

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.10.47>

Сидорова Марина Альбертовна

ХУДОЖЕСТВЕННО-СМЫСЛОВАЯ ФУНКЦИЯ ОБРАЗА ПРИРОДНОГО ПРОСТРАНСТВА В ОПЕРЕ "ЖИЗНЬ ЗА ЦАРЯ" М. И. ГЛИНКИ

Одной из актуальных проблем музыковедения является изучение функции структурно-содержательных компонентов оперного сюжета, в частности пространственных объектов. Они имеют не только атрибутивное, но и смыслообразующее значение. Данный аналитический аспект не получил должного освещения в опероведении, что обуславливает новизну исследования. В статье рассматриваются принципы смысловой организации образа природного пространства, репрезентируемого в опере "Жизнь за царя" М. И. Глинки. Выявляются онтологические, мифологические и знаковые функции природных объектов, устанавливаются их некоторые моделирующие свойства. Автор приходит к выводу об идейно-художественной значимости образа природного пространства, являющегося собой важный сегмент картины мира произведения.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2019/10/47.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 10. С. 237-240. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2019/10/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 7.782.1

Дата поступления рукописи: 16.08.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.10.47>

Одной из актуальных проблем музыковедения является изучение функции структурно-содержательных компонентов оперного сюжета, в частности пространственных объектов. Они имеют не только атрибутивное, но и смыслообразующее значение. Данный аналитический аспект не получил должного освещения в опероведении, что обуславливает новизну исследования. В статье рассматриваются принципы смысловой организации образа природного пространства, репрезентируемого в опере «Жизнь за царя» М. И. Глинки. Выявляются онтологические, мифологические и знаковые функции природных объектов, устанавливаются их некоторые моделирующие свойства. Автор приходит к выводу об идейно-художественной значимости образа природного пространства, являющегося собой важный сегмент картины мира произведения.

Ключевые слова и фразы: Глинка; опера «Жизнь за царя»; сюжет; природное пространство; картина мира.

Сидорова Марина Альбертовна, к. искусствоведения, доцент
Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки
Orus949@gmail.com

ХУДОЖЕСТВЕННО-СМЫСЛОВАЯ ФУНКЦИЯ ОБРАЗА ПРИРОДНОГО ПРОСТРАНСТВА В ОПЕРЕ «ЖИЗНЬ ЗА ЦАРЯ» М. И. ГЛИНКИ

Опера как синтетический жанр естественно и необходимо репрезентирует образ внешнего, окружающего человека пространства, который формируется сюжетными (словесно-сценическими) средствами. Типологически разнородные пространственные объекты в совокупности складываются в пространственную картину мира произведения. Обладающая свойствами системы, она организуется посредством множественных функциональных связей и отношений объектов, продуцирующих сюжетное и «надсюжетное», в том числе семантическое значение пространственных единиц. Принцип полиструктурной организации пространственной картины мира, в частности, отмечает Ю. Лотман: «...она включает в себя и мифологический универсум, и научное моделирование, и бытовой здравый смысл» [8, с. 334].

Однако каждый из объектов моделируемого пространства «нанализуется» на единый и главный стержень произведения – образ человека. Вокруг человека, по мысли М. Бахтина, «становятся художественно значимыми предметные моменты и все отношения – пространственные, временные и смысловые» [2, с. 172]. Уяснить смысловое и художественное значение природно-пространственного окружения персонажей оперы «Жизнь за царя» является целью настоящей статьи.

Актуальность работы обусловлена необходимостью исследования оперного сюжета как совокупности структурно-содержательных единиц, репрезентирующих внешний мир произведения. **Научная новизна** определяется аналитическим подходом, в соответствии с которым исследуются смыслообразующие функции природных объектов.

Первоначальное представление о природном пространстве оперы дано в первой сценической ремарке, информирующей о месте действия интродукции. Оно дифференцировано на разноудалённые планы, одним из которых является *река*. Это первый объект, атрибутирующий ландшафт оперы.

Однако в художественном пространстве произведения образ реки выполняет функцию не только собственно пейзажного, но и смыслового компонента. Вектор одного из смысловых значений реки задал сам Глинка, который в предварительном плане оперы включил её в число типичных репрезентантов «русского сельского вида» – и эта объектная «двухпространственность» реки в данном случае не случайна, а национально-исторически закономерна.

Общеизвестны исторически сложившиеся «взаимоотношения» русского человека с рекой – одной из важнейших для его жизнеустройства сил природы. Расселяясь вдоль рек, человек обеспечивал не только насущные бытовые потребности, но строил своё социальное бытие. О разнообразной «исторической службе» реки, в частности, размышлял В. Ключевский: «Русская река приучала своих прибрежных обитателей к общежитию и общительности. Река воспитывала... привычку к совместному, артельному действию, заставляла размышлять... сближала разбросанные части населения, приучала чувствовать себя членом общества» [5, с. 55]. Так, опосредованно, в историческом контексте вычитывается социально-нравственная функция реки. В качестве сценического элемента река, помимо иллюстративной, выполняет знаковую функцию: природный объект, будучи фактором организации крестьянской общности («русской коммунитарности», по выражению Н. Бердяева [3, с. 52]), становится знаком *единства* народного социума.

Социальное и другие идейно-смысловые – «надприродные» – значения реки заложены также в словесном тексте некоторых эпизодов оперы. Одно из них раскрывается в Каватине и Рондо Антонины.

Первый план повествования героини содержит собственно природную характеристику пространства («В даль по реке родной очи держу»), подкреплённую сценическим положением Антонины (ремарка «оборачиваясь к реке»). Вместе с тем эпитет «родная» отражает её эмоциональное отношение к реке, которое в данном случае показывает не только социальное бытие природного объекта, но и его специфическую «семейную» родственность для героини. Река как бы вписывается в генеалогию крестьянства на правах некоего

имперсонального, но наделённого душой члена рода (не случайно В. Ключевский характеризует отношение русского человека к реке выражением «жизнь душа в душу» [5, с. 55]).

В следующем сегменте текста – «Волны к нам идут, идут / Льдины грозные плывут» – эмоционально-смысловое значение образа реки модулирует в иную плоскость. Непрерывно движущиеся волны, «грозные» льдины, с одной стороны, детализируют речной пейзаж и уточняют время действия (раннюю весну), продолжая весеннюю тематику интродукции, с другой – метафорически обозначают ситуацию сюжетного конфликта оперы. В данном контексте символическое значение приобретает и образ лодки («паруса»), плывущей по волнам и олицетворяющей борьбу человека со стихийными враждебными силами. (Подобного рода тематика, как известно, довольно широко представлена в русской поэзии XIX века.)

Дальнейшие размышления Антонида о реке переходят в субъективно-лирический план. В тексте Рондо река идентифицирует «пространство будущего» героини: её и Собинина «хата новая с резьбою» «весело грядёт» в деревне *за рекой*. Река в данном случае выполняет функцию границы, разделяющей «своё» пространство от «иног». Как межпространственная граница река является символическим образом преграды, разъединённости молодых и, одновременно, потенциальной объединённости их в семейном союзе. Иначе говоря, река олицетворяет *переходное* пространство и коррелирует с брачным обрядом – переходом героини в семейный статус.

Символическое значение реки, заявленное в тексте Каватины, раскрывается далее в тексте Хора гребцов. Две первые строфы песни содержательно соотносятся друг с другом по присущему фольклорным жанрам принципу образного параллелизма. Лёд, сковавший реку «в полон», прямо отождествляется с врагом, «державшим» страну «в цепях», поднявшийся «могучий вал» – с Русью, а треснувший и «побежавший» затем лёд – с врагом, который «в рассыпных бежит бегах». В третьей же строфе метафорическая образность фактически растворяется в прямом повествовании, однако эта содержательная «прямолинейность» создаёт чрезвычайно плотное, насыщенное смысловое пространство итоговой части песни, важное и с точки зрения идейного целого сюжета. Главным смыслонесущим образом здесь является *воля*. Мотив воли/свободы объединяет воедино мир природный («Воля вольная волнам»), предметный («Лодке воля по волнам») и человеческий, социальный («Воля вольная и нам»). Пространственный антагонизм подвижной водной стихии и изначально неподвижно-сковывающей субстанции льда символически соотносятся как противостоящие друг другу динамичное, живое пространство русского мира и статичное, мертвенное пространство мира враждебного.

Как видим, речная тематика раскрывается в сюжете оперы разнообразными содержательными способами и средствами. Семантическая насыщенность образа водной стихии выводит его на высокий ценностно-смысловой уровень и определяет идейную значимость образа в сюжетном пространстве оперы.

Не менее значителен по сюжетно-смысловой функции образ *поля*. Он фигурирует в опере в качестве «надсюжетного», внесценического компонента.

Первоначально образ поля выстраивается ассоциативно-гипотетически – на основе содержания первой сценической ремарки. Указание «мужчины и женщины с разных сторон возвращаются с работы» позволяет с большой долей уверенности полагать, что в одной из этих сторон находится поле – главное место трудовой жизни крестьянина-землепашца, его, буквально, *поле деятельности*. Поле-пашня, таким образом, является в данном случае важным значимым и знаковым пространственным объектом – символом коренных бытийных основ крестьянского мира. Отметим, что первая сценическая ремарка выполняет и своеобразную сюжетную функцию: изнутри неё зарождается «трудовая» тематика оперы, имеющая специфическое развитие. Она образует некую латентно протекающую субсюжетную линию, но, тем не менее, важную идейно и драматургически.

Второе значение поля хорошо известно по тексту Каватины Антонида. Начальная фраза «В поле чистое гляжу», во-первых, подтверждает существование этого объекта в сюжетной реальности. Во-вторых, типично фольклорный фразеологизм «поле чистое» (взятая даже вне эмоционально-музыкального контекста) даёт психологический настрой, знакомый каждому по образцам народно-песенной лирики. Горе, плач, слёзы и прочие поэтические атрибуты ситуации разлуки образуют семантический ряд фольклорного образа «чистого поля». Но, если в фольклорной традиции образ поля служит метафорой личного переживания, то в сюжетно-ситуационном контексте оперы поле совмещает объективную (природную) и субъективную функции. Наличие окружающего героиню открытого, пустого пространства отражает глубину эмоционального состояния Антонида и тем самым способствует, по выражению М. Гаспарова, «эмоциональному насыщению» образа поля [4, с. 36].

В русло многовековой фольклорной традиции вписывается и другой образ поля, фигурирующий в «виртуальном» сюжетном пространстве оперы, – образ *поля битвы*. Он существует в виде «закадрового» действия, ярко и эмоционально живописуемого в рассказе Собинина и его дружины: «Наша рать на саблях – / за врагом вослед! / Как на светлых крыльях! / И пощады нет! / Кладенец булатный / В буйный праздник ратный – / Не щадит голов! / Так и бьёт врагов!».

Поле битвы для Собинина – это, в соответствии с русской воинской традицией, и *поле чести*. Вложенное в уста простого крестьянина высокое по стилю выражение («...когда же с поля чести / Русский воин удалой / Приходил без доброй вести...») повышает персональный статус Собинина, ополченцев и само место действия. Поле становится почти сакральным пространством, а сражение – «священной войной» с врагом, шедшим «по полям Руси родной». Словосочетание «поля Руси» в данном случае можно интерпретировать и в аспекте множественности географических объектов, и в качестве обозначения целокупного, широкого пространства страны – пространства *мирной* жизнедеятельности народа, требующей защиты.

Особой сюжетно-смысловой многозначностью обладает и образ *леса*. В художественном пространстве оперы образ леса имеет два семантических значения, соответствующих принципу «своё-чужое».

«Своя» территория леса фигурирует как продолжение обжитого, освоенного человеком пространства. По меткому выражению В. Ключевского, лес был «многовековой обстановкой русской жизни» [5, с. 52]. В этой «обстановке», в числе прочего, протекает трудовая деятельность персонажей (хор «Мы на работу в лес»). Сам по себе факт работы в лесу может показаться малозначительным сюжетным обстоятельством. Однако следует помнить о том, что труд в лесных угодьях был для крестьянина особенно тяжёлым (говоря современным языком, энергозатратным). Но тяжесть лесного труда искупалась обеспеченностью жизни людей на многие месяцы вперёд. Неслучайно в крестьянском фольклоре лес наделён фактически тем же ценностно-прагматическим значением, какое имеет земля – «кормилица» («Лесная сторона... мужика досыта накормит», «Возле лесу жить – голоду не видеть», «В лесу – обжорный ряд...» и т.д. [Цит. по: 6, с. 119, 124]). Таким образом, в качестве объекта трудовой деятельности лес сближается с другими природными объектами (полем, рекой), которые образуют в совокупности «бытийную триаду» – пространство *жизне-деятельности* и *жизне-существования* человека, т.е. то, что определяется понятием ««социальность» природы» [7, с. 17].

Второе (и основное) сюжетно-смысловое значение образа леса имеет в статусе собственно природного пространства, максимально отдалённого от территории человеческого «обитания». Координата *дали* в данном случае служит и показателем отделённости, отграниченности «этого» (известного, знакомого, освоенного) от «иного» (неизвестного, чужого, неизведанного) пространства, полного тайн. По народным представлениям, такой лес был миром, «стоящим вне обычного течения жизни» [6, с. 121]. «Незнаемость» дальнего леса, как известно, стала одним из факторов его мифологизации, присущей, в частности, жанрам сказочного фольклора. Известной мифологичностью обладает и лесное пространство, репрезентируемое в сюжетном тексте оперы. Эпицентром мифогенной зоны сюжета является место гибели поляков, «предназначенное» для них Сусаниным и красноречиво описанное самим героем. Это *безжизненное* пространство, куда «серый волк не забежал, чёрный ворон костей не заносил», где только «болото», «глушь», «трясины», «топь». Все эти пространственные характеристики, будучи изъяты из сюжетного контекста, могут быть восприняты как описания сказочного «мёртвого» леса, где обитает всякого рода нечисть и куда по своей воле не попадает человек.

Дополнительным фактором мифологизации леса служит «метеорологическое» сопровождение происходящих событий – метель и буря, поднимаемые ветром. По народным поверьям, сильный, бурный ветер возникает в результате действия демонических сил (в некоторых местностях обозначалось и место обитания таких ветров – *ад*). В целом проявление дьявольских действий виделось в любых природных явлениях, связанных с круговым и вращательным движением воздушных и водных масс – вихрей, водоворотов и т.д. [1, с. 201].

Мотив кружения/вращения приписывался и действию нечистой силы в образе лешего, обитающего в глухом, «страшном» лесу и сбивающего человека с пути, заставляя его ходить по заколдованному кругу. Именно таким предстаёт лес в сознании поляков, содержание реплик которых в известный момент пути модулирует в сферу сказочно-мифологической образности: «Всё тот же глухой заколдованный лес / Не знаем, но кажется, были мы здесь!». В данной ситуации выглядит показательной и вполне закономерной сказочно-национальная идентификация Сусанина, осуществлённая поляками: «Нас, кажется, леший московский кружит».

Как видим, сюжетно репрезентируемое лесное пространство существует в двух «измерениях» – реальном и сказочно-мифологическом. Последнее из них выполняет особую смысловую функцию, поскольку обладает характерной особенностью «моделировать иные, непространственные (семантические, ценностные и т.д.) отношения» [8, с. 531]. Такого рода ценностно-семантическое значение лесного пространства просматривается благодаря его специфической *сюжетной* функции, подобной той, какую выполняет лес в сказочном фольклоре. Данная функция хорошо известна по исследованиям В. Проппа, который, в частности, отмечает следующее: «Герой сказки... неизменно оказывается в лесу. <...> Всякое попадание героя в лес вызывает вопрос о связи данного сюжета с циклом явлений посвящения. <...> ...сказочный лес, с одной стороны, отражает воспоминание о лесе как о месте, где производится обряд, с другой стороны – как о входе в царство мёртвых. Оба представляются тесно связанными друг с другом» [10, с. 40-41]. Иначе говоря, лес является *пространством перехода* персонажа в иной жизненный статус, получаемый в результате осуществления соответствующего обряда.

Что касается оперных персонажей (Сусанина и Вани), то их пребывание – и, главное, действия – в лесном пространстве, в сущности, являют собой не что иное, как семантический вариант обряда перехода. Оба героя проходят – каждый по-своему – испытания в «незнакомом» пространстве; оба переходят в *новое* статусное положение героики (поэтому лес как место совершения героических поступков в известной степени оказывается семантически подобным полю битвы). Но достижение этого статуса у каждого из персонажей имеет различную обрядовую идентификацию. Для Вани передвижение по лесу, сопряжённое с трудным достижением цели, аналогично обряду инициации: подросток, «приобщившийся» к героике, символически переходит в мир взрослых («мужской мир»).

Героические деяния Сусанина в лесу тоже равнозначны обряду перехода – но иного по семантической функции. Это обусловлено ценностной амбивалентностью «мифологического» лесного пространства. Конечная точка пути героя есть некая символическая точка пересечения координат языческого и христианского сознаний (поляков и Сусанина соответственно). Если у поляков лесная глушь ассоциируется с колдовским миром, то Сусанин это пространство прямо отождествляет с местом страшного суда, откуда путь ведёт в ад: «Я вас на суд привёл, цареубийц». Место «последнего суда» становится символическим пространством

перехода персонажей в статусы, соответствующие греховности и святости. Таким образом, «страшный» лес, будучи *общим* пространством гибели и для Сусанина, и для поляков, имеет *различное* ценностно-смысловое значение. В результате таковое значение приобретает и само лесное пространство: оно – гибельное для главного героя, но одновременно спасительное для царя и страны, а значит, «священное». То есть в определённой степени лесное пространство наделяется свойством сакральности.

В указанных функционально-смысловых оппозициях образа леса можно видеть некоторое моделирующее значение. В данном случае объектом моделирования является русский мир/космос, зарождающийся «изнутри» антимира/хаоса. Эта начальная стадия процесса «сотворения мира» метафорически отражена в словах одной из реплик Сусанина («В непогоду и беспутье / Я держу свой верный путь»), где чётко разграничены явления, атрибутирующие хаосогенные и космогенные начала. Верный, то есть прямой, целенаправленный путь героя в пространстве хаоса выступает в роли космообразующей единицы русского мира. (Добавим к сказанному, что «космогонической концепции» пути Сусанина соответствует и природно-временной фактор. В его словах «Куда вести мне след – / Мы изо тьмы во свет» просматривается героико-мироустроительная идея движения «от мрака к свету».)

Таким образом, атрибуты лесного пространства приобретают статус знаковых элементов – структурных единиц семантического пространства сюжета. Семантическое – точнее, полисемантическое – значение лесного пространства едва ли не превышает его значение собственно природного объекта. Образ леса оказывается важным структуро- и смыслообразующим элементом сюжета, «работающим» на идейное и художественное целое оперы.

Подытожим сказанное.

Объекты природного пространства, репрезентируемые в словесно-сценическом тексте оперы, выполняют многообразные структурно-содержательные функции. Функциональная множественность каждого из рассмотренных объектов обусловлена широким полем их значений, принадлежащих различным уровням художественного осмысления реальности. Природная триада «река – поле – лес», с одной стороны, формирует типичный «портретный» образ национального ландшафта. С другой стороны, эти природные стихии – «первозлементы», лежащие в основе Космоса русской природы, составляют бытийный и духовный фундамент *человеческого* Космоса как «строения жизни и понятий русского народа» [2, с. 52]. Наконец, природное пространство «продуцирует» мифологический аспект сюжета, «при котором текст моделирует весь универсум» [9, с. 267]. В результате формируется стереоскопически смыслообъёмный образ природного пространства – своего рода эко-семиосфера сюжета. Итак, объекты мира природы, образующие в совокупности разноуровневую систему функционально-смысловых связей, являют собой обширный и идейно значимый сегмент художественной картины мира оперы «Жизнь за царя».

Список источников

1. Афанасьев А. Н. Славянская мифология. М. – СПб.: Эксмо; Мидгард, 2008. 1520 с.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров. Изд-е 2-е. М.: Искусство, 1986. 445 с.
3. Бердяев Н. А. Русская идея. X. – М.: Фолио; АСТ, 2000. 400 с.
4. Гаспаров М. Л. О русской поэзии: анализы, интерпретации, характеристики. СПб.: Азбука, 2001. 480 с.
5. Ключевский В. О. Русская история. Полный курс лекций: в 3-х кн. М.: Мысль, 1994. Кн. 1. 572 с.
6. Коринфский А. А. Народная Русь: круглый год сказаний, поверий, обычаев и пословиц русского народа / сост. А. В. Буторов. М.: АСТ; Астрель, 2011. 734 с.
7. Лихачёв Д. С. Заметки о русском. Изд-е 2-е, доп. М.: Советская Россия, 1984. 64 с.
8. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство, 2000. 704 с.
9. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Анализ поэтического текста. СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2016. 704 с.
10. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2009. 332 с.

ARTISTIC AND MEANINGFUL FUNCTION OF NATURAL SPACE IN M. I. GLINKA'S OPERA "A LIFE FOR THE TSAR"

Sidorova Marina Al'bertovna, Ph. D. in Art Criticism, Associate Professor
Magnitogorsk State Conservatory (Academy) named after M. I. Glinka
Opus949@gmail.com

Studying the function of the libretto's structural and meaningful components, in particular spatial objects, is a relevant problem of musicology. These objects perform not only attributive but also meaning-generative function. This analytical aspect is insufficiently investigated in opera studies, which conditions the originality of the research. The article examines the principles of meaningful organization of natural space represented in M. I. Glinka's opera "A Life for the Tsar". Ontological, mythological and symbolical functions of natural objects are identified, their modelling features are ascertained. The author concludes on the ideological and artistic importance of natural space, which is an important element of the opera's worldview.

Key words and phrases: M. I. Glinka; opera "A Life for the Tsar"; story; natural space; worldview.