каденционному развёртывание вносят в арию черты драматического концертного стиля. В партии Людмилы эта кантабильная тема получает новое продолжение с излюбленной Глинкой длительным распевом-кульминацией в каденции. Скрипка вступает с имитацией на октаву ниже голоса.

Средний раздел (Poco pio mosso), словно вопреки более светлой начальной тональности, приносит иной эмоциональный оттенок страстности, волнения и ещё более острой тоски («Не видать мне более ни родного батюшки, ни драгого витязя!»). Ария завершается драматической кодой-кульминацией.

*Большая* ***кода всей сцены*** *состоит из двух диаметрально противоположных разделов – Vivace и Andante. В первом разделе появляется новая тема героического и пылкого характера. Лирические интонации приобретают здесь характере гордого вызова всему фантастическому миру и клятвы верности Руслану.* Динамизм ариозо заключён во многом в его оригинальной, импульсивной ритмике. При повторении этого материала вступает хор («Смиришься, гордая княжна, пред властью Черномора!»), в которой очерчен круг хроматических гармоний и интонаций, готовящих выход похитителя Людмилы.

*Во втором разделе возникает цепь хроматических «гармоний сна» на органном пункте. Воодушевление и героический подъём сменяются здесь бессилием и изнеможением* (ремарка: Людмила падает без чувств. Над ней опускается прозрачный шатёр). Невидимый хор поёт колыбельную («Мирный сон, успокой сердце девы»), смысл которого родственен хору «Милый путник» в III действии. Вновь использован здесь любимый Глинкой приём окружения относительно простого диатонического напева изысканной и прозрачной оркестровой тканью. Особенно примечательна фигурация такого диковинного инструмента, как стеклянная гармоника, оттеняющая слова «весела, как дитя».

***Центральный раздел IV действия*** *состоит из марша Черномора и сюиты восточных танцев. Перед очнувшейся Людмилой открывается вся роскошь и богатство волшебного царства, к которому она высказывает всё то же презрение.*

*Созданный Глинкой образ Черномора принадлежит к самым оригинальным в истории оперы открытиям в фантастической сфере. Не поющий, не говорящий, самостоятельно не передвигающийся из-за непомерной длины бороды волшебник охарактеризован в гротескном* ***марше (№19).*** *Окружённый целым сонмом слуг и духовым сценическим оркестром, он предстаёт то величественным и грозным властелином, то миниатюрным, семенящим карликом.*

Едва ли самой яркой особенностью марша и основным средством гротескной характеристики явился огромный контраст между звучанием подчёркнуто громким, объёмным – и миниатюрным, почти что крошечным. Это сопоставление октавных унисонов (fortissimo) и компактных аккордов (piano), среди которых «проскальзывает» и увеличенное трезвучие. Данный комплекс хроматических гармоний находится в известном родстве с целотонным звукорядом. Однако последний в марше не используется; возможно, Глинка «приберегал» его для сцены поединка.

При всей своей ладотональной неустойчивости марш изумительно чётко выстроен. *Он написан в сложной трёхчастной формой с трио и повторение частей (А В А1 В1 А2). Столь большие размеры связаны с длительностью этого фантастического шествия.* И здесь в действие вступают те факторы скрепления целого, которые характерны именно для марша – остинатный ритм и строго выдержанная квадратность построений.

**Восточные танцы (№20).** *Если марш Черномора явился кульминацией фантастической образности, то в танцах, исполняемых для Людмилы по знаку Черномора, достигает апогея мир образов Востока, неотделимый здесь, как и в III действии, от фантастической и лирической стихии. Оркестр Глинки предстал во всём своём великолепии красок, фактурных и динамических средств характеристики. Сюита состоит из трёх следующих без перерыва танцев – Турецкого, Арабского и Лезгинки, - которые расположены в порядке нарастающей динамики.* ***Турецкий танец*** *– медленный, плавный, томный и страстный, родствен Персидскому хору и арии Ратмира в III действии.* ***Арабский танец*** *– более подвижный, зажигательный и острохарактерный в каждом своём движении.* ***Лезгинка*** *– стремительная и вихревая – динамичнейший финал сюиты – предстаёт как один из первых образцов характеристики Востока как яростной и дикой стихии. Основу танца составляют две подлинные крымско-татарские темы*.

**Хор (№21*).*** *Фантастическое сражение Руслана с Черномором, открывающее заключительную часть IV действия, представляет собой вокально-симфоническую картину, захватывающую азартом этой неравной битвы. Героико-романтическая атмосфера, динамика и ход сражения запечатлены в оркестре, в то время как хор (свита Черномора) с большим увлечением комментирует развёртывающуюся в воздухе баталию.* Воинственные возгласы («Погибнет, погибнет нежданный пришелец!») сменяется недоумением, растерянностью («Где витязь нашёлся, способный сразиться с соперником мощным?») и страхом («Бедою нам грозит судьба!»). *Основным тематическим материалом сцены является целотонная гамма. Выступающая здесь в качестве лейтмотива Черномора, она приобретает стихийно-драматический характер. Помимо целотонной гаммы в сцене присутствует и другой тематический материал, во многом связанный с необычным характером волшебного поединка – полёта Руслана на бороде Черномора.*

**Финал (№22).** Подобно финалу III действия, *это внутренне контрастная композиция, состоящая из двух разделов, но в данном случае уже без участия волшебников. Первый раздел открывается речитативом Руслана, в котором фанфарные интонации («Победа, победа, Людмила!») вскоре сменяются интонациями вопроса и недоумения при созерцании спящей Людмилы.* Из каденции солирующего кларнета – одного из инструментов Людмилы, второго по значению после флейты – вырастает полное страсти и мучительной ревности ариозо Руслана с тем же солирующим кларнетом. Монолог Руслана комментируют сочувствующие ему Горислава, Ратмир и хор.

*Второй раздел* основан на энергичной теме, прозвучавшей в антракте. *С этого момента начинается последняя фаза странствий – возвращение на родину, в Киев. К терцету Руслана, Ратмира и Гориславы присоединяется здесь хор рабов поверженного Черномора*, которые готовы оставить «приют любви и лени» и оправиться в путь вместе с героями.

**Действие пятое.** **Картина первая**. *Композиция V действия складывается из двух картин.* В 1-й картине продолжаются странствия героев, и здесь, во время остановки в пути, последняя в опере драматическая коллизия – Людмила вновь похищена. Либретто оперы в этой части существенно отличается от пушкинской поэмы. Там (в пятой и шестой пенях) есть вещий сон Руслана, его гибель от руки Фарлафа, который вместе с Наиной похищает спящую Людмилу и привозит её в Киев, чудесное явление Финна и воскресение Руслана. Там есть и битва киевлян с печенегами, победный исход которой решил Руслан своим грозным мечом. Разумеется, все эти события не могли вместиться в одно действие, которое в противном случае разрослось бы до невероятных размеров. *В либретто вошли только самые основные события: новое похищение Людмилы, явление Финна с волшебным перстнем, безуспешные попытки разбудить спящую княжну, стыд и позор Фарлафа и, наконец, чудесное пробуждение Людмилы.* Только самый финал с его славой богам, молодым и Киеву замечательным образом сходится с поэмой.

***Романс Ратмира (№24)*** *– последняя сольная сцена в опере – предстаёт как своего рода посвящение Гориславе* и соотносится с её каватиной в III действии. В «Первоначальном плане» оперы Глинка обозначил характер Ратмира как «лениво-беспечный». Именно таким он предстаёт в интродукции и III действии. Однако *во время странствий с ним происходит чудесная метаморфоза – пробуждение глубокого чувства любви, верности и благодарности Гориславе. И этот поворот в судьбе Ратмира и Гориславы во многом предвосхищает светлую развязку оперы, вселяет надежду на скорое окончание странствий и возвращение Людмилы как своего рода награды за верность и стойкость в испытаниях.*

В Романсе использован (с небольшими изменениями) текст из пятой пенсии поэмы. С особенной проникновенной теплотой и благородством звучат многократно повторяемые первые строки («Она мне жизнь, она мне радость»), которые служат своеобразным эпиграфом к 1-й картине. Созерцательная и безмятежная тема Романса обобщает многие выразительные средства ориентальной лирики.

*Чудесное явление Финна с волшебным перстнем служит преддверием к счастливому разрешению сюжетной коллизии.*

**Картина вторая. Финал (№27)**. *Основное событие финала – возвращение Людмилы в Киев – не приносит долгожданной радости. Людмила погружена в волшебный сон, и никакие силы не способны разрушить эти чары. Финал далеко не сразу восстанавливает праздничную атмосферу начала оперы. Путь испытаний ещё не пройден до конца и связан с постепенным переходом от скорби, плача – к радости. Сквозная композиция финала складывается из трёх разделов: первый – оплакивание спящей княжны, второй – возвращение Руслана и чудесное пробуждение Людмилы, третий – финальный хор и ансамбль.*

В *первом разделе велика роль хора, который создаёт лирико-трагическую атмосферу действия, необычайно заинтересованно комментирует последние события оперы и даже выступает как провидец, подобно Баяну в интродукции.* ***Два хора («Ах ты, свет Людмила» и «Не проснётся птичка******утром»)*** *связаны с различными оттенками горестной мольбы.* Первый хор отличает сумрачная окраска и пронизанность всей хоровой фактуры интонациями плача, жалобы. В четырёх вариациях экспрессия нарастает, приобретает характерный для русских песен-плачей истовый характер. Второй хор принадлежит к самым нежным и трепетным страницам лирики Глинки. В самой музыке словно оживает светлый и грациозный образ Людмилы. Тихий хор, завершающий развитие минорной сферы в опере, является также последим звеном в цикле «глинкинских вариаций», рассредоточенном на всём протяжении композиции оперы.

*Второй раздел – эпизод пробуждения.* ***Квартет*** *(Руслан, Светозар, Ратмир, Горислава) и хор с благоговением внимают этому чудо.*

***Заключительный хор*** *венчает оперу радостным прославлением богов, юной четы и Киеву.*

**Задания по пройденному материалу.**

Задание 1. Раскрыть содержание вопросов.

1. 2д. Особенности композиции и драматургии.

2. 2д. Баллада Финна. Значение. Форма. Интонационная основа.

3. 2д. Рондо Фарлафа. Особенности характера персонажа. Строение. Характеристика Фарлафа и Наины.

4. 2д. Рондо Фарлафа. Особенности формообразования.

5. 2д. Ария Руслана. Основная идея. Композиция. Жанровые особенности.

6. 2д. Ария Руслана. Основные образы речитатива и арии. Интонационная основа.

7. 2д. Рассказ Головы. Исполнитель. Содержание. Форма.

8. 3д. Основные образы Главные герои. Новый персонаж. Особенности композиции.

9. 3д. Персидский хор. Интонационная основа. Содержание. Форма.

10. 3д. Каватина Гориславы. Основное содержание. Значение образа.

11. 3д. Ария Ратмира. Основной мотив. Основной образ. Содержание.

12. 3д. Ария Ратмира. Значение. Композиция.

13. 3д. Танцы. Основной образ. Композиция.

14. 3д. Финал. Основные мотивы. Композиция.

15. 4д. Основной образ. Значение. Композиция.

16. 4д. Ария Людмилы. Трактовка образа.

17. 4д. Ария Людмилы. Композиция сцены.

18. 4д. Ария Людмилы. Характеристика центрального эпизода сцены.

19. 4д. Ария Людмилы. Характеристика коды.

20. 4д. Характеристика образа Черномора.

21. 4д. Восточные образы. Значение. Композиция.

22. 4д. Хор. Жанровые черты. Основной тематический материал.

23. 4д. Финал. Характеристика сцены.

24. 5д. Композиция. Содержание.

25. 5д. Романс Ратмира. Его значение.

26. 5д. Финал. Содержание. Композиция. Основные номера.

Задание 2. Прослушать музыкальный материал, представленный в лекции.