

ПРАЗДНИК РУССКОЙ МУЗЫКИ:
«ЖИЗНЬ ЗА ЦАРЯ» ГЛИНКИ КАК НАЦИОНАЛЬНЫЙ МИФ

Чтобы понять жизнь, достаточно знать миф
Ван дер Леув

Проходит время, и все выше вздымается над нами золотой купол главного храма русской музыки. Сегодня, вновь находясь в «сакральной точке» культурного рубежа, мы имеем возможность заново «открывать» для себя «Жизнь за царя» М. Глинки, и, перечитывая классическую русскую глинкиану, искать новых ответов на «вечные» вопросы, адресуясь к русскому оперному мифу как живому свидетельству истории национального самосознания. «Что такое Россия? Каков смысл ее существования, ее исторический закон? Откуда явилась она? Куда стремится? Что выражает собою?», – вопрошает Ф. Тютчев [30, 96]. И, созвучное пушкинскому «Куда ты скачешь, гордый конь, и где опустишь ты копыта?», вопрошение поэта и политического мыслителя¹ отмечено печатью времени, неслучайно именуемого «пушкинско-глинкинской эпохой» – великой эпохой Начал, эпохой созидателей и подвижников, со-работников и со-творцов на ниве строительства русской культуры. Один из них, В. Одоевский², после премьеры «Жизни за царя» в Императорском оперном театре 27 ноября 1836 года пророчески свидетельствует: «С оперою Глинки является то, чего давно ищут и не находят в Европе – новая стихия в искусстве, и начинается в его истории новый период: период русской музыки. Такой подвиг скажем, положив руку на сердце, есть дело не только таланта, но гения!» [23, 119]. И тем признается осуществление грандиозного исторического задания: раскрытие нации для нее самой как исторической Личности – посредством полноценного и полнокровного национального творческого акта. Собы-

тие это мыслится как Праздник русской культуры: «Пой в восторге, русский хор, ...Веселися, Русь!..» Даже в дружеских строфах широко известного шутивого славильного канона (полностью приведенных в «Записках» Глинки – [9, 119]) время культуры делится на *до* и *после* явления миру национального музыкального шедевра («новой», «прекрасной», «славной новинки»); Глинка объявляется «нашим Орфеем», и никакая «зависть, злобой омрачь», не может отменить свершившегося культурного переворота. Игровые комбинации всех четырех строф (особенно пушкинской) невольно эксплицируют ритуальные прообразы «возглашений-молитв-заговоров», обращенных к архетипической реальности Времени Начал, постигаемого как Вечность, Абсолютность, Перводанность. В архаических культурах это Священное время Сотворения мира, эпоха идеального Космического цикла, содержащая истоки всеобщего обновления, очищения, воскрешения³. «Следует подчеркнуть важность этого стремления, очевидного в любом обществе, на любом уровне развития, стремление восстанавливать мифическое время, время начал, Великое время... „Начало“ это совпадает с тем моментом, когда божество творит или организует мир, когда предок или культурный герой устанавливает прообраз какой-то деятельности» [35, 298]. Культурный герой нового времени – Пушкин [8], так же мыслит и предназначение художника, исполняющего миссию служения на *жертвенном пути личного претерпевания* и в результате предстоящего в отечественном культурном процессе *символом культурного цикла* (см. [4]). «Мир стал лучше *после* Пушкина, – констатирует Вл. Соловьев, – так многому он придал чекан *последнего совершенст-*

¹ Более двадцати лет Тютчев – русский посол в Германии и Италии. Из долгих странствий по Европе возвратился в 1844 году с намерением, как и Глинка, «писать по-русски». 200-летие со дня рождения Тютчева и Глинки – празднуется с разницей в полгода (5 декабря 2003 и 1 июня 2004); Пушкин на пять лет старше.

² Ближайший друг Глинки и Пушкина, один из первых теоретиков музыки, основоположник русской медиевистики, Одоевский (его двухсотлетие празднуется 11 августа 2004 года) – идеолог построения мировоззренческой основы русской культуры с помощью философии (любомудрия) как пути к совершенству личности и общества.

³ И как близко это «рубежное состояние» пушкинскому образу космогонического мифа, в котором предстает осмысленный поэт «величайший духовный и политический переворот нашей планеты» – явление Личности Христа. «В сей-то священной стихии исчез и обновился мир», оплодотворенный Благой Вестью Преображения, под знаком которой оформляется пушкинская философия истории (см. [4, 17–18]).

ва» ([28, 216]; курсив мой. – Н. Б.). Точно так же и Глинка стал «нашим всем» русской музыки, ее Началом и Концом, ее Праздником, ее сакральным центром и неувядающей традицией. Чудо рождения национального идеала воплощается Глинкой в пушкинском синтезе светского и христианского в классических образцах русского музыкального мифа.

«Мифологическая фаза», соответствующая музыкальному феномену Глинки в отечественном культурном цикле, исторически детерминирована актуальной задачей России начала XIX века – сложиться как нация⁴. «*Нация* есть народ... сознающий себя одним субъектом социального действия⁵ и сохраняющий свой политический суверенитет через деятельность государства...» [26, 78]. Идея политического единения (всеобщего гражданства) воплощается в древней мифологеме Рода, рефлексивно представляющего единой большой Семьей. Семь-я, ее прошлое, настоящее и будущее (История), ее сакральный центр – архетип Родины-Матери, ее герой – символический сын небесного Прародителя и Родины-Матери, от имени общества и силами общества реализующий нравственный идеал народа, – являются символические константы национального мифа. «Национальная мифология – это подсознание народа, «колодец времени» большой Семьи, художественное, *мифопоэтическое* иносказание о ее *реальном опыте*, архетипы которого выражены в символических образах» [26, 87]. Вот почему мифологическое целое постижимо только адекватными ему средствами, заключенными, с нашей точки зрения, в символических реалиях *диалектики Рода*, пронизанной становлением «своего-иного».

⁴ Последование фаз становления национального самосознания мы выводим из положения А. Ф. Лосева о смене культурных эпох, логика которой такова: миф – наука, искусство, философия – рефлексия исходных философских основ (см. [4]).

⁵ Сколь велико внимание этого времени – времени складывания европейских наций – к понятию *народа* и *народности*: «Народ... – нация как совокупность отдельных родов, связанных общностью языка», – почти «встык» современным толкованиям заключает Р. Вагнер [7, 147]. Понимая *народ как условие существования искусства* [7, 150], композитор, адресуясь к «интеллектуалам», в духе своей «революционной эстетики» конкретизирует: «Не вы изобрели язык, а народ... Не вы изобрели религию, а народ... Не вы даете жизнь народу, а народ вам; не вы побуждаете думать народ, а народ – вас...» [7, 153]. Здесь напрашивается сравнение со знаменитым глинкавским: «создает музыку народ, а мы, композиторы, ее только аранжируем». Согласно Пушкину, «особенную физиономию» дают каждому народу «климат, образ правления, вера» [27, 12]. Ему вторит Достоевский, подчеркивая, что народность не есть просто-народность, но – дух народа, его идеал, жизненная красота и правда [13; 99, 119].

Миф есть *ритуал*, разворачивающийся во времени Рода – сакральном времени Вечности, в условиях человеческого существования представленного идеальной формой повторяющегося архетипа. Ритуал очерчивает *границы* национального пространства, где – «члены семьи – «свои», остальные – «чужие», «дальние». «Дальние» могут стать «друзьями семьи», либо ее «врагами», но сначала должна быть в наличии сама семья. Динамические соотношения «Род – иное Роду» направлены, таким образом, на самоопределение нации («своего») относительно «иного».

Отталкиваясь от формулы самопознания – суть *принципа творческого акта*: «Я – не-Я – соотношение меня с Иным» (по А. Лосеву – «абсолютное самосознание»), легко констатировать соответствие фаз развертывания диалектики Рода основным этапам становления национальной мифологии, источником своеобразия которой является оригинальное свойство российского мышления *«изнутри-вовне* – именно так, как душевное переживание являет себя не холодному и постороннему наблюдателю, а *самому себе*, переживающему «я» ([31, 174]; курсив мой. – Н. Б.). В таком контексте фаза «Я – не-Я» есть рефлексия на себя большой Семьи, источником чего является *Весть* – нравственная память Рода-Народа, опознающего себя историческим преемником соборного универсума. А «соотношение Я – не-Я с Иным» – это проблема соседей, Востока и Запада, как она исторически складывалась в многовековом прошлом страны и в конкретной общественно-политической ситуации первых десятилетий XIX века⁷. При этом «главнейшая способность нашей национальности к всемирной отзывчивости», «с *полной любовью* приятие в душу нашу гениев чужих наций, всех вместе, не делая преимущественных племенных различий» [13, 123], определяют – не разделение, а взаимовлияние и взаимопроникновение «своего» и «иного»; проблема «иного», взятая, как «своя», проблема «Я

⁶ В традиции романтической эпохи нация отождествляется с личностью (Я) и ее неповторимо-оригинальными проявлениями: вспомним знаменитый автограф-посвящение к «Борису Годунову» Мусоргского: «Я разумею народ как великую личность...»

⁷ Территориальное положение России – между Востоком и Западом и своеобразии ее ментального типа, синтезировавшего оба полюса, но не тождественного ни одному из них, сложное соотношение Севера (=Россия), Запада и Востока (Россия – Запад для Востока и Восток для Запада) усугублялось остротой политического момента: проблемами Польши, Персии и Кавказа. Именно эти проявления «иного», начиная от Глинки, наполняют русский миф неповторимым своеобразием художественных решений (см. [2]).

через Иное», суть проблема пытливого самопостижения – характеризуют дух русской культуры от корней ее, идеально запечатляясь в творениях Пушкина. Удивительная диалектика всечеловеческого проникновения в «иное» зарождается в ясном осознании ценностей «своего»: «Гордиться славою своих предков не только можно, но и должно; не уважать оной есть постыдное малодушие» [27, 178]. Так стоял вопрос о «государственном правиле», которое «ставит уважение к предкам в достоинство гражданину образованному», – цитирует Пушкин Карамзина [27, 178].

«Выход в историю изначально ведет к ее пониманию как священной истории и сопровождается рождением различных форм социальных утопий, насыщенных красочными космогоническими образами и традиционными мифологемами» [12, 14]. Этот процесс мы и наблюдаем в начале XIX века, когда выковывался государственно-патриотический идеал молодой нации: Бог–Царь–Отечество. «Нравственный идеал, воспринимаемый через призму одной семьи» [26, 77], характерно воссоединял символ Родины-Матери с символом Отечества, уточняя понятие государственности патерналистической атрибутикой Рода. Многочисленные общественно-политические акции правительства, направленные на закрепление его «в массах» (см. [19, 279]), нуждались в поддержке искусства – важнейшем «инструменте» трансформации общественного сознания в национальное. Профессиональная политическая и художественно-творческая элита создает и воспроизводит в социуме модели национальной мифологии, нацеленные на «отождествление мини- и макроистории народа и объединение мини-пространств в одном макропространстве, воспитание «любви к родному пепелищу, любви к отеческим гробам» [26, 83].

В этом опыте мифологическая структура осуществляется как прототип рождения исторического сознания: «чтобы достичь желаемого будущего, нужно *отойти из настоящего* (тезис) *в прошлое* (антитезис) и, сверившись с совокупным опытом, затем уже безошибочно шагнуть *вперед по позитивному пути* (синтез)» [26, 54]. Более того, «миф существует только тогда, когда есть *психологическое сопереживание содержащейся в нем истории*, т.е. наличие ощущения аналогии и соответствия (или веры в соответствие) мифической истории и актуальной жизненной ситуации, в которой индивид или общество *ищет правильное решение*» ([26, 47]; курсив мой. – Н. Б.). Вот откуда основы пушкин-

ской исторической методологии: «прошлое – в настоящем», «судьба человеческая – судьба народная». Правильное прочтение прошлого – залог позитивного движения вперед.

«Правильное прочтение» возможно лишь с пребыванием в Священной истории Духа, где эмпирическая конкретика фактов и событий поверяется нравственной вертикалью со-вестия, обнажая сущностные взаимоотношения человека и Истины. На том издревле стояла русская культура и русская государственность, со времен Святой Руси ориентированная на идеал домостроительства «по образу и подобию» Пресвятой Троицы – Божьего Универсума. Красивая идея государственной симфонии (*симфонии властей*) «православие-самодержавие-народность» – реконструирует мечту об идеально-согласной жизни российского общества в любви и единомыслии в большой семье родов-народов под единовластием царя-отца – сообразно духовным заветам преподобного Сергия Радонежского. Так же – по принципу Собора – Пушкин строит и русскую культуру, создавая идеал нации, «прекрасно оформляя» его. Собираение русского мира относительно Вести-архетипа, формирование целого состава из взаимособобщающихся частей *подобно организму* («по образу и подобию»), осуществляется творческим актом беспримерной глубины и силы. Род, ведомый Вестью, обретая историческую память, становится Народом, поскольку «правильное прочтение архетипа – залог верного движения вперед».

«XIX век принадлежит России», – это убеждение пушкинско-глинчинской эпохи запечатлено и в универсальной *органической эстетике* Одоевского с ее установкой на проблемы духа и нравственности, самоусовершенствования, просвещения, личностного роста. Естественность и органичность мироздания постижимы только с помощью аналога жизни, имеющего органическую структуру. Таково искусство, преобразующей мощи которого, согласно Одоевскому, доступно – в звуках и слове – выражение «внутренней формы» национального бытия. Отсюда – проблема выработки языка: российской словесности, которая должна становиться в сочетании поэзии со святоотеческим преданием, и русской музыки, соответственно, опирающейся на народный фольклор и церковную традицию. Универсальные способы «писать по-русски», связываемые с возрождением и популяризацией древнерусского певческого искусства, совместно обсуждались Одоевским и Глинкой в ходе

«долгого, долгого разговора перед камином» (см. [34, 77]). Безусловность общих точек зрения двух музыкантов на философско-эстетическую сущность нарождающегося национального стиля подтверждается множеством фактов, один из которых, как будет показано ниже, – партитура «Жизни за царя».

Столь же непосредственным в создании оперы Глинки было и участие Пушкина. Кроме сохранившихся свидетельств современников об участии поэта в обсуждении оперы⁸, налицо совпадение ведущих художественных принципов, воссоздающих ощущение полноты и органики бытия. Известно о сильнейшем впечатлении, произведенном на Глинку трагедией «Борис Годунов» Пушкина, на московских чтениях которой композитор мог присутствовать в 1826 году. Именно к этому времени В. Стасов «считал возможным отнести возникновение замысла национальной героической оперы», который Глинкой потом «долго вынашивался» [9, 167]. В любом случае, думается, целостный строй художественной мысли Пушкина явился толчком рождения уникального музыкального синтеза Глинки, самый крупный уровень которого реализуется как раз в области культурных взаимодействий «свое-иное». Хрестоматийное суждение о том, что Глинка «сочетал узлами законного брака западноевропейскую полифонию с русским народным мелосом», продолжается в идее заимствования западноевропейских оперных форм раннеромантической эпохи (большой французской, оперы спасения) для национального оперного спектакля (см. [32]). Но еще более принципиально сегодня постепенно утверждающееся в музыковедении мнение о «сочетании законным браком» русской народной песни с литургической традицией, то есть о восстановлении в целостности и полноте духовной памяти Рода, блестяще осуществленном в «Жизни за царя».

Весьма любопытным было бы исследование этапов становления замысла оперы от его «первоотличка» – «Бориса Годунова» Пушкина (1825) к окончательному воплощению в 1836 году; в примечательно-«знаковом» поле становления патриотической идеи отчетливо доминирует монархическая, православно-христианская направленность⁹. Впер-

⁸ См., например, известное письмо-приглашение Жуковского Пушкину на совещание по поводу заключительных сцен «Жизни за царя» весной 1836 года [16, 520].

⁹ Подробнее см. [2, 29–30]. Упомянем также и о героико-патриотическом сюжете «русских в 1613 году», в частности, трагедии Н. Кукольника «Рука всевышнего Отечество спасла» (1834), героем которой является исторический современник Сусанина Козьма Минич Сухорукый.

вые на оперной сцене осуществляется святоотеческое, символическое толкование русской истории в пушкинском духе – духе Откровения и Чуда, рождается «новая мифология христианского царства»¹⁰. Ранее нам доводилось писать о музыкальном претворении Глинкой пушкинских принципов, как в изображении «русского народного типа», так и блестящих польских сцен II акта: виртуозном владении архетипом иной культуры – «чужим» как «своим» [2, 30–33].

«Архетипами, которые следует обнаруживать и усваивать, являются символы, внушающие базовые образы ритуала, мифологии и... летописей человеческой культуры... Они являются выразителями не современных разъединяющихся общества и души, но того неутасимого источника, благодаря которому общество возрождается... Герой умирает как современный человек, но возрождается как человек вечный – совершенный, обобщенный и всеобщий. Следовательно, вторая его формальная задача и деяние... заключается в том, чтобы вернуться к нам преображенным, преподать усвоенный им урок обновленной жизни» (Д. Кэмпбелл, цит. по [26, 46–47]).

По сути здесь изложен *принцип мифологизации истории* русского оперного мифа, *законодательной моделью* которого стала «Жизнь за царя» Глинки, характерная четко выверенным соотношением событийно-исторической «горизонтальной» и мифологической «вертикальной» пространства-времени вечного, уже *преображенного* бытия. Динамическое сопряжение *«верха»* и *«низа»*, *мира* и *антимира*, *сакрального* и *профанного*, духовного и материального, церковного и светского, иначе говоря, наглядно выраженный в опере Глинки *принцип двойного бытия* – очевидная принадлежность ее мистериальной мифологической структуры¹¹. Как законодательная модель, «Жизнь за царя» содержит следующие мифологические уровни:

• *Государственный миф*, реализующий национально-патриотическую идею в соответствии с историческими задачами национального самосознания;

¹⁰ Недаром после 1837 года гимн Жуковского-Львова «Боже, царя храни!» по распоряжению Николая I полагалось исполнять после каждого представления «Жизни за царя» [19, 298]. Особого внимания заслуживают личности Жуковского – идеолога национальной оперы [19, 280] и барона Е. Розена – либреттиста оперы Глинки, автора статей о пушкинской трагедии и ее перевода на немецкий язык, который сумел воспользоваться и пушкинскими приемами передачи национального сознания через народную речь, и пушкинской идеей противопоставления русской и польской среды.

¹¹ Рассмотрена и обоснована в работах автора [2; 3; 5], а также в совместной работе с Г. Калошиной [6].

• *Христианский миф*, дискутирующий проблему экзистенциального Выбора;

• *Православный миф* с четко выраженной православной системой ценностей;

• *Эстетический миф* пушкинско-глинкинской эпохи, предьявляющий гармонически-целостное решение мифологического универсума;

• *Онтологический миф* - отражение бытийственных оснований национального мироощущения.

В трех первых мифологических проявлениях, отмеченных четко выраженной системой этических ценностей, «Жизнь за царя» есть концепция **Любви, Родины и Жертвы**. Эстетически-совершенное воплощение государственного (= христианского, православного) мифа связано с универсально явленным в опере Глинки **принципом организма**. Онтологические основы национальной мифологии являются базовыми для всех названных измерений; во всех них мифологическое оперное целое определяется как **концепция Преображения = концепция Пути** (см. [2; 3; 5]). Еще раз подчеркнем: оперный синтез «Жизни за царя», становящийся в иерархическом прорастании друг в друга разных мифологических уровней – *факт светской православной культуры*, и должен рассматриваться в контексте проблемы взаимодействия светского и христианского.

В самом деле, рождение русской героической эпопеи из «Херувимской», буквально «трагедии в античном духе» – «из духа музыки» (национального культового жанра) – не может не привлекать внимания. Глинка начал писать «Херувимскую» в 1828 году, и именно с последней части, «Яко да царя», где изложена идея явления (ожидания и обретения) Царя Небесного. Очевидно, Глинку очень занимал этот образ, который был глубоко прочувствован им религиозно-символически, что исчерпывающе доказывается фактами творческой биографии композитора. Первый и очевидный из них – факт завершения «Херувимской» в 1837 году, после оперы; «Жизнь за царя» буквально является *«изнутри-вовне»* литургического сюжета Херувимской, как светский «инвариант» сакральной идеи «Бог на небе – царь на земле». Активное взаимодействие в течение ряда лет религиозной и светской версий музыкального решения глобальной соборной идеи естественно обусловило преломление в опере музыкальной специфики культового жанра – от развитого литургического ком-

понента до прямых музыкально-тематических совпадений¹².

«Вся литургия и сугубо Херувимская, – говорит современный исследователь, – умоляют оставить всякие попечения, остановить бег мирского времени и побыть *хоть немного* *внимая духу вечности*» [14, 100]. Такой «остановкой» в отечественном культурном процессе и явилась «Жизнь за царя», предьявив российскому обществу музыкально-символический концепт национального идеала. Обратившись к теоретическим положениям работ русских шеллингянцев¹³, мы найдем в них обоснование всех вышеперечисленных аспектов музыкального мифа Глинки. Многие из них, внешне совпадая с общеизвестными положениями диссертации Чернышевского о реализме и народности, проявляют, однако, совсем иную мировоззренческую природу. Таковы, например, положения «органической критики» Ап. Григорьева (1859) с ее требованиями правды жизни, «возведения минутного и случайного в типическое и общее», с ярко выраженными ценностно-этическими ориентирами: «Искусство по существу своему нравственно, поколику оно жизненно и поколику самую жизнь поверяет оно идеалом... *Искусство есть идеальное выражение жизни*», и «как жизненное и народное, становясь выражением высших понятий жизни, только исполняет этим свое назначение» ([11, 67]; курсив мой. – Н. Б.)¹⁴.

Центральное из онтологически трактуемых «высших понятий» – Любовь – «важна не как одно из наших чувств, а как перенесение *всего нашего жизненного интереса из себя в другое*, как перестановка самого центра нашей личной жизни», – свидетельствует Вл. Соловьев [29, 511]. И это «изнутри вовне» направленное, осененное любовью мышление¹⁵ формирует целое оперного мифа, будучи

¹² См. об этом в статье Е. Лобзаковой на страницах данного издания.

¹³ Ими были и Одоевский, и Тютчев, и Ап. Григорьев, и позже – Вл. Соловьев, и последователь его школы А. Лосев.

¹⁴ Необходимость воссоздания идеала при этом требует высшего проявления художественной способности: «В душе художника истинного эта способность видеть орлиным оком общее в частном есть *непрерывно синтетическая*...» Истинной же понимается «в высшей степени правдивая и зрячая натура», эталоном каковой Григорьев называет Пушкина ([11, 65]; курсив мой. – Н. Б.). Таким же современники оценивали и талант Глинки (Пушкин и его окружение, см. также работы В. Одоевского, А. Серова, Г. Лароша).

¹⁵ «Глинка с любовью пользовался всеми богатствами современного ему стиля...», «с любовью употреблял сочетания трезвучий...», «держался принятой однажды тональности с такой любовью, с такой энергией», как ни один из его современников; далее Ларош подчеркивает любовь Глинки к древним церковным каденциям, к септаккордам, к вариационной форме, – ко всему, чего касался его гений [20, 59–60].

конструктивным основанием разворачивания диалектики «своего–иного». Ценностным установлением «своего» является «истинная духовная любовь» – суть «торжество над смертью, превращение смертного в бессмертное, восприятие временного в вечное», не отрицание плоти, но «ее перерождение, спасение, воскресение» [21, 529]. Изложенные здесь метафизические основания концепции Любви как концепции Родины и Жертвы константны для русского мировоззрения. «Жизнь за царя» – «столп и утверждение Истины» – глубоко религиозной идеи России православной, государства «по образу и подобию Божию», где согласно правилу «исторической законности» (Тютчев), совершается **свободный выбор** героя «душу положить за други своя», за Бога, царя и Отечество. «Родина требует жертвы. Сама жизнь Родины – это и есть вечная жертва... Жертва везде там, где смысл перестает быть отвлеченностью и где идея хочет, наконец, перейти в действительность», – говорит Лосев [21, 42]. «Спасаящийся спасется. Вот тайна прогресса – другой нет и не будет», утверждает Соловьев [29, 557], – и в творчестве Глинки мы открываем отечественную версию европейской классической «оперы спасения», воплотившую концепцию спасения православного мира и обретения Небесной Родины – суть концепцию Преображения. Эпиграфом к ней могли бы быть лосевские слова: «Жертва в честь и во славу Матери Родины сладка и духовна. Жертва эта и есть то самое, что единственно только и осмысливает жизнь», ибо «гибнет моя жизнь, но растет и крепнет общая жизнь, поднимается и утверждается человеческое спасение; и страдания, слезы и отчаяние в прошлом залегают как нерушимый фундамент для человеческой радости...» [21, 43]. В этом и состоит **диалектика Чуда** самореализации соборной личности, которой пронизана вся литургическая музыкальная ткань оперы «Жизнь за царя».

Принцип творения как таковой (вышеозначенное «Я – не-Я – соотнесение меня с Иным») становится для нас **методологической основой исследования концепции Любви** как соборного культурного архетипа. Принцип творения овецивает идею **христианского Пути «человека внутренне-го», Личного духа**¹⁶. Путь начинается от центра ста-

¹⁶ **Личный дух** и противоположенный ему **личный инстинкт** – ведущие ценностные концепты соборного сознания, поставленного перед проблемой **выбора Пути** – к **человеку «внутреннему»**, Боговоплощенному, «жительство коего – на небесах», либо к **человеку «внешнему»**, «мыслящему о земном»: конец его – погибель, бог – чрево, слава – в сраме [Фил, 3:19, 20].

новления (Я=Я, самоидентификация Личного духа, вертикаль со-вестия). Концентрические круги, образуемые этой оформляющей вертикалью, соответствуют стадиям личностного самопознания. Активная форма соотношения «Я» (Род) и «Ты» (семь-Я, соборное тождество свое=иное, где Я=Ты, друг, брат) реализует универсум отцовского домостроительства. Необходимая национальному мифу фаза «Они» («чужое»=враг)¹⁷ формируется дальнейшим развитием диалектики «свое-иное», с момента трансформации «иного» в «инородное». «Чужое», понимаемое, как «иное роду», «инородное» («антимир»), в свою очередь, имеет собственную динамику: а) иное=чужое, инородное роду; б) свое=чужое, когда инороден роду сам род (предельная «антимирная» фаза «грехопадения»)¹⁸. И лишь с **преодолением инородного**, наконец, обретается вся полнота самопознания нации, осуществляется народ (Мы) и обретается Родина (фаза «преображения», восстановление соборной целостности).

Диалектика Рода, таким образом явленная в «Жизни за царя», воплощена в **полном органическом цикле**, соответствующем **Христианской модели грехопадения** (мифологический круг, запечатляющий Чудо преображенного Пути Спасителя (вочеловечение-распятие-смерть-воскрешение)¹⁹. Бытийственная мифологема Пути наполняется здесь глубиной этического «Я есмь путь и истина и жизнь» [Ин, 14:6]. От векторного соположения разделенных по принципу «свое-чужое, далеко-близко» «параллельных миров» (русские-поляки) развитие устремляется по мифологическому **кругу-спирали**. Христианская мифологическая модель, будучи самым крупным уровнем воплощения этого универсального символа, являет **переход** от фазы идеальности (=Мир, Жизнь) к фазе Грехопадения (= антимир, Смерть), с последующим восстановлением идеального (= Новая Жизнь, Преображение).

¹⁷ «Описание борьбы с «образом врага» в искусстве» – кроме воссоздания в общественном сознании «исторических, военных, культурных и политических достижений» – также входит в национальные ценности [26, 83]. Тем более, что тому способствовала конкретная реальность Отечественной войны 1812 года – важнейший фактор активного становления нации и ее мифа, в первом музыкальном варианте которого французов «заменили» поляки.

¹⁸ «Иное», т.о., далеко не всегда равно «чужому», и становится таковым при определенных обстоятельствах. Их очень тонко дифференцируют и отображают мифологические модели русской музыки (на примере опер Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова рассмотрены в работах автора [2; 3]).

¹⁹ Подробнее см. [3, 107, 128].

«Идеальный» соборный архетип «Жизни за царя» представлен как возрастание Личного духа (соборной целостности Я=Мы) из лоно *рода*, питаемого природой. Энергией Личного духа собирается *народ* – (ибо человек духовен и социален в силу законов духа, а не социума! [17, 242]); так осуществляется Родина – *живой организм природы и духа*.

Крестный Путь Сусанина «вписан» в ритуальную жизнь его Рода как органическую часть природно-космических процессов. Круговая цикличность календарного времени: от осени-непогоды – к весне – «часу веселых свадеб» – связывается с надеждами на освобождение Отечества, для чего и требуется соборная *жертва (= событие Голгофы)*, возносящая объективно-текущее циклическое время мифа в сакральную вертикаль мистерии Преображения с итоговой коллективной рефлексией подвига героя (Эпилог-Слава на Красной площади=смерть-воскрешение, *возвращение*).

Превращение «иногo» в «инородное» связано в музыкальном мифе Глинки с *идеей духовной брани*: соборное служение сталкивается с порабощением свободной воли «внутреннего человека» (= *Испытание*). Такой (весьма политически злободневный!) поворот оперной концепции объясняет, «почему Польша должна была погибнуть; не самобытность ее польской народности, – чего Боже сохрани! – но ее ложное образование...» [30, 97]²⁰.

«Оборачивание» эстетически-прекрасной данности *иной* культуры в образ врага (III действие) меняет всю систему художественных соотношений. **С возникновением «инородного» возникает драма** – таков, утверждаем мы, *ее основополагающий генетический признак*. Кризисная ситуация, символизирующая нарушение соборного единства, отражена в столкновении литургического времени Бога-Любви с профанным временем человека-захватчика, поправшего Божественную Весть. Соборная интерпретация онтологической модели «свое-чужое» продолжает осуществляться в трактовке «иногo мира» как агрессивного, угрожающе-экспансивного. Изначально локализуясь «на Западе» относительно освоенного, обжитого «своегo», он *мгновенно* преодолевает обязательную свою удален-

ность, «вдруг» вторгаясь в сакральный центр Рода (*Дом*), присваивая себе родовое пространство и *Отца Семьи*, в пределе притязая на полное уничтожение Большой семьи и ее Отца – царя. Речь идет о прекращении жизни Рода, равно существования православного мира, поскольку под угрозой – жизнь продолжателя династии=молодого *жениха*, находящегося «на пороге» сакрального бракосочетания с женской ипостасью русской земли²¹. Отныне развитие оперы будет подчинено *изживанию родом инородного*, ибо Род есть Жизнь, Инородное – Смерть. Для этого и требуется Путь и Жертва героя, изначально находящегося с «властной стороной» (Богом-Царем-Отечеством) в отношениях «не договора, но безусловного дара», чем по Лотману, характерна религиозная модель поведения (см. [22])²². «Смертиги смерть поправ», Личный дух Сусанина *претерпевает* преодоление инородного и воссоединяется с родом в мистериальном пространстве-времени Преображения.

Преодоление свершается «умной молитвой», данной всем проявлениям русского лагеря как Весть Божественной Любви. «Песнь» Сусанина (Рода) во славу Отечества, запетая в Интродукции русским воинством, вольно и свободно пронизывает музыкальное пространство-время оперы, формируя ее «круговую», кольцевую драматургию. Напротив, мифологическая ситуация поляков, в буквальном смысле *не имеющих пути*, музыкально оформляется в «замкнутый круг» (круговращение тематизма мазурки) – символ безысходности. Ранее «блестящий» комплекс «горделивого самолюбования», в облике «антимирного» тематизма он интонационно нивелирован «механистичностью», исключая возможность развития, роста, жизни. Конечность и обреченность музыкального символа смерти предопределена самой логикой концепции Преображения, устремленной **к торжеству сакрального над профанным**. Принцип двойного бытия соответственно преодолевается *принципом целостности*.

²¹ Об уподоблении свадьбы земной – свадьбе небесной в «Жизни за царя» писали М. Черкашина, Л. Киселева, Т. Черденченко, С. Фролов.

²² Заметим попутно, что *мотив договора*, лежащий в основе *мифологемы Подкупа, Испытания, Обольщения* православной души, столь типичной для русской оперы (см. [2, 35-36]), также разрабатывается Глинкой в полном соответствии с ритуальным архетипом, предполагающим *оборотничество* героя для проникновения в «чужой мир» [1, 13]. «Обман/ изменение модуляции/ и затейливость», обозначенные Глинкой в сцене Сусанина с поляками III действия [10, 33], реализуются в одной из первых в русской опере *ситуации лицемерия (= ложного договора)*, характерной «двойственностью» музыкального решения («польская вкрадчивость» речи Сусанина – на фоне «упрямо-несокрушимого» баса, выдающего истинные намерения героя).

²⁰ Далее русский дипломат (так подписывался Тютчев под своими политическими статьями) продолжает «в ключе» концепции Глинки: «Россия вполне готова уважать историческую законность народов Запада... не только в принципе, но даже со всеми ее крайними последствиями, даже с ее увлечениями и слабостями; но и вы, с своей стороны, должны учиться уважать нас в нашем единении и нашей силе!» [30, 101].

Полнота, целостность, организм – универсальные характеристики концепции Любви, какой ее создал Глинка. Мощный смыслообразующий комплекс Рода формирует в его опере мифологические основы системы соборного сознания в полном соответствии с его онтологическим естеством, характерным взаимопроникновением законов природы и законов духа: «человек, как природный организм, должен стать духовной личностью; а духовная личность должна принять законы природного организма» [17, 242–243].

Природа (= при Роде) выступает мифологическим Лоном, «колыбелью», истоком жизни Рода и его Пути. Система параллельных миров (вертикальные «верх-низ» и горизонтальные «свое-иное») определяют сложную **систему переходов**, которыми отмечено следование героя-медиагора между пространствами профанным и сакральным и их ипостасями. Переход предполагает **грань, рубеж**, напряжение прежнего состава (смыслового, интонационного) для достижения качественного скачка, который осуществляется в **диалектике Чуда** на решающем этапе произведения, сопровождаясь проявлением в **Видимом дотоле Невидимого**, что составляет сущностный аспект музыкально-интонационного воплощения оперной мистерии. Порог Дома Сусанина оказывается пространством со-вестного **экзистенциального выбора** героя, ценностно конкретизирующего онтологический «**верх**» и «**низ**» оперного мифа в полюсах: Творец-тварь, Лик-личина, Дух-материя, Мир-антимир, Организм-механизм, Жизнь-смерть и т. д. Жизнь тождественна Пути и свету Истины («Я свет миру» – [Ин, 9:5]), смерть – тьме, пресечению Пути = Жизни. Преображение есть переход от тьмы к свету, из смерти – в жизнь, от механического – корганическому существованию в образе нового одухотворенного бытия (Новой жизни). «Гранью миров», порогом этого перехода оказывается русский лес – «пространство смерти» для поляков и Жизни Вечной – героя. Тема русского леса – инвариант темы Родины (Антракт к 4 действию), равно как и образ русской метели, подобный буре в душе героя²³, обнаруживают

²³ Обратим внимание на любопытное «природное» решение мифологемы **Порога=мифологемы Грозы**, выступающей в ипостасях: 1. Мифологема горя, нашествия, захвата («За валом вал идет, а за грозой гроза», «В бурю, во грозу» - для русских) и 2. Самоотжествление «чужого» «Мы ходим повсюду широкой грозою!» (поляки), для которых Гроза=Война=Жизнь: «Среди грозы военных дней /Младая жизнь свежей, полней!» 3. Гроза=Весть: «Судьба разразилась грозой» – «...роковая, несчастная весть! И горько обижена польская честь!», «Но быть грозам!» (поляки); «Ужель опять гроза нагрянула на нас?» (русские) 4. Мифологема «сопротивления»: «Мы тронемся тьмуцей тьмой, грозой»; здесь Гроза=Тьма=Защита=Лес=Мы: «Мы все за него (царя. – Н. Б.), как темный лес!» (хор 1 д.) 5. Природно-космическое, «онтопсихологическое» явление (ср. Сусанина IV д.) 6. Гроза=Буря=Вихрь=крутспираль=мифологема **мистериального перехода**.

тождество природного и родового, побуждая к уточнению мысль М. Черкашиной об активности пейзажной среды сцены в лесу [32, 128]. Не «пейзаж», а **единый организм природы и духа** обуславливают названную активность «русского леса» – мифологемы духовной крепости и силы. В этой «крепости» осуществляется решающий момент **мистериального перехода**: окончательное преодоление принципа «двойного бытия» в молитве Сусанина²⁴. Прощание с Земной Юдолью, сопряженное с – впервые! – открытым проявлением драматического психологического аффекта героя («Тяжка моя печаль! Легла на сердце скорбь...» и т. д.), изживается свойственным литургическому ритуалу постепенным преображением мирских переживаний в сакральные, укреплением героя в исходных ценностях²⁵ и, соответственно, – устремлением интонационного развития от «земного» – «горе», к последнему разделу Монолог, пронизанному инвариантами будущего «Славься».

«Живая личностная история» самореализации «человека внутреннего», т. о., константно воплощается в архетипической символической системе: Дом (Истоки, Лono, Род) – Испытание – Выбор – Событие Голгофы (Жертва) – Чудо Преображения (Переход) – Возвращение (Блудный сын)²⁶.

Траектория Пути Сусанина отражена и в циклическом времени суток: День (I–II–III действия) → Ночь (IV действие) → Заря Преображения, Утро (Подвиг, финал IV действия) → День (Слава подвигу, Эпилог). Момент Преображения выделен многозначным символом Зари, к которому устремлена молитва и жизнь подвижника. Предсмертная сцена Сусанина в лесу функционально подобна библейской сцене в Гефсиманском саду, где на пороге перехода в «иное», избраннык

²⁴ Из Леса – экзистенциального пространства-времени раздумий, итога, герой. посылает родному Дому прощальный **взгляд** Любви, Веры, Надежды, последней молитвы-благословения. Здесь, **на пороге перехода** в «иную» форму бытия, Взгляд – возвращение к себе истинному, встреча с собой «внутренним». Данный «виртуальный» феномен сообщает предсмертной молитве Сусанина свойство покаянного архетипа **Блудного сына**, которым герой, завершая свой земной путь, утверждает в православной Традиции, и которым же возвращается ей в Жизни Вечной.

²⁵ Констатируем, что даже в условиях героико-патриотической концепции, детерминированной образом «внешнего врага», для Глинки важнейшей все же оказывается проблема «человека внутреннего»; преодоление профанного в самом себе – едва ли менее существенный план изживания родом инородного. Личный Дух Сусанина укрепляется в молитве, Любовь побеждает злую Волю, полнота исчерпывает неполноту, циклическое время Священной истории Духа размыкается в бесконечную перспективу русского послеглинкинского мифа.

²⁶ Таков мифологический «профиль» пушкинского духовно-го Пути и Пути всей русской культуры (см. [4; 23]).

– земной человек – сердцем принимает Божественное Предопределение, отрекаясь от мирских страстей волею Личного духа. Здесь излагается «Символ Веры» героя, воплощаясь в свойственной данной молитве круговой логике христианской модели грехопадения: от предъявления Кредо («Ты взойдешь, моя заря») – к воцеловечению (первый раздел Монолог) и распятию (второй раздел Монолог) с окончательным утверждением в Вере (третий раздел Монолог).

Этой же логике подчинено становление последнего раздела оперы (Молитва – сцена смерти – Эпилог-Слава) и ее драматургии в целом, воспроизводящей «преобразующую идею» Пути Сусанина: от Красного угла избы (согласно ремаркам Глинки) – к Красной площади, от Дома – к Храму, Дому Бога; Вечным Домом героя становится Храм народной памяти о подвиге святого Служения.

Личность Сусанина – живая диалектика соборного «Я=Мы», формирует цельную структуру мифа согласно уникальному **«хоровому принципу»** (А. Хомяков) русской жизни и культуры. Подчеркнутая ораториальность опер Глинки – не только дань традиции европейской духовной музыки, как принято говорить со слов самого композитора. Принцип корифей-хор – суть музыкально выраженный эквивалент диалектики «Я=Мы», о чем блистательно свидетельствует интонационно-драматургическое решение Интродукции, затем узаконенное оперным целым. Система корифеев в их зеркальном взаимоотражении символизирует иерархию ценностей соборного универсума. Все индивидуальные воплощения соборного «Мы»²⁷ есть «семь-Я» Сусанина; явленные в конденсате Личного духа «первого из корифеев», они реализуют в музыкальной мифологической полиструктуре идею единства и цельности уже-преображенного бытия. Проникая в сокровенные глубины этой идеи, первая русская классическая опера предъявляет самобытное соборное решение классических принципов музыкального мифа²⁸.

При всей индивидуализации конкретных «Я» жанрами бытового русского романса, арии-ламенты, монолога и т. п., глинкаинское «Я» – это «все как Я», равно как и «Мы» – это «Я во всех»: ибо речь идет об опери-

ровании обобщенными типовыми комплексами, которые «истекают» из своей индивидуально-коллективной первоосновы – темы Родины Интродукции с изначально присущим песне-молитве интонационным **«иерархическому»** «Я=Мы»²⁹. Так русский оперный миф преодолевает присущее западноевропейской опере противоречие между психологическим (индивидуальным) содержанием и хоровой (коллективной) формой его воплощения, являя Чудо самореализации личности в Соборе. Потому-то «русский поющий хор есть истинное **чудо природы и культуры**, в котором **индивидуализированный инстинкт** свободно находит себе индивидуальную и верную **духовную форму** и свободно слагается в **социальную симфонию**» [17, 247].

Здесь вновь встречаются «светоносный мыслитель Запада Шеллинг» [11, 43] и его русские интерпретаторы. Требование всеединства («Универсум построен в божестве как абсолютное произведение искусства и в вечной красоте» [33, 87]; «музыка как форма, в которой единство становится символом самого себя, необходимым образом заключает в себя все единства» [33, 225]) – идеальное чаяние романтической эстетики – оказывается не просто созвучным глинкаинскому времени. Оно становится доминантой русского мироощущения, русской идеей, многократно высказанной в философии, литературе и искусстве «века самопознания», каким должен быть назван век XIX. И – гениальной художественной практикой «гармонической» пушкинско-глинкаинской эпохи (ибо эпоха кризисного сознания породит механизм). Вырастить русскую Весть, объединить в ней все уровни, все диалекты русской жизни, воссоздать самый принцип роста и становления организма и в итоге **музыкально воссоздать Русскую идею – идею великого Всеединства**, – такой была задача автора «Жизни за царя», решение которой по существу представляет практическую реализацию **органической теории национальной музыки** Одоевского (1833).

«Всякий род есть организм», и только тогда, «когда каждый индивидуум будет знать звук, который он будет издавать в общей гармонии, только тогда будет гармония». И лишь безотчетным верованием «человек

²⁷ Мужское–женское (Собинин–Антонида): воин-защитник, Спаситель семьи и Отечества – и Икона, отражающая его возлюбленный лик (здесь женское предстает истоком Богородичьего начала русской оперы); идея трансляции родовой и исторической памяти в поколениях отражается в линии Сусанин-Ваня; женщина и ребенок (Антонида-Ваня) – «двойники» мужчин-спасителей, носители общенациональной религиозно-патриотической идеи.

²⁸ О соотношении музыкального мифа Глинки с принципами христианского мифа романтической эпохи см. [6].

²⁹ Онтологический «генокод» темы Родины синтезирует четыре основные «базисные формы» музыкального интонирования, выделенные Д. Кирнарской [18]: **призывный, просительный, игровой и медитативный**, олицетворяя гармонию индивидуального и коллективного, мужского и женского, природного и социального, материального и духовного, эрики, лирики и драмы. Отметим также характерное для темы-зерна соположение **символ** (сакральное, молитва) – **эмблема**, конкретизирующая «земное» измерение «человека государственного» жанрами воинской песни, гимна, канта.

может постигнуть *сигнатуру* того момента, в котором находится человечество в системе миров, где есть свои времена года, свои весна, лето и осень» [24, 271]. Сказано как бы о теме Вести-Молитвы «Жизни за царя» и обо всем Космо-Психо-Логосе (концепт Г. Гачева) оперы. Вновь акцентируя мысль о ярком выражении в ней мифологии природы³⁰, обратим внимание на «природность» темы Родины: квинта, секста, раздвижение пространства, воз-дух, возлетание; необъятность природных пространств уподобляется необъятной духовной сущности русского мироощущения («Дух летает, где хочет», и «русский человек имеет душу внутренне свободную, даровитую, легкую и певучую» – [17, 247]). Тема воинства и тема женская – суть *взаимотражение* двух родовых ипостасей: суровая твердость песни-молитвы, сосредоточенная отрешенность, пребывание «над...»: волевое самоопределение Рода, аскетизм осени, – и земное, полное жизни и соков весеннее цветение (заклички, природное): остов и костяк мужской сути, обвитый изменчивой женской психеей, как венком. «Пребывание над...» обеспечивается движением относительно «верха» – «висячей» квинты, которой «поверяется» становящееся целое. Так же «поверяется» оно изначальной заданностью молитвы-благодарения и ее «всеотраженностью» в «телесных» обликах земных чувств героев. Будучи свидетельством онтологического единства духа и тела в природном человеке, эта органика генетически восходит к принципам литургического символизма³¹, к методам работы со знаменным распевом, где вариантность служит «материализации» «изначально невидимого» чуда Преображения: тьмы – светом, смерти – Новой жизнью. Чудо свершается от Любви. Пронизанность всей оперы световой символикой, переливы вариантной множественности попевок, их взаимопревращение, создающее эффект живого «мерцания» музыкальной ткани, обилие волнообразно-круговых форм интонирования и плавного скольжения – есть способы «высвечивания» основной музыкальной идеи, постепенного ее со-бирания и про-явления в Эпизоде «Жизни за царя» ослепительной вспышкой светоносного «Славься».

³⁰ Интересно было бы соотнести положение теории Одоевского о соответствии движения сил в природе и музыке (см., например [16, 78]) с острым и тонким ощущением природно-космических процессов у Глинки (см. свидетельства самого композитора [10, 268]).

³¹ Подробнее см. [3, 118–119].

Процесс концентрического роста и этапного становления этой идеи исчерпывающе выражен в определении Вл. Соловьевым «истинного, или положительного всеединства», «в котором единое существует не за счет всех или в ущерб им, а в пользу всех. Ложное, отрицательное единство подавляет или поглощает входящие в него элементы и само оказывается, таким образом, *пустотой*; истинное единство сохраняет и усиливает свои элементы, осуществляясь в них как *полнота* бытия» [29, 552]. И рассмотренные выше ракурсы иерархичного многослойного мифологического целого «Жизни за царя» «уже символизированы» известным высказыванием автора оперы: «Все в жизни контрапункт».

Музыкально-драматургические принципы концепции Любви: принципы литургического символизма (архетипы света, покоя, поклона, волны, самые принципы цикличности и вокально-хорового обретения Божественного Слова); коллективная религиозная сфера (молитва, духовный стих – основа «мелодизированного» сусанинского речитатива), создающая эффект духовного одиночества и единолюбия семьи=собора; неповторимые музыкальные синтезы «своего-иного»; концентрическое становление «зерна», сосредоточившего «все диалекты» русского музыкального бытия; его выражение в *принципе «ярусного раздвижения небес»*, каковым формируется содержательно-драматургическая основа оперной концепции (реализация мифологемы Пути в неуклонном поступательном восхождении сообразно архитектонике русской иконы и русского храма), – весь этот сложный «контрапункт» «во плоти» являет идеальное состояние человеческого бытия: полный баланс, органическое единство Вселенной и человека. И таким образом обретается ответ на «тот вопрос, который лет 20 тому назад задали мы себе с Глинкой: «что такое русская музыка» и какими «*техническими условиями*» отличается она [23, 518]?

Слова Одоевского возвращают нас к Началу – моменту рождения музыкального замысла оперы. Вспомним о его возникновении из «Херувимской», более того, о тождестве интонационного материала «Яко да царя» и хора «Славься» (доказано Е. Лобзаковой). Учитывая хронологические обстоятельства создания этих сочинений, приходится признать, что «Славься» – изначально был «внутренним сюжетом» оперы, «запрограммированным» еще «Яко да царя». И, быть может, лучше понять свидетельство самого композитора о начале работы над оперой с

увертюры [9, 64]; точнее, именно названным обстоятельством объяснить подобную возможность «писать наизворот... чем другие кончают», и «внезапное», «как бы по волшебному действию» появление «плана целой оперы» [9, 64]. А при добавлении факта сочинения оперы по логике «музыкальной» (сначала писалась музыка, потом к ней «дописывался» текст либретто) [9, 65], станут очевидны и готовность Глинки целостно изложить вызревший музыкальный материал, и самый тип его мышления, воспитанный «древнерусским мастерством интонирования» (Б. Асафьев). В приведенном случае констатируем *ретроспективный ход* становления музыкальной идеи, в которой узнаваема «обратная перспектива» древнерусского художественного мышления – языка храма, иконы, церковного пения.

Последним Глинка активно интересовался в течение многих лет, особенно с периода работы в Придворной певческой капелле (с 1836 по 1839 год – годы создания «Жизни за царя» и «Херувимской») – и до конца дней³². От Игнатия Брянчанинова, которого можно считать духовным отцом Глинки, композитор перенимает духовно-опытные воззрения на суть и характер православно-церковного русско-гопения, по его просьбе зафиксированные архимандритом в статье «Христианский пастырь и христианин-художник» [15, 184–191]. «Духовное понятие – от духовного ощущения», – говорит пастырь художнику, предлагая ему следующее толкование «Херувимской»: «Глаголющее и вопиющее молчание», которое «производится живым явлением величия Божия и останавливает все движения ума... Одно пение изумительным молчанием непостижимого Бога... одно благодарение из всего нашего существа, недоумевающего и благоговеющего пред совершающимся Таинством» [15, 189–190].

Именно так звучат мощные хоровые песнопения «Жизни за царя». Песнь-Благодарение=Песнь Любви движет музыкальный процесс оперы к гимну – Хвале Творцу, и тем религиозно-патриотическая идея спасения утверждается также в качестве *орфической идеи* преображающей спасительной силы искусства³³. Песнь Рода, начиная от Глинки, становится *мифологемой Чуда* в русских орфических мистериях: таково действие *эстетического мифа*, о неповторимой соборной интерпретации которого нам доводилось говорить в связи с глинканской «версией» пушкинского *орфического комплекса* [3, 115].

«Высший мифоритуальный сценарий» [1, 3] оперы представляет собой многоярусную трансляцию свадебного обряда: венчание Небесного Царя с Матерью-Родиной, земного царя – с русской землей, отраженное сюжетом «земной» свадьбы рода Сусаниных. Отсюда кардинальное значение в опере *мифологемы Праздника*, связанное с идеей Вести³⁴. Этический соборный универсум и игровой эстетический универсум поляков противостоят как два типа праздника, два типа ритуала: придворно-аристократический и православное литургическое Богодействие, как Война и Мир, Смерть и Жизнь (см. [3; 6]). Напряжение сосуществующих сакрального и профанного миров, которым движется крутовая драматургия мистерии, обозначено уже в речитативе Выхода Сусанина, смыслом которого является «отмена» собственно профанной жизни: характерный «соборный разворот» *мотива запрета* на праздник как естественное продолжение земного цикла («Что гадать о свадьбе! Горю нет конца»). *Мотив безвременья*, сразу обозначив уровень мистериального литургического надбьгтия оперного действия, продолжается и усугубляется *«разрывом времени»* (агрессия инородного=драма), что сопровождается характерно-драматической мифологемой *«прерванной свадьбы»*, уподобляемой обряду отпевания; здесь онтологическая «смерть девического проплого невесты» вытесняется соборным переживанием горя (оплакивание плененного отца=нарушение родовой целостности). С изживанием инородного свадебный обряд осуществляется сразу в трех названных ипостасях, в сакральной «вертикали» Эпилога-Славы.

«Воспроизводя ритуал... люди всякий раз имитируют архетипическое деяние бога или предка; деяние, совершившееся в *начале* времен, то есть в мифическое время... Изначальное время служит образцом для всех времен» [35, 295, 298]. «Смерть Сусанина становилась началом русской истории периода династии Романовых», смыкая диахронные и синхронные планы неомифологического сюжета [19, 290]. И теперь задачей русской культуры становилось: пройти этот путь – путь жертвенного обретения национального Лица.

Он отражен в мифологическом «сверхцикле» русской музыки XIX века, воспроизводящем символический круг-спираль христианской модели грехопадения через «антимирные» фазы опер-трагедий Мусоргского и Чайковского – к восстановлению разрушенной

³² См. собственное свидетельство композитора от 27 августа 1855 года в письме к епископу И. Брянчанинову [15, 189–190], а также письма В. Одоевского к В. Кашперову.

³³ Одно другому никак не противоречит, ибо «красота и истина, – как утверждает Шеллинг, – едины», а «непосредственная первопричина всякого искусства есть бог» [33, 86, 88].

³⁴ У каждого народа своя «Весть», свое понимание Праздника. Для русских – соборная весть о венчании царя на царство – «Будет царь и будет свадьба, радость всем и мне». Весть об избрании на царство русского царя повергает поляков в состояние Войны, уподобляемой ими Балу, Радости, Пиру. «Мы балом блестящим в московской пустыне / Отчизну и радость себе создаем!»; «Бог войны / После битв / Живую радость нам дает!» (либретто Розена).

целостности в концепциях Любви Римского-Корсакова и Рахманинова на рубеже XIX–XX веков³⁵.

Но в Начале был – Глинка, Праздник русской музыки. Не только по причине концентрированного выражения в его сочинениях всех ее будущих тенденций, но по способности своей сделаться *сакральным центром* ее культурно-исторического «ритуала». Функция Глинки в русской музыке пушкинская – восстановление *памяти Рода*, без чего немислимо решение исторической задачи самопознания. Упомянутый феномен *уже преображенного бытия*, воссоздаваемый музыкальным мифом Глинки, и есть – эффект непреходящего, непрекращающегося начала, которым вечно будет восприни-

маться творчество нашего первого музыкального классика, которое само есть – миф, вдохновенный миф Преображения русской культуры. С Глинки началось восхождение к Истокам, и само его творчество явилось той точкой, к которой восходила потом вся отечественная музыка XIX века: так действовала «обратная перспектива» русского мышления, очарованная *Праздником венчания Гения с памятью Рода*. Ибо Праздник есть сотворение культурного ритуала, воссоздающего эффект целостного бытия «через преобразование длительности в вечное мгновение» и таким образом обретение способности жить – жить «человеческим», «историческим» образом – в вечности. Эта тоска по вечности до известной степени аналогична тоске по раю...» [35, 318].

ЛИТЕРАТУРА

1. Байбурун А. Ритуал: свое и чужое // Фольклор и этнография. Проблемы реконструкции фактов традиционной культуры. Л., 1990.
2. Бекетова Н. Восток и Запад: «свое-иное» русского оперного мифа // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Київ, 2002.
3. Бекетова Н. Концепция Преображения в русской музыке // Музыкальная культура христианского мира. Ростов н/Д, 2001.
4. Бекетова Н. От рубежей веков – к рубежам тысячелетий: личность как символ культурного цикла // Искусство на рубежах веков. Ростов н/Д, 1999.
5. Бекетова Н. Принципы анализа отечественной концепции Преображения // Освітні аспекти мистецтвознавства та професійної педагогічної діяльності. Київ, 2002.
6. Бекетова Н., Калошина Г. Опера и миф // Музыкальный театр XIX – XX веков: вопросы эволюции. Ростов н/Д, 1999.
7. Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978.
8. Виротайнен М. Культурный герой нового времени (пушкинский миф в контексте секуляризованной культуры) // RS (Russian Studies). Вып. 1. СПб., 1991.
9. Глинка М. Записки. М., 1988.
10. Глинка М. Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка. Т. 1. М., 1973.
11. Григорьев А. Эстетика и критика. М., 1980.
12. Домников С. Мать-земля и Царь-город. Россия как традиционное общество. М., 2002.
13. Достоевский Ф. Пушкин // Светлое имя Пушкин. М., 1988.
14. Емельяненко Г. Русский Апокалипсис. СПб., 2001.
15. Жизнеописание епископа Игнатия Брянчанинова. М., 2002.
16. Жуковский В. Собр. соч. в 4 т. Т. 4. М., 1960.
17. Ильин И. Наши задачи. Париж-Москва, 1992.
18. Кирнарская Д. Музыкальное восприятие. М., 1997.
19. Киселева Л. Становление русской национальной мифологии в николаевскую эпоху (сусанинский сюжет) // Лотмановский сборник. Т. 2. М., 1997.
20. Ларош Г. Избранные статьи. Вып. 1. М. И. Глинка. Л., 1974.
21. Лосев А. Жизнь. Повести. Рассказы. Письма. СПб., 1993.
22. Лотман Ю. «Договор» и «вручение себя» как архетипические модели культуры // Лотман Ю. Статьи по семиотике искусства. СПб., 2002.
23. Одоевский В. Музыкально-литературное наследие. М., 1956.
24. Одоевский В. Сочинения в 2 т. Т. 1. М., 1981.
25. Оссовский А. Воспоминания. Исследования. Л., 1968.
26. Полосин В. Миф. Религия. Государство. Исследование политической мифологии. М., 1999.
27. Пушкин А. Об искусстве. В 2 т. Т. 2. М., 1990.
28. Соловьев В. Литературная критика. М., 1990.
29. Соловьев В. Сочинения в 2 т. Т. 2. М., 1990.
30. Тютчев Ф. Россия и Германия // Русская идея. М., 1992.
31. Франк С. Русское мировоззрение. М., 1996.
32. Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма. Киев, 1986.
33. Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М., 1999.
34. Щербакова Т. Мыслитель европейского масштаба // Сов. музыка. 1985. ¹ 2.
35. Элиаде М. Трактат по истории религий. Т. 2. СПб., 2000.

³⁵ Подробнее см. [2; 3; 4].