

7. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2 т. Т. 2 / Ф. Шлегель. — М. : Искусство, 1983. — 479 с.
8. Юдкин-Рипун И. Н. Культура романтики / И. Н. Юдкин-Рипун. — К. : НАНУ, 2001. — 408 с.

УДК 78.071.1 : 782.1 (470)

*Андрей Жданько*

### **СКАЗКА И СКАЗОЧНОСТЬ В ОПЕРНОМ «КОСМОСЕ» Н. РИМСКОГО-КОРСАКОВА**

*В статье рассматриваются эстетическая направленность сказки, присущая этому жанру целевая установка, особый процесс сказывания, раскрывается связь сказки с двумя сторонами игры: системой правил и вольностью, приемы сказочной симметрии. С этих позиций характеризуется корсаковское «двоемирие», обращается внимание на особую трактовку слова. Под знаком сказки раскрываются особенности корсаковского психологизма, триединое проявление игрового начала: игры-представления, игры-повествования, игры-вещи, способность сказки входить в любой жанрово-семантический ареал. Указывается на сочетание сказочности и ритуальности (обрядовости) в операх Н. Римского-Корсакова, подтверждающее возможность их рассмотрения в едином смысловом срезе. Делается вывод, что сказка и ритуал служат средствами воплощения игровой сути космоса.*

**Ключевые слова:** *сказка, сказочность, ритуальность, игра, опера, музыкально-сценический космос, поэтика.*

*Андрій Жданько*

### **КАЗКА І КАЗКОВІСТЬ В ОПЕРНОМУ «КОСМОСІ» М. РИМСЬКОГО-КОРСАКОВА.**

*У статті розглядаються естетична спрямованість казки, властива цьому жанру цільова установка, особливий процес оповідання, розкривається зв'язок казки з двома сторонами гри: системою правил і свободою, прийоми казкової симетрії. З цих позицій характеризується корсаковське «двосвіття», звертається увага на особливе трактування слова. Під знаком казки розкриваються особливості корсаковського психологізму, триєдиний прояв ігрового початку: ігри-уявлення, ігри-оповідання, ігри-речі, здатність казки входити в будь-який жанрово-семантичний ареал. Вказується на поєднання казковості і ритуальності (обрядовості) в операх М. Римського-Корсакова, що підтверджує можливість їх розгляду в єдиному смислового зрізі. Робиться висновок, що казка і ритуал слугують засобами втілення ігрової суті космосу.*

*Ключові слова:* казка, казковість, ритуальність, гра, опера, музично-сценічний космос, поетика.

*Andrey Zhdan'ko*

**FAIRY TALE AND FAIRYTALESNESS IN OPERA «COSMOS» OF N. RIMSKY-KORSAKOV.** *The article considers the aesthetic orientation of fairy tales, target setting inherent in this genre, specific narration, shows its connection with two sides of the game: the system of rules and liberty, techniques of fairy-tale symmetry. From these positions, the author characterized Korsakov's «two worlds» focusing on the specific interpretation of the word. Under the sign of fairy tale the article reveals the peculiarities of Korsakov's psychologism, the triune manifestation of game principles: game-performance, game-storytelling, game-object, the ability of fairy tale to enter any genre and semantic area. The article shows the combination of fairytalesness and ritualism (rites) in operas by Rimsky-Korsakov, proving that it is possible to examine them in a unified semantic cut. It is concluded that the tale and ritual are the means of embodiment of the game essence of cosmos.*

**Key words:** *fairy tale, fairytalesness, ritual character, play, opera, musical and scenic cosmos, poetics.*

За Н. Римским-Корсаковым – оперным композитором – прочно закрепились слава великого сказочника. Едва ли не в каждом его музыкально-сценическом сочинении, отмеченном сказочностью или включающем сказку в качестве «вставного эпизода», этот жанр поворачивается новой стороной, представляя, в сущности, неисчерпаемые возможности для авторской фантазии. В такой приверженности сказке традиционно видится глубокая связь композитора с национальной культурой, взятой в ее фольклорно-этническом срезе. Однако существует и иной род обусловленности этого интереса, коренящийся в самих основах корсаковского мирозерцания, которое русский философ И. Лапшин еще в 1922 году определил как эстетическое [3; 4]. В контексте художественного сознания композитора это означает воплощение идеи порядка, совершенства, гармонии, или – в нашей терминологии – *космоса*. Его специфизированным отражением и становится сказка. **Цель** настоящей статьи состоит в том, чтобы раскрыть роль сказки как смыслообразующего начала в музыкальном театре Н. Римского-Корсакова с этих позиций.

В качестве одной из определяющих сторон поэтики сказки предстает ее *эстетическая направленность*. Разумеется, «сказка ложь, да в ней намек», однако речь идет не столько о *содержании*, сколько о присущей ей *целевой установке*, определяющей всю ее художественную систему: от занимательного сюжета до стилистики. Сразу заметим, что поскольку, согласно изысканиям В. Проппа и его школы [7; 8], морфология сказки складывается из системы функций-значений того или иного персонажа и его действий, в ней всегда есть элемент предсказуемости, и производимый ею эстетический эффект основан на одновременном ожидании уже известных сюжетных ходов и новизны их претворения в данном повествовании, повторяемости на уровне жанрового кода и вариантности как свободной игры в установленных этим кодом границах.

Следует оговорить также существенность процесса самого сказывания, «плетения словес», при котором сказитель проявляет искусство слово-игры. С этих позиций кажется симптоматичным неоднократное обращение Н. Римского-Корсакова к сказкам А. Пушкина и «украинской» прозе Н. Гоголя, отмеченным особым чувством слова, при котором оно выступает не только своей предметно-понятийной, но и колористической стороной. Очевидно, в сознании композитора слились впечатления, полученные от произведений русской классической литературы, связанных со сферой сказочности и слово-игры, и фольклорных сказок, запечатленных в сборниках А. Афанасьева. Показательно, что он ни разу не обратился непосредственно к образцам устного народного творчества как основе оперного либретто, отдавая очевидное предпочтение авторским. Не менее важно и другое: о глубоком проникновении в морфологические свойства сказки свидетельствует его «Кашей Бессмертный», сюжетного аналога которого нет ни в фольклоре, ни в области профессионального литературного творчества, и либретто оперы целиком принадлежит Н. Римскому-Корсакову – от сюжетно-фабульной основы до словесного текста [10].

Слово неизменно поворачивается в либретто корсаковских опер (как созданных им самим, так и в содружестве с И. Тюменевым и В. Бельским) своей колористической стороной – даже в «Китеже», где оно призвано нести философско-этическую нагрузку. Однако, помимо слово-игры в операх композитора (как отражение литературного приема и как

самостоятельная ветвь от единого со словесностью корня – игры) широко используется и игра интонационная. Не останавливаясь на этом предмете подробно в силу необходимости его самостоятельной разработки, укажем лишь на своеобразие трактовки лейтмотивов и удержанных (остинатных) тем отдельных сцен и картин. У Н. Римского-Корсакова они выступают своего рода устойчивыми «фразеологическими оборотами», искусно комбинируемыми композитором, причем их осязаемость, иконичность оказываются по степени конкретики и наглядной предметности сродни слову. К этому же ассоциативному ряду следует отнести и прием любования широко понимаемой интонацией – не только мелодически изложенной, но и гармонической, темброво окрашенной.

Как видим, эстетическая функция сказки непосредственно связана с различными проявлениями игры: сочетанием «*play*» и «*game*»<sup>1</sup>, следованием правилам построения сюжета и помещением его в пространство воображения сказителя (писателя), искусством словоупотребления – сложения текста из «готовых» блоков в фольклорной сказке и отбора колоритных оборотов в авторской с их последующим комбинированием, в конечном счете, любованием словом.

Другим не менее важным свойством поэтики сказки предстает сознательный вымысел, также сопряженный с игрой (воображения) и эстетическим назначением жанра. При этом вымысел преподносится как осязаемая реальность – во всех подробностях и чувственной конкретике. Здесь игра смыкается с метафорическим «как будто», вследствие чего восприятие занимает двоякую позицию, одновременно и переживая сказочные перипетии как достоверные, и дистанцируясь от них как условных, созданных по воле автора, невсамделишных. Это и есть правила игры сказки в коммуникативной проекции.

Третья особенность сказки заключается в наличии в ней двух миров: «своего» и «чужого» [10, с. 16-17], при этом в каждом из них есть островок другого мира. В целом же выстраивается симметричная структура, в которой герой «своего» мира разрешает свои проблемы, перемещаясь в «чужой» [там же]. Так происходит и в операх Н. Римского-Корсакова: Левко соединяется с Ганной благодаря его помощи Панночке-русалке,

---

<sup>1</sup> Дифференциация игры на «*play*» (свободную) и «*game*» (по правилам) осуществлена литературоведом М. Эпштейном [11, с. 281-285].

в свою очередь, оказывающей поддержку ему; Садко<sup>1</sup> укрепляет славу Новгорода, совершая странствия в подводное царство; Яромир познает истину, погружаясь в сон; Гвидон и Милитриса воссоединяются с царем Салтаном на острове Буяне и пр.

Существенен и иной аспект сказочной симметрии: образующие ее оппозиции состояются противостоянием как героев, так и высших сил. В этой связи исследователи высказывают мысль о натурфилософском содержании сказки, выявляя в ней «природный» аспект [6]. Отсюда ими выводится специфическое сказочное время как модель вечности, а с другой стороны – сопряжение природного и социального, при котором первое оказывается более существенным, нежели второе, однако моделируется в соответствии с ним (ведь природа в осмыслении человеческим сознанием всегда социальна) [6, с. 9-13]. В свою очередь, натурфилософский аспект сказки демонстрирует единство человека и природы как чего-то родственного, своего, что отвечает идее целостности мира.

Наконец, четвертым признаком сказочной поэтики предстает отсутствие в ней личностно-психологического начала. Герой сказки как художественный образ не подлежит эволюции, развитию и преобразованию и не познает себя в качестве индивида [10, с. 25-27]. Разумеется, данный тезис характеризует прежде всего фольклорную сказку; однако, и в авторской, нацеленной на раскрытие эстетического содержания, психологизация касается лишь воссоздания внутреннего эмоционального состояния персонажа, как это происходит со Снегурочкой. В самом деле, ее переход от сердечного холода к теплу и любви только на поверхности кажется результатом ее свободного выбора. В действительности же она не может не полюбить, поскольку Весна всегда берет верх над Зимой и Морозом. Даже познав любовь, Снегурочка скорее радуется новому для нее состоянию, чем отдается ему со страстью. Об этом свидетельствует воспроизведение в сцене таяния музыки Ариетты из Пролога с ее минором, одиночеством и грустью, а также темы дуэта с Мизгирем, производной из пятого, танцевального лейтмотива и сохраняющей,

---

<sup>1</sup> Несмотря на то, что «Садко» – опера-былина, а не сказка, в нем присутствуют практически все приметы поэтики сказки, что позволяет ссылаться на него в качестве примера сказочных путешествий.

несмотря на песенно-лирическое истолкование, семантическую связь со своим первообразом.

Специфически эстетическое предназначение сказки как фольклорного жанра сообщает ей свойство семантической размытости, многозначности, амбивалентности, присущих и игре. Это, в свою очередь, допускает бесчисленное множество смысловых поворотов жанра в профессиональном литературном и композиторском творчестве. Сказка может высвечиваться авантюрной или занимательной гранью, сближаться с небылицей, притчей, нести в себе сатирически-обличительный либо же сугубо развлекательный смысл. Очевидно, что подобная многоликость сказки способствовала ее актуализации в XIX столетии с его тенденцией полисемантической, переменности значений, относительности, многообразия содержательных граней в едином жанровом пространстве. Иными словами, интерес к сказке в этот исторический период стимулировался не только характерными для него тяготениями к национально специфическому, почвенному, первичному, естественному, но и более широкими представлениями мирозерцательного плана, связанными с созданием или избранием новых по сравнению с предыдущей эпохой познавательных моделей. В русской музыкальной традиции сказка стала едва ли не эмблемой национальной культуры, охватывая область оркестровых жанров (миниатюры К. Лядова, произведения Н. Римского-Корсакова), музыкально-сценического искусства (начиная от «волшебной оперы» М. Глинки), фортепианных сочинений (Н. Метнер, С. Прокофьев). Тем самым оперный театр Н. Римского-Корсакова оказывается вписанным в общенациональный контекст. Однако в творчестве этого композитора сказка собственно и становится традицией, благодаря как количественному фактору (частота обращений), так и качественному (совпадение сказки с мирозерцательными установлениями автора, избранием ее в роли адекватной формы их выражения).

Свойство сказки при попадании в зону действия авторской воли мимикрировать, вмещать в себя разноплановое содержание используется Н. Римским-Корсаковым как средство варьирования конкретных способов донесения единого для его опер содержания: эстетического смысла мироустройства. Заметим при этом, что сказка или сказочные фрагменты присущи примерно двум третям опер композитора, проникая и в былинку

«Садко», и в мифологизированный мир «Млады», и в лирико-бытовую среду «Майской ночи» и «Ночи перед Рождеством». Показательно, что хотя первое музыкально-сценическое произведение Н. Римского-Корсакова «Псковитянка» написано в ином, не сказочном, жанре – исторической оперы, уже в ее начальных сценах внимание автора концентрируется на сказке (Власьевны). Последующие же сочинения варьируют сказку и сказочность, составляющие таким образом, устойчивые признаки его музыкального театра. Среди них выделим собственно сказки: «Снегурочку», «Салтана», «Жащя Бессмертного» и небылицу в лицах – «Золотого петушка»<sup>1</sup>.

В «Снегурочке» сказка раскрывается своей натурфилософской («природной») и культурфилософской (авторское мирозерцание) сторонами. Одна из них предстает в виде календарного «сюжета» – движения от зимы к лету, другая – в форме эстетизации всемирного закона как гаранта целостности мира. Авторское вмешательство в сказку проявляется в ее лиризации, сообщении ей утонченности психологических состояний, превращении героев из носителей значений-функций в характеры, отмеченные индивидуальными чертами. Поскольку «Снегурочка» неизменно привлекала и продолжает привлекать к себе внимание исследователей [9], ограничимся сказанным.

Переходя к характеристике с избранных позиций «Сказки о царе Салтане», укажем на то, что здесь присущее сказке игровое начало предстает в соотношении игры-представления, игры-повествования и игры-вещи<sup>2</sup>. Повествовательность оперы обусловлена жанром литературного оригинала, где сказка «сказывалась». Внешним проявлением этого качества сказочности у Н. Римского-Корсакова служат эпитафии-цитаты пушкинского сочинения, представленные в виде словесного текста перед оркестровыми вступлениями первого и второго актов, что сближает эти эпизоды с симфонической программностью XIX века. Допустимо предположение о специфической направленности такого приема,

---

<sup>1</sup> В работе Н. Рязанцевой выдвигается тезис о сказке, как инвариантной особенности оперного стиля Н. Римского-Корсакова [10, с. 110].

<sup>2</sup> Рассматривая философию игрушки, культуролог О. Грицай видит в ней единство вещи и слова: «Іграшка та казка мають одну сутність і тільки за буттям різні...» [2, с. 11].

восходящей к глинкинскому Баяну, повествующему об авторе «Руслана», а в наследии самого Н. Римского-Корсакова раскрывающегося в финале «Ночи перед Рождеством» – посвящении Н. Гоголю. Создается впечатление, что композитор, опираясь на традицию своего предтечи, стремится дать слово самому поэту, не только беря его в единомышленники, но и косвенно выявляя связь с его творческими установками на игру, эстетизацию литературного высказывания<sup>1</sup>.

Вместе с тем, повествовательность, понимаемая под углом зрения процесса рассказывания и «плетения словес» сказителем, обладает в опере Н. Римского-Корсакова и иной формой воплощения – в обширных, многочисленных оркестровых эпизодах-картинах, «ведущих» сюжетную линию. Иными словами, оркестр служит «автором», от имени которого ведется рассказ, подобно тому, как в опере психологической он описывает, объясняет внутреннее состояние героя и выдает его истинные намерения и страсти. Подчеркнем, что аналогичный способ воплощения повествовательного начала – средствами инструментализма – характеризует и симфоническое творчество Н. Римского-Корсакова, опыт которого, несомненно, преломлен в анализируемом оперном сочинении.

Возникает, однако, вопрос: что значит «повествовать» в условиях музыкального искусства? В опере лирической – это ритмические, интонационные, гармонические, тембровые, динамические, агогические взаимопереходы разноплановых тем. В опере драматического профиля – их столкновение, также представленное в едином потоке музыкального развития. В «Сказке о царе Салтане», опере сказочной, по определению, повествование неизбежно должно воплощаться посредством смены живописных картин, отвечающих и необходимости сюжетного движения, сцепления различных сцен, и эстетизации сказочного слова. С этих позиции оркестровые эпизоды оперы Н. Римского-Корсакова предстают

---

<sup>1</sup> Напомним об игровой природе пушкинского гения, проявляющейся даже в «серьезном» жанре поэмы («Домик в Коломне»). Одновременно возникает возможность видеть в таком приеме игру композитора с автором литературного оригинала, поскольку благодаря ему рождается ситуация своего рода «соревнования», приводящего к созданию собственного художественного времени-пространства «в ответ» на уже существующее. Указывая в самом тексте (прямо или опосредованно) автора первоисточника, композитор словно объявляет правила игры, заключающиеся в постепенной соотнесенности творимой эстетической реальности с уже сотворенной.



не только красочными иллюстрациями к происходящим событиям, но самими событиями, получающими не-вокальную, не-вербальную форму. Располагаясь во времени, сообщая музыкальному «сюжету» последовательность изложения и сопряжения единиц сюжета литературного, оркестровые картины одновременно и представляют их, живописуют подобно сказочному словесному узору. Между тем о повествовательности, даже осуществляемой в таком специфическом, «визуализированном», виде, возможно говорить с известной мерой условности, метафорически, поскольку она воплощается посредством моделирования логических основ повествовательности литературно-словесной, то есть на достаточно высоком уровне абстракции. Это создает смысловой зазор между собственно повествованием и «как бы» повествованием, помещая его в ситуацию игры. Непосредственное разыгрывание сказочных ситуаций происходит в драматических (действенных) сценах с участием разнообразных персонажей – заостренно характеристических и оттого почти невсамделишных, придуманных, «сказанных». С этих позиций и старшие сестры Милитрисы, и сватья Баба Бабариха выступают не столько фигурами буффонно-комическими либо сатирическими, сколько игровыми, живущими в условном мире возможного, хотя и наделены всеми приметам реальными людей.

Сопряжение повествовательности и показа в опере Н. Римского-Корсакова приводит к возникновению особого композиционно-драматургического алгоритма, основанного на чередовании сценического и оркестрового планов действия. Причем игровая позиция, занимаемая здесь автором благодаря жанровой поэтике сказки, предусматривает возможность взгляда на их соотношение и под углом зрения разыгрывания в лицах ситуаций, возникающих по мере продвижения повествования, и в проекции на книжную форму сказки, где представляемые положения иллюстрируются яркими, красочными картинками (книжка-«раскладушка»). Тем самым события, происходящие в сказке, помещаются в выразительный живописный декор, отвечающий ее эстетической природе. В силу этого сказка в «Салтане» оказывается «вещью», предметным воплощением самой идеи сказочности, заключающейся в раскрытии красоты, а, в конечном счете, – совершенного в своей пластичности и многокрасочности космического «тела» – предмета радостного

созерцания. Даже иронические голоса, вплетенные в эту симфонию радости, подчиняются заданной ею тональности, поднимаясь над осуждением или порицанием в область свободной игры в реальное как возможное и наоборот<sup>1</sup>.

Обе «сказочки со смыслом» – «Кашей Бессмертный» и «Золотой петушок», демонстрируя способность сказки входить в любой жанрово-семантический ареал, отмечены и перегруппировкой трех константных составляющих игровой структуры произведений Н. Римского-Корсакова: представления, повествования, вещи, сменой значений каждой из них.

«Кашей», сюжет которого всецело скомбинирован самим композитором, близок притче. В нем активизировано действие излюбленной автором категории любви и сострадания (события) как воплощения красоты в мире нравственных ценностей, поэтому центральной «вещью-символом» оперы становится слезинка из глаз Кашеевны, несущая смерть ее отцу, – слезинка любви и сострадания<sup>2</sup>. Притчевость повествования провоцирует на символическое истолкование и других компонентов оперы – как сюжетных, так и фигуративных. Сказка на каждом шагу превращается в иную разновидность игры: парадокс, как если бы под каждое общепринятое значение нарочито был подставлен прямо противоположный знак<sup>3</sup>. Притчевость и парадоксальность и составляют суть игрового лика «Кашея».

Притчевость, понимаемая как загадочная, не лежащая на поверхности многосмысленность, а не поучительность, как в «Кашее», характеризует другую из названных «сказочек». Показательно, что в обеих

---

<sup>1</sup> Уместно привести суждение А. Лосева по поводу «юмористики» Вл. Соловьева, о которой русский философ писал: «Юмористика была у него не отрицанием возвышенного идеализма, а, наоборот свидетельствовала о непоколебимых основах последнего. Вл. Соловьев невинно шутил и смеялся, подтверждая тем самым свое радостное состояние и свое духовное веселье в связи с незыблемостью для него исповедуемых им великих истин» [5]. Нечто подобное происходит и в «Салтане» Н. Римского-Корсакова, смеховое начало которого есть производное от игрового.

<sup>2</sup> Н. Рязанцева указывает на прорастание мотива слез как знака любви в «Снегурочке» [10, с. 101-102].

<sup>3</sup> Например, согласно логике естественной жизни, Кашей не может умереть: ибо он – сама смерть; не случайно его имя: «Бессмертный». Между тем, он умирает, умерщвленный слезинкой Кашеевны.

операх весьма велика весомость слова со стороны значения, а не только колорита, фонетики, ритмико-игровых возможностей. По отношению к абсолютной красоте мироздания обе они выступают антимирами или миром, вывернутым наизнанку. Кашеево царство – это мир теневой, осенний, призрачный, амбивалентный; Додоново царство – это мир оболваненный, оглушенный, редуцированный, фантомный, абсурдный. В силу их перевернутости вопрос о том, что в них подлинно, а что – неподлинно, не подразумевает однозначного ответа. Была или не была смерть Кашея? Возможно ли заставить его дочь – плакать? Кто в действительности «живые лица» в небылице о золотом петушке? Сказка тем и хороша, что, давая добрым молодцам урок, она всегда остается сама собой: выражением амбивалентной целостности игрового космоса.

Смысловая сущность корсаковской сказочности особенно рельефно выделяется при ее сравнении с ритуально-обрядовыми действиями, также ставшими неотъемлемой частью оперного театра композитора. Укажем на тот аспект ритуальности, который непосредственно связан со взаимопереходом реального и возможного, природного и культурного. «Замечательный культурный парадокс, – пишут Л. Ванд и А. Муратова, – состоит в том, что обряд, будучи “сделанным” и обладая потенциалом делания и преобразования, норовит казаться естественным. Мифы и предания о божественном происхождении обрядов осеняют последние не только священным ореолом, но и намекают на естественность, так как божественное само по себе мыслится только как естественное – природное или *всегда существующее*». И далее: «Естественное – это то, что есть, а что подлинно есть, то есть всегда» [1, с. 291]<sup>1</sup>. Из приведенного тезиса следуют два вывода: первый из них отсылает к «есть» космоса, постижением чего и предстает ритуал. Другой – указывает на игровое перемещение смысловых акцентов в восприятии «естественного» и «культурного», когда собственно культурный хронотоп (время-пространство ритуала) оказывается каналом связи с природным началом,

---

<sup>1</sup> Авторы подчеркивают отнесенность такого представления о ритуале к народным верованиям, языческой натурфилософии. Иное – христианство (не народное, а учительское), которое «так никогда и не согласилось признать положительно-священной сущности природного бытия», вследствие чего именно в культуре, в преобразуемом, а не в природном мире, христианство утверждало свои святыни [1, с. 4].

напротив, для постижения этого начала требуется особая культурная форма: ритуал. Тем самым, подобно сказке, ритуал – особый мир, организованный по своим законам. Не случайно для его отправления требуется знание его границ и внутренней структурированности. При этом сама структурированность, будучи рукотворной, «искусственной», отражает естественную структурированность природного мира, космического алгоритма событий. Взаимная метаморфоза созданного и сотворенного подчиняется самому духу игры, ее расположенности «между», ее свойству связывать и объединять, – не говоря уже о конкретных игровых формах непосредственно ритуального действия, всегда совершаемого по определенным правилам, в соответствии с принятыми ролевыми функциями участников и символическими атрибутами-вещами («игрушками»). Примечательно, что слово в ритуале «не просто сказывается, не просто произносится – оно, вкуче со всем остальным, *совершается и действует*. Это – первозданная способность слова» (курсив автора) [1, с. 270]. И еще одно свойство сближает ритуал с игрой: «Цель и средство – категории искусственного мира. Обряд же, – когда он действительно существует в культуре *как обряд*, – начисто лишен таких мотивировок. Естественное, по определению, не может осмысливаться через понятия цели и средства» (курсив автора) [1, с. 291]. Даже магические действия, обладающие, казалось бы, целевым (утилитарным) назначением, предстают игровой формой общения с природными или потусторонними силами, механизмом управления ими, обеспечения связи между мирами.

Сказанное не означает, разумеется, идентичности смыслового кода сказки и ритуала; важно, однако, что существующие между ними точки соприкосновения, лежащие в области игрового модуса отражения реальности, обеспечили органичность сосуществования того и другого в музыкально-сценическом космосе Н. Римского-Корсакова. В самом деле, ритуальность (обрядовость) предстает почти обязательным компонентом сказочных опер композитора либо «заменителем» ее в несказочных сюжетах<sup>1</sup>. При этом, аналогично тому, как сказочность может

---

<sup>1</sup> Как, например, в «Царской невесте», где отдельные элементы свадебного обряда переносят на время в идеальный мир почти нереального пространства – благополучного разрешения коллизий, выступая антитезой подлинной их развязке в следующей сцене.

окрашиваться у него мрачными и даже зловещими красками (например, в «Кашее Бессмертном»), так и ритуальность (обрядовость) нередко принимает пугающий смысл (во «Младе», в бесовской колядке «Ночи перед Рождеством» и пр.). Но и в том, и в другом случае ритуальность – как и сказочность – всегда связана с яркостью и живописной пластичностью музыкально-сценических образов, причем условная реальность, присущая им, неизменно устанавливает дистанцию между созерцаемым и созерцающим, приводя к их эстетизации.

Не менее важно, что ритуально-обрядовая игра сопряжена с коренными проблемами и явлениями жизни коллектива, самого бытия, оттого излучает свет сакрального. Напротив, сказка всецело оперирует внекультовыми представлениями и ценностями и направлена на раскрытие эстетического отношения к миру. С этих позиций она может быть представлена как эмблематическое выражение корсаковского космоса.

#### **Список использованной литературы**

1. Ванд Л. Э. *Генеалогия культуры и веры: зримое и тайное* / Л. Э. Ванд, А. С. Муратова. — 2-е изд., испр. — М. : Рудомино, 2000. — 523 с.
2. Грицай О. В. *Соціокультурний зміст безпосереднього в онто- і філогенезі суспільного розвитку : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.04* / О. В. Грицай ; Харк. держ. ун-т. — Х., 1998. — 17 с.
3. Лапшин И. И. *Римский-Корсаков: два очерка* / И. И. Лапшин. — Пг. : Акад. филармония, 1922. — 74 с.
4. Лапшин И. И. *Философские мотивы в творчестве Римского-Корсакова* / И. И. Лапшин. — Пг. : В. Гоффе, 1922. — 192 с.
5. Лосев А. Ф. *Владимир Соловьев и его время* / А. Ф. Лосев. — М. : Прогресс, 1990. — 720 с.
6. Неелов Е. М. *Натурфилософия русской волшебной сказки : учеб. пособие по спец. курсу* / Е. М. Неелов. — Петрозаводск : Глобус, 1989. — 214 с.
7. Пропп В. Я. *Исторические корни волшебной сказки* / В. Я. Пропп. — 2-е изд. — Л. : Изд-во ЛГУД, 1996. — 364 с.
8. Пропп В. Я. *Морфология сказки* / В. Я. Пропп. — 2-е изд. — М. : Наука, 1969. — 168 с.
9. Ручьевская Е. А. *«Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова : стиль, драматургия, слово и музыка* / Е. А. Ручьевская. — СПб. : Композитор, 2002. — 396 с.

10. Рязанцева Н. Поэтика сказки в оперном театре Н. А. Римского-Корсакова (на примере «Майской ночи» и «Снегурочки») / Н. Рязанцева. — Х., 2000. — 129 с. — Рукопись.
11. Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны : о литературном развитии XIX —XX веков / М. Н. Эпштейн. — М. : Сов. писатель, 1988. — 184 с.

УДК 78.071.1 : 782.1 (436) “19”

*Наталья Дегтярева*

### **ПУТИ ОБНОВЛЕНИЯ ЖАНРА В ПОЗДНИХ ОПЕРАХ ФРАНЦА ШРЕКЕРА**

*Статья посвящена проблеме обновления оперной эстетики в поздних сочинениях Франца Шрекера. Предметом анализа становятся сюжетная основа, особенности драматургии и композиции, стилистика. Рассматриваются связи оперной концепции Шрекера с тенденциями развития жанра в немецкой культуре конца 1920-х – начала 1930-х годов.*

*Ключевые слова:* Франц Шрекер, «Поющий черт», «Гентский кузнец», модерн, Zeioper, стилевой диалог, ретро-композиция, оперный «лубок».

*Наталья Дегтярева*

### **ШЛЯХИ ОНОВЛЕННЯ ЖАНРУ В ПІЗНІХ ОПЕРАХ ФРАНЦА ШРЕКЕРА.**

*Стаття присвячена проблемі оновлення оперної естетики в пізніх творах Франца Шрекера. Предметом аналізу стають сюжетна основа, особливості драматургії та композиції, стилістика. Розглядаються зв'язки оперної концепції Шрекера з тенденціями розвитку жанру в німецькій культурі кінця 1920-х – початку 1930-х років.*

*Ключові слова:* Франц Шрекер, «Чорт, що співає», «Гентський коваль», модерн, Zeioper, стильовий діалог, ретро-композиція, оперний «лубок».

*Natalia Degtyareva*

**THE WAYS OF GENRE RENOVATION IN FRANZ SCHREKER'S LATE OPERAS.** *This article deals with the problem of renovation of opera aesthetics in Franz Schreker's late works. The article focuses on libretto, music dramaturgy, composition and stylistics. Opera concepts by Schreker have been analyzed in the connection with*