



Список использованной литературы

1. Бекетова Н. Опера и миф / Н. Бекетова, Г. Калошина // Музыкальный театр XIX–XX веков: вопросы эволюции : сб. науч. тр. / Ростов. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова [и др.] ; ред. кол.: Н. В. Бекетова, Г. Е. Калошина . – Ростов-н/Д, 1999. – С. 7–41.
2. Денисов А. В. Античный миф в опере первой половины XX века : монография / А. В. Денисов. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2006. – 233 с.
3. Драч И. Письмо как мифологема в оперном контексте / И. Драч // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2000. – Вип. 13 : Чотири століття опери. Оперні школи XIX–XX. – С. 117–124.
4. Иванова И. Л. Опера и миф в музыкальном театре И. Стравинского : монография / И. Л. Иванова, А. А. Мизитова. – Харьков, 1992. – 135 с.
5. Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Философия. Мифология. Культура / А. Ф. Лосев. – М., 1991. – С. 21–186.
6. Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии / А. Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1993. – 959 с.
7. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М. : Наука, 1976. – 406 с.

УДК 78.01 : 782.1(470) “18”

Елена Садовникова

ПАРАМЕТРЫ ИКОНИЧНОСТИ В РУССКОЙ ОПЕРЕ XIX ВЕКА

В статье исследуется понятие иконичности как универсальной категории, мировоззренческого принципа, определяющего внутренние закономерности мира музыкальных – и шире, художественных – образов. Предлагаемый анализ концепций оперных сочинений русских композиторов XIX столетия (Н. Римского-Корсакова, А. Бородина, М. Мусоргского) позволяет сделать вывод о фундирующей роли данного принципа в их творчестве.

Ключевые слова: *икона, иконичность, мировоззрение, опера, концепция, образ.*

Олена Садовнікова

ПАРАМЕТРИ ІКОНІЧНОСТІ В РОСІЙСЬКІЙ ОПЕРІ XIX СТОЛІТТЯ. *В статті досліджено поняття іконічності як універсальної категорії, світоглядного принципу, що визначає внутрішні закономірності світу*



музичних – і ширше, художніх – образів. Запропонований аналіз концепції оперних творів російських композиторів XIX століття (М. Римського-Корсакова, О. Бородіна, М. Мусоргського) дозволяє зробити висновок про фундаментальну роль даного принципу у їхній творчості.

Ключові слова: ікона, іконичність, світогляд, опера, концепція, образ.

Yelena Sadovnikova

ICONICITY PARAMETERS IN THE XIXth CENTURY RUSSIAN OPERA.

In this article the concept of iconicity as a universal category, the world outlook principle that defines the internal laws of musical – and wider, art – images area is being investigated. The proposed conceptions analysis of the nineteenth century Russian composers' operatic compositions (N. Rimsky-Korsakov, A. Borodin, M. Mussorgsky) allows to draw a conclusion about fundamental role of this principle in their work.

Keywords: icon, iconicity, world outlook, opera, a concept, image.

Обращение к отечественной культуре, изучение её духовных истоков дают основание пересмотреть традиционное соотношение сфер духовной деятельности человека, выявить те механизмы, которые выступают в качестве формирующей основы творчества. Таким универсальным понятием для православного сознания становится категория иконы¹. Икона, понимаемая широко, – как универсальный принцип построения образа, позволяет мыслить иконичность как универсальную закономерность организации мировидения. Следовательно, иконичность как мировоззренческое явление – как принцип воззрения на мир, как принцип соотношения себя с миром – становится специфическим принципом создания художественных образов. Будучи многомерным по своему значению (греч. *εἰκών* – «изображение» и одновременно «мысленный образ»), понятие иконы охватывает и объединяет различные уровни бытия: материальный мир и мир духовный. Это определяет целый ряд свойств иконичного образа: двуединство (образ – Первообраз), антиномичность, литургийность, синергийность, символичность, соборность, каноничность [1]. Данные

¹ Настоящая статья продолжает то направление, которое было избрано в статье «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии» Н. А. Римского-Корсакова в свете проблемы иконичности» [4]. Её первый раздел посвящён анализу понятия иконы, выявлены параметры иконичности как принципа художественного мышления.



свойства позволяют прийти к выводу об иконичности как особом онтологическом векторе, направленном из плана материально-земного (событийного) в духовный, во вневременно-вечный.

Цель настоящей статьи – проследить влияние принципа иконичности в создании музыкальных образов внелитургической, профессиональной традиции. В качестве **материала** нами избраны оперные сочинения русских композиторов XIX столетия (Н. Римского-Корсакова, А. Бородин, М. Мусоргского). Учитывая ограниченные рамки научной статьи, в ней лишь намечены наиболее существенные моменты поставленной проблемы. Внимание будет обращено на следующие особенности: онтологичность содержания, типизацию образов, иконичность организации пространства действия, важную роль в котором играет архитектурно-иконографический контекст.

Попытаемся выявить данные принципы в структуре опер А. Бородин «Князь Игорь», Н. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии», М. Мусоргского «Хованщина». Отметим сразу же ценностно-онтологическую неравнозначность избираемых концепций. Две первые из них выстраиваются по принципу «позитивной» иконичности, последняя – «негативной».

Двуединство, онтологичность содержания. Сюжетная канва названных опер в той или иной мере связана с идеей соотнесенности двух миров – мира земного и мира Горнего, обозначающей путь восхождения к миру Горнему. Причём идея соотнесённости в рассматриваемых сочинениях представлена в различных вариантах: 1) в виде вектора, определяющего особенности продвижения сюжета и общий драматургический принцип («Китеж»); 2) в виде разграничения двух планов – божественного и земного, где первый служит посылкой, прообразом тех событий, которые непосредственно будут совершаться во втором («Князь Игорь»); 3) в виде косвенной соотнесенности, когда мир Горний «выносится за скобки» повествования, оставляя главенство миру дольному. Тогда оба эти плана соотносятся по принципу антиномичности, противопоставления; причем мир дольный и его художественное решение выстраивается по принципу доказательства «от противного» («Хованщина»).



Поясним данный тезис. Драматургия «Китежа» выстраивается как направленный вектор, указующий путь героям в Царствие Небесное. Проходя через ряд испытаний (искушений, в терминологии православной аскетики), они постепенно готовят свою душу для вселения в Царствие Небесное – Горний Иерусалим (Невидимый Град). Пути эти определены подвигом каждого из персонажей: мученичества – княжичем Всеволодом Юрьевичем, Фёдором Поярком, покаяния – китежан, терпения, смирения, незлобия – Февронией.

Наоборот, сюжет «Князя Игоря» развёртывается как раскрытие, конкретизация предзаданного, предустановки, обозначенной в Прологе, с обобщением в финале. Так, идея жертвенной любви к Родине, готовность пойти за неё на смерть, ставшая побудительной причиной похода князя Игоря на половцев, определяет и сам мученически-жертвенный его путь (поражение, раны, мучительный плен, и новая жертва – побег во имя спасения своего народа). Тревожность и беспокойство Ярославны, её внутренние страдания оборачиваются страданиями внешними (неизвестность, притеснения со стороны брата, угроза княжеству от половцев). Таким же образом раскрываются сюжетные линии «отрицательных» персонажей – князя Владимира Галицкого и гудошников Скулы и Ерошки. Здесь ключевыми оказываются ступеньки духовного падения, отмечающие нанизывание греховных страстей (зависть, обман, лицемерие, чревоугодие, блуд, хвастовство, хамство, предательство Владимира Галицкого; трусость, ложь, человекоугодие, пьянство, также блуд – гудошников). Финал, в котором все линии достигают своего логического завершения, образует ситуативную арку, где чётко обозначена своеобразная сюжетная повторность (встреча Игоря и Ярославны, лукавство Скулы и Ерошки, выражение любви народа к князю, даже место то же – площадь перед храмом). Но данная арка связывает разноуровневые явления, отстоящие друг от друга в духовном измерении как разные витки спирали и формирующие направление духовно-нравственного восхождения.

Отметим, что в плане направленности в область неземную, разрывающей привычные рамки бытия, его материальное пространство, в «Князе Игоре» иконичен в первую очередь сам Пролог, где мир



Горный непосредственно являет себя в виде грозного предзнаменования, пресекающего человеческую самонадеянность.

Концепция «Хованщины», наоборот, выстраивается как цепь бесконечных падений, обозначивая различные пути гибели её персонажей, причём гибели не только телесной, но и, в первую очередь, духовной. Иными словами, в концепции оперы М. Мусоргского раскрывается духовное пространство, противоположное по своей сути пространству сочинений Н. Римского-Корсакова и А. Бородина, и очерчен уже иной вектор: из мира земного в мир адских мучений

Типизация музыкальных образов. Одним из важнейших принципов иконичного мышления в искусстве выступает оперирование *типизированными образами*, которым, в свою очередь, присущи *экспозиционность, пред-заданность*.

Вновь прибегнем к примерам. Анализ образной системы «Китежа» даёт возможность выделить два типа образов: 1) типизированные, обобщённые и 2) образы-иконы. К первой группе нами относятся образы Медведчика, Гуслияра, лучших людей, нищей братии, татар, – все они выступают носителями определенных функций, прежде всего социальных, и отвечают второстепенным образам в древнерусской иконографии. Вторую группу составляют образы Февронии, княжича Всеволода, князя Юрия, Фёдора Поярка, Отрока, китежан². Типизи-

² Как отмечалось нами в статье, посвященной «Китежу» [4], каждому образу данной группы можно найти соответствующий прообраз в чине святых. Так, образу Февронии иконичность имманентна в силу святости прототипа – благоверной княгини Февронии Муромской, в иночестве преп. Евфросинии. Помимо этого обращает на себя внимание подобие её образа образу иных святых, прославленных Православной Церковью: преп. Герасима Иорданского (V в.), Сергия Радонежского (XIV в.), Серафима Саровского (XIX в.) в плане непосредственного общения с тварным животным миром. Образ Всеволода Юрьевича – это образ воина-мученика, готового в любой момент «за хрестьян, за веру русскую» отдать жизнь («положить свою головушку») и прославленного в Царствии Небесном (Небесном Китеже) в соответствующем чине. Жители Великого Китежа также являют собой различные чины: благоверный и праведный князь Юрий – умудренный старец, духовный наставник; ослеплённый татарами Фёдор Поярок – мученик, претерпевший за Христа и за свою верность; горожане – праведники, своей жизнью, покаянием, смирением заслужившие участи стать насельниками Града Небесного.



рованы также образы татар, которые лишены индивидуализации, являясь своеобразной эмблемой человеческой порочности.

В Прологе к «Князю Игорю» можно также выделить типичные для иконного сознания образы. Это князь Игорь, княгиня Ярославна, народ, бояре, князья. По своим характеристикам они в целом соответствуют тем типажам и их духовным прообразами, которые определяют образную систему «Китежа». Как и у Н. Римского-Корсакова, в опере А. Бородина выписан и ряд так называемых образов «в другую сторону» – предателей и бражников Скулы и Ерошки, а также порочного князя Владимира Галицкого, отвечающие татарам и Гришке Кутерьме.

«Хованщина» не лишена типизации в плане персонажной системы. Однако здесь действует несколько иной принцип: систему образов определяет взаимообусловленность страстей. Причём последовательность их экспонирования отвечает той общей схеме, которая изложена в «Лестнице» преп. Иоанна Лествичника [2], а также в трудах святителя Феофана Затворника [5; 6]. Венчает иерархию гордость, именуемая святыми отцами «матерью страстей». Так, стрельцы являются олицетворением образа чревоугодия, блуда; Шакловитый – лжи, лицемерия, подлости (при первом своём появлении перед зрителями); Подьячий – алчности, сребролюбия при сопутствующих трусости и мелочности; Иван Хованский – гордости, властолюбия (в дальнейшем выявляется его похотливость, жестокость); Андрей Хованский – блуда, жестокости, эгоизма; Марфа – блуда, лжи, мести, гордости, самонадеянности; Досифей – экзальтированности, прелести (как наиболее страшного проявления гордости). Отметим, что весь первый акт, в котором как раз и происходит экспозиция основных персонажей, включает две линии, каждая из которых венчается кульминацией гордости: первая связана с «материальностью» страсти, её вечно-телесным воплощением (стрельцы – князь Андрей – Иван Хованский), вторая – с проявлением данной страсти на духовном уровне (раскольники – Марфа – Досифей). Причём линия учения о страстях доведена в концепции оперы до своего логического конца: плетение сети страстей имеет



конечной целью гибель человека, и к окончанию оперы её ключевые персонажи гибнут³.

Иконичность организации пространства действия. Иконичность как драматургический принцип обуславливают и специфические средства сценической иконографии. Важнейшими выступают приёмы *ценностного иерархического соотношения композиционных планов* и особенно *косвенной характеристики*. Как отмечает Д. Лихачёв, древнерусской иконе свойственно **разграничение композиционных планов** по принципу духовной иерархии, которое определяет закономерности масштабного соотношения образов [3]⁴. И здесь косвенная характеристика играет важную драматургическую роль.

В «Китеже» в этой связи показательны особенности изображения противоборствующих сторон («русские – татары»). У Н. Римского-Корсакова враг не присутствует в реальности действия «Сказания»: татары охарактеризованы косвенно – глазами китежских ратников-наблюдателей, то есть посредством приема комментирования⁵. Опосредованное зрение лишает картину нашествия эмоциональной окрашенности – как в иконе. По принципу косвенной характеристики

³ Отметим, что в христианской традиции понятие смерти выступает одним из важнейших, поскольку смерть завершает виток земной жизни человека и открывает виток новой – вечной. Причём именно этот момент является определяющим собственно для участи души, поэтому имеют значение даже сами обстоятельства смерти. Тихая, мирная смерть с напутствием Церкви, причастием выступает объектом прижизненных молитв христианина, равно как и обратное: просьба избавить от «кровей» – насильственной смерти, её внезапности (препятствующей христианскому напутствию). Особое отношение в Церкви – к самоубийцам, лишившим себя жизни по своей воле. Такие остаются без возможности церковного поминовения и уподобляются Иуде.

⁴ Так, в иконе образы святых изображались самыми большими, зачастую даже выходя за границы пространства иконы и захватывая поле обрамления (как знак преодоления мирского, обыденного пространства); персонажи незначительные в духовном смысле писались всегда меньших размеров.

⁵ Во втором акте люди, убегающие от татарских полчищ, сообщают о бесчинствах татар («ругаются в церкви», «бесчестят девушек», «разрывают младенцев»), давая оценку происходящему («ради грех наших тяжких»). В третьем акте татарская рать представлена сначала в рассказе Фёдора Полярка («бесы, <...> в булат закованы»; угрожающие сжечь дотла град Китеж), а затем созерцается глазами Отрока, наблюдающего её приближение со сторожевой башни («полчища со всех сторон», «мечи булатные», «церкви без маковок», разграбление, кровь).



изображаются все действенные моменты «Китежа»⁶. Отметим важный, на наш взгляд, момент: и в описании татарского нашествия (сообщения людей и дозорных), и самой битвы Н. Римский-Корсаков использует приёмы сжатого действия, сокращая временные промежутки между событиями, как это принято в иконографии.

Соотнесение планов в «Князе Игоре» определяет композицию Пролога. Здесь можно обозначить три плана: главный (крупный), контекстный (фондовый) и второстепенный (мелкий). Крупно выписаны князь Игорь, Ярославна, князь Владимир Ярославич, что достигается наделением их сольными выходами, доминированием распевности, отвечающей непрерывности линии в иконописи. Контекстный план монолитен (народ, бояре) – его составляют массовые хоровые сцены. Монолитность, колористическая неиндивидуализированность подчеркнута в особенности ладовыми средствами – преобладанием параллельно-переменных ладов с равноправием мажорной и минорной тонок (и соответственно, ладовых окрасок). Третий план образуют фигуры Скулы и Ерешки, малый размер которым придает специфика их музыкального воплощения (сохранение громкостной динамики в рамках *p*, разреженность фактуры, скованность мелодики, преобладание речитативной декламации, «говорной» манеры исполнения, использование игрового модуля)⁷.

Приёмы косвенной характеристики в Прологе к «Князю Игорю» используются при описании солнечного затмения, где возгласы испуганных горожан фиксируют каждый этап от постепенного помрачения солнца до полного его исчезновения («Глядите: меркнет солнца свет!», «<...> средь бела дня зажглися звезды!», «<...> окутал землю ужасный мрак!»). Другим проявлением косвенной характеристики может служить вынесение за скобки действенных моментов сюжета – битвы при Каяле: в Прологе – в виде предзнаменования, в основном

⁶ Так, битва при Керженце обобщенно живописуется оркестровыми средствами; её итог (сорок ран княжича и смерть под ракитой без нательного креста) сообщается татарами Бедаем и Бурундаем Февронии в беседе.

⁷ Отметим в целом неудобство данных партий в певческом плане, противопоставляемых распевности у позитивных персонажей, что выступает дополнительным аналогом контрастно-цветовой характеристики в иконе.



действию – *postfactum* (описание её ханом Кончаком во втором действии, воспоминание князем Игорем – там же, сообщение о ней боярами Ярославне – в четвертом).

Действие «Хованщины», как уже отмечалось, раскрывается как антиикона: наблюдается постепенное укрупнение персонажей по принципу «прогрессийного» соотношения страстей, когда наиболее масштабно выписан образ, оказавшийся подвластным «царице» страстей – гордости. Речь идет о князе Иване Хованском, появление которого в музыкальном плане действительно вызывает ужас⁸. «Мелкие страстишки», напротив, уменьшены в размерах, хотя и прописаны достаточно рельефно (стрельцы, пьяница Кузька, Подьячий)⁹. Единственный положительный в нравственном отношении персонаж – немка Эмма, выступает как эмблема. Он внутренне замкнут и не получает развития, что сообщает ему подчёркнутую экспозиционность. Композитор не случайно и в музыкальном, и в текстовом планах заставляя героиню несколько раз в различных ситуативных моментах (с Андреем, позже – Иваном Хованским, ещё позже – Досифеем) повторять одну и ту же фразу («Спасите, спасите <...> меня!»). Таким образом, вырисовывается принцип обратной иерархии: яркость, изобразительность соответствует нравственной низости.

Архитектурно-иконографический контекст. Обращает на себя внимание и принцип изображения архитектурных сооружений. Согласно Д. Лихачеву, на иконах и книжных миниатюрах они (архитектурные сооружения) всегда условны и отодвинуты на задний план, вне зависимости от того, где происходит действие – в помещении или за его пределами [3]. В «Сказании» все события происходят вне зданий, причем единственное сооружение, которое присутствует

⁸ Музыкальными средствами М. Мусоргский максимально укрупняет образ, наделяя Ивана Хованского лейттемой-жестом, звучащей у струнных инструментов в низком регистре, и сопровождая его скупые фразы раскатами *tutti*.

⁹ Их характеристика находится в рамках игрового модуса, выступающего средством смыслового «уменьшения». Например, стрельцы охарактеризованы посредством залихватски-молодецкой песни; Кузька также помещен в игровой контекст похмелья; появление Подьячего сопровождается характерной музыкой с чертами звукоизобразительности (имитация скрипа пера по бумажному свитку).



в действии, – храм (Успенский в Великом Китеже и Небесном Граде) – оказывается позади. Однако он выполняет важную смысловую функцию, связывая всё происходящее с церковным действием и самим церковным зданием как местом встречи с Богом. Более того, по мысли П. Флоренского, «храм есть путь горнего восхождения» [7, с. 41], и его присутствие в драматургии определяет онтологический вектор, направленный к Отечеству небесному¹⁰.

Начало действия «Князя Игоря» (Пролог) также разворачивается на площади перед зданием церкви. Причём главные действующие персонажи – князь Игорь, Владимир Игоревич, прочие князья – исходят из храма после молитвы. Финал вновь возвращает исходное положение, знаменуя неусыпное Око Вседержителя.

Основные (узловые) этапы действия в «Хованщине» – в частности, её экспозиция, происходят на Красной площади, возле Покровского храма (известного в народе как собор Василия Блаженного). Причём, храм как место Божьего присутствия, здесь в духовном плане контрастирует содержанию действия, выступая своеобразным оценочным фактором, который и обуславливает гибельный итог в конце оперы¹¹.

Итак, проведённый анализ и выявленные композиционно-драматургические закономерности трёх опер русских композиторов XIX века («Сказания о невидимом граде Китеже и девице Февронии» Н. Римского-Корсакова, «Князя Игоря» А. Бородин и «Хованщины» М. Мусоргского) позволяют сделать вывод о подчинённости данных сочинений принципу иконичности, определяющего духовный вектор в качестве основы их концепций.

¹⁰ Кроме того, символическое значение имеет посвящение храма Успению Пресвятой Богородице, что прочерчивает вектор к итогу всего оперного действия – успешию её главных героев для земной жизни и пробуждению уже в Горнем мире.

¹¹ Связь с Покровским храмом создаёт свой смысловой ряд. Праздник Покрова являет чудо заступничества, сугубой молитвы Пресвятой Богородицы о людях, которая простирается вне времени, оставляя надежду на милосердие Божие, превьюшающее человеческие грехи. Блаженный Василий, юродивый Христа ради, обличавший беззакония грозного царя Иоанна IV, в контексте действия «Хованщины» выполняет ту же функцию, безмолвно указывая на стрелецкие злодеяния.



Список использованной литературы

1. Лепяхин В. Иконология и иконичность / В. Лепяхин // Икона и образ, иконичность и словесность : сб. статей / Ред.-сост. В. Лепяхин – М. : Паломник, 2007. – С. 129–164.
2. Лествица, возводящая на небо, преподобного Иоанна Лествичника, игумена монахов Синайской горы. – М. : Изд-во «Лествица», 2002. – 672 с.
3. Лихачёв Д. Поэтика древнерусской литературы / Д. Лихачёв. – М. : Наука, 1979. – 3-е изд., дополн. – 360 с.
4. Садовникова Е. «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Н. А. Римского-Корсакова в свете проблемы иконичности / Е. Садовникова // Проблемы взаємодії музичного мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. – Вип. 26. Аспекти історичного музикознавства – III. Vivere est cogitare. – X. : ХДУМ, 2009. – С. 35–51.
5. Феофан Затворник Вышенский, святитель. Начертание христианского нравоучения / Святитель Феофан Затворник Вышенский. – М. : Лепта, 2003. – 751 с.
6. Феофан Затворник Вышенский, святитель. Путь ко спасению / Святитель Феофан Затворник Вышенский. – М. : Лепта, 2003. – 800 с.
7. Флоренский П., свящ. Иконостас / П. Флоренский. – М. : Изд-во «АСТ», 2001. – 208 с. – (Философия. Психология, вып. 4).

УДК 783+75.052

Оксана Цуранова

МУЗЫКА И ЖИВОПИСЬ В РУССКОМ ПРАВОСЛАВНОМ ХРАМЕ. ИСТОКИ И ТРАДИЦИИ

Музыка и живопись русского православного храма рассматриваются в единстве онтологического и культурно-исторического начал. Генетическое родство этих богослужебных видов искусства, представленных, соответственно, как песнетворчество и иконография, прослеживается на примере их организации. Богодуховенность и соборность пения и иконы репрезентируются с позиций формообразования.

Ключевые слова: церковное пение, иконография, православный храм, богослужебное искусство.

Оксана Цуранова

МУЗИКА ТА ЖИВОПИСЬ У РУСЬКОМУ ПРАВОСЛАВНОМУ ХРАМІ. ВИТОКИ ТА ТРАДИЦІЇ. Музыка і живопис руського православного храму