

М. А. СИДОРОВА

*Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки
г. Магнитогорск, Россия*

ORCID: 0000-0002-1102-3887, opus949@gmail.com

Пространственно-временная организация текста интродукции оперы «Жизнь за царя» М. И. Глинки в контексте русской истории

Исследование пространственно-временной организации музыкального произведения является необходимым условием его постижения как художественного целого. Благодаря многокомпонентной структуре и сюжетной конкретике, оперный жанр позволяет выстроить художественно объёмную систему пространственно-временных координат. Важным смыслообразующим элементом этой системы является словесно-сценический текст оперы. Цель настоящей статьи – анализ пространственно-временной структуры словесно-сценического текста интродукции оперы «Жизнь за царя» Михаила Глинки. Автор опирается на методы исследования, практикуемые в различных областях гуманитарного знания (литературоведении, искусствоведении, семиологии). Прослеживается исторический и фольклорно-мифологический генезис ведущих сюжетных мотивов интродукции, фигурирующих в «свёрнутом» виде и получающих дальнейшее развитие в смысловом пространстве оперы. Устанавливаются типы пространственно-временных отношений и взаимодействий, определяются семантические функции пространственно-временных объектов интродукции. Выявляется идейно-художественная общность словесного текста интродукции с древнерусскими литературными источниками на основе обнаруженных межтекстовых связей. Автор приходит к выводу об интегрированности текста интродукции оперы в единое культурное пространство национальной истории.

Ключевые слова: Михаил Глинка, опера «Жизнь за царя», пространственно-временная организация, фольклорно-мифологические образы, древнерусская литература.

Для цитирования: Сидорова М. А. Пространственно-временная организация текста интродукции оперы «Жизнь за царя» М. И. Глинки в контексте русской истории // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 4. С. 34–42. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.034-042.

MARINA A. SIDOROVA

Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy), Magnitogorsk, Russia

ORCID: 0000-0002-1102-3887, opus949@gmail.com

The Spatial-Temporal Organization of the Text of the Introduction to Mikhail Glinka's Opera "A Life for the Tsar" in the Context of Russian History

Research of the spatial-temporal organization of a musical composition brings in the necessary condition of its comprehension as the artistic whole. Due to its multicomponent structure and narrative specifics, the genre of the opera makes it possible to line up the artistically capacious system of spatial-temporal coordinates. An important sense-making element of this system is the opera's verbal-scenic text. The aim of the present article is to analyze the spatial-temporal structure of the verbal-scenic text of the introduction to Mikhail Glinka's opera "A Life for the Tsar." The author relies on methods of research practiced in various fields of humanitarian knowledge (literary studies, art studies, semiology). She traces out the historical and folkloristic-mythological genesis of the leading narrative motives of the introduction involved in a "convolved" way and undergoing further elaboration in the semantic space of the opera. The types of spatial-temporal relations and interactions are established, and the semantic functions of the spatial-temporal objects of the introduction are defined. A demonstration is made of the ideal-artistic commonness of the verbal text of the introduction with early Russian literary sources on the basis of

the revealed intertextual connections. The author comes to the conclusion about the integrated quality of the text of the introduction into the unified cultural space of national history.

Keywords: Mikhail Glinka, the opera “A Life for the Tsar,” spatial-temporal organization, folkloristic-mythological images, early Russian literature.

For citation: Sidorova Marina A. The Spatial-Temporal Organization of the Text of the Introduction to Mikhail Glinka’s Opera “A Life for the Tsar” in the Context of Russian History. *Problemy muzykal’noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 4, pp. 34–42. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.034-042.

С первой оперой Михаила Ивановича Глинки началась не только история отечественной оперной классики, но и история социально и онтологически значимых идей и тем. Темы «истории в бытии человека» и «человеческого бытия в истории», воспроизводящие в тех или иных формах модели взаимоотношения субъекта и объекта, в конечном итоге сводятся к идее единства или разъединённости человека и мира. В опере «Жизнь за царя» идея единства проводится последовательно, глубоко и в той возможной полноте, какая доступна оперному жанру благодаря его синтетически многослойному тексту. Она выступает в качестве некоей метаидеи, определяющей соответствующие идейные функции всех составляющих произведения, прежде всего – словесной и сюжетно-сценической. При этом идеи единства произрастают не только на почве исторических реалий сюжета. Они исходят также из пространственно-временных уровней словесного текста, стоящих над исторически-бытовой конкретикой, и принадлежат сфере фольклорно-мифологической топики. Благодаря взаимодействию этих уровней обнаруживаются образно-сюжетные мотивы, выполняющие весьма существенные смысловые и идеологические функции в художественном пространстве оперы. Значительная (и большая) часть этих мотивов сосредоточена в интродукции, где они образуют в совокупности разноразмерную, но при этом монолитно спаянную целостность.

Одной из её составляющих являются сценические ремарки¹. Они выполняют не только служебно-иллюстративную, но и определённую идейно-художественную функцию. Известно, что текст ремарок существует в нескольких вариантах (включая первоначальный, фигурирующий в предварительном глинкинском плане оперы). Приведём их в хронологической последовательности для выявления общих и смысло-различительных деталей.

1. *Текст ремарки из авторского плана оперы.*

Сцена представляет русский сельский вид; в глубине река. Вдали раздаются сперва хор мужчин, потом в противоположной стороне хор женщин, кои, сходясь, сливаются в один.

2. *Текст ремарки первого издания либретто (1836).*

Село Домнино на реке Шаче. Мужчины и женщины с разных сторон возвращаются с работы.

3. *Текст ремарки в либретто первого издания партитуры (1881).*

Театр представляет улицу села Домнина; вдали река; на авансцене группа крестьян.

Как видим, все источники разнятся в деталях. Так, место действия представлено в каждой из ремарок с разной степенью локализации пространства – от максимально обобщённого («русский сельский вид») до топонимически конкретизированного («село Домнино») и детализированного («улица села Домнина»). В данном случае показателен и важен для нас факт глинкинского видения места событий как *типичного* сельского национального ландшафта, не нуждающегося в специальной географической локализации. Наименование «русский сельский вид» типизирует конкретное пространство, приближая его описание к иконическому знаку, сходному по функции со словесными формулами поэтических фольклорных жанров.

Одним из таких «знаков» является река². За счёт её сценического местоположения (в глубине, вдали) выстраивается пространственная координата дали: «сельский вид» получает глубинное, перспективное измерение (тексты № 1, 3). Кроме того, ощущение дали возникает за счёт прибывающих к месту действия крестьян (тексты № 1, 2). Сход людских масс с «разных сторон» (во втором примере – с работы, то есть с полей) расширяет пространство за пределы видимого и одновременно динамизирует его, насыщая действием.

Динамичность пространства далее неуклонно возрастает по мере включения в него последующих объектов и действий (в тексте собственно либретто). Специфической (косвенной) формой их репрезентации являются песни крестьян, в каждой из которых содержится ряд образно-смысловых комплексов (важных в том числе и для оперы в целом).

Рассмотрим текст *первой песни*, исполняемой мужским хором³.

В начальной строфе («В бурю, во грозу / Сокол по небу / Держит молодецкий путь») выстраивается комплекс образов-символов: «буря, гроза», «сокол», «молодецкий путь». Характерные для фольклорно-эпической традиции, эти образы обрели статус *устойчивых* формул – и одновременно семантически *подвижных*, способных к воплощению исторически различных пространственно-временных феноменов. С одной стороны, благодаря этим символическим образам иносказательно обозначается историческая ситуация (борьба/битва) и главный герой-воин. С другой стороны, образы сокола и молодецкого пути атрибутируют некое символическое сюжетное пространство. Для пояснения – в качестве комментирующего источника – обратимся к тексту «Слова о полку Игореве», где сходные по ситуации исторические реалии описываются посредством многочисленных поэтических метафор⁴. Вот лишь некоторые примеры:

«Не буря соколов занесла через поля *широкые...*»; «О, *далёко* залетел сокол, птиц избивая...»; «*Высоко* взмываешь ты на подвиг в отваге, точно сокол на ветрах паря» [2, с. 33, 45, 57].

Как видно из цитат, образ сокола соотносится с пространственными координатами широты, дали и высоты, имеющими здесь метафорическое значение. В результате художественное пространство поэмы и, по аналогии, интродукции символически возрастает в масштабе, становится «просторным», «необъятным» в вертикальном, горизонтальном и глубинном измерениях, соразмерным всей русской земле. Соответственно, «возрастает», своеобразно гиперболизируется и образ человека. Особенно важным фактором гиперболизации представляется координата дали, которую в данном случае следует понимать не только как сугубо физическое качество национального ландшафта. В слове «даль» коренится особое «пространствопонимание», присущее русскому человеку. Оно тесно связано с таким

специфическим свойством национального характера, как удаль. Не случайно это слово, по наблюдению Д. С. Лихачёва, трудно переводится на иностранные языки. Очевидно, эти трудности в данном случае объясняются глубинной, неразрывной взаимосвязанностью природного пространства и «пространства души» русского человека. «Русское понятие храбрости – это удаль, а удаль – это храбрость в широком движении», – отмечает Лихачёв [5, с. 100]. «*Храбрость в широком движении*»: эта образная и смыслоёмкая формулировка в полной мере приложима к герою песни интродукции, который «держит молодецкий путь» в бесконечном просторе Руси.

В свою очередь, благодаря категории движения символическое пространство песни обретает свойство динамичности. Такого рода видение пространства характерно для древнерусской литературы, о чём пишет Лихачёв: «...автор “Слова”, согласно представлениям своего времени, видит пространство по путям передвижения... <...> каждое действие воспринимается как бы с огромной высоты» [4, с. 63]. В сочетании «гипермасштабности» и динамичности пространства песни усматриваются признаки стилевого феномена древнерусской литературы, который был обозначен Лихачёвым как исторический монументализм: «...монументализм XI–XIII вв. был монументализмом движения, монументализмом *динамическим*... Монументальность XI–XIII вв. – это прежде всего сила, а сила – это *массы в движении* [курсив мой. – М. С.]» [там же, с. 34]. Движение масс – в данном случае молодецкий путь «сокола», представляющего за всё русское воинство, – направляется героическим вектором, вектором *нравственным*. В результате союз исторических реалий, фольклорной символики и этически-нравственных установок сообщает пространственному компоненту песни смысловую трёхмерность. В совокупности этих начал видится особое *историко-пространственное единство* текста песни.

Однако «движение в пространстве – это и движение во времени» [там же, с. 35]. Благодаря фольклорно-эпической топике раздвигаются, масштабно увеличиваясь, временные координаты песни. События исторического настоящего накладываются на деяния мифологизированного прошлого подобно тому, как в древнерусской литературе «события современности оцениваются и приобретают особую значительность на фоне событий прошлого. <...> Прошлое живо

в настоящем, как бы объясняет это прошлое» [там же].

Таким образом, герой и события песни обретают «всеременную» статус; тем самым внутри бытового жанра реализуется принцип исторической преемственности (связи времён), актуализирующий ещё один мотив единства – мотив *временного единства*, коррелирующий с мотивом единства пространственного.

Очередной уровень пространственно-временной общности демонстрирует текст второй строфы песни («В бурю на Руси / Добрый молодец / Песню русскую ведёт»). Она выполняет двоякую смысловую функцию. С одной стороны, здесь вариантно развиваются сюжетные мотивы первой строфы – с семантической персонификацией пространства (*небо – Русь*) и идентификацией персоналий (*сокол – добрый молодец*). Наиболее существенной семантической перекодировке подверглась заключительная строка: «*держит молодецкий путь*» – «*песню русскую ведёт*». На первый взгляд, речь идёт о явлениях, содержательно различных. Однако на образно-смысловом уровне обнаруживается ряд определённых соответствий. Так, благодаря близким по значению глаголам действия «держит» и «ведёт» фразеологические обороты «молодецкий путь» и «песня русская» воспринимаются как равнозначные по значимости объекты – ценностно важные и сущностно необходимые для бытийного пространства русского человека. В семантическом уподоблении битвы/борьбы и песни видится особый тип единства «русского мира» – единства деяния *физического* и *духовного*, что обосновывается содержанием третьей и четвертой строф. Они выполняют особую смысловую и композиционно-драматургическую функцию в интродукции – и не по одной причине.

Прежде всего, в этих строфах возникает специфическая сюжетная ситуация «песни в песне» (как частный случай «текста в тексте»), где исполнителем является сам персонаж «сокол – добрый молодец». Знаменитые строки третьей строфы («Страх не страшусь...») в предельно концентрированном виде содержат сразу несколько тематических комплексов, обнажающих сущность-идею национального характера: абсолютное бесстрашие (подчёркнутое фольклорным удвоением однокоренных слов), готовность к смерти во имя высших ценностей – царя и Отечества. Казалось бы, эти выводы настолько очевидны и общеизвестны, что исключают

возможность и необходимость дополнительных истолкований. Однако в свете смысловой организации текста предыдущих строф «автохарактеристика» героя дополняется новыми смысловыми обертонами.

Во-первых, ситуация «текст в тексте» меняет субъектно-объектные отношения. Объект характеристики («сокол»-молодец) становится субъектом – происходит их семантическое отождествление: репрезентируемый персонаж является одновременно персонажем репрезентирующим. Автохарактеристика героя становится и характеристикой повествующих о нём. В такого рода характерологической тождественности усматривается прообраз центральной идеи оперы – *идеи общности/единства личности и коллектива* или, другими словами, коллективной личности, «одушевлённой единой идеей».

«Идея идеи» коллективной личности кристаллизуется и достигает кульминационного выражения в заключительной (четвёртой) строфе, где на высокий обобщающе-смысловый уровень возводится содержание всей песни («Мир в земле сырой! / Честь в стране родной! / Слава мне в Руси святой!»). Мотив жертвенного подвига, обозначенный в предыдущей строфе, трансформируется здесь в сферу мировоззренчески-духовных понятий – знаков гражданского и национального достоинства воина-защитника: «...основным идеалом Древней Руси был идеал воинский. <...> Воинский идеал не означал особой воинственности древних русичей: в войне привлекало к себе чувство собственного достоинства, готовность к самопожертвованию и чувство чести» [5, с. 50]. Наряду с чувством чести, в круг ценностных понятий, соотносившихся с воинским идеалом, издавна входил и феномен славы. Смысловое двуединство этих понятий подчёркивает Д. Лихачёв: «Искать чести, славы для себя и для своего князя было в Древней Руси *главной добродетелью* дружинника [курсив мой. – М. С.]» [2, с. 416].

В идеологический комплекс «честь-слава» входит и третий компонент – «мир», имеющий в данном случае значение «тишина», «покой» – знаки иного мира, мира погибших. Таким образом, триада «мир – честь – слава» утверждается в пределах мемориально-трагедийного плана песни⁵. Соответственно, «честь» и «слава» выступают здесь как знаки-символы продолжающейся жизни погибших в памяти потомков. В свою очередь, мотив бессмертия павших воинов (их бессмертной славы) упрочивает мотив временного

единства; единое (континуальное) время истории Руси воспринимается как время священной истории, истории национальной героики.

Идеологическая триада «мир – честь – слава» может быть осмыслена и с позиции жанрообразования. Каждый из компонентов комплекса выступает в функции знака, сигнализирующего о жанре, который существует внутри текста в свёрнутом виде. Речь идёт о фольклорных жанрах «плача» и «славы», имевших особое жанро-стилеобразующее значение в становлении и развитии русской литературы. Так, по наблюдению Д. Лихачёва, в «Слове о полку Игореве» соединены жанры «плача» и «славы», в которых сочетаются «...прославление князей с оплакиванием печальных событий. <...> И в других произведениях Древней Руси мы можем заметить то же соединение “слав” в честь князей и “плача” по погибшим» [6, с. 85]. Аналогично тому, в четвёртой строфе песни своеобразно соединены «плач» и «слава» в виде неких протожанров, существующих в синкретическом единстве. Дифференциация и полная видовая определённость этих жанров осуществится в Эпilogue (в сцене оплакивания Сусанина его семьёй и хоре «Славься»). Как видим, на сюжетном уровне первая песня (благодаря в том числе протожанрам «плача» и «славы») выполняет особую связующе-проективную функцию, осуществляя идейное единство текста всей оперы.

Отметим ещё одну важную проективную функцию песни, обозначив её как образно-идентификационную. Герой песни – это, с одной стороны, эпически-обобщённый персонаж, наследующий фольклорную традицию. С другой стороны, в контексте содержания песни и сюжетного пространства оперы этот герой персонифицируется в образах конкретных персонажей: это и Сусанин⁶, и Собинин, и Ваня⁷. Персонажи олицетворяют разные поколения, но при этом и единый образ героя-воина в трёх возрастных ипостасях. Так мотив исторической преемственности, связи времён дополняется и укрепляется идеей преемственности, единства рода – системообразующей единицы Русского мира.

Таким образом, первая песня интродукции в свёрнутом виде – через фольклорно-мифологический код – содержит сюжетную информацию о героях и событиях оперы. Предельная концентрированность содержания отливается в афористически ёмкие формы высказывания, побуждающие к проведению очередных анало-

гий с искусством слова Древней Руси: «Любовь к афоризмам типична для средневековья. Она была тесно связана с интересом ко всякого рода эмблемам, символам, девизам, геральдическим знакам – к тому особому рода многозначительному лаконизму, которым была пронизана эстетика и мировоззрение эпохи феодализма» [4, с. 84]. «Многозначительный лаконизм» песни также тяготеет к некоей эмблематичности, спрессовывающей реальный и фольклорно-мифологический модусы бытия персонажей и наделяющей их «всепространственным» и «всвременным» статусом.

Действие принципа «многозначительного лаконизма» усматривается и в последующих разделах интродукции. Обратимся к тексту *второй песни*, исполняемой женским хором. С точки зрения реального плана действия, здесь продолжается экспонирование образа народа: появление крестьянок привносит ощущение той исчерпывающей полноты людской массы, которая эмблематически выражается идиомой «весь мир в сборе». При этом за счёт отдалённости звучания хора (по авторскому замыслу он исполняется за сценой), как и в случае с мужским хором, возникает физическое ощущение пространственной перспективы – дали. Во многом общими являются и принципы пространственно-временной организации текстов песен.

Временная конкретика (весна) и природная тематика (вернувшиеся «пташечки») актуализируют план настоящего – бытового времени. Однако «весеннее чувство» вызвано здесь не только природным генезисом. Весна как обновление мира природы в данном случае (и в контексте временной концепции оперы) символизирует начало нового мира – как миропорядка, национального космоса⁸.

Космогоническая концепция (и одновременно знаковая функция песни) обосновывается и содержанием второй строфы, где природная тематика трансформируется в социально-событийную сферу посредством ряда семантических соответствий. Так, весна семантически уподобляется Руси («Русь... во Кремль опять вошла»), птицы – соколам-молодцам («все молодцы воротились к нам»), соответственно, прилёт птиц («дорогих гостей») – прибытию молодцев («братьев и друзей»). Вне зоны семантических соответствий оказывается только эмоциональная оценка событий, и потому общий тон радостного приветствия разных «миров» укрепляет смысловое единство образов и событий. (Веским

аргументирующим фактором может служить и партия мужского хора, где контрапунктом женскому хору проводится тема первой песни, создавая единство разнотематических планов словесного текста музыкальными средствами⁹).

Одновременно в этом разделе зарождается новый сюжетный мотив, связанный с образом царя – «боярина младого». С этого момента и фактически до конца интродукции фигура будущего правителя Руси становится центральным объектом повествования и эмоционального обсуждения народом. Как и прежде, многочисленные метафоры из арсенала фольклорной лексики в значительной степени мифологизируют образы и события. Традиционно правитель уподобляется солнцу («солнышку»), враги – тьме; однако включённость этих образов в исторический событийный ряд (в контексте содержания женского хора) позволяет дополнить каждый из выявленных ранее парных семантических комплексов третьим звеном. «Вырученное солнышко» (царь) рифмуется по смыслу с весной и птицами, «вражья тьма» – с прошедшей зимой. В результате выстраивается система тройных семантических уподоблений: *весна – Русь (Москва) – царь; птицы – молодцы (братья, друзья) – царь; зима – тьма – плен*.

К перечисленным комплексам примыкает ещё один, чрезвычайно важный с точки зрения сюжетно-проективной функции для оперы в целом. Он зарождается в фугированном разделе, текст которого построен на основе вопросо-ответных реплик. По силе эмоций эти реплики тяготеют к возвышенно-экспрессивной патетике, вследствие чего вопросительность интонаций приобретает риторический характер: «*Кто его возьмёт?*», «*Кто на Русь дерзнёт?*», «*Кто на нас?*» Многократная повторяемость возгласов практически нивелирует вопросительный посыл, приближая его к утвердительности собственноручных реплик: «*Мы все за него, как тёмный лес*», «*Вы все за него стеной, горой*», «*Вы тронетесь тьмущей тьмой, грозой*», «*Вы все за него готовы пасть*».

Эти реплики содержат тот важный прото-сюжетный мотив, о котором говорилось выше, – обозначим его как мотив защиты царя. Как и другие рассмотренные мотивы, он облекается в яркие метафорические формы. Три символических объекта – лес¹⁰, стена, гора – ассоциируются с некоей нерушимой, непреодолимой преградой, способной выдержать напор любой враждебной

силы. Массивность же этих объектов (особенно природных) семантически подобна людской массовости. Народными мерками – «тьмущей тьмой» (то есть десятками тысяч) – измеряется и неисчислимо множество воинов-защитников. В целом семантический комплекс мотива защиты укрупняет и предельно монументализирует образ народа, наделяя его почти богатырскими чертами, соразмерными той миссии, которую готов возложить на себя народ, – миссии спасения царя и Руси¹¹. В этой связи представляется важным обратить внимание на следующие содержательно-символические детали текста.

Образы гостей («дорогих» и «нежданных»), образуя смысловую зеркально-симметричную пару – оппозицию по принципу «свой-чужие», могут быть интерпретированы в качестве компонентов семантического комплекса, связанного с образом дома в широком, универсальном смысле слова (вне утилитарно-бытовой функции). Дом предстаёт в данном случае как знаковый элемент художественного пространства, «носитель значений безопасности» [7, с. 320]. В таком ракурсе дом оказывается пространством, изоморфным пространству страны и, соответственно, главой этого «дома» является глава Руси¹². «Закадровое» – не-очевидное – присутствие царя в интродукции и опере обратно пропорционально весомости его символического присутствия. Будучи фигурой как бы надсюжетной и статуарной в системе активно-действенных персонажей, будущий правитель, подобно центральному элементу этой системы, организует динамику действия и траекторию сюжета. В такого рода статуарности показа представителя высшей власти прочитывается традиция изображения правителей в русской литературе XI–XVI веков. «Великий князь церемониально неподвижен, но он среди движения», – отмечает Д. Лихачёв [4, с. 64]. «Церемониальная неподвижность» будущего царя обозначается произнесением его полного имени: «боярин молодой» торжественно величается Михаилом Фёдоровичем. Имя выступает в данном случае знаком титула, а этикетная форма заочного приветствия своеобразно моделирует церемониал венчания Михаила на царство¹³. В целом, «церемониальная неподвижность» по-своему монументализирует образ будущего царя, помещая его в центр людских масс, событий и действий.

Однако центральное положение правителя в данном случае оправдывается не только

его высокой социальной позицией, но и «низким» возрастным статусом. «Боярин молодой» становится объектом всенародной, отеческой заботы-защиты (эта идея так или иначе пронизывает сюжетную ткань всей оперы, особенно в партии Сусанина). Тем самым приветствие «царя-солнышка» облекается не только в церемониально-почтительные формы; юный боярин очеловечен «семейно-родственным» отношением к нему защитников, возводящих вокруг него неприступные преграды – «лес-стену-гору». Защищать, то есть по-отечески оберегать «боярина *нашего* молодого» в *общем* Доме – Руси – таковы, в числе прочих, побудительные мотивы действий русского воинства и народа в целом.

Возрастной статус будущего царя знаменателен и в символическом аспекте. Юношество боярина Михаила коррелирует с началом рода династии Романовых и начальным – ренессансным (после смуты) периодом существования Русского государства. Если историческое совпадение этих фактов можно назвать случайным, то в тексте интродукции соотнесённость данных событий выглядит закономерно. Компоненты семантического ряда – пришедшая весна, вернувшиеся птицы, гости, Русь (которая «во Кремль *опять вошла*»), юный царь – символизируют в совокупности начало нового жизненного цикла как нового миропорядка, или, в мифологических категориях, – начало Космоса. Эта «мироустроительная» идея (сверхидея) оперы, зарождающаяся в интродукции, неуклонно и последовательно развиваясь в её сюжетно-драматургическом пространстве, отливается в монументальную форму Эпилога, триумфально венчающего процесс новообретённого миропорядка как национального и государственного идеала. Не случайно «...“Русский мир” и “мир в русской земле” – это, по существу, нечто общее» [4, с. 55].

Подведём основные итоги.

Интродукция оперы «Жизнь за царя» являет собой средоточие идей единства, реализованных в разноуровневых пространственно-временных формах сюжетного и надсюжетного планов. Отражённый в опере судьбоносный период отечественной истории предстаёт в единстве линейного и циклического времён. Исторически-событийная единичность горизонтального измерения накладывается на циклическую повторяемость событий временной вертикали, где очередной исторический слой растёт вверх, питаясь смысловыми «соками» предыдущих начиная от «первых времён» – времён предков. Синтетическое единство историко-бытового и фольклорно-мифологического планов действия предельно уплотняет семантическое пространство интродукции (и, более завуалированно, всей оперы), сообщая особый смысловой объём и глубинную перспективу каждой содержательной единице текста. Обладая значительной культурно-смысловой ёмкостью и высокой семиотической активностью, они тяготеют к символичности. «Являясь важным механизмом памяти культуры, – отмечает Ю. Лотман, – символы переносят тексты, сюжетные схемы и другие семиотические образования из одного её пласта в другой. Пронизывающие диахронию культуры константные наборы символов в значительной мере берут на себя функцию *механизмов единства*: осуществляя память культуры о себе, они не дают ей распасться на изолированные хронологические пласты [курсив мой. – М. С.]» [7, с. 241].

Многообразные межтекстовые связи интродукции и древнерусских литературных источников позволяют говорить об интегрированности текста интродукции в общий текст отечественной словесности, следовательно – о факте *художественного единства* произведений, принадлежащих разным жанрово-стилевым традициям и разделяемых значительной исторической дистанцией.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В анализе словесного текста мы следуем методологическому принципу, сформулированному Д. Лихачёвым: «При анализе художественной ткани произведения исследователь обязан основываться на презумпции художественной оправданности всех его элементов, презумпции цельности художественного построения произведения» [4, с. 22].

К слову, отметим, что Г. Розен, изрядно (но не всегда справедливо) критиковавшийся за свой слог, настаивал на том, что «...во всём либретто нет ни одной самой незначительной детали, которая не была бы тесно связана с сюжетом пьесы...», подтверждая тем самым факт своей «тщательно обдуманной работы», не оценённой современниками (и, по инерции,



позднейшей критикой): «Никто не замечает огромных усилий, которых мне стоило это произведение, я этим горжусь: это доказывает, что я победил трудности» (цит. по: [8, с. 27]).

² Важная знаковая и метафорическая функция реки неоднократно обыгрывается в I акте оперы.

³ Анализ текста интродукции осуществляется по либретто 1836 года.

⁴ Примечательно, что «соколиная» тематика является в поэме одной из самых активных и «развёрнутых» в системе метафорической образности.

⁵ Трагедийный модус содержания строфы, напомним, подчёркивается минорным наклоном.

⁶ Примечательно, что именно такая интерпретация входила в замысел Розена: «...начальный хор уже намечает всю историю Сусанина» (цит. по: [8, с. 27]).

⁷ Показательно стремительное нарастание героической линии в образе Вани: от бытовой деятельности (изготовление оружия), через «моделирование» образа витязя (в речах Сусанина и самого Вани) к фактическому обретению этого облика через совершение героического поступка. В фольклорно-мифологической системе образности – это преобразование «птенеца»-сироты в «сокола»-героя.

⁸ Перенос времени действия с весны на осень в либретто С. Городецкого значительно сужает общее время событий оперы, приближаясь к реальному (ли-

нейному) времени и разрушая авторскую концепцию циклического времени.

⁹ Идейная общность мужского и женского миров позволяет говорить об известном сближении героической и лирической сфер: лирическое сопрягается с героическим и тем самым героизируется. Уникальный сплав этих начал продолжит интенсивное развитие в сильных характерах героинь многих русских опер.

¹⁰ Образ леса далее имеет в опере различную семантическую и аксиологическую окраску в зависимости от сюжетно-сценических ситуаций.

¹¹ Богатырство мужских персонажей оперы (прежде всего Сусанина) можно интерпретировать как меру их «внутренней величины», что отражается определённым комплексом музыкальных средств. Отметим также, что слова «богатырь», «богатырское» входят в круг универсальных понятий, используемых в художественной и публицистической литературе XIX века.

¹² Образ дома (и «антидома») в реальном и символическом значениях разнообразно раскрывается в сюжетном пространстве оперы.

¹³ Следует отметить, что эффект «церемониальной неподвижности» в наибольшей степени создаётся музыкальными средствами, о чём речь пойдёт в отдельной статье.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гринёв С. С. Об оперной режиссуре современного музыкального театра // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 3. С. 114–119. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.3.114-119.
2. Злато слово. Век XII / сост., предисл. и вступ. ст. Н. С. Борисова. М.: Молодая гвардия, 1986. 461 с. (История Отечества в романах, повестях, документах).
3. Ковалёва М. Н. Об особенностях интерпретации литературного первоисточника в опере Р. Щедрина «Очарованный странник» // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 1. С. 126–130.
4. Лихачёв Д. С. Великий путь: Становление русской литературы XI–XVII веков. М.: Современник, 1987. 301 с.
5. Лихачёв Д. С. Заметки о русском. 2-е изд., доп. М.: Советская Россия, 1984. 480 с.
6. Лихачёв Д. С. Исследования по русской литературе. Л.: Наука, 1986. 407 с.
7. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство, 2000. 704 с.
8. Платек Я. М. Рядовой Золотого века // Музыкальная жизнь. 1991. № 2. С. 26–27.
9. Селицкий А. Я. Музыкальная драматургия: теоретические проблемы. СПб.: Лань, 2017. 80 с.
10. Сидорова М. А. Картина мира польских персонажей в опере «Жизнь за царя» М. И. Глинки (в историко-культурном контексте) (ч. 1) // Вестник Магнитогорской консерватории. 2017. № 1. С. 4–16.
11. Сидорова М. А. Картина мира польских персонажей в опере «Жизнь за царя» М. И. Глинки (в историко-культурном контексте) (ч. 2) // Вестник Магнитогорской консерватории. 2017. № 2. С. 4–12.
12. Сидорова М. А. О художественном мире песни Веденецкого гостя из оперы «Садко» Н. А. Римского-Корсакова // Вестник Магнитогорской консерватории. 2014. № 2 – 2015. № 1. С. 61–71.
13. Abraham G. On Russian Music. Faber & Faber, 2013. 290 p.
14. Demchenko Alexander I. Universal Art Studies: Theory and Practice // Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship. 2018. No. 3, pp. 102–108. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.102-108.
15. Taruskin R. Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays. N. J.: Princeton University Press, 1997. 561 p.
16. Taruskin R. On Russian Music. California Press, 2008. 407 p.

Об авторе:

Сидорова Марина Альбертовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки, Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки (455036, г. Магнитогорск, Россия), **ORCID: 0000-0002-1102-3887**, opus949@gmail.com

REFERENCES

1. Grinev S. S. About Development of Opera Production of Contemporary Musical Theater. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 3, pp. 114–119. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2017.3.114-119.
2. *Zlato slovo. Vek XII* [Golden Word. 12th Century]. Compilation, foreword and introductory article by N. S. Borisov. Moscow: Molodaya Gvardiya, 1986. 461 p. (Istoriya Otechestva v romanakh, povestyakh, dokumentakh [History of Russia in Novels, Stories, Documents]).
3. Kovaleva M. N. About the Special Features of Interpretation of the Literary Sours of Rodion Shchedrin's Opera "The Enchanted Wanderer". *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2015. No. 1, pp. 126–130. (In Russ.)
4. Likhachev D. S. *Velikiy put': Stanovlenie russkoy literatury v XI–XII vekakh* [The Great Path: Formation of Russian Literature in the 11th and 12th Centuries]. Moscow: Sovremennik, 1987. 301 p.
5. Likhachev D. S. *Zametki o russkom* [Notes on the Russian Element]. 2nd Edition supplemented. Moscow: Sovetskaya Rossiya, 1984. 480 p.
6. Likhachev D. S. *Issledovaniya po russkoy literature* [Research Works on Russian Literature]. Leningrad: Nauka, 1986. 407 p.
7. Lotman Yu. M. *Semiosfera* [Semiosphere]. St. Petersburg: Iskusstvo, 2000. 704 p.
8. Platek Ya. M. Ryadovoy Zolotogo Veka [The Private Soldier of the Golden Age]. *Muzykal'naya zhizn'* [Musical Life]. 1991. No. 2, pp. 26–27.
9. Selitskiy A. I. *Muzykal'naya dramaturgiya: teoreticheskie problemy* [Musical Dramaturgy: Theoretical Problems]. St. Petersburg: Lan', 2017. 80 p.
10. Sidorova M. A. Kartina mira pol'skikh personazhey v opere "Zhizn' za tsarya" M. I. Glinki (v istoriko-kul'turnom kontekste) (ch. 1) [The World Views of the Polish Characters in the Opera "A Life for the Tsar" by M. I. Glinka (in the Historical and Cultural Context) (Part 1)]. *Vestnik Magnitogorskoy konservatorii* [Bulletin of Magnitogorsk Conservatory]. 2017. No. 1, pp. 4–16.
11. Sidorova M. A. Kartina mira pol'skikh personazhey v opere "Zhizn' za tsarya" M. I. Glinki (v istoriko-kul'turnom kontekste) (ch. 2) [The World Views of the Polish Characters in the Opera "A Life for the Tsar" by M. I. Glinka (in the Historical and Cultural Context) (Part 2)]. *Vestnik Magnitogorskoy konservatorii* [Bulletin of Magnitogorsk Conservatory]. 2017. No. 2, pp. 4–12.
12. Sidorova M. A. O khudozhestvennom mire pesni Vedenetskogo gostya iz opery "Sadko" N. A. Rimskogo-Korsakova [Concerning the Artistic World of the Song of the Venetian Guest from the opera "Sadko" by N. A. Rimsky-Korsakov]. *Vestnik Magnitogorskoy konservatorii* [Bulletin of Magnitogorsk Conservatory]. 2014. No. 2 – 2015. No. 1, pp. 61–71.
13. Abraham G. *On Russian Music*. Faber & Faber, 2013. 290 p.
14. Demchenko Alexander I. Universal Art Studies: Theory and Practice. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 3, pp. 102–108. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.102-108.
15. Taruskin R. *Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays*. N. J.: Princeton University Press, 1997. 561 p.
16. Taruskin R. *On Russian Music*. California Press, 2008. 407 p.

About the author:

Marina A. Sidorova, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Department of History and Theory Music, Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy) (455036, Magnitogorsk, Russia), **ORCID:0000-0002-1102-3887**, opus949@gmail.com

