

Н. В. БЕКЕТОВА*Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова***ГЛИНКА – МУСОРГСКИЙ:
ГАРМОНИЯ И КРИЗИС РУССКОГО ИСТОРИЧЕСКОГО БЫТИЯ**

Становление русской оперы рассматривается в статье в контексте формирования мифологических моделей гармонического мифа русского соборного Всеединства («Жизнь за царя» М. И. Глинки) и кризисного мифа русской Смуты (музыкальные драмы М. П. Мусоргского). Рассматривается исторический контекст времени, востребовавшего тот или иной тип музыкально-содержательной образности, оценивается самобытная смелость композиторских идей в области создания русской национальной оперной модели, по сути, не имевшей мировых аналогов ни в первом, ни во втором случае. Главной ценностной установкой оперной концепции провозглашается летописный принцип соответствия «верха» (идеальной модели Священной истории) и «низа» (греховной истории человечества). В таком же соотношении, утверждается в статье, находятся творения Глинки («как должно быть») и Мусоргского («как есть»). «Пушкинско-глинкинская» эпоха (не случайно именуемая «золотым веком» русской культуры) благоприятствовала появлению русской классической оперы, исчерпывающе запечатлевшей систему главных национальных ценностей и рассматриваемой с точки зрения нивелировки классовых

представлений об избыточном верноподданническом пафосе государственного мифа «Жизни за царя». Предлагаются документальные и литературно-художественные свидетельства глинкинского времени, указывающие на искреннюю преданность русских людей сакральной идее «венценосного царя». В статье обосновывается необходимость избранного автором мифологического подхода, способствующего осмыслению выраженных в звуках исторически закономерных этапов национального самосознания русского общества. Мысль о неизбежности раздробления, утраты русской национальной идеи, связанная с неспособностью русского мира внимать Вести, пророчески утверждается в религиозных мистериях Мусоргского. Будучи наследником утверждаемых Глинкой принципов русского музыкального мышления, Мусоргский применяет их, воплощая модель кризисного исторического бытия русского мира.

Ключевые слова: гармонический и кризисный мифы, история национального самосознания, русская национальная идея, музыкальное мифотворчество, принципы литургического символизма.

Для цитирования: Бекетова Н. В. Глинка – Мусоргский: гармония и кризис русского исторического бытия // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 1. С. 55–62.
DOI: 10.52469/20764766_2021_01_55

N. BEKETOVA*S. Rachmaninov Rostov State Conservatory***GLINKA-MUSSORGSKY: THE HARMONY AND CRISIS
OF THE RUSSIAN HISTORICAL STATE-OF-THE-ART**

The development of the Russian opera genre is examined in the context of the mythological models of the harmonic myth of Russian congregational consciousness ("Life for the Czar" by M. Glinka) and the crisis-type myth of the Russian turmoil (musical dramas by M. Mussorgsky). The author

examines the historical context of the time that demanded particular type of musical imagery, the originality and boldness of the composer's ideas on the path of creation of the Russian national opera model that did not have international analogues. The main value-oriented approach in the opera con-

cept established the principle of the historical correlation between the “high” (the ideal model of the Sacred history) and the “low” – the sinful history of humanity. The works by Glinka (“how it should be”) and Mussorgsky (“how it is”) correlate in the same way. The Pushkin–Glinka epoch (“The Golden Age” of the Russian culture) has favored the appearance of the Russian classical opera, which fully expressed the whole system of the main national values. It is examined by the author from the point of view of the Soviet stereotypes concerning the excessive slavish pathos of the state myth of the “Life for the Czar”. The article offers documentary and literary records of the Glinka’s period collective psychology, which are characteristic of the sincere devotion of the Russian people to the sacred idea

of the Czar, and states the necessity of the mythological approach chosen by the author, which helps to see the patterns in historical characteristics of the stages of the national self-consciousness of the Russian society. The idea of inevitable fragmentation, the loss of the Russian national idea, connected to the inability of the Russian world to hear «the Message», is prophetically stated in the religious mysteries by Mussorgsky. The heir of the principles of the Russian musical thought developed by Glinka, Mussorgsky adopts them creating the model of the crisis historical Russian state-of-the-art.

Key words: harmony and crisis myths, the history of the national self-consciousness, Russian national idea, musical-mythological creative work, the principles of liturgical symbolism.

For citation: Beketova N. Glinka – Mussorgsky: the harmony and crisis of the Russian historical state-of-the-art // South-Russian musical anthology. 2021. № 1. Pp. 55–62.
DOI: 10.52469/20764766_2021_01_55

Оперные шедевры Глинки и Мусоргского, казалось бы, достаточно изученные, однако, как и положено великим творениям, хранят в себе множество неразгаданных тайн, в каждую эпоху открываясь все новыми гранями. Поставленные на «пьедестал» реализма и народности в пору торжества материалистической идеологии, они стали главными объектами изучения музыкальной социально-исторической концепции, с годами претерпевшей значительную радикализацию, особенно в представлениях о противоречивой трактовке «народности» у Мусоргского (здесь приоритет, бесспорно, принадлежит работам А. М. Цукера 70–80-х годов [1, с. 107–191]). Тогда же появляется, а в 90-х годах окончательно оформляется, глобальная концепция трагического у Мусоргского, разработанная А. И. Кандинским, где исторический процесс осмысливается «в тесной связи (и даже во взаимодействии) с высокими законами нравственного, религиозного сознания» [2, с. 442]. Высказанная в цитируемой статье о «Хованщине», мысль эта в работе Кандинского определяет «историческое чувство и историческое сознание Мусоргского», явленных в симбиозе Веры и Сострадания. «Дар сострадания лежит в самой природе личности Мусоргского и как художника, и как человека, составляет одну из коренных черт его творчества», – пишет ученый в статье о «Борисе» [3, с. 381]. Одним из первых обратившись к этическому

содержанию музыкальных трагедий Мусоргского, отечественный исследователь опять-таки в числе первых естественно обращается к изучению религиозно-нравственного музыкального пласта его опер, «отрываясь» от традиционной «социально-исторической» исследовательской направленности и тем самым предвдвая грядущий «взрыв» широчайшего музыковедческого интереса к религиозной проблематике следующего десятилетия. Можно сказать, что работы А. И. Кандинского, будучи сегодня невероятно современными, являют полновесное живое слово музыканта-историка, в своем роде – «высший пилотаж» интерпретации научного принципа историзма как такового.

И тем не менее, в процессе тесного соприкосновения с оперными опытами Глинки и Мусоргского, весьма обстоятельно изученными, возникает в памяти примечательное суждение Г. В. Свиридова – нашего современника, замечательного русского композитора и яркого, самобытного мыслителя: «К сожалению, у нас упрощенное, очень облегченное понимание истории» [4, с. 176]. Эта горькая дума, поначалу обезоруживающая, по зрелом размышлении обретает «плоть и кровь», конкретизируя давнюю мысль: «Привычно говорить о русской истории как сюжетном источнике музыкальных произведений русских классиков, как концептуально-нравственной основе постижения духовно-нравственных про-

блем через отражение "времен прошедших"; "прошлое в настоящем" для нас сегодня – естественный вектор исторической темы в русской музыке. Тяжелее нам дается понимание истории как экзистенциального импульса самопознания, как творческого побуждения осмысливать свое место в меняющемся мире, истории – живой диалектики бытия и со-бытия, в которой современность обретает черты Вечного, а Вечное глядится в каждом мгновении переживаемого настоящего: здесь мы говорим об историческом мышлении как таковом, своеобразном «внеличностном космологизме» (А. Ф. Лосев), устремленном к Памяти Рода обостренной Памятью сердца» [5, с. 201–202].

Бесценная эта парадигма находится в области чувственного мышления, которое составляет самую суть музыкального познания. Свойственное музыке символическое выражение законов человеческого и космического бытия, ее способность пронизать конечное в бесконечном, устремляясь к вскрытию видимого в изначально невидимом, порождает уникальные в своем историческом предьявлении музыкальные концепции русского мира (в нашей методологии – мифологические модели национального самосознания) – гармонические и кризисные. Чередование этих моделей, как нам доводилось утверждать, образует масштабный мифологический *сверхцикл* русской оперы XIX века, безусловно заслуживающий внимания в плане опознания глубинной исторической тенденции, управляющей развитием самосознания эпохи [6, с. 107–109]. Дело в том, что история, как утверждает А. Ф. Лосев, есть бытие символическое, «не просто факты, поставленные в причинную взаимосвязимость», но динамика «становления фактов понимаемых <...> она всегда есть еще тот или иной модус сознания» [7, с. 146]. Опознать историческую тенденцию с позиции исторического закона, увидеть, выработать его, выразить в музыкальном звуке возможно, только находясь в области музыкального мифа, соотносящего вечность и время в двунаправленном утверждающем усилии самой личности, что и является символом исторического бытия как такового. Распознать же «закономерность» появления на сцене истории тех или иных мифологических сил, увидеть скрытую их обоснованность и означает <...> – *проникнуть в тайну истории*» [5, с. 197; курсив мой. – Н. Б.].

В самом деле, если посмотреть на исторические оперы Глинки и Мусоргского с позиций нашей современности, бросается в глаза их «летописное» соотношение: идеальная модель русского мира у Глинки – и картина глубочайшего кризиса русского самосознания у Мусоргского,

невероятная в своей пророческой мощи. Здесь вступает в силу исторический контекст времени создания опер. Закономерно появление глинкинского шедевра в момент наибольшей востребованности русской идеи, как ее понимали идеологи первой трети XIX века, современники бурного процесса становления европейских наций. Время, потребовавшее символического утверждения основ русской имперской государственности, было временем активного самосознания молодой русской нации, а, как известно, молодость требует идеальной модели самопознания. Именно ее, в совершенной чувственной конкретике музыкального звучания, и должно было, по мнению имперских идеологов, представить оперное искусство. О том, как создавался русский имперский миф, какие действия предпринимало правительство для укрепления в умах уваровской триады «Бог–Царь–Отечество», написано немало¹. Нам также довелось посвящать этому несколько работ (см., например: [6; 9]). Хотелось бы, однако, подчеркнуть, что при всей конкретности героико-патриотического сюжета, подсказанного Глинке Жуковским, вряд ли стоит преувеличивать роль идеологического нажима властей, предопределившего верноподданнический пафос оперы. С нашей точки зрения, Глинка, монархист и патриот, был совершенно искренен, изобретая соответствующие способы музыкального воплощения «сусанинского сюжета». Доказательства тому содержатся и в углубленном осмыслении творческой индивидуальности Глинки, и в лишенном привычных идеологических «скрепов» понимании психологии конкретной эпохи – времени создания классического первенца русской оперной сцены. Оно, это время, пестрит свидетельствами, подобными тому, которые приводятся в новейшем историческом исследовании: «Едва только показалась на берегу величественная фигура монарха, как молодой прапорщик <...>, совершенно обезумев от радости, что видит государя так близко и в первый раз в жизни, забыл приказ коменданта» об установленных правилах встречи царя на военном смотре [10, с. 256; курсив мой. – Н. Б.]. Любопытно сопоставить этот фрагмент из воспоминаний современницы с соответствующим эпизодом литературного шедевра Л. Н. Толстого, отражающего конкретику того отношения, которое испытывал народ к священной особе «божьего помазанника»: «Ростов встал и пошел бродить между костров, мечтая о том, какое было бы счастье умереть, не спасая

¹ См., например, интересную, весьма емкую статью Л. Н. Киселевой о значении «сусанинского сюжета» для создающейся мифологии самодержавного царства [8].

жизнь (об этом он и не смел мечтать), а просто умереть в глазах государя. Он действительно был влюблен и в царя, и в славу русского оружия, и в надежду будущего торжества. И не он один испытывал это чувство <...> Девять десятых людей русской армии в то время были влюблены... в своего царя и в славу русского оружия» [11, с. 313]. Иначе говоря, пафос такого «верноподданничества» есть не что иное, как религиозный восторг сердечного умиления от созерцаемого величия священной особы самодержца, столь свойственный национальному сознанию. Следует помнить и о том, что Николая I, как свидетельствует современная историография, было за что уважать². Царь-просветитель, радевший о реформировании России исходя из ее органических потребностей, на тридцать лет обеспечивший стране естественный внутренний рост в области правосудия и промышленности, культуры и образования, сам был натурой художественно одаренной (в юности хорошо рисовал), тонко ценил литературу и музыку. Утвердив православие основой религиозного (внесловного!) единства нации, он всячески способствовал утверждению русской имперской государственности в головах своих верноподданных силой великих творений русского искусства, которым знал цену, – отсюда его личная дружба с Пушкиным и деятельное участие в судьбе первой оперы Глинки. Царь всемерно способствовал качественной постановке оперы в Большом Каменном театре столицы, который был блестяще отреставрирован к премьере, лично присутствовал на одной из последних репетиций, всячески выражая Глинке свою поддержку. В апреле 1836 года Глинка был приглашен на вечер у императрицы и обласкан венченосными супругами; император долго и подробно расспрашивал его об опере. О каждой

² «Николай I, без сомнения, великий государственный деятель на ниве монархии Романовых», был человеком незаурядным, действительно являя собой «образ венченосного рыцаря той эпохи» [10, с. 140, 63]. Комментируя документы николаевского времени, современный историк приводит выдержку из дневника князя Козловского, который отмечает «самую благородную наружность», «простую, живую, умную речь будущего царя» (тогда еще великого князя), который «под печатью величавости... таит высокий ум». Воспоминания Козловского заканчиваются примечательным утверждением: «...я не сомневаюсь, что ему будут служить с восторгом, будут повиноваться ему охотно как государю, на которого всегда можно взирать с гордостью» [там же]. Эта характеристика вполне оправдала себя в том глубоком почитании, которое вызывала persona царя у просвещенных членов русского общества, находившихся с ним в личном контакте (среди них – Пушкин, Жуковский, Глинка...).

такой встрече, как о важнейшем событии своей жизни, Глинка оповещал мать. Описывая Евгении Андреевне свое послепремьерное состояние и «блистательнейший успех» оперы у публики, Глинка называл главной своей наградой благосклонное внимание императора: «Что, наконец, всего для меня лестнее, Государь Император изволил позвать меня в свою ложу, взял меня за руки, благодарил меня и долго беседовал со мною»; «...это публично царем изъявленное внимание... – верх награды <...> Имею сильную руку... в Императоре» [12, с. 66, 69]. Подобные суждения Глинки позволяют исключить предположения о любой, в т. ч. политической, конъюнктуре композитора, с величайшей сердечной искренностью, благодарно посвятившего драгоценный свой труд царю. Да и сама атмосфера подготовки глинкинского детища к публичному предъявлению тому способствовала. Это было, без преувеличения, общенациональное соборное дело, то самое, о котором шла речь в опере – русской «опере спасения». Лучшие культурные силы России объединились, чтобы дать жизнь национальному музыкальному творению. Пушкин, Жуковский, Одоевский, Виельгорский, Вяземский, директор театра Геденов, совершенно бескорыстный капельмейстер Катерино Кавос, снявший со сцены своего «Ивана Сусанина», стремясь поддержать вновь созданный шедевр, – все они, как могли, способствовали реализации национальной идеи, гениально выраженной в музыке. Все, сознавая принципиальную важность глинкинского патриотического акта, чувствовали свою причастность к свершению уникального исторического момента, который должен был, по их мнению, изменить жизнь в стране. Как писал Одоевский, «Жизнь за царя», «...независимо от нового шага в искусстве <...>, имела и политическое значение: она должна была противодействовать» вседозволенности и беззаконию, «нанесших столько вреда самым чистым и святым народным убеждениям» [13, с. 102]. Это чувствовали и понимали исполнители оперы, бескорыстно трудившиеся на репетициях. О царившем на них всеобщем воодушевлении можно прочесть в воспоминаниях А. Я. Воробьевой-Петровой, начинающей вокалистки, а после премьеры оперы Глинки – общепризнанной оперной прима. Любопытна изначальная установка Глинки, при первой же их встрече заявившего: «Я враг итальянской музыки, я слышу в ней на каждом шагу фальшь». Молодой композитор «...чрезвычайно ясно и кратко объяснял, чего бы он желал от исполнителей <...>. Он хотел натуры и простоты, но отнюдь не итальянской мелодрамы», – с высоким проник-

новением в национальную идею оперы констатировала певица [13, с. 97–98]. Глинка – человек честный, «непреклонный в убеждениях» [там же, с. 81], не отступал от своего замысла ни на шаг, без усталости работая над текстом либретто с бароном Розеном, обсуждая проекты декораций, костюмов, особенности сценографии, добиваясь от артистов точного воплощения своего художественного замысла.

Неудивительно, что «нетерпеливо ожидаемая публикою» премьера новой «русской героико-трагической оперы» 27 ноября 1836 года стала выдающимся национальным событием, широко и длительно освещавшимся в печати, сразу оцененным современниками как явление *новой стихии в искусстве* и, более того, – как провозвестие нового исторического периода: *периода русской музыки* [14, с. 119]. Эти хрестоматийные слова Одоевского, сказанные после премьеры, оказались пророческими; идеальное музыкальное выражение отечественной национальной идеи, чаемой лучшими русскими умами своего времени, оказалось непреходящим свершением в веках. «Надобно очень хорошо знать русские сердца, чтобы одними звуками уметь так сильно говорить им», – восхищался один из почитателей Глинки [13, с. 108].

Труды Глинки («Подвиг не таланта, но гения!», – справедливо возглашал Одоевский [14, с. 119]) увенчались блестящим успехом, способ «писать по-русски» был найден³. Речь шла о том, «что ключ к открытию законов русской музыки вообще заключается в русской и именно исконно-церковной музыке» [14, с. 41]. Долгое время считавшийся идеологически неприемлемым, этот императив князя В. Ф. Одоевского сегодня – всеми признанная истина.

«Исследователи отмечают широкий стилиевой синтез, включающий традиции партесного многоголосия, русской песни, древней монодии» [15, с. 246], – констатирует В. П. Павлинова, детально и доказательно рассматривая сквозное развитие в «Жизни за царя» уникального сплава русско-европейского (предложенная Глинке тема Зигфрида Дена, буквально совпадающая с первыми тактами Интродукции) и двух ветвей традиционного национального мелоса – фольклорной и «архаичной церковной, представленной конкретными попевками» [15, с. 256].

К столь серьезным выводам следовало бы добавить умозаключение о наследовании национальной оперой XIX века древнерусской традиции храмового синтеза искусств, особенно в

его исторической «ветви», на что указывает Н. С. Серегина [16, с. 122]. Эта традиция акцентирует религиозную составляющую русского оперного стиля, ориентированного на воссоздание летописного плана «двойного бытия»: взаимоотражения «неба», символизирующего позицию Вечного закона («как должно быть» Священной истории), и «земли» («как есть» человеческой истории)⁴.

Первое, что бросается в глаза, – уникальная концентрированность, экономность глинкинского музыкального мышления, восстанавливающего «в правах» эту Весть,⁵ – главное условие существования русского мира: три первые ноты Интродукции, синергично соотносенные, как *Vet* («ангелогласно» нисходящая с «неба» чистая квинта), – и *от-Vet* (восходящая с «земли» большая секста «Слышу!»), основа будущего «глинкинского гексахорда»). Цель предзаданного договора «земли» и «неба» – «Хвала Творцу», «Славься», в уменьшении представленное «на гребне» развития, в его «золотом сечении». Бетховенским императивом «Да будет так!» классической эпохи звучит утвердительная большая терция 4 такта темы. «От этого интонационного “первокирпичика”, содержащего в миниатюре всю логику оперы, концентрической круговой спиралью возрастает ее монументальное мифологическое “тело”, устремленное к исходной литургической Вести (“Славься”») [17, с. 39].

Вновь обратимся к историческому контексту создания «Жизни за царя», начиная с 1828 года, с работы Глинки над «Херувимской», и именно последней ее части – «Яко да царя», идея которой, живописующая ожидание и обретение Царя Небесного, нашла символическое выражение в оперном финале Глинки (интонационное тождество «Яко да царя» и «Славься» доказано Е. Э. Лобзаковой [18, с. 49]). Окончание «Херувимской» приходится на 1837 год; «“Жизнь за царя” буквально является “изнутри-вовне” литургического сюжета “Херувимской”, как светский инвариант сакральной идеи “Бог на небе – царь на земле”» [9, с. 24]. Вывод из этого прост: «“Славься” – изначально был внутренним сюже-

⁴ Авторская попытка осветить эту проблему представлена в работах, готовящихся к публикации: «Хованщина» Мусоргского в свете традиции русской религиозной мистерии // Культурная жизнь Юга России. 2021. № 1; «Прошлое в настоящем»: исторические мистерии М. П. Мусоргского // М. П. Мусоргский: Истоки. Истина. Искусство: коллект. исслед. СПб.: РИИИ, 2021. Вып. 2.

⁵ Трактовка мифоконцепта Вести – интонационно-семантической основы становления музыкального «тела» мифа – дается в целом ряде исследовательских работ автора настоящей статьи.

³ Одоевский вспоминал, как много лет назад задавали себе этот вопрос «двое друзей» во время «долгого, долгого разговора у камина» [14, с. 41].

том оперы, “запрограммированным” еще “Яко да царя”». Быть может, отсюда проистекают и «...возможность “писать наизворот <...>, чем другие кончают”, и “внезапное”, “как бы по волшебному действию”, появление “плана целой оперы”» [19, с. 64], и «готовность Глинки целостно изложить вызревший музыкальный материал, и самый тип его мышления, воспитанный “древнерусским мастерством интонирования” (Б. В. Асафьев)... Констатируем здесь *ретроспективный ход* становления музыкальной идеи, в которой узнаваема “обратная перспектива” древнерусского художественного мышления – языка храма, иконы, церковного пения» [9, с. 29–30].

Бесконечные инварианты «Славься» – темы-Вести русского соборного Рода – пронизывают всю «русскую» линию оперы (Весть для всех=Со-весть), концентрическими кругами спирально восходя от темы Интродукции к финально-гимнической «Хвале». Здесь следует говорить об оперном воплощении Глинкой соборного принципа центонной формы, символически (в своеобразной «оперной системе подобнов») воссоздающей логику исторического пути русского рода-народа, ведомого Вестью. По сути, речь должна идти о символическом претворении в «Жизни за царя» литургических основ русского музыкального мышления. Окольцевав оперу мощными хоровыми сценами Интродукции и финала, Глинка венчает архитектурно-строительную структуру своего музыкального мифа утверждением вечных основ «Уже преображенного бытия». Так достигается необходимое условие гармонического существования в истории: *преодоление профанного сакральным*, подтверждением чего является «земной» соборный подвиг героя. Не случайно сцена в лесу из IV действия – яркая экзистенциальная кульминация оперы, знаменующая победу духа над плотью, – функционально уподобляется мифологическому Переходу⁶.

Дерзая создать кризисный миф «Уже извращенного бытия», Мусоргский, наследник глинкинских принципов национального музыкального мышления, находится в крайне сложной ситуации: разлом русского мира, уничтожение его целостности должны быть запечатлены во внешне эстетически совершенной форме. И мощный гений Мусоргского находит средства воплощения *гибели, распада идеала*, перемещая план русского космоса в *социум* и тем самым создавая гигантскую *концепцию лицемерия* своих исторических мистерий, определяемую *профаннизацией сакрального и сакрализацией профанного*. Эти далеко идущие открытия Мусоргского пи-

тают всю русскую музыку XX столетия, вплоть до окончательного воплощения в ужасающих откровениях трагедий-сатир Шостаковича. Описанная нами логика становления отечественного трагического мифа вскрывает закономерности исторического последования гармонического и кризисного типов национального самосознания, запечатленных в шедеврах русской музыки [20, с. 26–47]. «Фаза» Мусоргского, отражающая концепцию самозванства русской истории, «болеющее» переживание подмены ценностей «своего» ценностями «чужого», характеризуется универсальным воплощением онтологии распада русского мира – вследствие его неспособности слышать Весть. Без-вестный путь вниз, беспутье, бесправие, бесславная смерть русского рода-народа – зримые черты русского мира по Мусоргскому, кризисного Оборотня глинкинской гармонии русской соборной государственности. Принцип Зеркала обретает здесь экзистенциальное качество, будучи принципом рефлексии и саморефлексии художника. «В кризисе христианской веры Мусоргский видел несчастье мира», – формулирует Г. Свиридов [4, с. 474]. Отсюда разомкнутые, свободные формы оперы «Борис Годунов», ее окольцованность сценами цареубийства, многозначительно вынесенными за пределы художественной структуры (ключевой смысловой пласт исторической религиозной мистерии), «двоение» Вести – ложной («фальшивые» коронационные колокола Пролога) и истинной, до времени сокрытой в келье от глаз людских (вторая тема Пимена-воина). В дальнейшем «пименовская» тема, как мы показывали ранее, предстает темой «собрания духа» на прилюдный подвиг оглашения истины в сцене у храма Василия Блаженного («Юродивый, вставай!...»). Глинкинский принцип расположения главной музыкально-драматургической идеи в «точке золотого сечения» здесь срабатывает мистериально-необратимо: «Нельзя молиться за царя-Ирода, Богородица не велит!» – Народ, как и у Пушкина, потрясенно безмолвствует...

Открытия «Бориса» продолжают в «Хованщине», главным действующим лицом которой выступает собственной персоной Исторический Закон. Мистериальное воплощение смены уходящего Старого допетровской Руси чуждым и неестественным для нее Новым переживается Мусоргским как величайшая национальная трагедия. Русская вера приносится в жертву русской истории... Здесь музыковедение обязано говорить о формировании небывалой музыкальной исторической концепции: *экзистенциальной трагедии национального самосознания*...

⁶ Конкретизацию данного тезиса см.: [9, с. 25]; о смысле мифологического Перехода: [17, с. 36–37].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Цукер А. М.* Единый мир музыки: избр. ст. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2003. 408 с.
2. *Кандинский А. И.* О религиозно-нравственной основе «Хованщины» М. П. Мусоргского // Кандинский А. И. Статьи о русской музыке. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2010. С. 435–456.
3. *Кандинский А. И.* О трагическом в «Борисе Годунове» Мусоргского // Кандинский А. И. Статьи о русской музыке. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2010. С. 372–387.
4. *Свиридов Г. В.* Музыка как судьба. М.: Молодая гвардия, 2002. 800 с.
5. *Бекетова Н. В.* Концепция национального самосознания в русской музыке: к проблеме методологии // Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития: материалы Междунар. науч. конф.: в 2 ч. Астрахань: АИПКП ДПО, 2006. Ч. I: Музыкальная семиотика: история и методология науки. Семиотические аспекты музыкального творчества. С. 196–205.
6. *Бекетова Н. В.* Концепция Преображения в русской музыке // Музыкальная культура христианского мира: материалы Междунар. науч. конф. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2001. С. 104–132.
7. *Лосев А. Ф.* Диалектика мифа // Лосев А. Ф. Миф. Число. Сущность. М.: Мысль, 1994. С. 5–216.
8. *Киселева Л. Н.* Становление русской национальной мифологии в николаевскую эпоху (сусанинский сюжет) // Лотмановский сборник. М.: РГГУ, 1997. Т. 2. С. 279–302.
9. *Бекетова Н. В.* Праздник русской музыки: «Жизнь за царя» М. И. Глинки как национальный миф // Южно-Российский музыкальный альманах. 2005. № 1. С. 20–31.
10. *Шишов А. В.* Николай I. М.: Вече, 2019. 512 с.
11. *Толстой Л. Н.* Война и мир: роман: в 4 т. М.: Эксмо, 2008. Тт. I–II. 736 с.
12. *Глинка М. И.* Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка: в 2 т. М.: Музыка, 1975. Т. 2(А). 415 с.
13. *Летопись жизни и творчества М. И. Глинки.* Л.: Музыка, 1978. 288 с.
14. *Одоевский В. Ф.* Музыкально-литературное наследие. М.: Музгиз, 1956. 724 с.
15. *Павлинова В. П.* «Жизнь за царя»: О природе интонационности оперы // Наследие: XIII–XIX века: сб. ст., материалов и документов. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2013. Вып. II. С. 245–257.
16. *Серегина Н. С.* Древнерусское храмовое действо как предтеча театра в России // Музыкальный театр: сб. науч. тр. СПб.: РИИИ, 1991. С. 110–124. (Проблемы музыкознания: Вып. 6).
17. *Бекетова Н. В.* Метафизическая история музыки: методология самосознания // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 3. С. 35–41.
18. *Лобзакова Е. Э.* Духовная музыка Глинки: опыт осмысления // Южно-Российский музыкальный альманах. 2005. № 1. С. 46–51.
19. *Глинка М. И.* Записки. М.: Музыка, 1988. 222 с.
20. *Бекетова Н. В.* Русская музыкальная трагедия: к проблеме методологии // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 3. С. 43–49.

REFERENCES

1. *Tsuker A.* Edinyj mir muzyki [The indivisible world of music]: izbrannye stat'i. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2003. 408 p.
2. *Kandinskiy A.* O religiozno-nravstvennoy osnove «Hovanshchiny» M. P. Musorgskogo [On religious and moral foundations of «Khovanshina» by M. Mussorgsky]. Kandinskiy A. Stat'i o russkoy muzyke [The articles about Russian music]. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 2010. Pp. 435–456.
3. *Kandinskiy A.* O tragicheskom v «Borise Godunove» Musorgskogo [About the Tragic in «Boris Godunov» by M. Mussorgsky]. Kandinskiy A. Stat'i o russkoy muzyke [The articles about Russian music]. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 2010. Pp. 372–387.
4. *Sviridov G.* Muzyka kak sud'ba [Music as Fate]. Moscow: Molodaya gvardiya, 2002. 800 p.
5. *Beketova N.* Kontseptsiya natsional'nogo samosoznaniya v russkoy muzyke: k probleme metodologii [The Concept of the National Self-Consciousness in the Russian Music: Towards the Problem of Methodology]. Muzykal'naya semiotika: perspektivy i puti razvitiya [Musical Semiotics: the Perspectives and Ways of Development]: materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii: v 2 ch. Astrakhan: Astrakhan Institute of Pedagogues Skill

Improvement, 2006. Part 1: Muzykal'naya semiotika: istoriya i metodologiya nauki. Semioticheskie aspekty muzykal'nogo tvorchestva [Musical semiotics: Its history and methodology. Semiotic aspects of musical creative work]. Pp. 196–205.

6. *Beketova N.* Kontseptsiya Preobrazheniya v russkoy muzyke [The Concept of Transfiguration in the Russian Music]. Muzykal'naya kul'tura khristianskogo mira [The Musical Culture of the Christian World]: materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2001. Pp. 104–132.

7. *Losev A.* Dialektika mifa [The Dialectics of Myth]. Losev A. Mif. Chislo. Sushchnost' [A Myth. A Number. An Essence]. Moscow: Mysl', 1994. Pp. 5–216.

8. *Kiselyova L.* Stanovlenie russkoy natsional'noy mifologii v nikolaevskuyu epokhu (susaninskiy syuzhet) [Formation of the Russian National Mythology in the Nikolai Epoch (Sussanin's Story)]. Lotmanovskiy sbornik [Yu. Lotman's Collection]. Moscow: Russian State University of Humanities, 1997. Vol. 2. Pp. 279–302.

9. *Beketova N.* Prazdnik russkoy muzyki: «Zhizn' za tsarya» M. I. Glinki kak natsional'nyy mif [The Feast of the Russian Music: “Life for the Tsar” by M. Glinka as a National Myth]. Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2005. No. 1. Pp. 20–31.

10. *Shishov A.* Nikolay I [Nikolai the First]. Moscow: Veche, 2019. 512 p.

11. *Tolstoy L.* Voyna i mir [War and Society]: roman: v 4 t. Moscow: Eksmo, 2008. Vol. 1–2. 736 p.

12. *Glinka M.* Polnoe sobranie sochineniy [Complete Works]: Literaturnye proizvedeniya i perepiska [Literary Works and Correspondence]: v 2 t. Moscow: Muzyka, 1975. Vol. 2 (A). 415 p.

13. Letopis' zhizni i tvorchestva M. I. Glinki [The Chronicles of M. Glinka's Life and Work]. Leningrad: Muzyka, 1978. 288 p.

14. *Odoevskiy V.* Muzykal'no-literaturnoe nasledie [Musical and Literary Heritage]. Moscow: Muzgiz, 1956. 724 p.

15. *Pavlinova V.* “Zhizn' za tsarya”: O prirode intonatsionnosti opery [“A Life for the Tsar”: The Opera Intonation Nature]. Nasledie: XIII–XIX veka [The Heritage: the 13th–19th centuries]: sbornik statey, materialov i dokumentov. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 2013. Issue 2. Pp. 245–257.

16. *Seregina N.* Drevnerusskoe khramovoe deystvo kak predtecha teatra v Rossii [Ancient Russian Church Action as a Predecessor of Theatre in Russia]. Muzykal'nyi teatr [Musical Theatre]: sbornik nauchnykh trudov. St. Petersburg: Russian Institute of Arts History, 1991. Pp. 110–124. (Problemy muzykoznaneya: Vypusk 6 [Problems of Musicology: Issue 6]).

17. *Beketova N.* Metafizicheskaya istoriya muzyki: metodologiya samosoznaniya [Metaphysical History of Music: The Methodology of Self-Consciousness]. Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2019. No. 3. Pp. 35–41.

18. *Lobzakova E.* Dukhovnaya muzyka Glinki: opyt osmysleniya [Sacred music by Glinka: A trial of comprehension]. Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2005. No. 1. Pp. 46–51.

19. *Glinka M.* Zapiski [Memoires]. Moscow: Muzyka, 1988. 222 p.

20. *Beketova N.* Russkaya muzykal'naya tragediya: k probleme metodologii [Russian Musical Tragedy: Towards the Problem of Methodology]. Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2020. No. 3. Pp. 43–49.

Бекетова Наталья Викторовна

кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
sintez49@yandex.ru
ORCID: 0000-0001-8403-3974

Natalya V. Beketova

Ph. D. (Art), Associate Professor at the Music History Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
sintez49@yandex.ru
ORCID: 0000-0001-8403-3974