

15. Egorova, I.L. (2005). Opyt mnogogolosnogo narodnogo raspeva pesni po metodu L.L. Khristiansena [Experience of Polyphonic Folk Chanting of a Song According to the Method of L.L. Khristiansen]. In: Yaresko A.S. (ed.) *Pamyati L.L. Khristiansena: sbornik nauchnykh statey po materialam Vserossiyskikh nauchnykh chteniy, posvyashchennykh L.L. Khristiansenu* [In memory of L.L. Christiansen: a collection of scientific articles based on the materials of the All-Russian scientific readings dedicated to L.L. Christiansen]. Saratov: Saratov State Conservatory named after L.V. Sobinov. pp. 253–267.

УДК 78.03

DOI: 10.24412/2070-075X-2026-2-85-94

Н.В. Бекетова

**МИФОЛОГО-СИМВОЛИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОПЕРЫ
А.П. БОРОДИНА «КНЯЗЬ ИГОРЬ» В КОНТЕКСТЕ
ЛЕТОПИСНОЙ ТРАДИЦИИ**

Опера А.П. Бородина охарактеризована с точки зрения проявления в ней летописного начала, наследованного от древнерусского первоисточника. Показано, что с этим связано самобытное претворение А.П. Бородиным древнерусской традиции религиозной мистерии, также нашедшей отражение в оперном творчестве М.И. Глинки. Мифолого-символический подход позволяет автору акцентировать общность понимания М.И. Глинкой и А.П. Бородиным проблем русской истории, с ее непреходящим в веках духовно-нравственным пафосом.

Ключевые слова: летопись, традиция древнерусской религиозной мистерии, традиция М.И. Глинки, русский национальный стиль.

Актуальность темы исследования. Уникальный опыт композитора-христианина А.П. Бородина «омызыкалить» летописное «Слово о полку Игореве» погружает нас в систему непреходящих нравственных ценностей, которая из века в век запечатлевается в исторических шедеврах русской музыки, свидетельствуя полноту и глубину нашей национальной памяти. Диалог XII–XIX веков продолжается и сегодня; встреча с неувядающей традицией национальной жизни и культуры в наше сложное время бесценна, чем и определяется актуальность данного исследования.

Степень научной разработанности проблемы. Широко известная и всеми любимая опера А.П. Бородина «Князь Игорь» в музыковедческой литературе традиционно представлена как эпическое произведение, наследующее древнерусскую патристическую идею объединения Руси. Будучи музыкальной интерпретацией великого летописного памятника домонгольской эпохи – «Слова о полку Игореве», опера изучалась с точки зрения широко использованного композитором А.П. Бородиным музыкально-исторического материала, воссоздающего неповторимый дух русской старины – русских эпических песен, былин, плачей-причетов, задравных, лирических, плясовых песен. Не обошли исследователи вниманием и традицию М.И. Глинки, русский Восток которого, безусловно, явился вдохновляющим фактором для композитора А.П. Бородина. Созданные им искрометные сцены половецкого акта (финал второго действия) могут считаться дальнейшим развитием восточной темы в русской музыке, своеобразным гимном красоте и цельности национальной культуры восточного народа. Указанные аспекты широко представлены в многочисленных работах ученых – от В.В. Стасова [1. С. 20–42] до А.Н. Сохора [2].

Однако, в исследовательской литературе еще не ставился вопрос о непосредственном воздействии летописной поэтики на оперное решение А.П. Бородина. Равно

как музыковедение до сих пор не занялось исключительно плодотворной идеей Н.С. Серegiной о воплощении в русской исторической опере, в том числе и в «Князе Игоре» А.П. Бородина, принципов древнерусской религиозной мистерии, согласно мнению ученого, непосредственно подготовившей рождение оперы в России уже в эпоху царствования Алексея Михайловича – в XVII веке [3]. Н.С. Серегина указывает на предтечи «будущих оперных форм», зарождавшихся в недрах церковных певческих служб – песнопений и текстов житий, бывших сюжетами из русской истории, а также на монологические и диалогические формы прямой речи персонажей церковных стихир и в песнопениях русским святым. При этом «стихиры не исполнялись по ролям – от лица персонажей пел либо хор клирошан, либо солист»; этот диалог скреплялся голосом рассказчика и голосом хора, «возносящего молитву святым» [3. С. 114]. Однако изменилось историческое время, и храмовой театральности не суждено было обрести свой светский инвариант. «Возрождение древней храмовой стилистики в театре произошло двести лет спустя – в творчестве Глинки, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова. В произведениях этих композиторов ... возрождалась храмовая тема истории, страданий и духовного подвига, и в театре возник обновленный духовный “купол”, идеалы нового искусства и певческого искусства Древней Руси» [3. С. 122].

Цель, задачи и предмет исследования. Цель статьи – исследование особенностей воплощения древнерусской поэтики в опере А.П. Бородина «Князь Игорь». Достижению данной цели служит система задач: выявить особенности построения пространственно-временного континуума оперы; определить источник ее гражданского, патриотического пафоса, на протяжении многих веков сохранившего высокий «градус» духовно-нравственного начала. Соответственно, предмет данной работы – исследование специфики влияния древнерусской летописной традиции на оперу А.П. Бородина «Князь Игорь».

Научная новизна исследования связана с привлечением мифолого-символического аспекта, изложенного в работах А.Ф. Лосева, автора символической теории музыкального мифа. Согласно его концепции, музыка есть «выразительное и символическое конструирование предмета ... высшего бытия» [4. С. 498–499], постигаемого только в мифе и символе. Древнерусская летописная традиция и феномен древнерусской религиозной мистерии – лучшее доказательство как верности идей А.Ф. Лосева, так и определенности методологических исканий, представленных в данной работе.

Методология и методы исследования. Применение мифолого-символического подхода, предполагающего использование основных национальных мифоконцептов (пути, вести, данных в соположениях «свое – иное», «свобода – рабство», «жизнь – смерть» и др.) сообщает музыке А.П. Бородина глубоко почвенное национальное звучание.

Источниковая / эмпирическая база исследования. Соответственно специфике летописного сюжета «Слова», эмпирическая база исследования располагается, прежде всего, в области универсальных констант древнерусской поэтики. Однако, оперное «детище» А.П. Бородина, говоря языком музыкального мифа XIX века, непостижимым образом проявляет полное тождество духовно-нравственным идеалам неизвестного песнотворца XII века. Очевидно, А.П. Бородину довелось «угадать», услышать главный нерв летописного первоисточника, и, его почувствовав, найти адекватные способы музыкального воссоздания древнерусской поэтики. Мифолого-символическое прочтение замечательного творения А.П. Бородина, композитора-христианина, смело устремившего свой поиск «к новым берегам» (по известному выражению М.П. Мусоргского), позволяет оценить всю глубину и величие русского национального стиля, еще только складывающегося в поры начала работы над «Князем Игорем».

Основная часть. Дерзновенный замысел композитора А.П. Бородина обратиться к летописному сюжету не имел аналогов. Впереди были только оперы М.И. Глинки, одарившие русскую музыку нетленными образами русского Востока и русской истории.

XIX век – век освоения русской истории – в науке, искусстве, общественной мысли. Русская музыка оказалась «в первых рядах» этого процесса, даровав русской культуре «Жизнь за царя» М.И. Глинки – памятник непреходящего значения, который многие десятилетия оказался способен выполнять функции «законодательной модели» русского национального стиля.

Большим подарком русскому обществу пушкинско-глинkinской эпохи стало «Слово о полку Игореве», обнаруженное графом А.И. Мусиным-Пушкиным на страницах летописи домонгольской поры. По свидетельству Д.С. Лихачева, «Слово о полку Игореве» было найдено в начале 90-х годов XVIII века [5. С. 38], и это вызвало в русском обществе неподдельный интерес, не только связанный с рассуждениями о подлинности памятника, но и обусловленный восхищением его музыкальностью. Обе тенденции отражены в реакции А.С.Пушкина, который собирался переводить «Игореву Песнь», и уже на стадии подготовки комментариев резюмировал споры «знатоков» о происхождении древней рукописи, понимая первым доказательством подлинности «слова самого песнотворца». Поэт утверждал, что «подлинность самой песни доказывается духом древности, под который невозможно подделаться» [6. С. 271].

Не побоимся аналогии: популярность «Слова о полку Игореве» в российском общественно-патриотическом сознании первой трети XIX века была сравнима разве что с «сусанинским» сюжетом глинkinского времени, значение которого в многоемкой содержательной статье Л.Н. Киселевой справедливо определяется как «строительная жертва» русского искусства «в основание царства» [7. С. 297].

В этой ситуации интерес патриотично настроенного А.П. Бородин к древнерусскому источнику вполне объясним. Остановив внимание на «Слове о полку Игореве» как возможной литературной основе своей будущей оперы, А.П. Бородин с присущей ему – как большому ученому – основательностью принялся за работу. Широкая неспешность его натуры требовала досконального погружения в материал: изучения летописей и исторических исследований, многочисленных образцов народного музыкального фольклора (былин, плачей-причетов, песен – плясовых, лирических, заздравных и др. т.п.), музыки русской церкви, как она могла бы выражать время летописного первоисточника (колокольные звоны, суровое подобие знаменного распева). Констатируем: историческое «двуязычие» летописной рукописи XII века в результате предстало в органическом «двуединстве» с оперной поэтикой XIX века, как ее воссоздал композитор-христианин А.П. Бородин. При этом представляется существенным, что композитор не удовлетворился ни одним из имевшихся на тот момент печатных переводов «Слова о полку Игореве» (А.И. Мусина-Пушкина, В.А. Жуковского, А.А. Палицына, А.Н. Майкова, Л.А. Мея и др.) и взялся писать либретто для своей оперы сам.

Бородинский «Князь Игорь» представляет собой органический синтез исходной летописной идеи, в которой звучит непреложное слово древнерусского песнотворца, с обострившейся в русской культуре второй половины XIX века потребностью к выражению духовно-нравственной проблематики. Безусловно, явленный в опере А.П. Бородин пафос «преступления и наказания» свидетельствует об очевидном этапе роста национального самосознания, которым было так озабочено время.

Другим компонентом новизны оперного синтеза являлась древнерусская традиция религиозной мистерии, освещенная в работе Н.С. Серединой [3. С. 110–124], о которой нам доводилось писать в связи со становлением русской исторической оперы, прежде всего, «Жизни за царя» М.И. Глинки [8. С. 30–33]. Предваряя дальнейшие рассуждения, обратимся к утверждению Г.В. Свиридова о русском музыкальном эпосе, «новом явлении в мировом музыкальном искусстве», берущем истоки в творчестве М.И. Глинки и его великих последователей – А.П. Бородин, М.П. Мусоргского, Н.А. Римского-Корсакова. «Это именно эпос, – подчеркивает Г.В. Свиридов, – а не просто исторические оперы, ибо в них речь идет не только о тех или иных (пусть даже важнейших) событиях

отечественной истории. В них затрагиваются коренные, сокровенные, основополагающие начала жизни нации. Созданный Глинкой и его преемниками русский музыкальный эпос является несомненно одной из высочайших вершин искусства. Он стоит в одном ряду с такими явлениями европейской музыкальной культуры, как ораториальное барокко Баха, классицизм Моцарта и Бетховена или романтическая драма Верди и Вагнера» [9. С. 296].

В связи со сказанным новый, совершенно самобытный оперный замысел А.П. Бородин поражает творческими открытиями. Глинкинская идея противопоставить два неповторимых, совершенно не похожих друг на друга мира человеческой культуры, в конечном счете позиционирующих себя как война и мир, смерть и жизнь, продолжена А.П. Бородиным в сопоставлении восточного и русского национальных начал. Причем, следуя путем М.И. Глинки в изображении «восточных» сцен, А.П. Бородин добился подлинно реального жизнеподобия в постижении неотразимо увлекающего, но такого непростого характера восточного народа (более всего выразившегося в искрометной сюите полонезских танцев финала второго действия).

Обратим внимание на способы построения оперного пространственно-временного континуума, отмеченного летописным принципом *двойного бытия*. Безусловное наследие древнерусского религиозного действия, предполагающего тщательную сверку событий земной человеческой истории («как есть») с «небесной» позицией вечного закона священной истории («как должно быть»), сообщает происходящему «ангелогласную» вертикаль вести – «вести для всех» = со-вести. Интонационно-семантическая мифоконстанта вести оформляет становление «тела» музыкального мифа М.И. Глинки, выразительно воспроизводясь в символических со-вестных инвариантах «Хвалы Творцу» эпилога («Славься»). Устремленная к финалу мифоконстанта символического пути рода-народа, со-бирает индивидуальные инварианты-подобны в соборное тождество я = мы, согласно канону древнерусской традиции формируя своеобразный алгоритм всеобщего равенства – вечно чаемую русским самосознанием идею великого всеединства [см. подробнее: 8. С. 32–33].

Пространственно-временная структура оперы А.П. Бородин значительно усложнена, что обусловлено влиянием мистериальности, которая, будучи онтологическим признаком музыкального мифа, выражает здесь распад целостного космического универсума; «летописные» глинкинские мистериальные соотношения «небо – земля» «утяжеляются» «пространством греха» («преисподняя»). Характерный итог работы А.П. Бородин над либретто оперы состоит в видоизменении логики представленных мистериальных событий: забвение заветов предков (игнорирование затмения как предупреждения о неудаче грядущего похода) влечет во тьму катастрофы (погубив войско, Игорь попадает в плен – второе действие оперы). Соответственно, выстраивается символическое изоморфное последование тьма – плен – смерть, источником которого является именно *забвение*.

Однако, в плену (мифологическом пространстве смерти) оказывается весь русский род (первая картина первого действия, сцена оргии в тереме Галицкого). Цинический разгул пьяной толпы на фоне гибели игровой рати предельно обостряет смысловую оппозицию жизнь – смерть (здесь А.П. Бородиным сознательно применен мистериальный прием пространственно-временного наложения). Ситуация усугубляется сценами глумливого насилия, связанными с отвратительным образом Галицкого.

Возможность выхода русского рода из темницы грехопадения содержится в сцене-поединке Галицкого с Ярославной. *Сцена-поединок* откровенно выдает здесь древнерусскую традицию религиозной мистерии, намечая обязательную для последней линию *духовной брани*. Мистериальное наполнение музыкального мифа, обретая в сцене-поединке глубокий концептуальный смысл, распространяет его на все последующие этапы оперного действия. Властная фраза Ярославны («Да ты забыл, что я княгиня»)

далее передается в арию Игоря второго действия («О дайте, дайте мне свободу...»). Особенностью этой трехчастной структуры является рост самостояния Игоря под воздействием темы плача Ярославны («Ты одна, голубка-лада» = «Я кукушкой перелетной...»): изначально неуверенная, просительная восходящая малая секунда («О, дайте») в репризе арии сменяется властной решимостью (восходящая героическая кварта на тех же словах).

Отметим удивительную точность композиторского расчета (и М.И. Глинки, и А.П. Бородина) в выстраивании мистериального пространства своих опер. Древнерусская мистериальная традиция, как она проявилась в «Жизни за царя», состоит в отображении вечно сущего священного закона «уже преображенного бытия» (искومه ретроспективное движение темы финального «Славься» справа налево, к первому четырехтакту хора интродукции, детально описанной в наших работах [см. подробнее: 8. С. 30–31] с дальнейшим кругово-спиральным восхождением к финальному апофеозу, символизирующему воссоединение русского рода-народа с Творцом). Отметим здесь заложенную М.И. Глинкой традицию отечественной концепции преображения, внутренняя логика которой отмечена *преодолением профанного сакральным* [10. С. 118]. Откровенное свидетельство победы духа над плотью – идея христианской жертвы героя – не случайно аналогизируется с принципом воссоздания музыкальной символики света, архетипические черты которой в русской литургике связаны с композиторской способностью бесконечно вариантно развивать главную попевку, видоизменяя, ритмически «расцветивая» ее, сопрягая с иными принципами литургического символизма, вдохновенной реализацией которых предстал крестный путь Сусанина, явивший чудо преображения: тьмы – светом, смерти – новой жизнью. Переливы вариантной множественности попевок, их взаимопревращение, создающее эффект живого мерцания музыкальной ткани, обилие волнообразно-круговых форм интонирования и плавного скольжения – суть способности «высвечивания» основной музыкальной идеи, постепенного ее *со-бирания* и проявления в эпилоге «Жизни за царя» ослепительной вспышкой светоносного «Славься» [10. С. 118–119].

Мифологические события «Князя Игоря» представлены более разнопланово. Как и в опере М.И. Глинки, здесь доминирует мифоконцепт пути – главная смысловая доминанта итогового преображения мира, космоса и человека. Путь Игоря, изначально деформированный неверным выбором в пользу горделивого самоутверждения, пресечен (преступление наказано) смертью (пленом, явленном в значении глубокого духовно-нравственного поражения). И, по законам мистерии, начинает выправляться ритуальным восхождением, заданным символической лестницей хора бояр (второй картины первого действия). Будучи важнейшим исходным мифологическим знаком (подобно первому четырехтакту интродукции «Жизни за царя», про-образу символической конструкции всей оперы), суровый ритуал хора бояр, продолжающий идею духовной брани, строит всю оперную структуру «Князя Игоря» по принципу восхождения (лестницы) от глубинных темнот смертельного отчаяния – через свет надежды и любви, несомом пленнику предстательством плача Ярославны, – к решимости принятия верного выбора и, как следствие, возвращения в исходное лоно (согласно действию древнейшего «мифа возвращения» [11. С. 93–94]), где на Путивльской стене *вечно* плачет Ярославна. Здесь вновь констатируем мистериальное соотношение пространственно-временных оперных событий с их приоритетом вечного над временным, специально отметив значение «слезного пути» Ярославны для всей оперы. «Дар слез дается только благодатью», закрепляющей жизнь личности «в бытии вечном и абсолютном», – констатирует А.Ф. Лосев [12. С. 93]. Плач Ярославны – спасительная оперная весть, изливаясь с «неба» на «землю», искупает все разрушительные нестроения «земли», как «частица великих космических энергий», «оттиск космоса», сам «космос в миниатюре» [13. С. 144], приводя в гармонию все жизненные силы человека.

Обращение к космическим стихиям, как известно, – типичная особенность летописных текстов, говорящая о способности человека ранних исторических формаций жить в единении с окружающей средой, ощущая ее живое дыхание, трансформации и видоизменения «космических энергичных потоков» [13. С. 145]. От этого умело оттолкнулся А.П. Бородин, установив прочные основы космического закона над суетными устремлениями человеческого мира. Характерное космическое предопределение неудачного игорева похода изживается живительным потоком слез Ярославны, сохраняя, однако, онтологическую стабильность высшей ценности. Использованный А.П. Бородиным эффект приема-передачи, где покаянная ария Игоря в плену является «узлом» музыкального развития оперного мифа (упомянутое выше последование: Ярославна – I действие – Игорь – II действие – Ярославна – IV действие), фиксирует потребность героя решить противоречие жизни – смерти в пользу жизни (естественный итог – побег князя). Однако, крепость всей структурной конструкции оперы обеспечена «единочувствием и единолюбием» (И.А. Ильин) главных героев, той самой «героической любовью жены и мужа», которая изначально являла основу русского государства, будучи непреходящей ценностью русского национального самосознания. «Мужчина – Спас, спаситель семьи и Отечества, а женщина – икона, отражающая его возлюбленный лик», – так говорит о православной семье митрополит Антоний Сурожский [14. С. 491].

Воскрешенная память Игоря, обладая огромной живительной силой, фактически «восстанавливает» его «из мертвых», возвращая утраченные в силу неверного выбора «честь, славу и любовь» – онтологические константы «мифа возвращения» [11]. Излечение от греха индивидуализма обретается в незыблемом, вечно сущем соборном я = мы, зафиксированном в единстве индивидуального и всеобщего, мужского и женского, человеческого и космического, природного и социального. Здесь также констатируем гликинский принцип преодоления профанного сакральным, соответствующий внутренней логике отечественной концепции преображения [10. С. 118]

Скажем также об очевидном наследовании древнерусской религиозной мистерии в сцене-поединке Игоря и Кончака (второе действие – «золотое сечение» оперы), о которой неслучайно упоминается в работе Н.С. Серegiной [3. С. 115]. Исследователь замечает, что в «Слове о полку Игореве» этой сцены нет. Очевидно, в оперу она попала именно благодаря творческой переработке древних текстов А.П. Бородиным, который, как утверждает Н.С. Серegiна, «хорошо знал в целом мелодику знаменного распева, стиль древнерусского певческого искусства». Очевидно, допускает Н.С. Серegiна, сцена с Кончаком вошла в оперу из песнопений Михаилу Черниговскому – из стихир на 20 сентября, которые «Бородин, конечно же, знал», как знал этот сюжет из летописи [3. С. 115]. Поэтому так выразительна в опере эта сцена-поединок, по сути, сцена-обольщение, в которой показаны льстивые уговоры «коварного хана, предлагающего власть русскому князю-пленнику взамен Родины» [3. С. 115]. Эти уговоры наталкиваются на непреклонный отказ пленника, не имеющего иллюзий относительно истинных намерений вероломного «отца иного рода». Превращение «инога» в «инородное» связано в русском музыкальном мифе (вслед за «Жизнью за царя» М.И. Глинки) с традицией древнерусской религиозной мистерии, с обязательно присущей ей идеей *духовной брани*: «соборное служение сталкивается с порабощением свободной воли “внутреннего человека”, душа которого “не может пребывать в рабстве”» [12. С. 33], что и является главным аргументом в пользу верного выбора (побега из плена).

Филигранное мелодическое мышление М.И. Глинки находит в опере А.П. Бородина порой неожиданное решение. Специального интереса, например, заслуживает «восточная» музыкальная ткань арии Кончака: она соткана из *инвариантов* исходных попевок, богато расцвеченных, насыщенных бесконечными подобиями друг друга, украшенных многочисленными «завитушками» основной интонации. На глазах как бы возникает

огромное цветистое панно дорогого восточного ковра: так композитор А.П. Бородин увидел и воссоздал свой Восток, в сложных инвариантных соотношениях переплетая и взаимообъединяя «восточную» интонацию и «русский» способ ее развития.

Скажем и о потрясающем эффекте синтезирования русско-восточного интонирования в необычайной красоте хоре русских пленниц («Улетай на крыльях ветра»), «летучая» мелодия которого буквально «реет» над «земной юдолью», унося в небесные «выси» привет русских девушек далекой родине. Мягкая пластика «колыбельного колыхания» привольного, широкого дыхания верхнего голоса создает эффект интенсивного вариантного развития за счет включения нижнего («бурдонного») плана, как и верхний, украшенного многочисленными опеваниями. Космический диалог «земли» и «неба» обретает здесь мистериальную реальность «двойного бытия».

Таким образом, летописный первоисточник «Слова о полку Игореве» побудил композитора-христианина А.П. Бородина найти новые средства оперного воплощения, опираясь на прочные традиции творчества М.И. Глинки, своего великого предшественника, а также на непреходящие традиции древнерусского искусства, одарившего русскую оперу принципами древнерусской религиозной мистерии. Именно воссозданием летописной мистериальности объясняется усложнение пространственно-временных оперных построений, объединяемых мифолого-символической логикой «предмета высшего бытия», по выражению А.Ф. Лосева [12. С. 93], постигаемого только в мифе и символе.

Именно на этом пути будущую науку о музыке ожидают великие открытия. Наглядность летописного принципа двойного бытия, овеществляющего в опере духовно-нравственную оппозицию свободы – рабства, жизни – смерти, любви – ненависти, обогатив концептуальную глубину творения А.П. Бородина, однако, сохраняет неразрывную связь с органикой проявлений человека целостного, выраженной в летописных космологических соотношениях света и тьмы, в господстве ритуального восхождения (по типу лестницы) из плена социальной (беспредел Галицкого, первая картина первого действия) и личной (ария Игоря второго действия) катастрофы к Солнцу-свету «внутрикосмической жизни личности», непреходящие законы которой, данные в мифолого-символическом измерении, нам еще предстоит постигать. Например, трактуя художественно-поэтический смысл «Плача Ярославны» в «Слове», В.А. Парахонский отмечает: «Плач на Руси, переосмысленный в мифопоэтическом русле, связывался с сюжетными структурами солнечного мифа» [16. С. 36].

Однако и сейчас очевидно: изначально заключенный в операх М.И. Глинки и А.П. Бородина договор земли и неба, космоса и человека, хранящего память о непреложных законах мироздания, во всех деяниях своих следующего императиву божественной вести – единственное условие продолжения человеческого рода, продолжения человеческой истории.

«Глинкинское отношение к истории – отношение соборное – любовное, уважительное, проникновенное, – вот что воспринял композитор Бородин и творчески воплотил в новых исторических условиях. А это проблема национального самосознания, от которой никогда не «отходила» русская творческая мысль» [17. 325–326]. С удивлением и восхищением обращаясь к творениям русских музыкальных гениев, вновь и вновь осознаешь непреходящее величие нашей истории, хранящей живую Память многих поколений русских людей.

Литература

1. Бородин А.П. в воспоминаниях современников / ред.-сост. А.П. Зорина. М.: Музыка, 1985. 288 с.
2. Сохор А.Н. Александр Порфирьевич Бородин: жизнь, деятельность, музыкальное творчество. М-Л.: Музыка, 1965. 822 с.

3. Серегина Н.С. Древнерусское храмовое действо как предтеча театра в России // Музыкальный театр: сборник научных трудов / ред-сост. А.Р. Порфирьева. СПб: РИИИ, 1991. С. 110–124.
4. Лосев А.Ф. Форма – стиль – выражение. М.: Мысль, 1999. 944 с.
5. Лихачев Д.С. Золотое слово русской литературы // Слово о полку Игореве. М.: Детская литература, 2012. С. 5–40.
6. Пушкин А.С. Об искусстве: в 2 тт. Т. 1. М: Искусство, 1990. 350с.
7. Киселева Л.Н. Становление русской национальной мифологии в николаевскую эпоху (сусанинский сюжет) // Лотмановский сборник. Вып. 2. М.: ИЦ-Гарант, О.Г.И., 1997. С. 279–302.
8. Бекетова Н.В. «Жизнь за царя»: русская идея Михаила Глинки // Зарубежная музыка о России (музыкальная россика): коллективная монография / ред-сост. Л.П. Казанцева. СПб: «Союз художников», 2023. С.23– 35.
9. Свиридов Г.В. Музыка как судьба. М.: Молодая гвардия, 2002. 799 с.
10. Бекетова Н.В. Концепция Преображения в русской музыке // Музыкальная культура христианского мира: материалы Международной научной конференции. Ростов н/Д: Изд-во РГК им. С.В.Рахманинова, 2001. С. 104–132.
11. Элиаде М. Аспекты мифа. М.: Академический проект, 2001. 240 с.
12. Лосев А.Ф. Диалектика мифа // Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. М.: Политиздат, 1991. С. 21–186.
13. Зубко Г.В. Миф: взгляд на мироздание. М.: Логос, 2015. 360 с.
14. Антоний (Блум А.Б, митр. Сурожский). Труды. М.: Практика, 2002. 1080 с.
15. Бекетова Н.В. Восток и Запад: «свое – иное» русского оперного мифа // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики, теории и практики образования: сборник научных трудов. Вып. 10. Киев: Науковий світ, 2002. С. 24–42.
16. Парахонский В.А. Представление реальности в контексте семантики коммуникативных отношений «Слова о полку Игореве» // «Слово о полку Игореве» и мировоззрение его эпохи / отв. ред. В.С. Горский. Киев: Наукова думка, 1990. С. 30–41.
17. Бекетова Н. В. «Князь Игорь» А. П. Бородина: на путях русской истории // Богослужбные практики и культовые искусства в современном мире. Вып. 3 Т. 1. Майкоп: ИП «Магарин О.Г.», 2018. С. 317–342.

Mythological and symbolic interpretation of A.P. Borodin's opera “Prince Igor” in the context of the chronicle tradition

Kul'turnayazhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2026, 2 (101), 85–94
DOI: 10.24412/2070-075X-2026-2-85-94

Natalia V. Beketova, S. Rachmaninov Rostov State Conservatory (Rostov-on-Don Russia)
E-mail: sintez49@yandex.ru

Keywords: chronicle, tradition of ancient Russian religious mystery, tradition of M.I. Glinka, Russian national style.

A.P. Borodin's opera “Prince Igor” represents a completely original formation of the Russian national style of the post-Glinka era. The article examines what attracted Borodin to the chronicle source, what formed the basis of the opera's concept, how chronicle specifics are reflected in it, to what extent Glinka's traditions helped him, and whether there were other sources of influence on Borodin's operatic style. All these issues constitute a multifaceted research problem, thereby determining the article's purpose.

Using a mythological and symbolic approach, it is possible to reveal the deep meanings of the musical interpretation of the “Word” by the Christian composer Borodin. It was the embodiment in sound of the indigenous, innermost, fundamental principles of the nation's life that made it possible not only to “adapt” the chronicle “events” of the 12th century to

operatic specifics, but also to “expand” the revelations of the ancient Russian songwriter into the realm of the spiritual and moral quests of his time.

Thus, the story of the proud prince from the time of the pre-Mongol invasion acquired the status of Dostoevsky’s spiritual and moral conflict of crime and punishment. In connection with the above, the spatial and temporal structure of the opera becomes more complicated, mysteriously “spreading apart” “down” (captivity, “space of sin”) and “sorrow” (cosmic “top”: from the “omen” of the Prologue to Yaroslavna’s Lament). Observing the chronicle principles of “double being”, Borodin (following Glinka) is guided by the primacy in the musical operatic structure of the mythological intonation-semantic complex Vesti (= Co-Vesti), which “builds” the operatic action in accordance with the conciliar “I = We”. The central mythoconcept of the Path in the opera mysteriously unfolds according to the mythology of the “fall” (wrong moral choice), further marking the right Choice with a ritual ascent from darkness to light, from death to life. This is how Borodin implements Glinka’s concept of Transformation with its overcoming of the profane by the sacred.

References

1. Zorina, A.P. (ed.) (1985) *Borodin A.P. v vospominaniyakh sovremennikov* [Borodin A.P. in the memoirs of contemporaries]. Moscow: Music.
2. Sokhor, A.N. (1965) *Aleksandr Porfir'yevich Borodin: zhizn', deyatel'nost', muzykal'noye tvorchestvo*. [Alexander Porfirievich Borodin: life, activity, musical creativity]. Moscow: Music.
3. Seregina, N.S. (1991) Drevnerusskoye khramovoye deystvo kak predtecha teatra v Rossii [Ancient Russian temple performance as the forerunner of theater in Russia] In: Porfirieva, A.R. (ed.) *Muzykal'nyy teatr: sbornik nauchnykh trudov* [Musical theater: collection of scientific papers] Saint Petersburg: Russian Institute of Historical and Cultural Studies. pp. 10–124.
4. Losev, A.F. (1999) *Forma – Stil' – Vyrazheniye* [Form – Style – Expressions]. Moscow: Mysl.
5. Likhachev, D.S. (2012) Zolotoye slovo russkoy literatury [The Golden Word of Russian literature] In: *Slovo o polku Igoreve*. [A word about Igor’s regiment] Moscow: Children’s literature. pp. 5–40.
6. Pushkin, A.S. (1990) *Ob iskusstve: v 2 tt.* [About art: in 2 volumes]. Vol. 1. Moscow: Art.
7. Kiseleva, L.N. (1997) Stanovleniye russkoy natsional'noy mifologii v nikolayevskuyu epokhu (susaninskiy syuzhet) [The formation of Russian national mythology in the Nicholas era (Susaninsky story)] In: *Lotmanovskiy sbornik* [Lotman’s collection]. Release. 2. Moscow: ITs-Garant, O.G.I. pp. 279–302.
8. Beketova, N.V. (2023) “Zhizn' za tsarya”: russkaya ideya Mikhaila Glinki [“Life for the Tsar”: Mikhail Glinka’s Russian idea] In: Kazantseva, L.P. (ed.) *Zarubezhnaya muzyka o Rossii (muzykal'naya rossika): kollektivnaya monografiya* [Foreign music about Russia (musical Russian): collective monograph]. St. Petersburg: Union of Artists Publishing House. pp. 23– 35.
9. Sviridov, G.V. (2002) *Muzyka kak sud'ba* [Music as destiny] Moscow: Young Guard.
10. Beketova, N.V. (2001) Kontseptsiya Preobrazheniya v russkoy muzyke [The Concept of Transformation in Russian music]. In: *Muzykal'naya kul'tura khristianskogo mira: materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii* [Musical culture of the Christian world: proceedings of the International Scientific Conference]. Rostov-on-Don: Publishing house of the Rostov State Conservatory by S.V. Rachmaninov. pp. 104–132.

11. Eliade, M. (2001) *Aspekty mifa* [Aspects of the myth]. Moscow: Academic project.
12. Losev, A.F. (1991) *Dialektika mifa* [The Dialectic of myth] In: Losev, A.F. *Filosofiya. Mifologiya. Kul'tura* [Philosophy. Mythology. Culture]. Moscow: Politizdat. pp. 21–186.
13. Zubko, G.V. (2015) *Mif: vzglyad na mirozdaniye* [Myth: a view of the universe]. Moscow: Logos.
14. Blum, A.B. mitr. Sourozhsky (2002) *Trudy* [Works] Moscow. Praktika.
15. Beketova, N.V. (2002) *Vostok i Zapad: “svoe – inoye” russkogo opernogo mifa* [East and West: “one’s own and another” of the Russian opera myth] In: *Problemy vzaimodeystviya iskusstva, pedagogiki, teorii i praktiki obrazovaniya: sbornik nauchnykh trudov* [Problems of interaction between art, pedagogy, theory and practice of education: collection of scientific papers]. Release 10. Kyiv: Scientific World. pp. 24–42.
16. Parakhonsky, V.A. (1990) *Predstavleniye real'nosti v kontekste semantiki kommunikativnykh otnosheniy “Slova o polku Igoreve”* [Representation of reality in the context of the semantics of communicative relations “Words about Igor’s regiment”]. In: Gorsky, V.S. (ed.) *“Slovo o polku Igoreve” i mirovozzreniye yego epokhi* [“The Word about Igor’s Regiment” and the worldview of his era]. Kyiv: Scientific World. pp. 30–41.
17. Beketova, N.V. (2018) *“Knyaz’ Igor”* A.P. Borodina: na putyakh russkoy istorii [A “Prince Igor” by P.N. Borodin: on the paths of Russian History] In: *Bogosluzhebnyye praktiki i kul'tovyye iskusstva v sovremennom mire* [Liturgical practices and cult arts in the modern world]. Release 3. Vol. 1. Maikop: Individual entrepreneur Magarin O.G. pp. 317–342.

УДК 785.1

DOI: 10.24412/2070-075X-2026-2-94-102

О.В. Шмакова, О.В. Мищенко

ОБРАЗНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ФОРТЕПИАНО В ОРКЕСТРОВОЙ ПРАКТИКЕ: ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Авторы статьи исследуют образные характеристики тембра фортепиано в европейской музыкальной культуре, многовариантность значений которого определяется в произведениях своеобразием жанра, стиля и художественной концепции. На основе многокомпонентного анализа обширного музыкального материала XIX–XX веков, основную часть которого составляют симфонические произведения с участием фортепиано в качестве солиста или голоса оркестра, становится возможным выделить образные сферы в музыкальном содержании – человека, природы, искусства, религии и философии.

Ключевые слова: *образные характеристики тембра фортепиано, рояль, симфоническая музыка, тембр, образные сферы в музыке.*

Актуальность темы исследования. В современном мире, начиная с XX века, внимание к персонификации тембра и звукоокрасочности актуализирует интерес к оформлению образного портрета каждого отдельного инструмента и осознанию концептуальной роли тембра. В этом ракурсе актуальным становится рассмотрение фортепиано как универсального инструмента, обладающего широким спектром индивидуальных воплощений и межинструментальных взаимодействий.

Степень научной разработанности проблемы. В настоящее время не сложилось целостной теории тембра. При этом обширная библиография работ в этой области