

Федеральное агентство по культуре и кинематографии
Казанская государственная консерватория (академия) им. Н. Г. Жиганова

На правах рукописи

СОФБИНА Наталья Александровна

**НАЦИОНАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ
В РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ОПЕРЕ**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

**Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения**

Казань – 2006

Работа выполнена в Казанской государственной консерватории (академии) им. Н. Г. Жиганова на кафедре теории и истории музыки

Научный руководитель –

доктор искусствоведения, профессор Дулат-Алеев Вадим Робертович

Официальные оппоненты:

доктор искусствоведения, профессор Левая Тамара Николаевна

кандидат искусствоведения, профессор Шуранов Виталий Александрович

Ведущая организация – Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова

Защита состоится 26 июня 2006 г. в 12 часов на заседании

Диссертационного совета К 210.027.01 при Казанской государственной консерватории (академии) имени Н. Г. Жиганова по адресу:

420015 Казань, ул. Большая Красная, 38, Камерный зал.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова

Автореферат разослан 24 мая 2006 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат искусствоведения,
и.о. профессора



С. Л. Федосеева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. Последние десятилетия в отечественном музыкознании можно назвать эпохой стремительного обновления музыковедческой мысли. В рамках обновления новой научной парадигмы пересмотру подвергаются многие устоявшиеся представления, рассматриваются с иных позиций хорошо известные, казалось бы, феномены и давно изученные темы.

Национальная проблематика в искусстве планомерно изучалась и в советский период, и в постсоветское время. Развитие композиторской музыки народов России неоднократно становилось предметом исследования. С точки зрения развития *национального* музыкального искусства представляет большой интерес и русская музыка, которая, как ни странно, с точки зрения воплощения национальной идеи рассматривалась реже других.

Мы попытаемся рассмотреть русскую историческую оперу как социокультурный феномен, связанный с рождением национальной идеи в России. Возникновение русской композиторской школы и национальной оперы связано с процессом модернизации, начавшимся в России в середине XVII века, широко развернувшимся в начале XIX века и к середине XIX века принявшим системный характер. Национальная идея в подобных условиях оказывала влияние на русскую оперу.

Проблема взаимосвязи искусства и национально значимых идей (в том числе исторических символов) определяет актуальность исследования.

Целью исследования является рассмотрение вопроса о способах символизации национальной идеи в русской опере, выявление закономерностей функционирования опер, несущих в себе символику национальной истории.

Данная цель определяет задачи исследования:

- установление типологических признаков опер, выступающих в русской культуре символом «национального»;
- обоснование закономерной связи между сюжетом из национальной истории и типологией оперы;
- описание компонентов символа, характеристика их уникального символического значения в русской культуре, функциональной значимости каждого из них в произведении, соотнесенности значения каждого компонента в культуре и опере;
- обоснование константности данной морфологической структуры;
- анализ опер с выбранной точки зрения, рассмотрение специфики отражения символической структуры в каждом произведении;
- раскрытие динамики изменения символа от начала XIX века до начала XX века;
- определение типа данного символа как мифологического символа национальной идеи.

Материалом исследования в настоящей работе выступают оперы русских композиторов XIX – начала XX века: «Жизнь за царя» М. И. Глинки, «Рогнеда» А. Н. Серова, «Князь Игорь» А. П. Бородина, «Борис Годунов» и «Хованщина» М. П. Мусоргского, «Псковитянка» и «Сказание о невидимом граде Китеже» Н. А. Римского-Корсакова, сюжет которых опирается на факты или содержит «модели» русской истории. Под «историческими» в данной работе понимаются оперы, использующие факты и модели русской истории. Определение ни в коем случае не является жанровым. Предметом исследования выступает не жанр, а *структура* опер, репрезентирующих национальную идею. В связи с этим в одном ряду с вышеперечисленными произведениями рассматривается опера Н. А. Римского-Корсакова «Золотой петушок», как произведение, в сказочном сюжете моделирующее типовое символическое событие русской истории. Следует отметить, что материалом исследования являются не только перечисленные оперы, но и

социокультурный контекст, окружающий их как во время создания, так и в процессе дальнейшей «жизни» произведения в русской культуре.

Методологической основой работы является метод историзма, закономерно утвердившийся в современных искусствоведческих исследованиях, обращенных к художественной культуре прошлого. В анализе стиля и музыкального мышления ориентиром является отечественная музыкальная наука (традиции которой уходят в XIX век, к трудам современников композиторов-создателей опер В. В. Стасова, Г. А. Лароша, А. Н. Серова, и продолжаются работами Б. В. Асафьева, Т. Н. Ливановой, В. В. Протопопова, Э. Л. Фрид, А. Кандинского, Г. Л. Головинского, М. Д. Сабининой и др.). Вместе с тем применяются методы, используемые в социальной теории (метасоциальный анализ, дискурсивные практики и др.). Мифологический подход дает своеобразное видение коллектива как органической общности, не улавливаемой никакими другими социологическими классификациями. Он позволяет увидеть и зафиксировать то синкретическое единство объекта и субъекта, мышления и действия, энергии и структуры, которое именуется общественной жизнью, то есть позволяет понять, каким образом «национальное» может запечатлеться в опере на уровне структуры. В работе используются положения теории Текста национальной культуры В. Р. Дулат-Алсева.

Научная новизна исследования заключается в следующем:

- устанавливается факт обусловленности сюжета, состава и функций действующих лиц, композиции вышеперечисленных опер идеями «национального», доминирующей в русском общественном сознании XIX века;

- указанные компоненты изучаются в системе внутренних (каждое произведение отдельно) и внешних (все оперы в целом) связей;

- устанавливается факт константности данной структуры в опере, представляющей собой мифологический символ «национального»;

- предлагаемая концепция позволяет рассматривать оперу как явление, позволяющее выявить закономерности становления и развития национальной идеи в России XIX века.

Практическое значение. Материалы исследования могут быть использованы в учебных курсах истории русской музыки, социологии культуры, отечественной истории.

Апробация работы. Диссертация обсуждалась на заседании кафедры теории и истории музыки Казанской государственной консерватории (академии) им. Н. Г. Жиганова и была рекомендована к защите. Основные положения диссертации изложены в публикациях, а также в ряде докладов на научных конференциях в Саратове (2002 г.), Казани (2003 г.), Санкт-Петербурге (2004 г.).

Структура работы. Работа состоит из введения, трех глав, заключения, снабжена списком литературы.

СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность и научная значимость темы, формулируются цели и задачи работы, определяется материал и методы исследования, характеризуются источники, раскрывается степень изученности темы.

В первой главе - «**Русская история на оперной сцене**» - исследуется «аксиологическое пространство» (термин В. Р. Дулат-Алеева) вокруг интересующих нас опер на протяжении XIX - XX веков. В качестве модели исследования используется выдвинутая Роланом Бартом так называемая «схема записи мифа» или символической формы. Мифом Барт называет «оформленную идею» – вторичную семиологическую систему, строящую на основе языка-объекта метаязык – «второй язык, на котором говорят о первом». В нашем случае язык-объект – опера в ее «изначальной соотнесенности», миф-метаязык – символическая форма, новое прочтение

оперы, знаковой основой которой является смысл – знак в первичной и форма во вторичной системе.

Каждое художественное произведение функционирует в культуре в качестве символической формы. Его «жизнь» заключается в постоянном смысловом изменении. Так, опера создается в определенном культурном контексте, наиболее полное представление о котором можно получить в «момент» премьеры, привлекающей к произведению внимание общественности. Изменяясь, культурный контекст влияет и на интерпретацию оперы. Каждая новая постановка демонстрирует также и изменения в подходе к национальной истории.

Уже анализ культурного контекста, сложившегося в 30-е – 60-е годы XIX века при появлении «Жизни за царя» М. И. Глинки и «Рогнедь» А. Н. Серова позволяет говорить о том, что решающее влияние на оценку опер оказывает идея «национального». Высказывания современников о «Жизни за царя» и «Рогнеде» при всей разносторонности очень мало касаются собственно музыкальных, эстетических достоинств опер. Произведения Глинки и Серова обсуждаются не столько как оперы, сколько как некие особые, внехудожественные явления культуры. По мнению критиков, принадлежность оперы к национальной композиторской школе является безусловным ценностным критерием. При этом мера соответствия произведения некоему идеалу «национального» в музыке и определяет знак (положительный или отрицательный) оценки оперы.

Специфика «национального» связана в сознании современников в основном с немusикальными факторами. Важнейшим здесь является «народность» музыки. Под народностью подразумевается правильное понимание композитором национального характера, качеств русского народа, отличающих его от других наций. Это понимание должно быть отражено в идее произведения и его музыкальном языке.

В связи с национальной идеей важно также и то, что критики неизменно сопоставляют русскую музыку с западноевропейской. Установка

направлена в будущее: каждый шедевр в их глазах является свидетельством блестящего будущего русской национальной культуры. Европейская культура не случайно выступает образцом; она стремится быть доминирующей, поэтому «национальное» осознается в качестве оппозиции «европейскому», чьи формы проецируются в национальную культуру. Осмысление «русского» в контексте мировой культуры выражается, таким образом, в стремлении к преодолению «европейского» в европейских же формах. Опера – жанр европейского происхождения, и XIX веком она воспринималась как одна из вершин музыкального искусства. Кроме того, жанр оперы непосредственно связан с вокалом, а вокальная музыка традиционно считается знаком «русскости». Определенность содержания оперы, в отличие от инструментальной музыки (в которой отсутствует непосредственная связь с семантикой изображаемого), также способствовала ее приоритетному развитию в контексте национальной идеи. Эти факторы стали предпосылками того, что с оперой современники связывали судьбу национальной композиторской школы и национальной музыки вообще.

Более того, многие видят в русской композиторской школе новую, лучшую музыкальную культуру, приходящую на смену «отмирающей» западной. К концу рассматриваемого периода подлинная самобытность русской музыки и ее одно из ведущих мест в европейской культуре в будущем для критиков основывается на преемственности русского музыкального искусства более древним культурам (например, античной, средневековой). При этом подразумевается музыкальный материал народной песни и организация этого материала – наличие определенных последовательностей ступеней, устойчивых оборотов, ритмоинтонационных и метроритмических особенностей, ладовая организация. Так русское музыкальное искусство объявляется наследником великой культуры, у которого в силу такого происхождения не может не быть великого будущего.

Итак, едва ли не основным вектором аксиологического пространства в период 30-60-х годов XIX века является национальная идея. На протяжении

этого периода взгляд на составляющие национального начала, необходимые для русской оперы, изменяется. В 30-е годы считалось, что для национальной оперы необходимо соответствующее содержание, идея произведения, в 60-е принадлежность оперы к национальной композиторской школе определялась еще и следованием образцам русской народной песни, принципами организации музыкального материала; к требованию оригинальной концепции добавился критерий оригинальности стиля. После 60-х годов XIX века трактовка опер в русле официального патриотизма начинает восприниматься негативно. Кроме того, появляется ранее отсутствовавший критерий «историзма», «исторической правды».

Со всей отчетливостью эти изменения проявляются в восприятии исторических опер композиторов «Могучей кучки», появившихся в следующее двадцатилетие – «Князя Игоря» Бородина, «Псковитянки» Римского-Корсакова, «Бориса Годунова» и «Хованщины» Мусоргского.

Следующий параграф – «Рубеж веков» рассматривает как новые произведения, появившиеся на рубеже XIX-XX века, так и изменения в интерпретации прежних. Сохраняются и достигают вершины тенденции, наметившиеся в предыдущий период, важнейшей из которых является характерное приятие или неприятие сценического прочтения оперы по линии метатеатральной, вне разговора об эстетике спектакля как таковой. И доминантой здесь снова выступает национальная идея. Все более и более национальная идея связывается с отрицанием официальной концепции национальной духовности. Налицо выступает кризисный момент. Идея, вдохновлявшая XIX век, умирает с концом эпохи, и невозможно более становится смотреть на историческую оперу через флер «национального». Важным моментом является то, что попытки прочтения русской исторической оперы вне связи с идеей национального, предпринимавшиеся в начале века, не находили отклика в сердцах русских слушателей. С концом эпохи точка зрения на спектакль не смещалась с позиций идеологических на позиции эстетические, как того можно было ожидать. Русская историческая

опера, несмотря на всеобщее неверие в «исторические анекдоты», в сознании слушателей настолько прочно связывалась с национальной идеей, что иное ее прочтение казалось кощунственным.

В результате анализа аксиологического пространства вокруг русской исторической оперы в XIX – начале XX века обнаруживается, что национальная идея оказывает решающее влияние на ее оценку. Поскольку время восприятия каждой из интересующих нас опер практически совпадает со временем ее создания, можно предположить, что идея «национального» регламентирует не только процесс восприятия, но и процесс создания произведения. Иными словами, «национальное» одновременно выступает и в роли концепта при записи символической формы, и в роли означаемого в первичной семиологической системе, языке-объекте, – искомого неизвестного. Подтвердить или опровергнуть этот вывод можно при анализе интерпретации, в которой в качестве концепта национальная идея не используется. Таковую возможность предоставляет советская эпоха. В параграфе, посвященном интерпретации опер в советском музыкальном театре и советском музыкознании, более подробно рассматривается новая символическая форма первой оперы М. И. Глинки и оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов», остальные же оперы привлекаются для подтверждения обнаруженных закономерностей.

При новой символизации русской исторической оперы в рамках советской культуры используется внемузыкальная установка идеологического порядка. Ее сопровождает неоднократно встречавшийся в прошлом – XIX и начале XX века – критерий национального. Он как бы отодвинут на второй план: притом, что о национальном начале неизменно упоминают в связи с каждой интересующей нас оперой, оно не ощущается столь непосредственно реальным и жизненно необходимым; именно оно и является отчужденным смыслом, если пользоваться термином Барта. Это еще раз подтверждает, что «национальное» и есть то означающее языка-объекта, которое в сочетании с определенной вербально-музыкальной формой

образует в русской музыке XIX века особое явление – русскую оперу на сюжет из национальной истории.

Во второй главе – «Символическая структура оперы» - определяется типологическая структура оперы. Глава открывается обзором современных научных представлений о феномене «национального». Выясняется, что для настоящего исследования важнейшей является дискурсивная природа национализма. Национальная идея со-творяется в дискурсе - отложившемся и закрепившемся в языке способе упорядочения действительности, способе видения мира, выражаемом в самых разнообразных практиках. Формирование идеи нации и развитие национализма является, таким образом, не только следствием, функцией социально-экономических изменений, а развивающегося в тесной связи с ним процесса возникновения новых смыслов, идей, образов и систем ценностей.

Оперы предстают здесь как дискурсивные практики. Опера на сюжет из русской истории репрезентирует, представляет в сознании русского общества XIX века (а во многом – и советского XX века) понятие национального – русская историческая опера является символом «национального». Следует отметить, что термин «символ» многозначен и недостаточно прояснен. Большинство определений фактически приравнивают символ к знаку. Такой подход не соответствует сути интересующего нас феномена. Опера ни в коем случае не является произвольным знаком национальной идеи, опера не указывает на что-то другое и не отсылает к чему-то другому; она в своем абсолютном качестве является чем-то другим, то есть «национальное» соединяется с вербально-музыкальным «телом» оперы в нечто абсолютно неразделимое. Такой символ представляет собой символ мифологический. Данное определение используется нами с целью подчеркнуть отличие оперы как национального символа от символов современных, типичных для современной европейской

культуры (символ по соглашению), символов, значение в которых не связано с их «телесным», материальным воплощением.

Оперы, выступающие в качестве символов «национального», структурно подобны, более того, в строении сюжета опер данного типа можно выделить «структурно-семантический инвариант»¹. Исторический сюжет или сюжет, моделирующий какое-либо событие русской истории, является здесь определяющим компонентом, так как он задает остальные параметры структуры символа. К ним относятся:

– смысловая направленность оперы на проблему будущего России, исторического пути страны;

– состав участников, где Царь, Народ, Враг и персонаж, выражающий авторский голос (голос Истины) присутствуют обязательно и являются символическими персонажами;

– закреплённая за каждым персонажем функция, характеризующая действующее лицо и определяющая его роль в сюжете;

– композиция оперы, в основе которой лежит узловая для оперы ситуация столкновения с врагом.

Далее во второй главе подробно рассматриваются символические персонажи, - во-первых, с точки зрения их смыслового значения в русской культуре вообще, и, далее, с точки зрения их функционального значения в смысловом целом оперы. Устанавливается, что два этих значения взаимосотносятся друг с другом, - как это и должно быть в случае, если опера выступает в русской культуре в качестве национального символа.

Важным типологическим признаком русской оперы на сюжет из национальной истории является наличие Царя, который выступает главным героем оперы.

Понятие «царь» занимает узловую, определяющую роль в русской культуре. Даже в начале XX века в России был широко распространён взгляд

¹ Термин М. Арановского.

на царя как выдвинутого волей истории представителя народа, его верховного воплощения, символа, освященного многовековой традицией, и до сих пор слово «царь» рождает в любом носителе русской культуры ступок эмоций с сильной «архетипической» окраской.

С понятием «царь» всегда и везде, не только в России, связано представление об особой власти, царь считается священным, божественным владыкой, воплощением Бога на земле, занимает особое место в политической иерархии, является посредником между Богом и своим народом. Вместе с тем русская культура вносит в понятие и свое специфическое содержание. Оно определяется православием, которое со времен Крещения Руси выступает с самодержавием в своеобразном тандеме. Уже в самом замысле принятия именно православия содержалась идея обретения «общегосударственной идеологии» и «возвышения великодержавной власти», поскольку в глазах русских Византия являлась идеалом государственного устройства. Единственной возможностью оформить разноязычную и бескрайнюю территорию представлялась дать ей объединяющую идеологию, сочетающую в себе духовную и политическую составляющие.

Характерной чертой восточного христианства является именно взаимосвязанность и взаимообусловленность религии и государственно-политического устройства. Православие наполняет социально-политическую форму организации общества духовно-культурным содержанием. Можно сказать, что именно православие способствовало созданию мощного централизованного государства в России, и именно оно ответственно как за достоинства, так и за пороки этого государства. В нем в основание социальной регуляции положена иерархия, то есть власть (ср.: на Западе – право). При этом власть сознается как онтологически истинная субстанция, проявляющаяся себя как воплощенная воля, воля Божественная. С. Аверинцев показал, что уже в ранневизантийской культуре монархическая власть выступает как знак сакрального – Божественной власти. Сама персона

монарха мыслится как знак – знак имперсонального. Она «репрезентативна», ее присутствие есть «представительство»: Царь является представителем Бога перед народом.

Таким образом, власть, государство является в России основной социокультурной организации. Определяющую роль в формировании образа власти в нашей стране всегда играло представление о нераздельности понятий государства и государя. В полном соответствии с социокультурной традицией в опере государство персонифицировано в образе князя, Царя, монарха, самодержца, *судьба которого определяет, олицетворяет, репрезентирует судьбу и будущее страны.*

По сравнению с европейской оперой мотив врага, и, в частности, внешнего врага занимает в русской опере исключительное место. Ни в одной из национальных оперных школ нет прямого показа войны собственного народа с иноземным врагом. Противопоставление, если оно и имеет место, не находит прямого отражения в интонационной сфере; ориентальное, экзотическое трактуется как чужое, другое, иное, но не как вражеское. В русской же опере образы врагов многочисленны; Враг играет важную роль в смысловой структуре оперы.

Понятие «враг» является базовым для политики любого государства. Политический враг не обязательно должен быть аморальным существом или экономическим конкурентом, он может даже не вызывать чувства личной неприязни. Он лишь должен обладать качествами, позволяющими воспринимать его как другого, чужого, инакового. Примечательно, что в просторечии на Руси словом «враг» также обозначают и нечистую силу, черта, Антихриста.

В наименовании «чужой» заключен, таким образом, негативный смысл: как правило, это то, что вырывается за рамки привычного, устоявшегося, «своего»; то, что нарушает права «своего» либо заставляет «свое» взглянуть на систему внутренних ценностей по-новому; то, что вызывает резкое отторжение ради сохранения прежних рамок.

Понятие «другой» принадлежит к одной из первичных философских категорий. В рамках философии определить «другого» фактически невозможно, так как любое определение будет, по сути, обозначением самого себя. В рамках националистического дискурса категории «враг», «чужой», «другой», «инаковый» приобретают особое значение: свое место в мире Россия может найти, только сопрягая себя с «другим». Причем в русской «исторической» опере «другой» выступает именно в качестве врага, Антихриста, того, кто *ведет борьбу против государства*, стремится причинить вред, уничтожить, искусить, заставить забыть свое, русское, истинно-праведное.

«Я разумею народ как великую личность, одушевленную единою идеею», – писал Мусоргский в предисловии к первому изданию клавира «Бориса Годунова». Подобное отношение к народу появилось в России только в XIX веке; по сравнению с Царем или Врагом Народ является образом новоевропейского происхождения. «Великая личность» в высказывании Мусоргского и есть страна, Россия, государство, «единая идея», которая ее осуществляет – идея национального.

В XIX веке словом «народ» обозначали по крайней мере две разные общности, группы людей. Первое значение является эквивалентом понятий «народность», здесь подразумевается нация, все люди, принадлежащие данному государству, «мы» как соборное единство, «мы» как мир вообще.

Второе значение слова «народ» для XIX века подразумевает социальный низ общества, крестьянскую общину, бродяг, гольтьбу, простолюдинов, вообще необразованных людей в противоположность интеллигенции или высшему свету. При этом характерно идеализированное отношение к человеку из народа, мужику и общине, общинному укладу крестьянской жизни, с которыми связывается представление о самобытном облике России. Народ, таким образом, выступает в качестве носителя особых духовных ценностей, средоточием души, истинной сущности России. Вместе с тем степень социальной активности народа, осознанности народом своего

пути представляется очень незначительной. Об этом с болью пишет Мусоргский в известном письме Стасову. Трактовку народа композитор дает в совершенно ином ключе, нежели в вышеприведенном высказывании. Он констатирует негативные черты «личности» народа – отсутствие воли к действию, неразвитость народного самосознания и объявляет их причиной народных бедствий и отсутствия социального прогресса на Руси.

Функция Народа в русской опере на сюжет из национальной истории заключается в обозначении *страны, состояния государства*. Народ противопоставит Врагу, его благополучие зависит от взаимоотношений Врага с Царем, который определяет судьбу, будущее государства.

Как правило, из народной среды выделяются персонажи, в уста которых автор *вкладывает нравственный императив, оценку происходящих событий*, персонажи, провозглашающие последнюю истину, пророчествующие о судьбах, осуждающие от лица Бога. Это связано с уже упоминавшимся выше распространенном в XIX веке представлением о народе как носителе истинных христианских или национальных ценностей. Но символический персонаж – голос Истины может и не соприкоснуться с Народом, тогда его святость определяется принадлежностью к церкви как сакральному институту.

В параграфах, посвященных символическим персонажам, подробно рассматриваются нюансы воплощения каждого образа в интересующих нас операх. Выясняется, что Царь предстает в опере в трех ипостасях: подобно тому, как ученые выделяют в отечественной истории три крупных периода государственности: Киевская Русь, Московское царство и императорская Россия, – можно выделить и три типа властителей с характерной для каждого периода «формой» проявления царского достоинства. Ценностная характеристика образа Царя напрямую связана с типом, которым представлен персонаж. Так, например, Борис Годунов одноименной оперы Мусоргского, Иван Грозный «Псковитянки», князь Иван Хованский представляют собой типичных Московских царей с их свято-карающей

двойственной природой. Князь Игорь, Владимир Красно Солнышко «Рогнеда», Юрий и Всеволод «Китежа», Досифей «Хованщины», убиенный царевич Димитрий «Бориса Годунова» относятся к типу Святых князей древней, Киевской Руси. Только им, по преданию, присуща истинная святость; причем присуща уже в силу их княжеского достоинства. Михаил Романов «Жизни за царя», Петр I «Хованщины», Самозванец «Бориса» являют образ царя Нового Времени – императора, ставшего самим Богом в государстве, которое мыслится теперь как осуществленное царство Божие на земле.

Внешний враг дан в русской опере в двух ипостасях, двух ликах: Запада и Востока. Восприятие Востока в качестве врага имеет глубокие корни (печенеги / половцы / монголо-татары), отношение к Европе как враждебному началу формировалось позже – со времен Алексея Михайловича Романова, начавшего «европеизацию» Руси. При этом интересным является как традиционно амбивалентное отношение к внешнему врагу, так и взаимозаменяемость образов Востока и Запада, что проявляется в русской опере в тождественности музыкальных характеристик врага. Во всех случаях основой для нее является танец (и шире – инструментальное начало); внешний враг предстает здесь врагом «танцующим» в противовес «поющим» русским.

В процессе анализа символических персонажей выясняется, что символические образы не константны, они изменяются от произведения к произведению. Причем изменения образа царя в русской опере на сюжет из национальной истории в крупном плане соотносятся с изменениями образов врага, народа и символического персонажа – голоса Истины: от «Жизни за царя» до «Золотого петушка» наблюдается постепенное снижение образа. Выясняется также, что некоторые детали трактовки каждого образа не всегда согласуются не только с остальными образами, но и с необходимой для персонажа константной семантикой. Так, например, в «Хованщине» внешний враг, скорее, факультативный персонаж, а в «Псковитянке» и «Рогнеде» он

отсутствует вообще. Это противоречие вызывает необходимость более подробного анализа каждой оперы с точки зрения ее соответствия символической структуре.

Анализ индивидуального воплощения символической структуры на всех уровнях художественного целого – от уровня формы до уровня музыкального языка дан в третьей главе – «Символ “национального”». Здесь выясняется, что противоречие обусловлено тем, что имя персонажа и его функция в произведении могут не совпадать.

Например, в «Сказании о невидимом граде Китеже» функцию Царя выполняет Феврония, несмотря на то, что князя Великого Китежа прекрасно соответствуют этому образу. Приобретение Февронией властной функции составляет символический смысл первого действия, в котором сюжетная линия сватовства сочетается с мотивом государства. Лучезарным звучанием лейтмотива Китежа отмечен момент, когда Феврония узнает имя своего жениха. Это одновременно и кульминация действия, здесь невеста княжеского ловчего становится княгиней (именно так величает ее народ в следующем действии), и весь груз властных обязанностей ложится на ее плечи – ее поведение определит в будущем судьбу государства. Главное искушение Февронии – Гришка Кутерьма, – также как и татары, принадлежит к образной сфере Врага. Танцевальное начало доминирует в характеристике Кутерьмы (вспомним, что танец является знаком «вражеского»): он появляется в опере с разухабистой плясовой темой и завершает свой путь дьявольской пляской.

Центром второго действия оперы является сцена встречи Февронии с Кутерьмой. В. Лапин, анализируя обрядовую сторону этого действия, отмечает ряд интересных особенностей. Прежде, чем появится свадебный поезд, нищая братия «заводит» Кутерьме *величальную*. По ряду признаков автор делает вывод, что мелодия «Бражника» представляет собой явное свадебное величание, в данном случае – величание наоборот, корильное величание. Другая особенность относится непосредственно к свадебному

поезду, и она еще более удивительна. Дело в том, что до сцены Февронии с Гришкой свадебный поезд едет *к венцу* (как положено по сюжету), а после диалога двух героев сюжетные (обсыпание житом и хмелем), текстовые детали (поют двоим, молодой паре) и детали музыкального ряда (типичный «гусельный» атрибут) характерны для поезда, который едет *от венца*. Исследователь указывает на то, что обращение «к ним» встречалось и в корильной нищей братии («Ты Кузьма-Демьян, ... скуй им свадебку») и приходит к заключению, что сцена Февронии с Кутерьмой является драматургической причиной трансформации обряда. Таким образом, на символическом уровне вместо святого княжича Феврония получает в мужа бражника Гришку (Врага, Антихриста), – Бог дает ей одно из самых тяжелых испытаний.

Феврония выдерживает его до конца. Она не отворачивается от Григория даже в наиболее страшный момент его духовного падения, когда Григорий сообщает о том, что оклеветал Февронию. И «первые лучи рассвета» появляются над озером вместе с освобождением Гришки. Феврония не оставляет уже бесноватого Кутерьму ни при каких условиях, до тех пор, пока тот сам не убегает от нее, убедившись, что соблазнить и испугать праведную душу Святой Руси невозможно; и с этого момента начинается преобразование Февронии, в котором муж-Антихрист превращается в мужа-Христа.

Таким образом, символическая структура находит в каждой из опер уникальное, свойственное только данному произведению воплощение. Это связано не только с тем, что каждое произведение принадлежит к шедеврам русской оперной классики, но и с изменениями во взгляде на «национальное», происходящими в русском обществе в течение эпохи. Анализ позволяет выявить динамику изменения национального символа, а значит, и взгляда на национальную историю, на будущее страны на протяжении интересующей нас эпохи. Устанавливается, что эта динамика

совпадает с динамикой социокультурных изменений в России XIX века, что напрямую связано с процессом модернизации, не просто развернувшимся во всю силу именно в этом столетии, но именно в этом столетии выявившем всю свою несовместимость с имперским стилем культуры, свойственным России, начиная с Московского царства.

Термин «мифологический символ», ранее введенный нами с целью отграничить понятия символа и знака и подчеркнуть особенности восприятия оперы носителями русской культуры, в этом контексте приобретает несколько иное значение. Он начинает напрямую соотноситься с современными теориями мифа и его роли в жизни общества, и не только общества первобытного, но равно и общества любой эпохи, в том числе эпохи модернизма. Отдавая отчет в том, что подобные рассуждения не следует применять в качестве вывода и очень осторожно относиться к современной теории мифа в силу ее неразработанности применительно к обществам, отличным от архаических, в заключение мы все же останавливаемся на поразительной схожести мифа архаического и мифа современного, каковым и является национальный миф.

Многие исследователи отмечают, что вокруг мифа обязательно присутствует ореол таинственности, непостижимости, чудесного проявления, свидетельства, манифестации смысла фактов и событий («миф есть чудо» – А. Ф. Лосев). В статье «Магия оперы» А. Порфирьева выделяет чудо в качестве «главного критерия художественности» в опере. Это связано, прежде всего, с пением, которое «всегда включает в себя магическую функцию, или, по крайней мере, память о ней». Музыкальным компонентом оперы всецело обусловлена специфичность оперного действия, весьма далекого от театрального «действия как линейного движения в сфере характеров и их отношений». Более близким к опере, по мнению автора, является мифологический герой, «в несравненно большей степени» сохраняющий «воспоминание о своей протожанровой, мифоритуальной

функциональности», или свернутое, циклическое, вечновозвращающееся время ритуала (автор указывает и на «ритуальную» сторону оперы).

В сравнении двух мифологий мы подходим к центральному вопросу нашего исследования: какое же место занимает во всей этой системе история? Большой энциклопедический словарь «Мифология» содержит следующее определение: «рассказ о событиях прошлого служит в мифе средством описания устройства мира, способом объяснения его нынешнего состояния»). Добавим, что моделирование событий прошлого служит не только способом объяснения, но и способом *легитимации* событий настоящего, то есть способом придания настоящему *смысла*. Первобытный, архаический человек не знает ничего, что не было бы произведено и пережито ранее кем-то другим, причем не человеком. То, что происходит – уже было, а настоящее – это повторение прошлого. Все отличие архаического человека «традиционного» общества от человека современного состоит в том, что первый ощущает себя неразрывно связанным с космосом и космическими ритмами, тогда как «сущность второго заключается в его связи с историей». Поэтому-то так называемый архаический миф не может обойтись без космогонии, а современный – без истории, причем истории, выглядящей по-возможности точной, фактологической и наукообразной.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

1. Русская история в опере М. И. Глинки «Жизнь за царя» // Музыкальная культура народов России и зарубежных стран: Страницы истории. Сборник научных трудов аспирантов и соискателей / Казанская государственная консерватория. – Казань, 2003. – С. 126-138.

2. История на оперной сцене (к проблеме интерпретации национальной истории в русской классической опере). //Традиции художественного образования и воспитания: история и современность. Межвузовский сборник научных статей по материалам научно-практической конференции. «Саратовская государственная консерватория в контексте отечественной культуры». – Саратов, 2004. – Ч. 2. Исполнительские и творческие школы. С. 94-99.
3. Русская история в опере М. П. Мусоргского «Борис Годунов» // Наука о музыке. Слово молодых ученых. Материалы I Всероссийского конкурса работ молодых ученых в области музыкального искусства. – Казань, 2004. – С. 31-52.

Тираж 100 экз. Заказ 852.

Отпечатано в полиграфической лаборатории
Казанской государственной консерватории
420015 Казань, ул. Б. Красная, 38

