

**ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА**

УДК 78.03

DOI: 10.24412/2070-075X-2021-1-14-21

**Н.В. Бекетова****«ХОВАНЩИНА» М.П. МУСОРГСКОГО В СВЕТЕ  
ТРАДИЦИИ РУССКОЙ РЕЛИГИОЗНОЙ МИСТЕРИИ**

*В статье впервые ставится вопрос о связи оперы «Хованщина» М.П. Мусоргского с древнерусской традицией религиозной мистерии. Теоретическая значимость работы состоит в доказательстве генетической связи древнерусского религиозного жанра с принципами русской оперной сцены XIX века, прежде всего в лице ее основоположника М.И. Глинки. Последовательное рассмотрение основных черт древнерусского храмового действия, претворенных Глинкой в опере «Жизнь за царя», доказывает дальнейшее их развитие Мусоргским в условиях исторического оперного спектакля кризисной направленности.*

Ключевые слова: *русская религиозная мистерия, сакрализация исторического оперного действия, принципы литургического символизма, исторический музыкальный миф.*

«Хованщина» – одно из самых сложных, самых загадочных сочинений русского музыкального театра. Трагические размышления Мусоргского о русской истории, ее перипетиях и ее законах нашло в ней ту окончательность, сущность которой другой русский композитор Г.В. Свиридов характеризовал так: «“Хованщина” есть в полном смысле слова произведение Мусоргского. Ему принадлежит целиком вызревшая в нем самая мысль, идея этого сочинения, все художественные образы, увиденные, почувствованные и измышленные им» [1. С. 171]. Своеобразное завещание потомкам, последняя опера Мусоргского пророчески и предостерегает...

Бросается в глаза многожанровость «Хованщины». Это по всем очевидным данным эпическое произведение, названное композитором «народной музыкальной драмой», одновременно сосредоточивает в себе черты исторической хроники, летописи, отличаясь при этом явно выраженным мистериальным началом. Относя ее к жанру исторической мистерии [2], мы полагаем музыкальную драму Мусоргского наследницей давней русской музыкальной традиции, возрожденной в его современности великим Глинкой и получившей в дальнейшем развитие прежде всего в области исторического оперного жанра.

Специальная постановка проблемы о мистериальности русской оперы в музыковедческой литературе отсутствует. Но, например, у Г.В. Свиридова встречаем: «“Хованщина” и возникший позднее... “Китеж” близки к мистерии – таинству» [1. С. 82–83].

Исследуя древнерусское храмовое действие в качестве предтечи театра в России, Н.С. Серегина указывает на принципиально *певческую* природу храмового синтеза искусств, призванного явить мысль о реальности духовного мира и его значимости для течения «земной» человеческой истории. Мистериальное таинство красоты – результат взаимодействия всех видов храмового искусства («пения, слова, жеста, облачения, живописи, архитектуры, акустики, игры света») раскрывало безграничные горизонты невидимого, литургически повествуя о необходимости и возможности спасения рода человеческого. Молитва человека, обращенная к Богу, составляла главный смысл действий, идеальной моделью которых являлись житийные истории русских святых; их подвиги и страдания «за веру и за Русскую землю уподоблялись подвигу Христа».

Особое значение для нашей проблемы имеют сведения об *исторической* направленности древнерусского храмового действия, в котором «театрально» представленные жертвенные деяния реально живших героев русской истории (здесь и разнообразные элементы повествовательной сюжетности, монологические и диалогические формы, свойственные стихирам, и исполняемые преимущественно хором) соотносились с символическим выражением событий Священной истории, молитвенно воплощающим жертвенные деяния ее главных персон в зеркале истории человеческой. Явленные в моменты богослужения преображенными ликами икон и фресок, герои Руси оживали в последовании эпизодов жития и сюжетов песнопений, обретая «историческую плоть» в высокоэтических сюжетах предстательства и заступничества, подвигах за веру и русскую землю, «вечно в славе просиявших». Таковы приводимые Н. Серegiной Три стихиры Михаилу Черниговскому, стихиры митрополиту Алексию, стихиры первым русским святым Борису и Глебу, службы Алексию, человеку божию, баллада об Авдотье Рязаночке и др. [3. С. 114-118]. Создававшаяся при этом бесконечность «певческого звукоряда сакрального мелодического пространства» была явлением «основополагающим, обычным, эталонным» [3. С. 121]. Можно только представить себе последствия того эстетического слома, который сопровождал рождение в России внехрамового, преимущественно речевого светского театра, профанно использовавшего многие древние сюжеты храмового действия на манер народных и скоморошских позорищ.

Театральная забава Алексея Михайловича, отказавшегося от старого строгого стиля русской литургии, служила для современников безусловным признаком наступающего конца света. Одновременно из церковного искусства стала уходить историческая тема Древней Руси, веками питавшая храмовую театральность, и, перейдя в собственно театральную сферу, стала там развиваться заново, с младенческого уровня выразительных средств, языка и проблематики.

Принципиально важное для нас заключение исследователя, говорящее о возрождении древнерусской храмовой стилистики в русском оперном театре 200 лет спустя – в творчестве Глинки, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова – служит главным обоснованием нашей проблемы. «В произведениях этих композиторов шло неуклонное восхождение к первоисточнику русской культуры, к храмовой системе музыкального языка и образности. Возрождалась *храмовая тема истории, страданий и духовного подвига*, и в театре возник *обновленный духовный «купол»* (курсив мой. – Н.Б.), объединяющий идеалы нового искусства и певческого искусства Древней Руси» [3. С. 22].

Судя по изложенному, перед современным музыковедением (которое Свиридов называет «наукообразным») стоят серьезные методологические проблемы, связанные с учетом «безгранично невидимого» горизонта музыкальной концепции. И здесь на помощь способна прийти «символика духовного опыта» [4. С. 184], метафизическое измерение которой способно вскрывать беспредельные смысловые уровни духовного «космоса» бытия [5. С. 6].

Занявшись проблемой русской религиозной мистерии, по преимуществу находящейся в сфере сакрального, музыковедение не сможет также обойтись без родового определения А.Ф. Лосева, согласно которому музыка есть число, символ и миф. Раскрывающие это определение статьи автора ([5] и [6]) предполагают постановку вопроса о мистериальном синтезе как онтологическом свойстве музыкального мифа. Исходящая из лосевской трактовки единства мифологического пространства и времени («Музыкальное время есть... то же, что и музыкальное пространство» [7. С. 450]), она является основой исчисления онтологической цельности музыкального мифологического бытия – что, подчеркнем, выказывает присущую музыкальному мифу мистериальность, с характерным *принципом двойного бытия*. Эта мифологическая реальность генетически свойственна русской исторической опере, всегда проявляясь в «летописных» соотношениях небесной «нормы» (Священной истории духа) и земного протекания человеческой истории. Фиксируем гармоническое совпадение двух планов («неба» и «земли») только

в исторической («Жизнь за царя») и сказочной («Руслан и Людмила») версиях оперного наследия Глинки. У русских композиторов, его последователей, наблюдается многовариантное выражение кризисной модели русского исторического бытия, обнаруживающей несовпадение искомой небесной «нормы» (образца) и «антинормы» реального хода человеческой истории.

Символ – место встречи Бога и человека; именно он, будучи, по нашему определению, «текстом в контексте», способен выразить материально невыразимое. И такова музыкальная универсалия русского гимна-марша «Славься» в финале оперы «Жизнь за царя» Глинки. Известны и широко изучены революционные обретения нашего первого оперного классика в области утверждения песенной природы русского музыкального мышления. Однако императив князя В.Ф. Одоевского, долгое время идеологически замалчиваемый, не менее принципиален: «...ключ к открытию законов русской музыки вообще заключается в русской, и именно исконно-церковной музыке» [8. С. 41]. В самом деле, с включением смысловой символической «вертикали» становится ясно, что светоносная вспышка финального «Славься» – символа итоговой «Хвалы Творцу» – потрясает мощью благодаря изначальному содержанию в нем инвариантов всех тем русского лагеря, ретроспективно, по древнерусскому принципу «обратной перспективы», «излившихся» с тематической «вершины-источника» и затем повторивших путь обратного становления от темы Интродукции к гимну финала по концентрическому принципу восхождения.

Этот драматургический принцип русской оперы естественнее всего именовать по его древнерусскому происхождению (эффект «ярусного раздвижения небес» видит в нем исследователь русской иконы кн. Евг. Трубецкой). Этот и другие принципы литургического символизма многократно описаны нами в работах о Глинке [9]. Изобилие молитвенного материала неизбежно предполагает постановку вопроса о религиозных предтечах русской оперы – особенно в случаях исторического жанра.

Очевидные черты русской религиозной мистерии в нем содержатся в отсутствии архивного подхода к собственно литургическому материалу, но состоят именно в символическом воспроизведении самих принципов древнерусского музыкального мышления. Так, хотя исследователи и находят множество параллелей с теми или иными церковными напевами в «Жизни за царя» Глинки [10], куда принципиальнее наблюдение за реализацией у него древнерусской *системы подобнов* (вышеназванная инвариантность попевок «русского лагеря», концентрически восходящая к финальному «Славься» – что является оперным воплощением литургического принципа *центонной формы* [2]). Так Глинкой оперно воплощен корневой принцип национального «исконно-церковного» музыкального мышления, не отменяющий вариантную природу русской песни, со многими фольклорными жанрами которой он органически сплавлялся во время своего бытования в религиозном пространстве храмового действия.

Высказанные соображения принципиальны для понимания религиозной природы русского музыкального мифа (не только оперного, но и инструментального). Но для русской исторической оперы, заключающей в себе огромную энергию национального самосознания, смена аналитической эмпирической горизонтали на символическую вертикаль методологически неизбежна. Ибо, как сетует Свиридов, «к сожалению, у нас упрощенное, очень облегченное понимание истории» [1. С. 176].

Отталкиваясь от лосевского понимания мифа как выражения самосознания, повторим свое давнее утверждение, согласно которому музыковедение не может ограничиваться исследованием исторической сюжетности русских опер даже в духовно-нравственной подаче проблем «времен прошедших», но должно использовать музыкально-историческую проблематику в качестве *экзистенциального импульса самопознания* нашей современности, являющейся нам не менее ответственные цивилизационные вызовы. Законы истории, русской истории, реализованные в творческом побуждении осмысливать свое место в меняющемся мире, истории – живого инструмента понимания той

могущественной *диалектики бытия и со-бытия*, в которой современность обретает черты Вечного, а Вечное видится в каждом мгновении переживаемого настоящего, – именно этими возможностями обладает историческое музыкознание, наделенное потенцией *историософского мышления* – своеобразным «внеличностным космологизмом», устремленным «к Памяти Рода обостренной Памятью сердца» [6. С. 35]. Ведь таковой и была творческая работа наших музыкальных гениев, осмысливающих «прошлое в настоящем» своего рода-народа с позиции соответствия древнерусскому соборному тождеству «Я=Мы». Оно же, во времени Глинки провозглашенное Пушкиным как «судьба человеческая=судьба народная», оформило музыкальную идею «Жизни за царя», главной ценностью которой является молитвенное устремление соборного родового монолита к единению с волей Творца. Отсюда – цельность и совершенство оперной концепции Глинки, музыкально зафиксировавшей идеальные концептуальные параметры русской национальной идеи Всеединства.

Искомый мистериальный принцип двойного бытия здесь – *исходная данность, условие* осуществления исторического познания вообще. А также – основа метафизического подхода к музыкально-историческим процессам. Смена аналитической эмпирической горизонтали на символическую вертикаль позволяет обозначить интонационно-семантическое, смыслообразующее ядро со-вестия (=вести для всех). Приоритетность мифоконцепта Вести в русской опере доказывает его древнерусскую генетику, летописно соразмеряющую сиюминутные события русской истории с неизменными законами священной истории духа. Характерная музыкальная фиксация Глинкой (в трех начальных звуках Интродукции) договора Земли и Неба (по принципу вет – от-вет) венчается «Славься» в уменьшении (3-й такт Интродукции) и большетерцовым «бетховенским» утверждением («Да будет так») – 4-го такта. Этот мистериальный интонационный «первокирпичик», в миниатюре содержащий всю логику оперы, далее концентрически возрастает в ее монументальное мифологическое целое с итоговым гимном «Хвалы Творцу», молитвенно заданным изначально.

Традиция русской религиозной мистерии, без которой не мог бы появиться шедевр национальной музыкальной классики, была творчески освоена и индивидуально преломлена каждым из наследующих глинкинские идеи русским композитором. Самый близкий и самый яркий из них – опыт Мусоргского был, пожалуй, и самым дерзким, учитывая приоритетную для младшего современника Глинки потребность отображения кризисных эпох русской истории.

Принцип разрушения идеального соборного универсума русской жизни, реализованный в «Борисе Годунове» (подробно описан в работе автора: [2]), уточнился и укрупнился в «Хованщине». «Я жил в «Борисе и с Борисом... Теперь закипит новая... работа, уже начинаю жить в ней – сколько богатых впечатлений, сколько новых земель к открытию, славно!» [11. С. 134]. Так начинается новый этап национального самопознания в лице Мусоргского – композитора, историка и мыслителя, способного перевоплотить в культуре своего времени «мифологический айсберг» русского исторического бытия во всей мистериальной видимости разделения его *духовной и светской* сторон. Обозначить эту видимость, «распознать закономерность появления на сцене истории тех или иных мифологических сил, увидеть скрытую их обоснованность и означает... – проникнуть в тайну истории», – утверждает Лосев» [6. С. 35].

Эти мифологические силы у Мусоргского являются в мистериальном таинстве исторического перехода: безжалостного наступления нового на уходящее старое – такова неумолимая логика истории, главного «действующего лица» «Хованщины». Последовательно продолжая традицию русского музыкально-исторического действия формировать мистериальное пространство, «оставляя за сценой» главное историческое событие (коронация молодого Романова у Глинки, сцены цареубийства «Бориса»), Мусоргский не заикливается на закулисных подробностях «властной» интриги: «Петра и Софью за сцену – это уже решено – без них лучше... а народную драму хочется сделать – вот как хочется!» [11. С. 153].

Глубинно отражая историю раскола, он, однако, не вводит в сюжет главных исторических лиц, находившихся в оппозиции петровским церковным реформам – патриарха Никона и протопопа Аввакума, что лишний раз подтверждает именно мистериальную направленность нарождающейся «народной драмы», тенденцию к сакрализации исторического «факта». Композитора интересует нутро русского человека, его самосознание, определяющее пути исторического развития в соответствии с духовным опытом предков. «Исторический факт» для него – русский человек на Переходе, в эпицентре Смуты; такова главная тема «Хованщины». Мусоргский сам пишет либретто, понимая петровскую «модернизацию» Руси великой исторической катастрофой. Идея раздробления целостного организма Старой Руси достигает здесь максимального выражения. «Все» противостоит «всему»; русский народ представлен в двух группах обреченного на уничтожение «старого». Инфантильная патриархальность, разгульная разнузданность стрельцов и непреклонное «стояние в вере», духовная сосредоточенность раскольников. Русская вера приносится в жертву русской истории, избравшей путь развития «на западный манер». Предельная разобщенность русской элиты (три «Отца рода», характерная либеральная беспочвенность западника Голицына), раздираемая нехристианскими страстями, внутренне противоречивая раскольница-княгиня Марфа. Сложный «узел» политических претензий, крайняя неоднородность «старого». Вот как видится Мусоргскому «гнусная» в сущности сцена заседания у Голицына, «где всяк лезет в цари и волостители и разве один Досифей имеет выработанное крепкое убеждение: ...”терцет” Голицына, Хованского и Досифея прерывается *московским безобразием*. Дурак-тараруй Хованский пользуется случаем, чтобы позабавиться над Голицыным, растерявшимся изрядно. Марфа пристаёт... а Досифей, в сторонке...” гордыней обуянные, мамоне и аспиду послушные, предел вам положен от века – его же вы не преидете, и сгинете в позоре и беславии. А души смиренные, вами гонимые, спасутся в обителях божих”» [11. С. 169–170]. «Такой оборот сцены, – по-Мусоргскому, – важен для разоблачения в настоящем свете...” [11. С. 169] запутанных, безответственных и рассогласованных действий «отцов рода».

В характеристике наступающего «нового» историософ Мусоргский, сам находящийся в неустойчивом, «межеумочном» времени исторического выбора России и провидя последствия бюрократических реформ Петра в своей современности, совершенно однозначен: «Черт бы их побрал, этих биржевиков, *разгаданных сфинксов XIX века*. Вот на кого наткнулась Русь, мною, грешным, любимая! Господи!» [11. С. 189].

«Наступление на русскую жизнь ненавистного Мусоргскому ”человека-машины” побуждает его крайне заострить мистериальные полюса христианской традиции – непримиримое противостояние главных исторических сил священной истории: Христа и Антихриста. Цельный организм святой Руси отчаянно, на последнем рубеже сопротивляется западному насилию, идущему с петровскими нововведениями.

Мусоргский моделирует зрительское восприятие, будучи сам максимально включен в историческое действие. История *происходит в нем, проходит через него*. Мы слышим невероятной красоты песнопения уходящей Руси, видим огонь ее не сдавшегося духа – свет ее нетленной веры и ее Рассвет...” [2].

Тема Вступления («Рассвет на Москва-реке») – привольно разливающийся над оперой образ света-красоты, столь дорогой русскому сознанию, мистериально символизирует пробуждение, неизбежное воскресение Руси из греха смуты. Применение древнерусского принципа обратной перспективы здесь очевидно так же, как и глинкинская традиция скрепления всего оперного целого ведущей темой-Вестью. Спорами просачиваясь во многие оперные (особенно молитвенные) темы, она, возвещая нетленность вечных духовных основ русской истории, устремлена к финальному хору саможжения – величественному символу христианской трагической победы. Это – верх (небо) музыкальной мистерии «Хованщины»; низом ее оказываются все провокативно-греховные проявления земли (символической нравственной преисподней), исполненные

оборотнического лукавства, когда человеколюбивые постулаты о Вере и уповании на Бога получают человеконенавистнические формы выражения (так действуют лжеюродивые вожаки, ведущие свою паству к пропасти – Хованский, Шакловитый). А между ними мечется, в безверии и беспомощном сомнении, русский люд.

Любопытно проследить мистериальное устроение экспозиционного участка оперы. На фоне отзвучавшей симфонической картины «Рассвета», которая *уже* задает тон всему музыкальному развитию «Хованщины», одновременно сочетая внешнюю статику и внутреннюю духовно-эмоциональную динамику (и тем настраивая слушателя на высокий лад религиозной мистерии) – на земле, как бы развивая апокалиптическую интонацию финала «Бориса Годунова», действует крошечный дозор, увенчанный постыдной сценой доноса.

Как и в вышеописанной сцене трех князей (подтверждающей константность данного принципа), здесь включаются все три уровня мистериального действия, что в целостной панораме оперной мистерии дает многоцентровость, событийную рассредоточенность, переключки и оппозиции многих драматургических структур, однако постоянно стремящихся к объединению в молитвенной сфере оперы. Чем далее, тем более она становится доминирующей в опере, финально вздымаясь огнем несломленного духа раскольников – ревнителей истинно русской, бессмертной – Старой веры (характерно, что этому финальному «верху» сопределен мистериальный «низ» концепции – фальшивый военный оркестрик петровских рейтар – символ неумолимого наступления нового).

Принципиальную важность религиозной доминанты у Мусоргского, ее глобальное значение для оперного целого отмечает Свиридов: «У Мусоргского в «Борисе» и в «Хованщине» противопоставление русского и европейского (польского и немецкого) лишено собственно национальных черт, а уходит в глубину религиозного сознания» [1. С. 172]. Что ж, такова сила пушкинской традиции русской культуры – ее «всемирной» отзывчивости: во втором действии «Сусанина» Глинки русское ухо наслаждается пластической красотой польских танцев – в отличие от конца оперы, где поляки представлены врагами православной веры: «Зло уходит корнями в иноверчество», – продолжает Свиридов [1. С. 172].

Это обстоятельство – одно из генеральных условий осуществления русской религиозной мистерии, равно как и прочие рудименты древности, заставляющие Мусоргского преодолевать оперные стереотипы своего времени. В частности, открытые, разомкнутые формы, которые играли важнейшую драматургическую роль еще в «Борисе», осуществляют в «Хованщине» эффект всамделишного, на глазах протекания истории, способствующий непосредственной зрительской включенности в историческое действие, со-участному переживанию и проживанию его здесь и сейчас – т.е. открытию драгоценного сердечного центра исторической памяти. Так в авторском композиторском стиле Мусоргского осуществляется новая жизнь древнерусской музыкальной традиции, обогащенная оперными открытиями его современности.

### Литература

1. Свиридов Г.В. Музыка как судьба. М., 2002. 799 с.
2. Бекетова Н.В. Прошлое в настоящем: исторические мистерии М.П. Мусоргского // М.П. Мусоргский: Истоки. Истина. Искусство. Коллективное исследование к 180-летию со дня рождения М.П. Мусоргского. Вып. 2. СПб: 2021. (в печати).
3. Серегина Н.С. Древнерусское храмовое действо как предтеча театра в России // Музыкальный театр. Серия Проблемы музыкознания. Вып. 6. СПб, 1991. С. 110–124.
4. Бердяев Н.А. Царство Духа и царство Кесаря. М., 1995. 383 с.
5. Бекетова Н.В. Метафизическая история музыки: наука и образовательная практика (статья 1) // Южно-российский музыкальный альманах. 2017. № 2 (27). С. 83–88.

6. Бекетова Н.В. Метафизическая история музыки: методология самосознания // Южно-российский музыкальный альманах. 2019. № 3 (36). С. 35-41.
7. Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. М.: 1995. 944 с.
8. Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие. М., 1956. 723 с.
9. Бекетова Н.В. Праздник русской музыки: «Жизнь за царя» Глинки как национальный миф // Южно-Российский музыкальный альманах. 2004. Ростов-на-Дону, 2005. С. 20–31.
10. Павлинова В.П. «Жизнь за царя». О природе интонационности оперы // Наследие: XIII-XIX века: сборник статей, материалов и документов. Вып. II. М., 2013. С. 245–257.
11. Мусоргский М.П. Письма. М., 1984. 446 с.

### ***Khovanschina* by Modest Mussorgsky in the Light of the Russian Religious Mystery Play**

*Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South*, 2021, 1 (80), 14-21.  
DOI: 10.24412/2070-075X-2021-1-14-21

*Natalya V. Beketova*, Rostov State Conservatory named after S.V. Rachmaninov (Rostov-on-Don, Russian Federation). E-mail: sintez49@yandex.ru

**Keywords:** Russian religious mystery play, sacralization of historical opera action, principles of liturgical symbolism, historical musical myth.

The article aims to reveal the features of the ancient Russian tradition of religious mystery play in the opera *Khovanshchina* by Modest Mussorgsky. The opera, which the composer called a “folk musical drama”, has not yet been studied from this perspective, although its mystery features have been noted by researchers of different generations. Basically, *Khovanshchina* was viewed as expressing the sharp social conflicts of the era of the early reign of Peter I, with a predominant interest in the category *narodnost'* popular in the past century. This predominantly socio-ideological approach excluded the possibility of entering the “religious vertical”, so clearly expressed in the era of the Time of Troubles. To assess the levels of revolutionary innovations of Mussorgsky, a composer, historian and thinker, a younger contemporary and successor of Glinka, the author of the article turns to the description of the original source – the mystery features of the ancient Russian temple action (studied by N.S. Seregina) – in order to find an echo of the ancient Russian symbolic vertical in opera works by modern composers. A substantive study of the religious component of an opera composition is possible only from the standpoint of a mythological-symbolic approach. Using her authorial methodology for studying the musical myth, the author proves that Glinka's *A Life for the Tsar* could not have appeared without using the experience of the ancient Russian temple action, without the possibilities of expressing the religious constant “legalized” by ancient Russian aesthetics. It is Glinka's masterpiece – the first Russian religious opera mystery play – that becomes the starting point for the subsequent searches of Russian composers. The article shows the dominant role of the intonation-semantic complex *Vesti* – the mythological seed that moves the opera to the final hymn *Slavsya* (from which, according to the Old Russian principle of reverse perspective, it originally appeared). The most important – symbolic – manifestation of the Old Russian cento form and other principles of liturgical symbolism are determined. Using the comparative method of historical musicology, the author correlates the principles of Glinka's opera myth, which expresses the harmonious foundations of the existence of the Russian world, and Mussorgsky's opera myth, which shows the crisis epochs of Russian history, the eras of the collapse and destruction of all the traditional foundations. The catastrophe myth of *Khovanshchina* is the myth of the Russian Troubles, the myth of the split of the Russian faith, the myth of the polar division of the 17th-century Russian society into warring groups, into a multitude of internal and external conflict manifestations. Mussorgsky's bold intention to reflect this complex historical reality required from the composer to understand the mystery nature of the phenomenon. The article argues that the main object of reflection is the

historical law as such. This law replaces the outgoing old with the inexorably advancing new. Most of all, Mussorgsky is interested in the state and well-being of Russian people in the transition. The mythological definition of the transition is affirmed by the most important historical constant of *Khovanshchina*.

### References

1. Sviridov, G.V. (2002) *Muzyka kak sud'ba* [Music Is Like Destiny]. Moscow: Molodaya gvardiya.
2. Beketova, N.V. (2021) Proshloe v nastoyashchem: istoricheskie misterii M.P. Musorgskogo [“Past-in-the-Present”: Historical Mystery Plays by M.P. Mussorgsky]. In: *M.P. Musorgskiy: Istoki. Istina. Iskustvo. Kollektivnoe issledovanie k 180-letiyu so dnya rozhdeniya M.P. Musorgskogo* [M.P. Mussorgsky: Origins. Truth. Art. A Collective Research Dedicated to the 180th Anniversary of the Birth of M.P. Mussorgsky]. Vol. 2. St. Petersburg. (In Print).
3. Seregina, N.S. (1991) Drevnerusskoe khramovoe deystvo kak predtecha teatra v Rossii [Old Russian Temple Action as a Forerunner of Theater in Russia]. In: *Muzykal'nyy teatr* [Musical Theater]. Vol. 6. St. Petersburg: Russian Institute of Art History. pp. 110–124.
4. Berdyaev, N.A. (1995) *Tsarstvo Dukha i tsarstvo Kesarya* [The Kingdom of God and the Kingdom of Caesar]. Moscow: Respublika.
5. Beketova, N.V. (2017) Metaphysical History of Music: Scholarship and Education Practice (Article 1). *Yuzhno-rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh – South-Russian Musical Anthology*. 2 (27). pp. 83–88. (In Russian).
6. Beketova, N.V. (2019) Metaphysical History of Music: Methodology of Self-Consciousness. *Yuzhno-rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh – South-Russian Musical Anthology*. 3 (36). pp. 35–41. (In Russian). DOI: 10.24411/2076-4766-2019-13006
7. Losev, A.F. (1995) *Forma. Stil'. Vyrazhenie* [Form. Style. Expression]. Moscow: Mysl'.
8. Odоеvskiy, V.F. (1956) *Muzykal'no-literaturnoe nasledie* [Musical and Literary Heritage]. Moscow: Muzgiz.
9. Beketova, N.V. (2004) The Feast of the Russian Music: “Life for the Tsar” by Glinka as a National Myth. *Yuzhno-rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh – South-Russian Musical Anthology*. 1. pp. 20–31. (In Russian).
10. Pavlinova, V.P. (2013) “Zhizn' za tsarya”. O prirode intonatsionnosti opery [A Life for the Tsar. On the Nature of the Opera's Intonation]. In: Vaydman, P.E. (ed.) *Nasledie: XIII–XIX veka: sbornik statey, materialov i dokumentov* [Heritage: 13th–19th Centuries: A Collection of Articles, Materials and Documents]. Vol. II. Moscow: Moskovskaya konservatoriya. pp. 245–257.
11. Mussorgsky, M.P. (1984) *Pis'ma* [Letters]. Moscow: Muzyka.

УДК 78.071.1 (510)

DOI: 10.24412/2070-075X-2021-1-21-27

С.А. Мозгот, Ян Ли

### АМПЛУА ПЕРСОНАЖЕЙ В ПЕКИНСКОЙ ОПЕРЕ И ФОРМЫ ИХ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ

В центре внимания работы находятся амплуа «шэн», «дань», «цзин», «чоу» пекинской оперы. Предмет исследования – традиции народных представлений в современном театральном искусстве Китая. Методологическая основа: комплексный, феноменологический, семантический, компаративистский, культурологический,