

Муравская О. В.

Духовно-символические аспекты образа Ивана Сусанина в русской музыке первой половины XIX века и традиции бидермайера

Статья посвящена стилистическим, духовно-смысловым особенностям оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя» и К. А. Кавоса «Иван Сусанин», их контактности с русской духовно-этической традицией, представленной в «Домострое» и в стилистике русского бидермайера.

Ключевые слова: «Домострой», бидермайер, русский бидермайер

Актуальность исследования. Размышляя о судьбах России, Вл. Соловьев в свое время отмечал, что «Святая Русь требует святого дела» [4, с. 7]. Развивая далее эту мысль, А. В. Карташев позднее писал о том, что «Русь выбрала себе «святость» как высшее задание своей истории, своего государства, своей культуры. И поняла его цельно и наивно, как святость конкретного Православия с его учением, культом, благоуханной красотой, с его аскезой и суровой правдой...» [18, с. 35]. Осуществление этой высокой миссии, стремление к одухотворению на основе христианских понятий любви, добра и справедливости не только различных сторон российской государственности, но и самой души народной на протяжении многих веков оставалось и остается единственной достойной и непреходящей целью всего исторического пути России, которая даже в самые тяжелые времена сохраняла самостоянье, собираясь вокруг своих национальных святынь. Высота народного духа многократно прояв-

ляла себя в выдающихся исторических личностях Руси-России, чьи деяния и жизнь оставили след, вдохновляя не только современников, но и потомков.

Среди таковых особенно выделяется фигура Ивана Сусанина, ставшего героем одного из сложнейших периодов российской истории XVII в. Его подвиг занимает в общественном сознании совершенно особое место, а сам Сусанин издавна прочно отнесен к числу национальных героев России как выразитель ее духа и национальной идеи. С именем этого костромского крестьянина связан целый пласт русской культуры: ему посвящено множество исторических работ, его подвиг получил яркое запечатление в литературе, театре, изобразительном искусстве, фольклоре, а также и в музыке. Совокупный опыт художественного претворения образа Ивана Сусанина представляет его, по словам В. Г. Белинского, как «страдальца святого чувства преданности к царю». «Он умер молча, - пишет далее критик, - по-

жертвовал собой не для аффекта, не требуя ни хвалы, ни удивления. Хвала и удивление нашли его; но нашли в подвиге, а не в жизни, в деле, а не в личности» [1].

Личность Сусанина и исторические события, сопряженные с его биографией, в разное время были предметом активного исследовательского интереса. Среди работ последних десятилетий, суммирующих позиции историков минувших столетий, а также современный подход к истории «Смутного времени», выделяем монографию Н. А. Зонтикова [6], работу Л. Н. Киселевой [10], посвященную становлению русской национальной мифологии в николаевскую эпоху на примере «сусанинского сюжета», а также статьи В. Живова [5], М. Велижева и М. Лавринович [2], раскрывающие духовно-символические аспекты толкования образа Ивана Сусанина в русской художественно-исторической практике XIX в.

Объединяет каждый из названных источников, при всем разнообразии заявленных позиций, представление об Иване Сусанине и художественных интерпретациях его личности как о символе русской национальной идеи, обобщенной позднее в знаменитой уваровской триаде «православие, самодержавие, народность» [5]. Закономерность подобного подхода очевидна, поскольку самосознание русского человека начала XVII в. не могло представить существование своего Отечества без названных трех столпов русской государственности и

ментальности. Подобные идеи питали многочисленные художественные интерпретации драматического финала судьбы Ивана Сусанина, представленные у отечественных авторов XIX – начала XX вв. Среди них особенно выделяется Дума К. Рылеева «Иван Сусанин», «русская быль» Н. А. Полевого под названием «Костромские леса», живописные работы М. И. Скотти («Подвиг Ивана Сусанина»), М. В. Нестерова («Видение Ивану Сусанину образа Михаила Федоровича») и мн. др. Особый интерес вызывают оперные интерпретации обозначенного образа и сопряженной с ним идеи, которые находим в творчестве М. И. Глинки и его современника К. А. Кавоса.

Апеллирование названных композиторов к героическим страницам русской истории XVII в. и ее ярким личностям, «обретающим себя через отдачу и жертвенную любовь ... к Богу, семье, народу, отчизне, Царю» [13], характеризует не только патриотический настрой их эпохи, но и обращение к глубинным корням отечественного национального самосознания, запечатленным в различных памятниках древнерусской культуры, в частности, в «Домострое». Рожденный на основе сплава разнообразных средневековых источников (в том числе отечественных и византийских), «Домострой» олицетворял собой блистательный образец слияния и гармонического взаимодействия духовного, сакрального и обыденного, повседневного,

«человеческого микромира, ограниченного временем и пространством, и божественного макромира, которому человек был и остается предназначенным» [17, с.9]. Закономерной в связи с этим выступает также контактность идей «Домостроя», питавших духовно-этический смысл и подтекст оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя», «Ивана Сусанина» К. А. Кавоса и других названных выше образцов русской художественной культуры, с «духовным модулем» бидермайера, который, будучи представленным в различных национальных проявлениях [15], наряду с романтизмом, ампиром и сентиментализмом составил самостоятельное стилевое качество европейского искусства первой половины XIX в. Обозначенный ракурс характеристики жанрово-стилевой специфики названных произведений М. И. Глинки и К. А. Кавоса не стал пока предметом исследовательского интереса в отечественном музыкознании, что в совокупности с возрастающим в последнее время вниманием к творчеству этих авторов, определяет актуальность темы данной статьи. Ее *предмет* ориентирован на рассмотрение некоторых интонационно-стилистических, жанровых и духовно-смысловых и образных аспектов названных опер М. И. Глинки («Жизнь за царя») и К. А. Кавоса («Иван Сусанин») в контексте идей «Домостроя» и стилистики «русского бидермайера».

На первый взгляд, по месту возникновения, географическому ареалу и терминологическому определению бидермайер представляется сугубо немецкоязычным явлением эпохи Реставрации (1815-1848). Готтлиб Бидермайер – персонаж-символ поэзии А. Куссмауля, Л. Айхродта, И. Шеффеля. Он репрезентирует скромного, простодушного, добропорядочного героя, который ни в своем имени, ни в поступках не претендует на собственную исключительность. Его домовитость, тяга к семейному благополучию дополняются нередко глубокой религиозностью. Сам стиль бидермайера в различных его художественных проявлениях становится олицетворением синтеза духовного и мирского, будучи обобщенным в афористичной формуле А. Кантора – «бидермайер – это быт, пронизанный религиозностью» [9, с. 22-23]. Подобный «духовный модус» этого стиля во многом определяет тематику творчества его репрезентантов – семья, дети, духовное назидание, детализированный интерес к окружающему миру, жизненному пространству человека, стремление к внутреннему духовному самосовершенствованию, нацеленному в конечном итоге на гармонию внешнего и внутреннего, божественного и человеческого, что соответствует известной немецкой формуле «довольный бюргер в Божьем мире» [7, с. 47]. Базисом данного феномена европейской культуры можно считать не только духовно-религиозные традиции бюргер-

ской протестантской культуры, но и социально-исторические показатели эпохи Реставрации, акцентировавшие возрождение идеи союза Монарха и Церкви, сословной иерархии, начало которым было положено благодаря Венскому конгрессу.

Различные виды художественной деятельности, репрезентирующие бидермайер, в том числе и музыкальный, отражали обозначенные качества этого стиля. Музыкальная ипостась бидермайера ориентирована на аматорское, дилетантское музицирование либо его стилизацию. Одновременно, его идеи находят запечатление и в крупных музыкальных композициях. Стилистические качества бидермайера показательны для многих камерно-вокальных, камерно-инструментальных и хоровых сочинений Ф. Шуберта, Р. Шумана, составляющих иную, «неромантическую» грань их творческой деятельности, очевидны в образно-смысловых и некоторых драматургических параметрах «больших опер» Дж. Мейербера [14, с. 121-122], а также присутствуют в симфонических концепциях А. Брукнера и Г. Малера [12, с. 180]. Интонационным базисом произведений данной стилевой ориентации становятся традиции церковно-певческого обихода в его различных творческих проявлениях, опора на апробированные временем традиции классиков, музыкально-риторические приемы, ориентированные на бидермайеровский художественный принцип запечатления «боль-

ших» духовно значимых тем «малыми» средствами.

Вместе с тем, обозначенное явление немецкоязычной культуры, как указывалось выше, имеет место не только в Австрии и Германии, но и России, причем, проявляется и развивается практически одновременно, что дало право в свое время Д. Сарабьянову ввести в искусствоведческий обиход и активно отстаивать термин «русский бидермайер» [19; 20], распространяя его, прежде всего, на творчество А. Венецианова, Г. Сороки и В. Тропинина. В качестве музыкальной ипостаси «русского бидермайера» выделяют камерно-вокальное творчество А. Гурилева, А. Варламова и других современников М. И. Глинки и К. А. Кавоса, имеющее образно-смысловые параллели с произведениями представителей бидермайера в иных художественных сферах и национальных культурах [15].

Подобную контактность можно также дополнить и значимой ролью в Венском конгрессе именно России, отстаивавшей идею «Священного союза» в Европе и духовных принципов его существования, что в свое время составило базис для культурно-политической стабильности в данном регионе и социально-исторический подтекст немецко-австрийского бидермайера. Идея Реставрации и национального обустройства в России всегда воспринималась по-своему, поскольку она, по словам И. Веницкого, «никогда не теряла незави-

симости и «старого порядка», олицетворяемого незыблемыми установками монархии» [3, с. 24] и была непосредственно связана с особой значимостью соборности как характернейшего качества русского менталитета. Духовный союз Монарха и Церкви именовался в России как «симфония церкви и государства» [11, с. 650], что в определенной степени давало ей право «задавать тон», подавать пример тех внутригосударственных отношений, которые стали актуальными для Западной Европы в эпоху Реставрации и составили позднее культурно-исторический базис для искусства бидермайера.

Наконец, подтверждением более давней (чем в Западной Европе) укорененности бидермайеровской традиции в русской культуре можно считать появление еще в XV в. упоминавшегося выше «Домостроя». Его наставления и поучения вот уже более 4-х столетий остаются востребованными для всех слоев российского общества, в том числе и в эпоху М. И. Глинки и К. А. Кавоса. Главная идея «Домостроя» заложена уже в самом названии, сочетающем как земной, мирской, так и высокий духовный смысл, который заключен в необходимости строительства в душе своего Божьего дома на базе глубокой и искренней веры. При этом согласно шкале ценностей, заложенной в этом произведении, очевидным выступает первенство не личных, но общих дел для человека – общегосударственных, церковных,

национальных. В общественных взаимоотношениях «Домострой» выстраивает достаточно четкую и строгую иерархию: Господь Бог – в душе и на небесах, самодержавный царь – в государстве и отец семейства, поддерживающий порядок в доме.

Подобное запечатление связи повседневного бытия русского человека с высокими идеалами христианской праведности и служения «Богу, Царю и Отечеству» находим во многих образцах русской культуры XIX века, в том числе и в знаковом для творчества М. И. Глинки и русского музыкального театра произведении – опере «Жизнь за царя», а также в непосредственно предшествовавшем ей произведении К. А. Кавоса «Иван Сусанин».

Последнее сочинение, поставленное в 1815 г., занимает ведущее место в творчестве К. А. Кавоса. Это была одна из первых попыток создания историко-героической русской оперы на основе оригинального жанрового сплава комической оперы, исторического водевиля и французской «оперы спасения». Текст произведения был написан князем А. И. Шаховским. Сюжет обращен к реальным событиям русской истории, хотя и достаточно вольно трактованным. Обращение к русской истории было неслучайным. Россия стала для К. А. Кавоса второй родиной. Победа над Наполеоном всколыхнула народное самосознание, пробудила интерес к собственной истории, победам и поражениям

предыдущих войн. К образам высоких мифических классицистских героев русской культуры рубежа XVIII-XIX ст. постепенно стал приближаться образ выходцев из народных низов. Идеально на эту роль подходил Иван Сусанин, народный герой русско-польской войны XVII в.

Жанрово-смысловая и интонационно-драматургическая специфика оперы К. А. Кавоса имеет массу аналогий с обозначенными выше ракурсами стилистики бидермайера и его русской «модели». «По контрасту с классицистской трагедией у персонажей исторических водевилей Шаховского (к которым можно отнести и героев «Ивана Сусанина» К. А. Кавоса) личное и общее сливались в согласии, патриотический долг становился чувством, неотрывным от личных, семейных чувств... Это позволило акцентировать прежде всего простоту и безыскусственность героев...», - отмечает М. Черкашина. В числе определяющих черт персонажей оперы К. А. Кавоса исследователь выделяет «...простодушную патриархальность, преданность вере и престолу. Начальник русской дружины, который в последний момент освобождал от врагов крестьянина-патриота и членов его семьи, славил в Сусанине «верного слугу господ своих, усердного сына отечества, настоящего христианина» [21, с. 106-107]. Обозначенные образно-смысловые особенности оперы композитора, представляющие героико-патриотическую тематику в рамках семей-

ной драмы, находят отражение и в музыкальном материале произведения, отражающем очевидное стремление К. А. Кавоса к проникновению в строй русских народных песен, которые довольно часто цитируются в опере. Разрабатывая их, автор демонстрирует свое полифоническое мастерство [8, с. 139-141]. Простота и доступность идеи и материала данного произведения снискали К. А. Кавосу славу «народного композитора», в полной мере постигнутого не только музыкальную, но и историко-национальную специфику своей новой родины, о чем в свое время писал А. С. Рабинович: «Он был в России не равнодушным гастролером, как Арайя, а подлинным гражданином своей новой родины, усердным строителем ее новой художественной культуры» [8, с. 144].

Данное произведение во многом непосредственно предвосхитило и глинкинскую оперу «Жизнь за царя». При наличии общности характерной духовно-национальной героико-патриотической соборной идеи, эти оперы, вместе с тем, несоизмеримы по масштабам ее воплощения. В «Жизни за царя», по мнению М. Черкашиной, «впервые было найдено опирающееся на национальную почву сочетание героической темы и «высокого» оперного жанра», [21, с. 115], запечатлевающего в полной мере обозначенную ранее высоту русской национальной идеи, сопряженной с лучшими традициями «русского бидермайера». В этом плане ха-

рактен и тип главного героя оперы М. И. Глинки – простого крестьянина, нравственные качества которого в полной мере соответствуют духовным и моральным заветам «Домостроя» и, одновременно, обозначенным выше качествам бидермайеровского героя: семья, господство патриархального уклада, любовь как к своим (Антонида), так и к чужим (Ваня) детям. Отеческая забота о сироте – характерный штрих проявления милосердия, столь показательного для русского культурно-поведенческого стереотипа. Вся «линия» выстраивания образа Ивана Сусанина в опере М. И. Глинки свидетельствует о приоритетной для него роли общего, общественного, доминирующего над личным, что опять-таки вызывает ассоциации с духовно-нравственными идеями «Домостроя» и близких ему произведений. По мнению Т. В. Чумаковой, «главной проблемой древнерусской антропологии было соотношение всеобщего и отдельного: Бога и человека. В связи с этим особую значимость для восточно-христианской традиции имеет концепция соборности, которую развивали каппадокийцы. Они рассматривали не индивидуальное «Я», открытое бесконечности всеобщего – Богу, а соборное «Я». Анализ этого учения помогает понять особенности древнерусского дискурса власти, труда, семьи» [22, с. 16].

В. В. Медушевский в одной из своих работ, посвященных анализируемой опере М. И. Глинки, проводит любопытное сопо-

ставление образа Ивана Сусанина и персонажей западноевропейского музыкального романтизма, приходя в конечном итоге к духовно-смысловой дифференциации понятий «личность» и «индивид». Говоря о духовном величии главного героя «Жизни за царя», исследователь констатирует: «Впервые мы видим на сцене личность в подлинном ее понимании. Великим понятием личности одарили человечество святые отцы, отграничив личность от понятия индивида. Почти одновременно с оперой Глинки появилась симфония «Гарольд в Италии» Берлиоза. Так вот, по строгим критериям святых отцов, Чайльд Гарольд – не личность, а индивид. Индивид замыкает себя в герметизм самости, а личность обретает себя через отдачу, через жертвенную любовь. Ее источник в любви к Богу, которой освящается любовь к семье, народу, отчизне, Царю. Личность, по определению, соборна. Только такая личность получает силу собирать и страну» [13]. Данным качеством обладает и глинкавский Сусанин, который чаще всего (за исключением финальной сцены) появляется либо в окружении народа, односельчан, либо семьи. Будучи авторитетной и заметной «личностью», он вместе с тем выступает частью своего народа, а в кульминационных эпизодах фактически представляет от его имени, осознавая себя частью великого целого. В подобном противопоставлении «соборной личности» и «романтического индивида» улавливается

также и антитеза между романтическим мировоззрением и его соответствующим стилевым запечатлением и мироощущением бидермайера, представленным в его «высоких» литературно-музыкальных образах.

Возвращаясь к опере «Жизнь за царя», отметим также как наиболее показательную в ней финальную сцену Сусанина. Его героическая смерть принципиально отличается от гибели многих романтических оперных героев-индивидуалистов, чья смерть часто становилась своеобразным вызовом существующему порядку вещей (как, например, в операх-драмах Дж. Верди). Гибель Сусанина сродни смерти христианского великомученика-страстотерпца, сознательно жертвующего собой во имя защиты и спасения более значимых в его представлении ценностей – Родины, Веры и Царя, олицетворяющих для него национальные святыни. Финальная сцена и ария-молитва Сусанина, запечатлевающая сложный комплекс индивидуальных переживаний героя и духовную высоту его чувства долга, вызывает ассоциации с Новозаветным «молением о чаше». Подобного рода аналогий в опере достаточно много: «Хор (народ) и герои одновременно представляют как историческую, так и идеальную мистическую реальность, – отмечают авторы статьи о М. И. Глинке в «Православной энциклопедии». Мистериальный характер оперы воплощается в представлении об идеальном отечестве

(«Высок и свят наш царский дом и крепость Божия кругом! ... – 3-е действие, сцена в избе Сусанина с поляками) и о семье как о его точном отражении, о богданном государе и царе – народном избраннике («Сам Господь его нам в цари пожаловал, Сам Господь царя отстоит от врагов. Силами небесными. Отстоит» – 4-е действие, сцена у ворот монастыря) и в почти агиографических образах Вани, отрока-сироты и вестника-ангела («Голос мой, что колокол, прозвучит, услышат все, даже мертвые» – там же), защитившего законного царя, и народного героя, крестьянина Ивана Сусанина, принесшего себя в жертву царю и отечеству («Господь, меня Ты подкрепи, в мой горький час, в мой страшный час, в мой смертный час», «Во правде дух держать, и крест свой взять»))» [16].

Столь высокая значимость духовного подтекста в опере во многом определяет и характер ее Эпилога и величественного хора «Славься», который буквально с момента премьеры оперы М. И. Глинки приобрел смысл второго государственного «династического» гимна (наряду с произведением А. Львова). Именно он, а не трагическая сцена смерти Сусанина торжественно венчает «отечественную героико-трагическую оперу» композитора, отмеченную чертами ораториальной монументальности.

Подобная духовно-смысловая «нагрузка» оперы «Жизнь за царя» и ее

ведущих героев во многом определяет и жанровую специфику этого произведения. Традиционные признаки «героико-патриотической, исторической» оперы имеют в данном случае глубинную связь с православной религиозно-литургической практикой. По мнению Т. Щербаковой, ее элементы проявляются и в «главной идее сочинения – самопожертвовании во имя Руси и ее царя», и в концентрации музыкального материала произведения вокруг главного героя, фигура которого «монументализирована с помощью композиций обобщенного симфонического типа», и, наконец, в существенности в русских сценах «мелоса молитв во всем разнообразии возможных настроений – сурового смирения, скорби, горячей мольбы, надежды, радости, ликования». Значимость всех этих моментов драматургического целого глинкинской оперы, а также особая роль грандиозных хоровых сцен определяет ее мистериальный характер. «В музыке витает дух торжественного причащения (евхаристии) к событиям и мукам, какие условно можно сравнить с событиями и муками Страстной недели. Это позволяет допустить, что в первой опере Глинки воплотились черты русских пассионов» [23, с. 155-156].

Обозначенная жанрово-драматургическая основа «Жизни за царя» во многом определяет специфику ее музыкального языка, сформированного на основе органического сплава разнообразных источ-

ников, среди которых существенна и роль фольклорного начала во всем разнообразии его проявлений, и адаптированных на базе русского мелоса традиций бель канто, и, наконец, стилистики православного «простого» обиходного пения и характерного для него попевочного принципа, пронизывающего вокальную партию Сусанина. Одним из определяющих качеств оперы можно считать принципиальное интонационное единство большинства сольных и хоровых разделов оперы, «тон» которым задает первоначальная тема хоровой интродукции, определяющая «соборный» аспект интонационной характеристики русского народа в целом и его представителей.

Таким образом, обозначенные аспекты жанрово-стилистической, интонационной и образно-смысловой специфики опер К. А. Кавоса, М. И. Глинки, особенности толкования в них образа Ивана Сусанина, становящегося в рамках русской культурно-исторической традиции первой половины XIX в. воплощением высокого духовно-государственного понимания русской национальной идеи, демонстрируют генетическую связь названных произведений с русской духовно-этической традицией, обобщенной еще в XV в. в «Домострое» и актуализировавшейся в рамках русской культуры указанного периода в соборно-патриархальных идеях концепции «русского бидермайера».

Литература

1. Белинский В. Г. Русский театр в Петербурге [Электронный ресурс] / В. Г. Белинский. – Режим доступа: [ru.wikisource.org/wiki/Русский театр в Петербурге](http://ru.wikisource.org/wiki/Русский_театр_в_Петербурге).
2. Велижев М., Лавринович М. «Сусанинский миф»: становление канона / М. Велижев, М. Лавринович // НЛО. – 2003. - № 63 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : magazines.russ.ru/nlo/2003/63/mag1.html.
3. Веницкий И. Ю. Дом толкователя: Поэтическая семантика и историческое воображение В. А. Жуковского / И. Ю. Веницкий. – М. : Новое литературное обозрение, 2006. – 328 с.
4. Дьякон Георгий Малков. Русь Святая: Очерк истории Православия в России / Дьякон Георгий Малков. – Симферополь: Родное Слово: Н.Оріанда, 2009. – 624 с.
5. Живов В. Иван Сусанин и Петр Великий: О константах и переменных в составе исторических персонажей / В. Живов. // НЛО. – 1999. - № 38 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: magazines.russ.ru/nlo/1999/38/zhivov-pr.html.
6. Зонтиков Н. А. Иван Сусанин: Легенды и действительность / Н. А. Зонтиков. – Кострома: «Эврика-М», 1997. – 352 с.
7. Иванова Е. Р. Литература бидермейера в Германии XIX века / Е. Р. Иванова. – М. : Прометей МПГУ, 2007. – 248 с.
8. История Русской музыки в десяти томах. Т. 4. 1800-1825. – М. : Музыка, 1986. – 416 с.
9. Кантор А. Тихий сад / А. Кантор // Пинакотека. – 1998. - № 4. – С. 22-25.
10. Киселева Л. Н. Становление русской национальной мифологии в николаевскую эпоху (сусанинский сюжет) / Л. Н. Киселева // Лотмановский сборник. Т. 2. – М. : О.Г.И. – Изд-во РГГУ, 1997. – С. 279-302.
11. Комашко Б. Я. История христианства и Православной церкви с древности до наших дней. – Донецк: ООО «ПКФ «БАО», 2009. – 752 с.
12. Коннов В. Антон Брукнер и Вена на рубеже XIX-XX веков / В. Коннов // Музыкальная академия. – 2006. - № 4. – С. 172-181.
13. Медушевский В. В. Глинка как основоположник русской светской музыки [Электронный ресурс] / В. В. Медушевский // – Режим доступа: <http://www.radonezh.ru/text/8507.html>.
14. Новоселова Е. Ю. Идиллический мир «больших опер» Джакомо Мейербера / Е. Ю. Новоселова // Музыкальная академия. – 2006. - № 1. – С. 117-123.
15. Олейнікова Ю. В. Бідермайєр та його прояви у вокальній музиці XIX-XX століть : автореф. дис. ... кандидата

- мистецтвознавства : 17.00.03
/ Ю. В. Олейнікова. — Одеса, 2010. —
15 с.
16. Плотникова Н. Ю., Лозовая И. Е.
Глинка [Электронный ресурс]
/ Н. Ю. Плотникова, И. Е. Лозовая // —
Режим доступа:
<http://www.pravenc.ru/text/165139.html>
17. Прохоров Г. С. Предисловие
/ Г. С. Прохоров // Домострой. Юности
честное зеркало. — СПб. : Издатель-
ский Дом «Азбука-классика», 2008. —
С. 5-28.
18. Русское зарубежье в год тысячелетия
крещения Руси. — М. : Столица, 1991. —
459 с.
19. Сарабьянов Д. Бидермейер. Стиль без
имен и шедевров / Д. Сарабьянов. —
Пинакотека. — 1998. - № 4. — С. 4-11.
20. Сарабьянов Д. В. Художники круга
Венецианова и немецкий бидермайер /
Д. В. Сарабьянов // Русская живопись
XIX века среди европейских школ. —
М. : Советский художник, 1980. —
С. 72-92.
21. Черкашина М. Р. Историческая опера
эпохи романтизма: (Опыт исследова-
ния) / М.Р. Черкашина. — К. : Муз.
Украина, 1986. — 152 с.
22. Чумакова Т. В. Образ человека в куль-
туре Древней Руси (опыт философско-
антропологического анализа) : авто-
реф. дисс. ... доктора философских
наук : 09.00.13 / Т. В. Чумакова. —
СПб., 2002. — 38 с.
23. Щербакова Т. «Жизнь за царя»: черты
священнодействия / Т. Щербакова
// Музыкальная академия. — 2000. -
№ 4. — С. 154-157.

Стаття присвячена стилістичним та духовно-смісловим особливостям опери М. І. Глінки «Життя за царя» та К. А. Кавоса «Іван Сусанін», їх контактності з російською духовно-етичною традицією, що представлена у «Домострої», та зі стилістикою бідермайєру.

Ключові слова: «Домострой», бідермайєр, російський бідермайєр.

Article is devoted stylistic, spiritually-semantic features of an opera of M. I. Glinka «Life for the tsar» and K. A. Kavos «Ivan Susanin», them contacts with the Russian spiritually-ethical tradition presented in «Domesticityranny», and with stylistics biedermeier.

Key words: «Domesticityranny», biedermeier, Russianbiedermeier.