

Андрей Жданько

*Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского (Харьков)*

КОСМИЗМ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА В КОНТЕКСТЕ АНТИЧНОЙ АУРЫ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ XIX ВЕКА

Жданько А. Н. Космизм Н. А. Римского-Корсакова в контексте античной ауры русской культуры XIX века. Опираясь на существующие представления об античном космосе, отражающие исследовательскую мысль различной научной направленности и неоспоримо свидетельствующие о своеобразном изометризме космоса и музыки, в статье обосновывается правомерность восприятия и толкования творчества Римского-Корсакова посредством понятийной триады: *миро-созерцание – космос – музыка*. Выделяется комплекс обстоятельств, питающий корсаковский космизм посредством античных «вкраплений» в культуру России XIX века, органично слитых с её самобытным духовно-материальным «телом», что не в последнюю очередь обусловлено семиотикой и смысловой аурой Петербурга. Анализируются особенности музыкальной метафорики Римского-Корсакова, обнаруживающей стремление к мифологическому творчеству. Для пояснения данного наблюдения приводится ряд примеров оперного тематизма Римского-Корсакова из опер «Золотой петушок». «Царская невеста», «Снегурочка», «Садко», «Ночь перед Рождеством». На разных уровнях музыкального текста выявляется роль симметрии, организующей пространственные координаты музыкального космоса композитора.

Ключевые слова: космос, Римский-Корсаков, античность, русская культура XIX века, музыкальный театр, русская философия.

Жданько А. М. Космізм М. А. Римського-Корсакова в контексті античної аури російської культури XIX століття. Спираючись на існуючі уявлення про античний космос, що відображають дослідницьку думку різної наукової спрямованості і незаперечно свідчать про своєрідний ізометризм космосу і музики, в статті обґрунтовується правомірність сприйняття і тлумачення творчості Римського-Корсакова за допомогою понятийної триади: *світогляд – космос – музика*. Виділяється комплекс обставин, що живить корсаковський космізм за допомогою античних «вкраплень» у культуру Росії XIX століття, органічно злитих з її самобутнім духовно-матеріальним «тілом», що не в останню чергу зумовлено семиотикою і смисловою аурою

Петербурга. Аналізуються особливості музичної метафорики Римського-Корсакова, яка свідчить про прагнення до міфологічної творчості. Для пояснення даного спостереження наводиться ряд прикладів оперного тематизма Римського-Корсакова з опер «Золотий півник», «Царська наречена», «Снігуронька», «Садко», «Ніч перед Різдом». На різних рівнях музичного тексту виявляється роль симетрії, організуючої просторові координати музичного космосу композитора.

Ключові слова: космос, Римський-Корсаков, античність, російська культура XIX століття, музичний театр, російська філософія.

Zhdanko A. M. N. Rimsky-Korsakov's Cosmism in the Context of the pro-Ancient Aura of 19th Century's Russian Culture.

Background. Based on the present information regarding the ancient understanding of cosmos available from various branches of research, which without any doubt proves that the cosmos is isometric to music, this article justifies the interpretation of Rimsky-Korsakov's oeuvre through a triad of notions: worldview – cosmos – music.

Objective. The article outlines a complex of factors that fueled Korsakov's cosmism through ancient "interpolations" in the Russian culture of 19th century. These factors were inherent to that culture's unique spiritual and material body – a fact caused by the semiotics and the aura of St. Petersburg to a significant extent. The first feature is the Russian tradition of literacy, tightly connected to thorough studies of the ancient poetics and in particular the ancient theater; the laws of the ancient theater's organization obviously contained traces of "cosmism". The author of this work uses classical **methods** of analysis of historical and theoretical musicology.

Results. The ancient background of Korsakov's opera plots is well-known. First, we should mention the orphism of "Sadko" and "The Snow Maiden," where the motives of the Slavic culture naturally overlap with a deep layer of the classic mythology.

The ancient notions, as well as Christian ones, fuel Korsakov's understanding of Eros. This understanding also corresponds to some of the philosophical theories of that phenomenon.

The immediate interest of Rimsky-Korsakov in the Ancient Greek culture was caused by his work with ancient subjects, in particular "Nausicaa" and "Servilia". It seems that Korsakov stopped developing the ancient themes because he, raised in the context of 19th century's historicism, which presupposes drawing upon the national vocabularies of intonation corresponding to the space and the time of action in opera and to its characters, was simply unable to find himself in the antiquity due to the lack of necessary musical sources. Possibly, it was also important that he did not view the antiquity as a concrete and real historical locus; instead, he assigned it a value that excludes any particulars, any ties to a particular time or place. The very interest of Rimsky-Korsakov in the ancient heritage is significant: it motivates us to view him not only as a contemporary of the Silver Age poets with their ancient studies and of S. Taneev with his opera experiments, or as a predecessor of I. Stravinsky, but also as a creator that feels his ties to the sources of the European culture.

What is also important: it is their “primordially” that draws the antiquity and the Russian folklore together in the worldview of Rimsky-Korsakov. Such parallel is enhanced by the thesis of G. Florovsky who claimed that paganism has not been overcome in the Christian Russia. It is curious that the Slavic paganism is depicted as a “dark side” of the national consciousness, which often emerges in operas of Rimsky-Korsakov, for example, the doubled worlds of “May Night” and “Mlada”. We can say that his pieces are always full of the feeling of primordially that penetrates their whole structure and turns them into a “tree of life”, which grows from the absolute and primordial One and brings about the feeling of wholeness and organized unity. From this point of view, the dramatic collisions of his operas are seen in a new light: as the tragedy of falling out of one’s habitat, of social and intimate personal relationships.

Turning to the pieces by Rimsky-Korsakov, we should note that the composer created such qualities of sound that would bear information about all the aspects of the world at the same time and would aim at the holistic (intellectual, perceptual, acoustic, visual, and plastic) perception. Such is the reason behind the musical metaphors employed by Rimsky-Korsakov, which tend to mythology: sound is perceived in its perceptual wholeness, and intonation is perceived in clarity of lines and gestures, geometrical figures and colors. At the same time, expression is usually aimed not at creating dramatic or psychological tension but at broadening the space of possible expression.

This thesis is supported by several examples of Korsakov’s opera themes, including the operas “The Golden Cock”, “The Tsar’s Bride”, “The Snow Maiden”, “Sadko”, and “Christmas Eve”. The role of symmetry, which organizes the spatial coordinates of the composer’s musical cosmos, is explored on different levels of the musical text.

Conclusions. Thus, Rimsky-Korsakov’s cosmos, nourished by the ancient ideas, is a spatially oriented continuum of sound; it is filled with active movement that is visible in plastic forms. Its intonational and physical nature is in harmony with primordial manifestations and reactions of a human being, as well as with ways of creating meaning and communicating. From such point of view, the oeuvre that comprises a unique phenomenon called “the musical theater of Rimsky-Korsakov” can be interpreted as a single “cosmos piece.” Its structure is composed of inner cycles: the pieces are connected by the same theme (historical operas), by genres (opera tales), by drawing upon particular layers of folklore from the year cycle. From aesthetical point of view, such repetition allows to look at the orderliness of the whole and its parts as the embodiment of the idea of beauty, which can be both hedonistically enjoyed or perceived as a value in itself, in a detached manner.

Turning to the qualities of sound in Korsakov’s oeuvre, we should note its syncretic nature. For several reasons, the sound of Korsakov’s theatre obviously unites acoustic and intonational, visual, and corporeal or plastic aspects of expression. The first reason is Korsakov’s worldview that we equal to the notion of cosmos, to the idea that everything sounds. A particular case of this holism is the composer’s synesthesia. The second reason is the composer’s intention to explore the very foundations of the world, his

tendency towards exploring primordality, the primal source. Since pre-logical thinking and pre-verbal ways of communication are the features of the most ancient condition of cognitive, adaptational, and translational systems of the society, and since they are syncretic, they can be considered archetypal. The third reason is that Korsakov's contemporary integrative cultural tendencies, represented both in art and in philosophical aesthetics, stimulated the development of cognitive resources of music as a "universal art," that is, its capability to embody not only affects (feelings, emotions) but also visual or corporeal images, phenomena, and landscapes, as well as gestures signifying human personality. The tendency towards broadening the area of music created that aesthetic background and, finally, that worldview which "condensed" into real objective entities gaining audial forms. Thus, the composer's music reached the notion of universal immanence, which was developed in late 19th – early 20th centuries by the Russian philosophers.

Key words: cosmos, Rimsky-Korsakov, antiquity, Russian culture of 19th century, musical theater, Russian philosophy.

Обращая исследовательский взгляд на процесс эволюции теоретического музыкознания, мы замечаем определённую константность идеи осмысления музыки как звучащего космоса, причём в античном её понимании.

Существующие представления об античном космосе, отражающие исследовательскую мысль различной научной направленности, неоспоримо свидетельствуют о своеобразном изометризме космоса и музыки, основанном на изначальной слитности лежащих в их фундаменте свойств. Это, в свою очередь, делает музыку совершенным средством отражения космоса, располагающим большими возможностями в сравнении с другими видами искусства. О основополагающей идее понимания музыки как звучащем пространственно-временном континууме будет сказано ниже. Добавим лишь, что музыка имеет не только акустическую, но и телесно-пластическую природу, закреплённую асафьевским термином ритмо-интонации, теорией ладового ритма Б. Яворского [26] и разработками в области артикуляции И. Браудо [5].

Необходимо, однако, оговорить, что «космизм» музыки далеко не всегда проявляется имманентно, существует лишь в её потенциальном слое. Явленные формы он принимает только при условии выхода на поверхность художественного текста произведения, определяя его целевое познавательное содержание. Именно так происходит в твор-

честве Римского-Корсакова, допуская его восприятие и толкование посредством понятийной триады *миросозерцание – космос – музыка*. Смыслообразующей осью в ней служит срединное звено, раскрывающее миросозерцание композитора как звучащий космос, а музыку – как звучащее миросозерцание.

Что же, однако, заставляет видеть в миросозерцании Римского-Корсакова именно античное представление о космосе? Рассматривая античность как источник инвариантов познания, философ А. Павленко пишет, что главный постулат всякой науки есть обнаружение некоего порядка, а порядок, утверждает ученый, для всякого европейца есть, в конечном счёте, космос. Автор выделяет две функции космоса со стороны мировоззрения, слитые воедино: упорядочивающую и эстетическую. Первая из них нацелена на познание того, «как всё устроено»; вторая – на чувственное восприятие этого устройства. Тем самым происходит слияние рациональной конструктивности и эмоциональной неопределенности, что побуждает автора говорить о наличии у греков «чувственно-образной геометрии» [16, с. 10-32]. В конечном счёте эстетическое служит коррелятом между умопостигаемым и чувственным, обеспечивая слитную, всеохватную целостность мира и представление о нем человека.

Что же дает возможность чувственно-эстетического постижения космоса? Его телесность. Согласно остроумному замечанию А. Павленко, свойство эстетического в космосе можно передать на русском языке лишь словом «лепота», «велико-лепный», «лепщик», в котором раскрывается телесная суть красоты. «С-лепленное» тело это и есть, в сущности, красота («велико-лепие»), то есть сам космос. Отсюда структурированность, упорядоченность и красота оказываются понятиями не только взаимобратимыми, но и в известной мере тождественными. Идеальным же телом космоса предстает шар или сфера, как самая совершенная фигура наравне с круговращением как самым совершенным же движением [16, с. 88]. Из понятия шарообразности космоса вытекает и представление о его бесконечности¹. Очевидно,

¹ Согласно тезису культуролога Т. Антиповой, «бесконечность – вовсе не то, вне чего ничего нет <...>, а наоборот, – то, вне чего всегда есть что-нибудь. Если вовне ничего нет, то мы имеем дело с законченным целым. Отсюда следует, что бесконечность может быть только внутри, она не схватывает, а охватывается» [1, с. 45]

именно бесконечность космоса, охватываемая им, и создает его целостность или все-охватность. Подтверждая свою мысль ссылкой на культовые постройки христианской эпохи, Т. Антипова указывает на акцентуацию в романском храме внутреннего пространства, в то время, как готика устремляется ввысь, к астрономическому небу [1, с. 45]. Особенно важной представляется мысль ученого о возникающей для личности возможности охватить Бога – в античном космосе это означает охват целокупного мира, его обозримость, придание ему «антропосообразности».

Телесность, «с-лепленность» космоса подразумевает его пластичность: не случайно А. Павленко называет греков «космопластами» [16, с. 62]. Данное свойство делает космос доступным непосредственно чувственному созерцанию: «Для Платона *видеть* Космос, – замечает А. Павленко, – <...> и значит обрести его явленную, видимую сущность – *вид*» [16, с. 62]. Однако космос не только пластичен и доступен визуально-чувственному созерцанию; он еще и звучит, отчего и возникла концепция гармонии сфер, космоса как акустического феномена. Указывая на это, музыковеды приводят выдержки из трактатов античных философов, подтверждающих, что для них – весь мир звучит, и обосновано выводят сугубо музыкальное понятие гармонии из древнегреческих представлений [23, с. 8-10; 13, с. 27]. Пластичность и звуковая гармония космоса делают его одушевленным. «Демииург Платона, – указывает А. Павленко, – *промышляя* космос <...> помещает ум в душу, а душу – в тело и таким образом “строит Вселенную”» [16, с. 62].

Созерцая упорядоченный космос и постигая эту упорядоченность, человек одновременно усваивает и осваивает саму идею порядка как красоты, и тем самым осмысливает его, постигает суть всего и, таким образом, окультуривает мир. Более того, исходя из тождества структурированности и красоты космоса сам он мыслится в эпоху античности искусством, на что указывал А. Лосев [9, с. 121]. Искусство же, согласно актуальным философским концепциям, есть, с одной стороны, оперирование образами («сгустками» экзистенциального опыта – Г. Зедльмайер), с другой – символами (самодостаточными «значащими формами» – С. Лангер [15, с. 26-29]). Следовательно, космос-искус-

ство допустимо представить в слиянности экзистенциальных «первопереживаний» (Г. Зедльмайер) и символотворчества (С. Лангер). Иными словами космос резонирует на генотипные свойства человека как вида и выявляет свою соприродность ему.

Показательно, что в противовес прекрасному холоду и отчужденности Вселенной звучащее великолепие космоса манит не только своим совершенством, но и приветливостью, открытостью интуитивно-эстетическому созерцанию, радостью узнавания чего-то родственного. Искусствовед С. Шубович обращает внимание на характеристику космоса, данную Платоном: античный философ описывает его как прекрасную землю, наполненную воздухом и водой, сияющую разнообразными красками [25, с. 88]. «Для античности, – пишет Л. Голованов, – прекрасное было гармонией внутренних стихий в человеческом существе, когда принцип общетелесной (космической) жизни, который древние греки называли “душой”, подчинял целиком себе все телесные “стихии”, а сформулированное по такому принципу существо и выступало *идеалом*» [9, с. 128-129]. Как указывает далее автор, никакие катастрофы, происходящие в космосе, не могут отнять у него красоты и художественности: «... он был всегда закономерен, всегда правилен, всегда соответствовал сам себе». Более того, он «всегда принуждал созерцать себя так, как будто бы имел целью вызвать удивление, наслаждение и уравновешенно-мудрое удовлетворение». Для постижения сути космоса важно следующее положение ученого: он был «творцом самого себя и не имел никакого творца еще над собой». А это, подчеркивает автор, для классического древнего грека было наиболее морально и нравственно, а значит, – реально, прекрасно и справедливо [9, с. 124]. Тем самым космос являет свое человеческое измерение и обретает культурный смысл.

Итак, *космос* это порядок, структурированность (о-формленность), красота, пластически-акустическое тело, органичность, постоянный процесс преобразования (конечно-бесконечный), единство идеи и вещи, образа и символа, творчество (идея творения или со-творенного порядка как самодвижение мирового целого), искусство, нравственное начало, – совокупность свойств, подлежащих эстетическому, целостному осмыслению через созерцание. Данные характеристики космоса и побуждают

видеть в нем некоторое эквивалентное выражение всеохватности, слитной целостности, взаимного перехода качеств в границах тождества, а в познавательном отношении – идеальный инструмент смысла-сотворения и смысла-постижения, отвечающий мирозерцательной (интуитивно-эстетической) модели познания Римского-Корсакова.

Однако помимо объективных, то есть лежащих в основании самого предмета музыки, предпосылок, допускающих толкование мирозерцания Римского-Корсакова сквозь призму *космоса*, существуют и другие. Мы можем выделить комплекс обстоятельств, питающий корсаковский космизм посредством античных «вкраплений» в культуру России XIX века, настолько слитых с ее самобытным духовно-материальным «телом», что они не воспринимаются чем-то инородным по отношению к нему, но, напротив, органично входят в его структуру, что, возможно, не в последнюю очередь обусловлено семиотикой и смысловой аурой Петербурга.

Не касаясь темы «античность и Россия» в качестве специального предмета изучения, укажем лишь на некоторые её особенности. Первая из них заключается в специфике русской образованности, неотделимой от вдумчивого изучения античной поэтики, в частности, театра, законы организации которого, очевидно, также несли на себе следы «космизма». Показательна работа Н. Тетериной об оперной драматургии «Руслана», впитавшей, по мысли исследователя, принципы античной трагедии [21, с. 10-13]. Трудно допустить, что такой верный и последовательный глинкианец, каковым себя постоянно аттестовал Римский-Корсаков, мог бы не унаследовать эту преемственность с античным идеалом прекрасного. Важно также, что период, рассматриваемый Н. Тетериной, хронологически и исторически совпадает с начальным этапом пробуждения «философского любопытства» в России. В противовес современнику этого процесса В. Одоевскому и последующим критикам, исследователям и комментаторам русского «любомудрия» первых десятилетий XIX века, связывавших его с шеллингианством, В. Эрн непосредственно выводит его из «логизма» антично-восточно-христианского типа философствования, видя в нем позитивный фон для всей национальной познавательной традиции. Более того, согласно В. Эрну, одним из измерений, в котором

логизм предстает человеческому сознанию, есть как раз космическое [17, с. 89]¹. Приведенные частные примеры проявлений преемственности русской культуры XIX столетия с античностью на основе как непосредственных заимствований, сознательно внедряемых посредством образования и процесс европеизации, так и органично – через византийские корни, позволяют предположить её существенность для двустороннего процесса национальной самоидентификации и осмысления сродненности с западным миром. Не случайно новое духовное строительство, питавшее русский религиозный ренессанс и поэзию «серебряного века», оказалось созвучным и современному процессу обострения интереса к античности: не только её наследию, но и существенным сторонам мирозерцания, не только вневременному эталону совершенства, почти синонимичному самому понятию культуры в её первичном значении, но и чему-то глубоко почвенному².

Античная подпочва корсаковских оперных сюжетов хорошо известна и так часто питает исследовательские рассуждения и концепции, что это освобождает от ссылок на определенный научный источник. Речь идет в первую очередь об орфизме «Садко» и «Снегурочки», где мотивы славянской культуры органично накладываются на глубинный смысловой пласт классической мифологии. Важно, однако, отметить, что между Садко и Лелем существует весьма принципиальная разница, имеющая непосредственное отношение к корсаковскому (и античному!) космизму. Если Лель принадлежит пантеону божеств и совмещает функции Орфея, Пана и Эроса, символизируя, в конечном счете, бесконечную (безначальную) молодость бытия (по Римскому-Корсакову), то Садко скорее можно причислить к «культурным героям», вследствие чего он выступает сознательно созидающей личностью, совмещающей творение эстетической реальности с совершенствованием

¹ Заметим также, что комментатор книги Г. Флоровского И. Мейендорф говорит о примере греческих отцов Церкви как о «христианском эллинизме, отказавшемся от чуждых христианству начал <...> и сумевшем преобразоваться изнутри, стать воистину христианским» [22, с. 11].

² Интерес к античности на рубеже XIX – XX ст. имел общеевропейский характер. Назовём в этой связи «Орестею» С. Танеева, «Сапфо» Н. Лысенко, «Дафниса и Хлою» М. Равеля.

материально-практической и социальной сторон жизни. Более того, в опере-былине так и остается неразгаданной загадка о происхождении подводного царства: не то оно всамделишно-природное, не то «сочинённое» фантазией героя. Однако если принять во внимание вторую версию, тогда окажется, что между вымыслом и «взаправду», воображаемой и реальной действительностью нет никакой грани, коль скоро золотые рыбки из придумки Садко очутились в рыбацкой сети, а привидевшаяся в сумеречных грёзах Морская Царевна обернулась вполне осязаемой речкой. Тем самым здесь раскрывается такая особенность античного понимания эстетического, при котором оно неотделимо от утилитарно-практических целей, а искусство предстаёт «моментом самой жизни, практикой жизненного строительства» [9, с. 121].

Античные представления, на наш взгляд, питают, наряду с христианскими, корсаковское понимание любви-Эроса. Причем здесь оно совпадает с некоторыми философскими взглядами на это явление¹. А. Гулыга, изучая различные грани «русской идеи» XIX – начала XX столетий, обнаруживает двойственное отношение к Софии, олицетворяющей красоту и вечную женственность. Ощутимая софийность мира есть наше воспоминание об Эдеме, собственно красота. Однако эдемская красота в не-Эдеме есть подделка, поэтому она может жалить как змея. «Земная красота, – пишет философ, – загадочна и зловеща, как улыбка Джоконды; с Елизаветой Тюрингской соперничают здесь чары Венеры, и “жене, облаченной в солнце”, противостоит “жена-блудница”, облеченная в сатанинскую красоту» [10, с. 271]. Аналогичная двойственность заложена, как известно, в античном Эросе, равно несущем в себе и разрушительную страсть (хаос), и созидательную любовь (космизм). В операх Римского-Корсакова отражается эта дuality «женственного», любовного начала. Если в произведениях, хронологически относящихся еще к XIX веку, композитор трактует его скорее в образах-категориях, близких Вл. Соловьёву (ангельская, божественно-космическая София, воплощаемая по преимуществу в «природных» персонажах Снегурочки, Царевны-Лебеди, Волховы,

¹ О русском Эросе писал Б. Асафьев [3]. Примечательно название сборника статей писателей и поэтов конца XIX – начала XX вв., посвященных философии любви в России: «Русский Эрос» [18].

либо существенно отвлеченных от социума, – Марфы, Млады, позднее – Сервилии, – и ее противоположность, земная София, но понимаемая лишь как земное измерение Софии космической), то в «Кашее Бессмертном» и, в особенности, «Золотом Петушке» на первый план выходит «странная» красота Кашеевны и Шемаханской царицы. Показательно, что вторая из них получила в музыковедении настолько противоречивые характеристики, словно речь идёт о разных героинях [3; 2; 8; 7; 20]. Так лукавство античного Эроса оборачивается у Римского-Корсакова смысловой бесконечностью оперного образа, в котором деструкция «сырого» материала облекается в совершенную оформленность эстетически (эротически) привлекательного.

Непосредственный интерес Римского-Корсакова к древнегреческой культуре был связан с задачей воплощения античных сюжетов. Упомянем в этом контексте о «Навзикае» и «Сервилии». Думается, отсутствие продолжения работы над античной тематикой было обусловлено тем обстоятельством, что Римский-Корсаков, воспитанный в русле историзма XIX века, подразумевавшего обращение к национальному интонационному словарю, соответствующему времени-пространству оперного действия и населяющим его персонажам, просто не мог обрести себя в античности в силу отсутствия необходимых музыкальных источников. Возможно, не последнюю роль здесь сыграло и то обстоятельство, что античность не мыслилась им конкретно-исторической реальностью, обладая той мерой ценности, которая исключает какую-либо конкретизацию, привязанность к определенному хронотопу. Показателен, однако, сам интерес Римского-Корсакова к античному наследию, побуждающий видеть в нем не только современника поэтов «серебряного века» с их античными штудиями и С. Танеева с его оперными опытами, либо предтечу И. Стравинского, но и творца, ощущающего свою причастность к первоначалам европейской культуры.

Заметим попутно, что свойство первоначальности сближает в мирозерцательном космосе Римского-Корсакова античность и русские фольклорные формы. Особую примечательность такого рода параллели придает утверждение Г. Флоровского о непреодоленности язычества в христианской России [22, с. 121]. Здесь любопытна характеристика славянского язычества как «ночной» стороны национального

сознания, которая нередко проявляется и в операх Римского-Корсакова – достаточно вспомнить об удвоении миров в «Майской ночи» и «Младе». В этом плане можно говорить о постоянном присутствии в произведениях композитора ощущения первоначальности, пронизывающего всю их структуру и превращающих их в своего рода «древо жизни», прорастающее из абсолютного праединого, что, в свою очередь, рождает чувство целого, организованного единства. Под таким углом зрения драматические коллизии его опер предстают в новом свете: как воплощение трагедии отпадения от своего жизненного пространства, социальных и интимно-личностных связей. Например, суть личной драмы Любаши из «Царской невесты» видится в отлучении от патриархальной обстановки родительского дома, исконности «природного» уклада, что выражено бесконечной тоской ее протяжной песни «Запрягай коней». Да и сама песня повествует об отторжении, утрате опоры в обжитом мире. Любовь-страсть Грязного перемещает его из разгульной жизни удалого опричника в область подлинных переживаний, но переход в «чужое» пространство при сохранении устоявшихся поведенческих и нравственных нормативов также ведёт к выталкиванию из него, а попытка завладеть им хитростью и силой ведёт к преступлению. Попытка Снегурочки полюбить – то есть перейти в мир людей – также завершается трагически, а злодейство Сальери мотивируется его подсознательным пониманием непричастности клану посвященных музыке. Однако ни эти, ни иные коллизии не могут разрушить гармоничность созерцания творимых композитором звуковых форм (или звукоформ), через которые постигается смысл мира как космоса. Иными словами, выстраивая («вылепливая») звуковую конструкцию своего сочинения, композитор сообщает о целостности и всеохватности мира, его совершенстве и соприродности человеку По мысли А. Самойленко, «гибель позитивных персонажей предстаёт “разрешённой”, оправданной и “исправленной”, преображённой в композиционном завершении оперы, то есть переведённой в посттрагическое измерение» [20, с. 138]. Приведенное наблюдение даёт право исследователю вообще отрицать трагедийность оперной концепции композитора [там же].

Обращаясь непосредственно к произведениям Римского-Корсакова, следует обратить внимание на создание композитором такого качества звучания, которое несло бы информацию одновременно обо всех

гранях мирового целого и было бы направлено на целостное (интеллектуально-чувственное, акустически-визуально-пластическое) восприятие. Отсюда проистекают особенности музыкальной метафорики Римского-Корсакова, о которой писал Ю. Кремлёв [14], обнаруживающей стремление к мифологическому творчеству, поскольку звук начинает восприниматься во всей его чувственно-осязаемой полноте, а интонационный ход – в наглядности линии и жеста, геометрической фигуры и краски. При этом экспрессия выражения нацелена, как правило, не на создание драматического или психологического напряжения, а на расширение пространства высказывания.

Для пояснения данного наблюдения приведем ряд примеров оперного тематизма Римского-Корсакова, связанного с накоплением хроматических тонов – приёмом, по своей природе, казалось бы, автоматически способствующим усилению функциональных тяготений, следовательно, целеполагания. Заметим сразу, что все три используемых образца различны в образном отношении, отчасти даже противоположны, однако, объединены названным свойством организации пространственно-зрительных представлений.

Первый из них заимствован из характеристики едва ли не самого загадочного женского образа во всей оперной литературе (за исключением, пожалуй, вагнеровской Кундри) – Шемаханской царицы. Хроматическое движение мелодической линии ее лейтмотива производит впечатление скольжения по полутонам, какого-то лениво-неторопливого глиссандо. Звуки переливаются один в другой, не задерживаясь на моменте присущего для ступеней хроматического звукоряда тяготения в соседний тон¹. Кроме того, мелодия совершенно явственно извивается кольцами, общее движение медлительно. В конечном счёте, возникает почти наглядный гипнотизирующий образ змееподобного существа, и реакция на него обуславливается уже не только ситуацией (аффектом) томления, с которой ассоциируется звукоряд (как в вагнеровском

¹ Возникает определенная аналогия с темой флейты из «Послеполуденного отдыха фавна» К. Дебюсси, где мелодия сперва переливается в пределах тритона, а затем обрисовывает причудливый орнамент-арабеск. Параллель такого рода обусловлена известным сходством поэтики обоих композиторов, тяготеющих к статике, созерцанию, пространственному восприятию явлений, картинности.

«Тристане»), или мучительного погружения в бездну (как в *Lamento* Дидоны из оперы Г. Пёрсела или *Crucifixus* из Высокой мессы И. С. Баха), но и тем кругом семантических единиц, который сопряжен с символической змеи¹. Как видим, звуковременной путь не имеет здесь направленного характера, а сам его вектор словно «ведет» глаз созерцающего по всем линиям целостного предмета, очерчивая его контур, в то время как без напряжения перетекающие друг в друга тона словно манят световыми бликами на его блестящей поверхности.

Другой пример пространственности мелодии отсылает к образу совершенно иного эстетического наклонения – Марфы из «Царской невесты». Речь идет о теме, открывающей её Арию второго действия («В Новгороде мы с Ваней рядом жили»). Здесь также использованы выразительные возможности хроматического звукоряда, правда, в восходящем движении, причем Римский-Корсаков не пренебрегает системой функциональных тяготений и даже, напротив, усиливает их, трактуя каждый интонационный ход как вводный, следовательно, требующий разрешения. Однако гармонизирован этот звукоряд посредством серии эллипсисов, сопровождаемой неуклонным расхождением обращенной ввысь мелодии и ниспадающего баса. Так складывается образ постепенно расширяющегося пространства, словно мир раздвигает свои видимые границы и предстает перед изумленным взором во всем своем великолепии. В психологическом плане возникает эффект такого состояния личности, когда она начинает ощущать в себе всю полноту жизни, а себя самое – равной мировому пространству².

¹ Культурный тезаурус современного слушателя-зрителя обуславливает включение в него не только мифологических представлений, но и художественных ассоциаций – с образами женщины-змеи в сказке К. Гоцци, Легенды о Прекрасной Мелюзине и одноименной симфонической увертюры Ф. Мендельсона, Лулу А. Берга. Кроме того, возможны и смысловые связи иного рода: с темой ля-минорной прелюдии из ХТК И. С. Баха (образ-символ змия-обольстителя), лейтмотивом Логе из вагнеровской тетралогии.

² Такой момент есть про-зрение, постижение истины, сути всего. Личность словно наполняется космосом, начинает ощущать его в себе. Аналогичное состояние благоговейного созерцания всеохватности и причастности к мировому целому, очевидно, присуще верующему к его обращенности к Богу. Показательно, что в связи с описанной темой дважды на протяжении оперы возникает (в словесном тексте) образ сада: одна из мифологем Рая, Царства Божия, Божественного Откровения.

Третий пример, иллюстрирующий пространственность корсаковского космоса, уже не связан с тотальной хроматизацией музыкальной ткани, хотя вводнотоновые интонации и альтерированные ступени здесь используются. Это – тема Ариетты Снегурочки из Пролога (или из сцены таяния). По своей конфигурации она напоминает «ленту Мёбиуса» или идеально выписанную «восьмерку». При, казалось бы, бесконечном мотивном обновлении мелодии, напряженности, вызываемой повышенными IV и VII ступенями минора, мелодический рисунок в результате оказывается совершенно замкнутым, что подкрепляется контрапунктом солирующего гобоя, наглядно демонстрирующим сомкнутость начала и конца темы. Тем самым мелодия буквально вычерчивается, а ее бесконечность оказывается сродни той бесконечности, которая охватывается космосом, пребывает в нем в состоянии дления.

Одним из проявлений пространственности мелодики Римского-Корсакова, выступает ее орнаментальность. Анализируя «Снегурочку», Е. Ручьевская указывает на едва ли не абсолютный характер мелодического орнамента в этом произведении. Истолкованный композитором тематически он вписывается в совершенно разные типы мелодики, как бы модулирует в разные жанровые сферы, обладая свойством образно-семантической «мимикрии», способностью к перевоплощению из колоратуры или фигуративного пассажа в распевный, песенный тип интонирования [19].

Приведенные примеры корсаковских мелодий позволяют наглядно проследить особый момент перехода времени в пространство, идеального в материальное. Не будет преувеличением сделать вывод о том, что события в операх Римского-Корсакова (в данном случае имеются в виду события *музыкальные*) не столько *развиваются*, сколько *располагаются во времени*, которое предстаёт (кстати, в полном согласии с теорией относительности и эйнштейновской трактовкой пространственно-временных соотношений) одним из измерений пространства¹.

В организации целого пространственность музыкального космоса Римского-Корсакова проявляется, прежде всего, в таком явлении, как

¹ Вспомним в этой связи мысль А. Лосева о предельности космоса, необходимой для его постижения путем созерцания [9]. В данном случае созерцается само время.

симметрия. Традиционно его относят к области композиции и формообразования, вместе с тем, оно охватывает все срезы корсаковского художественного текста – синтетического в условиях музыкально-сценического искусства. На уровне сценарно-драматургического плана симметрия проявляется в приеме зеркального возвращения в конечной фазе развития событий персонажей и ситуаций, отмечавших их начало, в стягивании «краев» произведения. Среди хрестоматийных примеров назовем Пролог и сцену таяния Снегурочки, а также соотнесенность первой и седьмой картин «Садко», где сперва певец-гуслияр приходит к новгородцам с поклоном и приветствием, а затем, напротив, они приходят к нему, чтобы прославить его. Заметим сразу, что в обоих случаях «зримая» симметрия дополняется «слышимой», так как композитор использует единый тематический материал. И если в «весенней сказке» эффект репризности может быть объяснен финальным превращением почти невыделенного из органической природы существа в «человека любящего», то в опере-былине композитор перепоручает хору седьмой картины выходную реплику заглавного героя, отмечая, таким образом, смену ролей в результате подвигов отважного героя. На уровне звуковысотности симметрия проявляется в «искусственных» звукорядах – целотоне и морской гамме; в мелодике – в равновеликости интервальных ходов (лейтмотив Новгорода: две чистые кварты, соединенные большой секундой), взаимобратимости сегментов-фраз (тема Ариетты Снегурочки), вос- и нисходящем движении (лейтмотив Морского Царя, тема арии Шемаханской царицы); в метро-ритмической организации – в преобладании нечётных размеров с выделенностью срединной доли; в тональных планах – в цикличности смены функциональных опор на интервальной основе (чередование устоев, расположенных по малым терциям, с возвращением к исходному *C-dur* в оркестровом вступлении во второй картине «Садко»), малотерцовых и большетерцовых цепочках и пр¹.

Приведенные примеры симметричности в корсаковском космосе рождают образ «чистого» пространства: его расширения, сжатия,

¹ Наблюдение о симметричности формы в опере «Садко» впервые высказал В. Цуккерман [24]. А. Кандинский композицию оперы «Золотой петушок» определяет как монументальную 3-х частную форму с динамической репризой, поскольку 3-й акт содержит темы «Шемаханского» мира [12].

вытягивания по вертикали и, напротив, уплощение в горизонтальной проекции. Следует заметить, что, несмотря на «равнинный» характер присущих русскому этносу пространственных представлений, о котором писали Л. Гумилёв [11] и Г. Гачев [6], корсаковский космос достаточно симметрично расположен по обеим осям мирового топоса. Его вертикальная координата ограничивается космогонией неба и морскими глубинами («Ночь перед Рождеством» и «Садко»), с другой стороны, отраженностью мира земного и подводного либо трансцендентного («Майская ночь» и «Китеж»). Горизонтальная же координата связана с земной и водной поверхностью, многоцветьем и многоголосием леса¹. Причём всякий раз возникает ощущение беспредельности, широты, простора – бесконечности космоса. Подчеркнём, что в данном контексте речь идет не об образах-пейзажах, не о живописных картинах, а именно о восприятии названных проявлений пространственности на уровне интуиции, как непосредственном соприкосновении с нею. Иными словами пространственность обладает у Римского-Корсакова своей внутренней и внешней формой. В качестве первой она выступает в своей бытийственной функции, несет феноменологическое содержание, напротив, в облике второй наделяется свойством образности². Но и в том, и в другом виде она никогда не становится у Римского-Корсакова своего рода «звуковой геометрией» или абстрагированной от жизненных реалий акустической конструкцией.

Вертикально-горизонтальная организация пространства корсаковского космоса проявляется во взаимодействии красочной гармонической

¹ Напомним в этой связи те характеристики опер Римского-Корсакова, которые дает им Ю. Кремлев, говоря об «операх моря», «операх леса», «операх неба» и пр. [4].

² С этой точки зрения интересны аналитические опыты, раскрывающие формальные структуры музыки А. Скрябина с позиций «мистической философии». Так, американский музыковед Д. Бейкер, указывая на присущее деятелям «серебряного века» представление о резонировании звуковых вибраций с гармонией сфер, формулирует свою задачу в обнаружении такого взаимоотношения между скрябиновским мистицизмом и композиционными структурами, которое не было бы опосредовано сеткой конкретных понятий, как в лейтмотивной системе Р. Вагнера, но основывалось на соответствии базовых мистических представлений и имманентных законов музыкальной организации. В частности он говорит о «двенадцатитоновой вселенной» пятой сонаты А. Скрябина [14, с. 47].

фоники, темброво дифференцированной ткани и выписывающих прихотливый узор мелодических линий, акустически насыщенной аккордики и мелодической орнаментики. Важно подчеркнуть разнообразие векторов мелодического движения, благодаря которому звуковое пространство не просто расчерчивается, подобно карте-схеме, а насыщается жизненной энергией, приобретает пластичность, гибкость, динамизируется. Наконец, эффекту пространственного развертывания корсаковского космоса способствует неспешный, всегда строго упорядоченный темпо-ритм музыкально-событийной канвы, растянутость экспозиционных фаз, рельефность подачи каждого образа и ситуации, вследствие чего художественное время обнаруживает свойство дления. Такая неспешность протекания драматургического процесса приводит к своего рода «божественным длиннотам», дающим возможность вчувствования в каждый его миг и сопряжения всех деталей с единым целым.

Итак, космос Римского-Корсакова, оплодотворённый античными идеями, предстает звуковым пространственно сориентированным континуумом, в котором осуществляется активное движение, принимающее пластически осязаемые формы. Его интонационно-телесная природа гармонирует с первичными проявлениями и реакциями человека, а также способами смыслообразования и коммуникации¹. С позиций данной категории совокупность произведений, составляющих особое явление, называемое «музыкальный театр Римского-Корсакова», может истолковываться единым «произведением-космосом», структура которого образуется внутренней цикличностью сочинений, связанных единой тематической направленностью (исторические оперы), жанровой принадлежностью (оперы-сказки), обращенностью к определенным фольклорным пластам, составляющим годовой календарный цикл. С эстетической точки зрения повторность такого рода дает возможность бесконечного созерцания упорядоченности целого и его частей как воплощения идеи красоты, которую можно одновременно гедонистически «вкушать» и «незаинтересованно» воспринимать как самоценность.

¹ В этой связи нелишне напомнить об античной хорее, подразумевавшей, как известно, органическое слияние звукового и пластического начала. В свете такого рода явлений корсаковский космос предстает «вылепленным», «велико-лепным», вызывая восхищение своей «лепотой».

Обращаясь к качественной стороне самого феномена звучания в произведениях Римского-Корсакова, следует, прежде всего, указать на его синкретический характер. В звукоформе корсаковского театра наглядно прослеживается слияние акустически-интонационной, живописно-визуальной и телесно-пластической граней выразительности, обусловленное рядом причин. Во-первых, такому слиянию, несомненно, способствовало само мирозерцание Римского-Корсакова, отождествляемое нами с космосом, с представлением о том, что всё – звучит. Как более частный случай проявления целостности следует упомянуть «цветной» слух композитора. Во-вторых, оно отвечало стремлению композитора к раскрытию самих основ мира, к первичности, первоначалу. Поскольку же дологическое мышление и дословесные способы коммуникации характеризуют древнейшее состояние познавательно-адаптационной и трансляционной системы социума, и поскольку они обладают свойством синкрезиса, их можно с полным правом считать архетипическими. В-третьих, современные Римскому-Корсакову интеграционные тенденции культуры, отраженные и в художественном творчестве, и в философско-эстетической мысли, стимулировали нахождение познавательных ресурсов музыки как «всеискусства», то есть её способности воплощать не только аффекты (чувства, переживания, эмоции), но также зрительно-телесные образы и впечатления, явления и картины природы, пластически-жестовое проявление человеческой индивидуальности [26]. Устремлённость к расширению области музыкального создавало тот художественно-эстетический и, в конечном счете, мировоззренческий фон, который «сгушался» в реальные вещно-предметные данности, получающие звуковые формы. Тем самым музыка композитора вплотную приблизилась к представлению об имманентности всего всему, культивировавшемуся на рубеже XIX – первых десятилетий XX века русской философской мыслью.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антипова Т. Музыка и бытие. Смысл толкования в контексте толкования смысла. – М. : Вече, 1997. – 280 с.
2. Асафьев Б. В. Гений русской музыки // Избранные труды. Композиторы «Могучей кучки». В. В. Стасов. – Т. 3. – М. : Изд-во АН СССР, 1954. – С. 225-228.

3. Асафьев Б. В. Симфонические этюды / Общ. ред. и вступ. ст. др. искусствоведения Е. М. Орловой. – Л. : Музыка, 1970. – 264 с.
4. Бейкер Д. Музыка Скрябина: формальная структура как призма мистической философии // Ученые записки / Гос. мемориальный музей А. Н. Скрябина. – Вып. 1. – М. : Композитор, 1993. – С. 45-55.
5. Браудо И. Артикуляция (О произношении мелодии) – Изд. 2. – Л. : Музыка, 1973. – 198 с.
6. Гачев Г. Национальные образы мира. Космо – Психо – Логос. – М.: Прогресс-Культура, 1995. – 480 с.
7. Гозенпуд А. А. Н. А. Римский-Корсаков. Темы и идеи его оперного творчества. – М. : Музгиз, 1957. – 187 с.
8. Гозенпуд А. А. Из наблюдений над творческим процессом Римского-Корсакова // Римский-Корсаков. Исследования, материалы, письма: В 2 т. – Т. 1. – М. : Музгиз, 1952. – С. 145-251.
9. Голованов А. В. Универсализм античного космоса // А. Ф. Лосев и культура XX века: Лосевские чтения. – М. : Наука, 1991. – С. 119-130.
10. Гулыга А. Русская идея и ее творцы. – М.: ЭКСМО, 2003. – 448 с.
11. Гумилёв Л. Н. Этногенез и биосфера Земли [Свод № 3. Международный альманах] / Сост. Н. В. Гумилёва. – М. : Танаис ДИ – ДИК, 1994. – 544 с.
12. Кандинский А. О музыкальных характеристиках в творчестве Римского-Корсакова // Н. А. Римский-Корсаков. Исследования. Материалы. Письма: В 2 т. – Т. 1. – М. : Изд-во АН СССР, 1952. – С. 79-144.
13. Котляревский И. А. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания. Методы изучения и классификации. – К. : Музична Україна, 1983. – 158 с.
14. Кремлёв Ю. Эстетика природы в творчестве Н. А. Римского-Корсакова. – М. : Музгиз, 1962. – 110 с.
15. Можейко М. А. Современная философия искусства: новейшие тенденции // Актуальные проблемы мировой художественной культуры: Материалы международной научной конференции: В 2 ч. – Ч. 1. – Гродно : ГрГУ, 2004. – С. 26-29.
16. Павленко А. Н. Европейская космология: основания с пистемологического поворота. – М. : Ин-т философии РАН-Интрада, 1997. – 255 с.
17. Поляков Л. В. Учение В. Эрна о русской философии // Религиозно-идеалистическая философия в России XIX – начала XX вв.: Критический анализ. – М. : Изд-во АН СССР, Ин-т философии, 1989. – С. 85-105.
18. Русский Эрос, или философия любви в России. – М. : Прогресс, 1991. – 448 с.

19. Ручьевская Е. А. „Руслан” Глинки, „Тристан” Вагнера и „Снегурочка” Римского-Корсакова: Стилъ. Драматургия. Слово о музыке. – СПб. : Композитор, 2002. – 396 с.
20. Самойленко А. И. Диалог как музыкально-культурологический феномен: методологические аспекты современного музыкознания: Дисс. ... докт. иск. – Одесса : Одесская Гос. муз. академия им. А.В.Неждановой, 2002. – 434 с.
21. Тетерина Н. Принципы античного театра в драматургии оперы Глинки «Руслан и Людмила» // Музыкальная академия. – 2004. – № 2. – С. 10-13.
22. Флоровский Г. Пути русского богословия. – Изд. 3-е – К. : Изд-во Христианско-благотворительная акция «Путь к истине», 1991. – 600 с.
23. Холопов Ю. Н. Гармония. Теоретический курс: Учебник. – М. : Музыка, 1988. – 512 с.
24. Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. – Вып. 2. О музыкальной речи Н. А. Римского-Корсакова. – М. : Сов. композитор, 1975. – 464 с.
25. Шубович С. А. Архитектурная композиция в свете мифопоэтики: Монография. – Х. : РИП «Оригинал», 1999. – 636 с.
26. Яворский Б. Сборник: В 2 т. – Т. 1. Статьи, воспоминания / Ред.-сост. И. С. Рабинович. – Изд., испр. и доп. – М. : Сов. композитор, 1972. – 711 с.

REFERENCES

1. Antipova T. Muzyka i bytie. Smyisl tolkovaniya v kontekste tolkovaniya smyisla. – М.: Veche, 1997. – 280 s.
2. Asafev B. V. Geniy russkoy muzyki // Izbrannyye trudy. Kompozitoryi «Moguchey kuchki». V. V. Stasov. – Т. 3. – М.: Izd-vo AN SSSR, 1954. – S. 225-228.
3. Asafev B. V. Simfonicheskie etyudy / Obsch. red. i vstup. st. dr. iskusstvedeniya E. M. Orlovoy. – L.: Muzyka, 1970. – 264 s.
4. Beyker D. Muzyka Skryabina: formalnaya struktura kak prizma misticheskoy filosofii // Uchenyie zapiski / Gos. memorialnyiy muzey A. N. Skryabina. – Vyip. 1. – М.: Kompozitor, 1993. – S. 45-55.
5. Braudo I. Artikulyatsiya (O proiznoshenii melodii) – Izd. 2. – L.: Muzyka, 1973. – 198 s.
6. Gachev G. Natsionalnyie obrazyi mira. Kosmo – Psiho – Logos. – М.: Progress-Kultura, 1995. – 480 s.
7. Gozenpud A. A. N. A. Rimskiy-Korsakov. Temy i idei ego opernogo tvorchestva. – М.: Muzgiz, 1957. – 187 s.

8. Gozenpud A. A. Iz nablyudeniya nad tvorcheskim protsessom Rimskogo-Korsakova // Rimskiy-Korsakov. Issledovaniya, materialyi, pisma: V 2 t. – T. 1. – M.: Muzgiz, 1952. – S. 145-251.
9. Golovanov A. V. Universalizm antichnogo kosmosa // A. F. Losev i kultura XX veka: Losevskie chteniya. – M.: Nauka, 1991. – S. 119-130.
10. Gulyiga A. Russkaya ideya i ee tvortsyi. – M.: EKSMO, 2003. – 448 s.
11. Gumilyov L. N. Etnogenez i biosfera Zemli [Svod № 3. Mezhdunarodnyy almanah] / Sost. N. V. Gumilyova. – M.: Tanais DI – DIK, 1994. – 544 s.
12. Kandinskiy A. O muzyikalnykh karakteristikakh v tvorchestve Rimskogo-Korsakova // N. A. Rimskiy-Korsakov. Issledovaniya. Materialyi. Pisma: V 2 t. – T. 1. – M.: Izd-vo AN SSSR, 1952. – S. 79-144.
13. Kotlyarevskiy I. A. Muzyikalno-teoreticheskie sistemy evropeyskogo iskusstvoznaniya. Metody izucheniya i klassifikatsii. – K.: Muzichna UkraYina, 1983. – 158 s.
14. Kremlyov Yu. Estetika prirody v tvorchestve N. A. Rimskogo-Korsakova. – M.: Muzgiz, 1962. – 110 s.
15. Mozheyko M. A. Sovremennaya filosofiya iskusstva: noveyshie tendentsii // Aktualnye problemy mirovoy hudozhestvennoy kultury: Materialyi mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii: V 2 ch. – Ch. 1. – Grodno: GrGU, 2004. – S. 26-29.
16. Pavlenko A. N. Evropeyskaya kosmologiya: osnovaniya s pistemologicheskogo povorota. – M.: In-t filosofii RAN-Intrada, 1997. – 255 s.
17. Polyakov L. V. Uchenie V. Erna o russkoy filosofii // Religiozno-idealistskaya filosofiya v Rossii XIX – nachala XX vv.: Kriticheskyy analiz. – M.: Izd-vo AN SSSR, In-t filosofii, 1989. – S. 85-105.
18. Russkiy Eros, ili filosofiya lyubvi v Rossii. – M.: Progress, 1991. – 448 s.
19. Ruchevskeya E. A. „Ruslan” Glinki, „Tristan” Vagnera i „Snegurochka” Rimskogo-Korsakova: Stil. Dramaturgiya. Slovo o muzyike. – SPb.: Kompozitor, 2002. – 396 s.
20. Samoylenko A. I. Dialog kak muzyikalno-kulturologicheskyy fenomen: metodologicheskie aspektyi sovremennogo muzyikoznaniya: Diss. ... dokt. isk. – Odessa: Odesskaya Gos. muz. akademiya im. A. V. Nezhdanovoy, 2002. – 434 s.
21. Teterina N. Printsipy antichnogo teatra v dramaturgii operyi Glinki «Ruslan i Lyudmila» // Muzyikalnaya akademiya. – 2004. – № 2. – S. 0-13.
22. Florovskiy G. Puti russkogo bogosloviya. – Izd. 3-e – K.: Izd-vo Hristiansko-blagotvoritel'naya aktsiya «Put k istine», 1991. – 600 s.
23. Holopov Yu. N. Garmoniya. Teoreticheskyy kurs: Uchebnik. – M.: Muzyika, 1988. – 512 s.

24. Tsukkerman V. Muzyikalno-teoreticheskie ocherki i etyudy. – Vyip. 2. O muzyikalnoy rechi N. A. Rimskogo-Korsakova. – M.: Sov. kompozitor, 1975. – 464 s.
25. Shubovich S. A. Arhitekturnaya kompozitsiya v svete mifopoetiki: Monografiya. – H.: RIP «Original», 1999. – 636 s.
26. Yavorskiy B. Sbornik: V 2 t. – T. 1. Stati, vospominaniya /Red.–sost. I. S. Rabinovich. – Izd., ispr. i dop. – M.: Sov. kompozitor, 1972. – 711 s.

УДК 78.071.1 : 82-1

Екатерина Подпорова

*Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского (Харьков)*

«ЗИМНИЙ ВЕЧЕР» А. С. ПУШКИНА В КОМПОЗИТОРСКИХ РЕФЛЕКСИЯХ

Подпорова Е. В. «Зимний вечер» А. С. Пушкина в композиторских рефлексиях. Осмысливается проблема типизации художественного образа на примере рассмотрения композиторских интерпретаций стихотворения «Зимний вечер» А. С. Пушкина М. Яковлевым, Н. Метнером, С. Фейнбергом, Г. Свиридовым и В. Сильвестровым. Выбор романсов определяется авторской принадлежностью к единой национальной школе, сохранением пушкинского названия и инструментальной адресностью. Творческий подход композиторов раскрывается сквозь призму культурного архетипа Матери. С избранных позиций осуществляется гендерно-семантический анализ стихотворения. Обращение к особой палитре выразительных средств выводит на первый план различные грани материнского архетипа (Природа, Женщина, Мать), расширяющие содержательное поле сочинения. Романсы-«двойники», вступая в своеобразный художественный диалог, предстают смысловыми зеркалами друг друга, где городской романс оказывается близок песне-рефлексии, а романтическая музыкальная картина способствует пониманию синтеза звукоподражательности и сакральности как идеи двоemiрия Мирского и Горнего, Реального и Воображаемого.

Ключевые слова: пушкиниана, романс, песня, архетип Матери, художественный образ, рефлексия.

Підпорова К. В. «Зимовий вечір» О. С. Пушкіна у композиторських рефлексіях. Осмислюється проблема типізації художнього образу на прикладі