

УДК 78.01+78.03/782

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-10>**Галина Николаевна Дубровская**

ORCID: 0000-0002-0248-3822

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры общего и специализированного фортепиано

Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

dubrovskajagn@gmail.com

РЕЛИГИОЗНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА В РУССКОЙ ОПЕРЕ РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ

Актуальность работы состоит в пересмотре некоторых теоретических взглядов, определившихся в XX веке, на религиозную проблематику в русском искусстве. В настоящее время, когда сняты многие запреты на эту тему, актуальным представляется исследование с этой точки зрения именно русской оперы как самого демократичного и доступного для восприятия вида музыкального искусства. Соответственно, анализ опер с предложенной точки зрения требует пересмотра некоторых положений в музыковедении XX–XXI столетий. С этим связана и **цель статьи** – выявление религиозных аспектов в русской опере рубежа XIX–XX веков. **Методология.** Для достижения этой цели используются методы историко-культурологического, музыковедческого и жанрово-стилистического анализа опер русских композиторов рубежа XIX–XX веков. **Научная новизна** состоит в том, что историко-культурологический и теоретический анализ русских опер данного периода с позиций постановки в них религиозной проблематики является одним из недостаточно исследованных разделов отечественного музыковедения и требует особо пристального внимания музыковедения XXI столетия. **Выводы** статьи позволяют говорить о взаимовлиянии светского профессионального и духовного аспектов на рубеже XIX–XX веков. В какой-то степени анализ русской оперы с точки зрения религиозной проблематики позволяет проецировать некоторые исторические аспекты рубежа XIX–XX веков на рубежный период XX–XXI столетий.

Ключевые слова: русская опера рубежа XIX–XX веков, идеи христианской этики и морали, сакрализация власти, покаяние, кеносис, «эстетика тишины», духовный стилевой комплекс, духовная трансформация, древний распев, культура традиции, панихидные символы, литургические интонации.

Dubrovskaja Galina Nikolajevna, Ph.D. in the History of Art, Assistant Professor at the Department of General and Specialize Piano of Odessa National A. V. Nezdanova Academy of Music

Religious problematic in Russian opera boundary of XIX–XX centuries

Actuality of work consists of revision some of theoretic installations, what are determined in XX century to religion problematic in Russian art. In real time, when the bans were lifted on this theme, actuality are seems the researching with this point of view exactly Russian opera as most democratic and available for perception view of music art. Accordingly, analysis of operas with suggesting point of view is demanding reconsidering some position in musicology of XX–XXI centuries. With this connected **the purpose of this article** – the revelation of religious aspects in Russian opera of boundary of XIX–XX centuries. **The methodology.** For accievement of this purpose we use the methods of musicological and genre-style analysis of operas of composers boundary of XIX–XX centuries. **Scientific novelty** consist of that historical-cultured and theoretical analysis of Russian operas of this period in attitude of religious aspects is one of insufficient researching section of native musicologist and it need especial intent attention of researchers for position of XXI centuries musicology. **Conclusions** of article permit to say about mutual influence of secular professional and spiritual aspects. To some extent analysis of Russian opera with religious and spirit problematic point of view allow to project some historic aspects of boundary of XIX–XX centuries to the midterm period of XX–XXI centuries.

Key words: Russian opera of boundary of XIX–XX centuries, ideas of Christian ethics and moral, sacralization of power, repentance, Kenosis, aesthetics of quietness, spiritual complex of style, spiritual transformation, the ancient singing, culture of tradition, symbols of office for the dead, intonations of liturgic.

Дубровська Галина Миколаївна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Релігійна проблематика у російській опері межі XIX–XX століть

Актуальність роботи полягає в перегляді деяких теоретичних поглядів, що визначилися у XX столітті, на релігійну проблематику в російському мистецтві. Нині, коли знято багато заборон щодо цієї теми, актуальним є дослідження із цієї позиції саме російської опери як найдемократичного та доступного для сприйняття виду музичного мистецтва. Відповідно, аналіз опер із запропонованої позиції вимагає перегляду деяких положень у музикознавстві XX–XXI століть. З цим пов'язана й **мета статті** –

виявлення релігійних аспектів у російській опері межі XIX–XX століть. **Методологія.** Для досягнення поставленої мети використовуються методи історико-культурологічного, музикознавського та жанрово-стилістичного аналізу опер російських композиторів межі XIX–XX століть. **Наукова новизна** полягає в тому, що історико-культурологічний та теоретичний аналіз опер російських композиторів зазначеного періоду є однією з не досить досліджених проблем вітчизняного музикознавства та потребує особливо пильної уваги дослідників із позицій музикознавства XXI сторіччя. **Висновки статті** дають змогу говорити про взаємовплив світського професійного та духовного аспектів у російській опері на межі XIX–XX століть. Певною мірою аналіз опер із цієї позиції дає змогу проєкціювати деякі історичні аспекти межі XIX–XX століть на межовий період XX–XXI століть.

Ключові слова: російська опера межі XIX–XX століть, ідеї християнської етики та моралі, сакралізація влади, покаяння, кеносіс, естетика тиші, духовний стилізований комплекс, стиль духовного преображення, старовинні розспіви, культура традиції, панахідні символи, літургійні інтонації.

Актуальність теми состоить в пересмотре некоторых теоретических установок на религиозную проблематику в русской опере рубежа XIX–XX веков. Опера, как самый демократичный и доступный для восприятия жанр классической музыки, во многом отражает настроение в обществе в текущий момент. Поэтому проведение исторических параллелей в опере может не только служить выражением идей автора, но и пробуждать сознание народа.

В операх русских композиторов рубежа XIX–XX есть множество эпизодов, явно связанных с религиозной тематикой и символикой. Но в советский период государственная идеология не допускала возможности ее выделения и подчеркивания. Напротив, все эти моменты показывались в советском музыковедении малозначимыми, и либо убирались из сюжета (как, например, сцена под Кровами в «Борисе Годунове»), либо подавались с иным текстом, что в корне меняло смысл, задуманный автором. И даже такой символ, как колокольность, которым пропитана русская музыка, трактовался вне связи с религиозным началом, а лишь как дань ушедшей истории.

Целью статьи является выявление не только сугубо культово-обрядовых аспектов в русской опере рубежа XIX–XX веков, но и связанных с религиозным мироощущением, поставленных в них морально-этических и нравственных проблем. **Методология.** Для достижения этой цели мы пользовались методами историко-культурологического, музыковедческого и жанрово-стилистического анализа опер русских композиторов рубежа XIX–XX веков.

Научная новизна состоит в целенаправленном исследовании опер русских композиторов конца XIX – начала XX веков с вышеизложенной точки зрения, которая является недостаточно изученной в отечественном музыковедении.

Обзор литературы по данной тематике включал не только имеющиеся музыковедческие и культурологические исследования, но и письма некоторых композиторов, сами тексты клавиристов опер, а также новые исследования современных авторов.

Изложение основного материала. Уже в конце XX и в начале XXI века религиозной тематике стали уделять должное внимание. Неслучайно некоторые исследователи в русских операх подчеркивают идеи христианской этики и морали, затрагивающие проблемы «маловерия», «смысла страданий», «покаяния», «отречения от мира», «политической и духовной свободы», «прощения врагов», «любви к Богу и ближнему», «сакрализации власти», «катастрофичности истории», «смысла творчества в истории» [11, с. 40–52]. В свою очередь, это способствовало рождению целой системы стилевых признаков, формировавших «динамический компонент национального стиля» (по С. Тышко), «стиль духовного преображения» (в котором выделяются «стиль Фаворского света» и «пассионарный стиль» [11, с. 34]. В качестве элементов такого «стилевого комплекса» С. Тышко выделяет «тремоло струнных в высоком регистре, тихую динамику, разреженную фактуру, замедленный темп» [12, с. 39], см. [11, с. 119]¹. В русских операх данного периода «литургийность» проявилась и в использовании определенных «литургических» интонаций, ставших своего рода знаменем эпохи, в одних случаях цитатно, в других «только фрагментарно, в виде отдельных «наметок», интонационных идей, во многом связанных с литературным текстом, словом, как русским, так и церковнославянским. Вышеуказанные моменты отразились, прежде всего, в операх тех композиторов, которые работали в светской и церковной области, знавших особенности и символику Богослужения.

Можно провести параллель между церковными и светскими сочинениями некоторых русских композиторов: например, пасхальным задостойником «Ангел вопиаше»

¹ Но это возможно и в инструментальной, в частности фортепианной музыке.

и операми «Хованщина», «Борис Годунов» М. Мусоргского; причастным концертом «Взыде Бог», «Отче наш», «Благослови, душе моя» и другими духовными сочинениями Н. Римского-Корсакова, близким к ним «Стихом об Алексее Божием человеке» для хора и симфонического оркестра и операми: «Царская невеста», «Псковитянка», «Сказание о невидимом граде Китеже» (последняя еще при первых постановках ввиду «религиозных мотивов» «на фоне мистических, «богоискательских» и прочих поветрий начала века» была причислена к жанру «оперы-литургии» [8, с. 28–29].

Литургийные мотивы легко обнаруживаются в операх П. Чайковского: в них множество музыкальных символов, связанных с религиозной проблематикой, которые как бы предсказывают дальнейший ход событий и главную мысль автора. Например, в «Пиковой даме» к ним можно отнести не только панихидные интонации хора «Со святыми упокой» в сцене смерти графини, который далее звучит и в сцене в казарме (пятая картина III д.), как навязчивое напоминание Герману и предвестник гибели его и Лизы; заключительного зауспокойного хора «Господь! Прости ему и упокой его больную и измученную душу», но и просительные интонации в «теме любви» Лизы и Германа. Она звучит в «узловых» моментах оперы, и ею же, как символом отпевания главного героя, опера заканчивается. Это можно считать и призывом к покаянию главного героя, напоминанием о бренности бытия, пробуждением его совести (со-ведания с Богом). Чайковский в письмах сообщал, что сочувствует Герману, и своей музыкой жалеет и просит о его помиловании.

В «Иоланте» вопрос «увидит Иоланта свет иль суждена ей вечно мука?» имеет несомненную христианскую подоплеку и прозрение главной героини символизирует духовное прозрение и ее лично, и ее близких. Главная же мысль – любовь не только земная, которая творит чудеса, но и Божественная, которая «долготерпит, милосердствует, любовь не завидует, любовь не превозносится, не гордится, не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла, не радуется неправде, а сорадуется истине; Все покрывает, всему надеется, все переносит. Любовь никогда не перестает, хотя и пророчества прекратятся и языки умолкнут...» (1 Кор. 13, 4–8).

Литургическая символика вошла не только в оперу, но и в вокально-хоровые, в симфонические произведения русских композиторов. В области музыкальной литургики неопенима роль А. Кастальского, в «Основах народного многоголосия» выделившего характерные черты мелодики, среди которых: «воздушная септима» (т.е. скачок на септиму с заполнением); скачки на широкие интервалы; хроматизмы; в области гармонии – «терпкие» звучания: квартовые септаккорды, их обращения – квинтовые нонаккорды, а также кварты с «пристройкой большой секунды сверху или снизу».

Именно А. Кастальскому – продолжателю идей С. Смоленского, «удалось открыть новые художественные возможности в неизведанных еще пластах музыкального наследия Древней Руси (как народного, так и профессионального)» [5, с. 385]. Он передал эстафету Сергею Рахманинову, в творчестве которого можно отметить как самоцитирование, так и интонационные переключки с произведениями его старших современников. Например, В. Брянцева говорит о близости темы «исповеди» в Adagio из Третьей симфонии Рахманинова (родственной его Элегии) темам «Франчески» П. Чайковского и «признания» Марфы из «Хованщины» М. Мусоргского (а в «Хованщине» находим интонационные аналогии с песнопениями Октоиха).

«Тематизм, сформированный в опере, в вокальной и программной музыке связан с конкретной образностью, с понятийным рядом; смысл и значение во многом определены его жизненным прообразом и внемузыкальной ситуацией... Этот тематизм с закрепленной семантикой, будучи трансплантирован в жанры инструментальной музыки, не только сохраняет свое образно-смысловое значение, но имеет обучающую и дешифрующую функцию», – пишет Е. Ручьевская [10, с. 23].

Во многом этой «трансплантации» способствуют ритм и динамика. Например, колокольный перезвон имеет определенные ритмические формулы, которые определяют его характер (праздничный, пасхальный, призывный, погребальный и т.п.). Характер выражается также динамически: пасхальный – во все колокола – яркий, блестящий, мощный; погребальный – тусклый, приглушенный и т.п. Колокольность использовалась в качестве красочного, колористически-образного приема, как в инструментальных, так и оперно-симфонических произведениях: в хоровых эпизодах опер М. Мусоргского: «Борис Годунов», «Хованщина», Н. Римского-Корсакова: «Царская невеста», «Псковитянка», «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» и др., наряду с пением в унисон – монодийностью – символом единства Церкви. Наличие подобной символики, как и композиционные моменты, позволяет причислить данные оперы к литургической музыке.

Главная цель человеческой жизни – приближение к Богу, обоживание и восхождение к Нему, отражены в литургической «драматургии» и в самой «музыке Литургии». Но при этом идею восхождения, воплощенную в устремленности церковных гласов заимствовала светская музыка. Так, динамика восхождения – одна из основных стилистических особенностей П.И. Чайковского, что наглядно в его симфонических произведениях: вспомним восходящий «накал» Шестой симфонии. Восходящая тенденция, тоже непосредственно связанная с церковной символикой, есть и во многих темах М. Мусоргского, в частности «Хованщины». Например, в «Рассвете на Москве-реке» авторская ремарка подчеркивает изобразительность музыки: «Главы церквей освещаются восходящим солнцем. Доносится благовест к заутрене». Звон колокола имитируется чередующимися доминантовыми и уменьшенными аккордами и остинатным ударом тамтама на *cis* в басу, на фоне которых плывет мелодия с типично русскими песенными разливами, и интонационная устремленность церковных гласов, (далее эта тема звучит в конце шестой сцены второго действия после реплики Шакловитого).

Подобные «колокольные» гармонии с тем же остинатным *cis* в басу – во второй картине первого действия «Псковитянки» Н. Римского-Корсакова. Одна из главных особенностей его опер: «Царская невеста», «Псковитянка», «Сказание о Невидимом граде Китеже» – синтез выразительной мелодической интонации с колористической красочностью гармонии наряду с постановкой в них религиозной проблематики. В «Царской» это – «звон» и литургические интонации в темах героев (в ариозо Любаши «Ах, до чего я дожила, Григорий!» ход на восходящую сексту е-с и «спад» звучит сокрушенно, как «Помилуй»). В «Псковитянке» эта линия выражена ярче не только в сюжетной канве, колокольности, но и в репликах-молитвах солистов и хора: в молитвах Ольги в диалоге с царем Иваном и Тучей, сопровождаемых хоралом оркестра; в хоровых эпизодах (первой картины Второго действия «Божьи угодники, Пскова заступники, вы за Псков наш молитесь Господа...», в заключительном хоре «Совершилось! Волей Божией», в котором звучат интонации и просительной Ектении «Господи, помилуй» и заупокойного «Со святыми упокой»). Есть также музыкальная переключка оперы (сцена встречи царя в первой картине II действия) с причастным концертом «Взыде Бог в восклицании, Господь во гласе трубном». Колокольность симитирована регистрово, гармонически и ритмически: мерные остинатные удары в басу, раскачивание колокола, изображенное пунктирным ритмом минорного трезвучия от малой до третьей октавы, перезвон «маленьких» колоколов восьмыми длительностями в высоком регистре; и гармонически (традиционное употребление двойной доминанты при широком регистровом охвате).

От этих примеров протягиваются нити и к фортепианным произведениям: прием с тем же *cis* и с почти цитатной близостью теме «Хованщины» можно найти в пьесе А. Бородина «В монастыре» из «Маленькой сюиты». В свою очередь, темы «Рассвета на Москве-реке» и «В монастыре» близки главной теме Первого фортепианного концерта С. Рахманинова, а остинатный *cis* – основа его Прелюдии. Вместе с тем эти напевные мелодии близки некоторым «Херувимским»: например «Софрониевской» ор. 11 П. Чеснокова и на мотив «Видя разбойника» Соловецкого собрания, а также «Ныне отпускаеши» М. Шмельковой.

Но в операх есть и «поминальная колокольность»: три «погребальных» удара колокола завершают арию Ленского «Куда, куда». Колокольность – символ русской жизни (освященной Православием) и музыки, озвучившей национальную ментальность русских, особо яркое воплощение получила у М. Мусоргского и С. Рахманинова,² как символ связи времен, их личного «музыкального диалога» и «трагического диалога жизни и смерти» (термин В. Бряцовой). Это связано отчасти с символичностью тональности *d-moll*, в которой – связь с «вечными проблемами». Это и интерес к теме *Dies irae* – у Мусоргского («Трепак», «Ночь на Лысой горе», «Песни и пляски смерти») продолженной Рахманиновым (Прелюдия *cis-moll*, Второй фортепианный концерт, «Колокола», «Симфонические танцы» и др.).

Частью, подчас основой драматургии русской оперы, кульминацией действия, предвещающей важные моменты развития сюжета стала молитва, как и в храме – индивидуальная, личная или – соборная, общественная (эпизоды опер М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского). А молитвенность предполагает самопогружение,

² Молодой Рахманинов увлекался творчеством Мусоргского и особенно, ставившимся в Москве в 1880-е годы «Борисом Годуновым». Поэтому на многих страницах Первой симфонии Рахманинова – детища этих лет лежит, по выражению Бряцовой, «тень Мусоргского». И «под впечатлением монолога Пимена укоренилась у Рахманинова особая приверженность к тональности ре минор» [2, с. 225]. Его привели к Мусоргскому «те заветные слуховые тропы, что пролегли с детства от вслушивания в пение русских колоколов, в народные песенные и в знаменные мелодии» [2, с. 225].

самоуглубление, тишину. Эстетика тишины, характерная для русского искусства, заимствована от исихазма – аскетического учения о стяжании душевного мира и тишины. («Исихия» – буквально безмолвие, упокоение). «Учение исихастов о преображении человека, о созерцании нетварного божественного света, обоженнии – это, в сущности, учение о творческом процессе. Цель аскетики, в понимании исихастов, не просто в победе над соблазнами, чтобы безгрешным предстать на Страшном Суде... Аскетика есть высочайшее художественное творчество, творческим материалом для которого является сам человек. Современная наука признает возможность такого творчества. Творчество для человека – это кеносис, самоистощение, это жертва, восхождение на Голгофу» [14, с. 182–183].

И этот кеносис наглядно проявлен в операх русских композиторов рубежа XIX–XX веков.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Альшванг А. П.И. Чайковский. Изд. 2 -е. Москва : Музыка, 1967. 927 с.
2. Брянцева В. С.В. Рахманинов. Москва : Советский композитор, 1976. 645 с.
3. Булгаков С., прот. Свет Невечерний. Созерцания и умозрения. Москва : Республика, 1994. 414 с.
4. Исаева И. О мелодической природе гармонии и фактуры Мусоргского. *Вопросы теории музыки. Вып. 3.* / ред.-составитель Т. Мюллер. Москва : Музыка, 1975. С. 132–157.
5. Келдыш Ю. Очерки и исследования по истории русской музыки / Вступ. статья О. Левашевой. Москва : Советский композитор, 1978. 511 с.
6. Лихачев Д. Великое наследие: Классические произведения литературы Древней Руси. Москва : Современник, 1980. 412 с.
7. Осадчая С. Ключевые символы поминовения в композиторском творчестве. *Муз. мистецтво і культура. Вип. 6. Кн. 2.* Одесса, 2005. С. 49–54.
8. Орлов Г. Н.А. Римский-Корсаков на пороге XX века. Пути исканий. *Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 14.* Ленинград : Музыка, 1975. С. 7–30.
9. О церковном пении (Сборник статей). Москва : Лодья, 2001. 159 с.
10. Ручьевская Е.А. Работы разных лет. Сб. статей в 2 т. Т. II. О вокальной музыке / Отв. Ред. В.В. Горячих. Санкт-Петербург : Композитор-Санкт-Петербург, 2011. 504 с., нот.
11. Ситарская Ю. Религиозно-этическая проблематика и стилевые процессы в русской опере последней трети XIX – начала XX века : М. Мусоргский, Н. Римский-Корсаков : диссертация канд. иск. Киев, 2006. 196, нот. приложение.
12. Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Бородин. Римский-Корсаков. Киев, 1993. 115 с.
13. Шаляпин Ф. Сочинения в 2 томах. Москва : Искусство, 1957. Т. 1. 866 с.
14. Экономцев Иоанн, игум. Православие. Византия. Россия. Сборник статей. Москва : «Христианская литература», 1992. 230 с.

REFERENCES

1. Alshvang A. (1967) P.I.Tchaikovsky // A. Alshvang M.: Music Vol. 2. [in Russian].
2. Bryantzeva V. (1976) S.V. Rachmaninov/ V. Bryantzeva.– M. : Soviet composer. [in Russian].
3. Bulgakov S., prior (1994) Svet nevecherny. Sozertsania i umozrenia. – M.: Republik. [in Russian].
4. Isayeva I. (1975). About melodic nature of harmony and facture of Musorgsky / The questions of theory of music. 3. // editor-compiler T. Muller M.: Music. [in Russian].
5. Keldish Yu. (1978). Essayes and researches for history of Russian music. Opening article by O.Levasheva M.: Soviet composer. [in Russian].
6. Likhachev D. (1980). The great heritage: Classic works of literature of ancient Russi. – M: Sovremennik. [in Russian].
7. Osadchaya S. (2005) Key symbols of memory in composer art // Music art and culture. Issue 6. Book 2. Odessa. [in Russian].
8. Orlov G. (1975). N.A. Rymsky-Korsakov on the threshold of XX century. Ways of searches // The questions of theory and aesthetics of music. Issue 14. – L.: Music. [in Russian].
9. About church singing (2001). (Coll. of articles). – M.: Lodya [in Russian].
10. Ruchjevskaja E.A. (2011).The works of different years. Coll. of articles in 2v. / T. II. About vocal music / V.V. Goryachikh (Ed.). SPg.: Composer Sanct-Petersburg. [in Russian].
11. Sitar'skaya Yu. (2006). Religious and etical problematic and style processes in Russian opera of the last one third XIX- XX centure: M. Musorgsky, N. Rymsky-Korsakov: diss. Cand. art history, specialty: 17.00.03: Musical art. Odessa. [in Russian].
12. Tyshko S. (1993). Problem of national style in Russian opera. Glinka. Musorgsky. Borodin. Rymsky-Korsakov. – Kiev. [in Russian].
13. Shalyapin F. (1957) // Works in 2 volumes. – M.: Art. v.1. [in Russian].
14. Economtsev Ioann, (1992), igumen. Orthodox. Visantia. Russia. Coll. of articles. // M.: «Christian literature». [in Russian].