

Секция «Искусствоведение»

Образ Москвы в русской музыке XIX века

Яковлева Инна Аведисовна

Студент

Ростовская государственная консерватория (академия) им. С.В.Рахманинова,

ДВИМуК, Ростов-на-Дону, Россия

E-mail: inna_jakovleva@rambler.ru

Образ Москвы в русской музыке XIX века

Яковлева Инна Аведисовна

Магистр

Ростовская государственная консерватория (академия) им. С.В.Рахманинова, Россия, Ростов-на-Дону

E-mail: inna_jakovleva@rambler.ru

Мифопоэтический образ Москвы сформировался из целого ряда идей, заложенных в исторической опере с ее декорациями и звуковыми образами. Интересны две характерные черты в представлении о Москве. Во-первых, это «художественная интерпретация городского пространства» [1, 67]. Оно определенным образом сжималось, сосредотачиваясь только на функционально-значимых и эмблематичных местах и сооружениях столицы. Ими были Красная площадь, Кремлевские стены, Соборная площадь. Во-вторых, эти строения приобрели сакральный характер. Эти места в музыкальных произведениях не могли стать местом свидания, очень редко они были местом прогулки. Лишь важные события происходили в этом художественном пространстве как, например, встреча Царя с народом или прославления Царя и шествие осужденных на казнь. В нашей работе мы решили подробно становиться на двух операх. Ими стали «Жизнь за Царя» М.И.Глинки и «Борис Годунов» М.П.Мусоргского.

Опера «Жизнь за Царя» Михаила Глинки стала, пожалуй, первым музыкальным произведением, положившим основу в формировании мифологемы образа Москвы. Под мифологемой мы будем понимать воззрения, мнения, нравственные обязательства, психологические установки, которые в той или иной мере осознанно или нет повлияли на художественное сознание творца и которые не были обозначены как главные приоритеты культуры, составляющие истинное содержание эпохи. Приведем ремарку в партитуре Эпилога: «Театр представляет Красную площадь, что у Кремля, в Москве, вся сцена завалена народом в праздничных платьях, несколько времени после поднятия занавеса проходит вдали Триумфальный поезд Царя Михаила Федоровича». Звучат хор «Славься, славься наш русский Царь» и ликующий звон колоколов. Исследователь Инна Барсова приходит к выводу, что в этих эпизодах ясно обозначались «музыкальные символы классического – имперского мифа о Москве: колокольный звон, трубные величальные фанфары» [1, 68].

Интересно, что в опере «Жизнь за Царя» стал складываться московский и петербургский тексты русской музыки. По мнению музыковеда Леонида Гаккеля, «опера «Жизнь за царя... была сочинена «против Петербурга»: для композитора ценности «сердца», «семьи» выше государственных ценностей» [2, 27]. О Петербурге у Глинки напоминает многое: польский акт из оперы «Жизнь за Царя», также испанские увертюры. Начало увертюры, так похожей на бетховенского «Кориолана», исследователь

связывает с идеей государственного достоинства Петербурга, с его имперским величием. Тут же он, продолжая мысль о мотивах государства в творчестве Глинки, вновь говорит о польском акте. «На сцене – поляки, враги, но они элегантны, красивы, лишены тени карикатуры» [2, 27]. Известно, что символом Петербурга, петербургской культуры является «мотив гибели» и постоянно связанный с ним «мотив холода», зимы, вьюги, «леденящей струи» (термины Вл.Соловьева). Подтверждением этому, пожалуй, служит вершина психологической выразительности – это сцена Сусанина, в которой отчетливо слышна петербургская вьюга в струнном фугато ррр, а по окончании сцены – гибельный холод под снегом. То есть символом Петербурга становится, с одной стороны, стан врагов, а с другой – пустота пространства, его холод и забвение. А теперь достаточно представить сцену «Славься», где «вся сцена завалена народом в праздничных платьях». Перед нами предстает картина яркая, красочная, даже пестрая (для этого можно встретить картины русских художников, изображавших всю эту «солнечность» русского народа на праздниках). Вырисовывается четкая мифологема образа Москвы как града божьего, яркого, дарующего счастье. Вечность города следует из движения мелодии в пределах кварто-квинтовых попевок. Противостояние Москвы и Петербурга также отчетливо прослеживаются в так называемой «технологической мифологии» музыкального текста, а именно в его игре метра и ритма, в которой происходит преодоление, попытка разрушить гармоническую восьмитактовую структуру хора «Славься». Ими становятся главная партия увертюры, а помним, что это – дань государственному Петербургу, а также метроритмическую игру мы наблюдаем в игнорировании нормативной метрики: «5/8 или 7/8 или квантитативная ритмическая организация некоторых тем народно-песенного характера... или создается полифония метрических пластов» [3, 51].

В опере «Борис Годунов» интересным образом решен вопрос претворения образа Москвы, кардинально отличающийся от «Жизни за Царя» Глинки. От первой и до последней сцены (сцены «Под Кромами») последовательно развивается этот образ.

Мусоргский в опере использует кинематографический прием: словно издалека наводит камеру и берет общим планом весь вид Подмосковья, показывая его окрестности и живописные панорамы. Затем, сужая вид, переводит камеру крупным планом на Красную площадь и, наконец, окончательно сжимает обзор и фокусирует внимание на самом центре Кремля – келье Пимена. Следом перед нами другой значимый объект – царский терем Московского Кремля. Потом снова композитор выводит нас за пределы Кремля – к площади перед собором Василия Блаженного, но следом возвращает нас в Московский Кремль – грановитую палату, где и происходит воздаяние Царя Бориса. Все это работает на создание целостного образа Москвы. Во-первых, пространство вначале сжимается от вида Подмосковья через вид Красной площади к келье в центре Кремля. Потом, не найдя решения главной драматургической проблемы, проблемы народа, этот сакральный пласт московского пространства размыкается сценой «Под Кромами». Подобная разомкнутость – истинная находка композитора. К ней он шел сознательно, и средством воплощения этого замысла стали народные сцены. Эту мысль подтверждают и даты написания отдельных фрагментов оперы. Если в мае 1868 года Мусоргский окончил работу над «Борисом Годуновым», то только в июне 1872 года он написал «Сцену под Кромами», что говорит о намеренном отказе от того, чтобы действие происходило именно в Москве или околomosковском пространстве. Как известно,

первая редакция оперы оканчивалась на площади перед Собором Василия Блаженного в центре Москвы, но Мусоргский, в соответствии со своими изменившимися взглядами, переносит действие далеко за ее пределы, превращая, таким образом, эту картину в промежуточное звено «на пути от «Бориса» к «Хованщине»» [4, 117].

Кроме того, вторым аспектом создания мифопоэтического образа Москвы в опере «Борис Годунов» являются все городские реалии, работающие на одну единственную цель – сакрализацию. Лишь значимые события происходят в пространстве самой Москвы или ее окрестностей. Также в этом контексте будет интересно рассмотреть сцену колокольного звона.

Слова благодарности

Литература 1. Барсова И.А. Миф о Москве-столице (1920-е - 1930-е годы) // Россия — Германия: Культурные связи, искусство, литература в первой половине двадцатого века. М., 2000. 2. Гаккель Л. Глинка и Петербургские символы // М.И.Глинка. К 200-летию со дня рождения. В 2 Т. Т.1. М., 2006. 3. Фролов С. Культурные мифологему оперы Глинки «Жизнь за Царя» // М.И.Глинка. К 200-летию со дня рождения. В 2 Т. Т.2. М., 2006. 4. Цукер А. Единый мир музыки. Ростов-на-Дону, 2003.