

RU

## Проявление патриотических чувств у героев-детей в опере (на примере Вани из оперы М. И. Глинки «Жизнь за Царя» и Федора из оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов»)

Бреус А. Г., Дё О. В.

**Аннотация.** В статье исследуются проявления патриотических чувств у юных героев в русской оперной классике. Анализируются образы Вани из оперы М. И. Глинки «Жизнь за Царя» и Федора из оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов». Цель работы – выявление специфики воплощения патриотизма в детских персонажах, а также определение роли этих образов в общей драматургии произведений. Исследование сосредоточено на анализе музыкальных характеристик Вани и Федора. Особое внимание уделяется контексту исторических событий, на фоне которых разворачиваются оперные действия. Научная новизна исследования заключается в приращении научного знания в области специфики проявления патриотизма детскими персонажами оперного искусства XIX века, анализа художественно-образного воплощения русскими композиторами детской патриотической позиции в контексте восприятия юными героями историко-политических процессов. В результате исследования установлено, что, несмотря на юный возраст, Ваня и Федор демонстрируют осознанное понимание долга перед Родиной и готовность к самопожертвованию. Осуществленный анализ показывает, что образы детей-патриотов выполняют важную драматургическую функцию в операх М. И. Глинки и М. П. Мусоргского, усиливая эмоциональное воздействие содержания музыкально-сценических произведений на слушателя и выводя значимость темы защиты Отечества на уровень смысловой доминанты.

EN

## The manifestation of patriotic sentiments in child heroes in opera (a case study of Vanya from M. I. Glinka's "A Life for the Tsar" and Fyodor from M. P. Mussorgsky's "Boris Godunov")

A. G. Breus, O. V. Dyo

**Abstract.** This paper explores the manifestation of patriotic sentiments in young heroes in Russian operatic classics. The study analyzes the characters of Vanya from M. I. Glinka's "A Life for the Tsar" and Fyodor from M. P. Mussorgsky's "Boris Godunov". The aim of the study is to identify the specific features of embodying patriotism in child characters, as well as to determine the role of these characters in the overall dramaturgy of the works. The paper focuses on the analysis of the musical characteristics of Vanya and Fyodor. Particular attention is paid to the context of historical events against which the operatic actions unfold. The study is novel in that it adds scientific knowledge on the manifestation of patriotism by child characters of 19th-century operatic art, on the analysis of the artistic and figurative embodiment by Russian composers of the child's patriotic position in the context of young heroes' perception of historical and political processes. The study found that, despite their young age, Vanya and Fyodor demonstrate a conscious understanding of their duty to the Motherland and a willingness to self-sacrifice. The analysis carried out shows that the images of child-patriots perform an important dramatic function in the operas of M. I. Glinka and M. P. Mussorgsky, enhancing the emotional impact of the content of musical and stage works on the listener and bringing the importance of the theme of defending the Fatherland to the level of semantic dominance.

### Введение

Актуальность настоящего исследования, посвященного проявлениям патриотических чувств героев-детей в русской опере, обусловлена рядом факторов, приобретающих особую значимость в современном социокультурном контексте. В условиях глобализации и трансформации ценностных ориентиров понимание механизмов формирования национального самосознания и гражданской идентичности у подрастающего поколения выделяется в числе приоритетных задач. Анализ особенностей детских образов в русской оперной

классике (с точки зрения драматургии и музыкального языка) позволяет выявить специфические черты русской оперной традиции и ее вклад в формирование патриотического дискурса. С самого начала своего становления русская опера, словно зеркало, отражает глубинные чувства народа, его историю, радости, страдания и надежды. Патриотизм, как одна из доминант национальной идентичности, нашел в опере свое яркое и многогранное воплощение. В произведениях выдающихся русских композиторов М. И. Глинки (1804-1857) и М. П. Мусоргского (1839-1881) героизм и самопожертвование во имя Отечества предстают как высшая добродетель. Как справедливо отмечает Е. Ю. Гундорова, «в оперных произведениях патриотического содержания жизнь личности, ее внутренний душевный мир, почти всегда трактуется, как проявление чувств, чаяний и мыслей народа. В этом заключается особенность русской героико-патриотической оперы: судьба человеческая неразрывно связана с судьбой народа, всего Отечества» (Гундорова, 2010, с. 69). В настоящее время опера продолжает оставаться важным элементом культурного кода нации, напоминая о славном прошлом и вдохновляя на подвиги во имя будущего. Богатейшее русское оперное наследие становится сегодня действенным инструментом консолидации общества, воспитания у подрастающего поколения чувства гордости за свою Родину, ее историю и культуру.

Модус детства в русской оперной классике, с нашей точки зрения, необходимо рассматривать прежде всего как особую форму воплощения детской тематики в музыке, которую сложно четко классифицировать (как произведения исключительно о детях или предназначенные детям), однако она тесно связана именно с детскими образами. Подобное проявление детской темы в музыкальной культуре строится либо на художественном символизме детского облика, либо на особенных средствах выражения, характерных именно для определенного направления искусства. Е. А. Сорокина отмечает: «Не являясь непосредственным отражением мира детства, в данном случае детская образность становится частью сложной авторской концепции, характеризую уже не специфику детского микрокосма, а способствуя раскрытию определенных качеств мира взрослых. Включение детских персонажей в произведение помогает раскрыть серьезную проблематику взрослого мира, воплотить противоречивое мировоззрение композитора, для которого детский образ становится важной частью философской концепции» (Сорокина, 2006, с. 110).

Для достижения цели исследования были поставлены следующие задачи:

- исследовать особенности проявления патриотических чувств у героев-детей в опере на примере Вани из оперы М. И. Глинки «Жизнь за Царя»;
- выявить характерные черты проявления патриотических чувств у юных героев оперы на примере Федора из оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов»;
- определить значение патриотических образов, связанных с миром детства, в контексте народной музыкальной драмы.

Для проведения исследования особенностей проявлений патриотических чувств у героев-детей в опере (на примере Вани из оперы М. И. Глинки «Жизнь за Царя» и Федора из оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов») в статье использована комплексная методика: метод изучения научных источников и материалов, соответствующих теме работы; композиционно-аналитический метод, дающий возможность проанализировать взаимодействия различных элементов синтетического оперного произведения (музыкальные и драматургические решения, формирующие художественный образ героя-ребенка); метод типологического сопоставления, необходимый для выявления общих и отличительных характеристик двух изучаемых образов (Федора из «Бориса Годунова» и Вани из «Жизни за Царя») в контексте народной музыкальной драмы.

Материалом для исследования послужили оперы М. И. Глинки «Жизнь за Царя» и М. П. Мусоргского «Борис Годунов».

Теоретическую базу исследования составляют работы, рассматривающие детские образы в музыке как культурный феномен, отражающий мировоззренческую позицию композиторов. В числе таких трудов «Детская музыка как область композиторского творчества» А. М. Лесовиченко (2012); «Мир детства в русской музыке XIX века» Е. А. Сорокиной (2006); «Феномен детства в творчестве отечественных композиторов второй половины XIX – первой половины XX веков» И. А. Немировской (2011). Необходимо отметить, что данные исследования, представляющие несомненную научную ценность, не раскрывают в полной мере значимую и актуальную проблему проявления патриотических чувств у героев-детей в русской опере.

Практическая значимость работы состоит в возможности использования ее результатов в образовательном процессе, в частности при изучении русской музыкальной литературы (в детских музыкальных школах и детских школах искусств), на уроках музыки в школах, что позволит сформировать у учащихся более глубокое понимание патриотизма как нравственного и духовного феномена, осознание значения детского патриотизма в исторической судьбе России. Кроме того, проведенное исследование способствует приращению научного знания в области изучения патриотических образов, связанных с миром детства в контексте народной музыкальной драмы.

## Обсуждение и результаты

### *Проявление патриотических чувств у героев-детей в опере (на примере Вани из оперы М. И. Глинки «Жизнь за Царя»)*

Опера «Жизнь за царя» в четырех актах с эпилогом была написана М. И. Глинкой (1804-1857) в 1836 г. на либретто Е. Ф. Розена (1800-1860). В советский период была осуществлена редакция оперы, получившая

название «Иван Сусанин», либретто было переработано С. М. Городецким (1884-1967). «Жизнь за царя» – первый в истории мировой музыки образец героической народной музыкальной драмы и первая русская опера, сюжетное развитие которой осуществляется исключительно музыкальными средствами, т. к. в ней полностью отсутствуют разговорные диалоги. Как справедливо отмечает Б. В. Асафьев: «В музыке “Ивана Сусанина” чувство Родины является основным. Им насыщены характеры и образы, мелодия и ритмы, оно дает тон всему действию. Музыка Глинки, проникнутая чутким знанием русского сердца, вызывает самые прекрасные, самые высокие помыслы о человеке, о том, чем всегда было озабочено русское искусство: красота самого совершенного мастерства немислима, если оно не народно» (Асафьев, 1976, с. 97).

Появление детских образов в русской оперной музыке впервые произошло именно в первой классической опере – «Жизнь за царя» М. И. Глинки. Образ осиротевшего мальчика Вани, приемного сына Ивана Сусанина, позволяет глубже раскрыть личность главного персонажа и вместе с тем служит значимым элементом характеристики окружающей юношу действительности, которой угрожают внешние силы. Первоначально представленный как лирический, образ Вани, духовного преемника Ивана Сусанина, позже получил значительное развитие благодаря тонкой композиторской работе. М. И. Глинка наделил Ваню внутренним стержнем, унаследованным от отца, решимостью продолжить его дело. О. Е. Левашева отмечает: «О близости образов Сусанина и Вани прямо напоминает первая картина торжественного эпилога. В центр всей монументальной композиции, состоящей из двух картин, Глинка ввел небольшой ансамбль траурного характера – рекемием памяти героя. Как скорбный плач звучит широкий запев в партии контральто: “Ах, не мне бедному, ветру буйному”, перекликающийся с медленным вступлением к увертюре. Трогательный лиризм этой сцены, написанной на поэтический текст Жуковского, особенно ярко оттеняет следующий за ним гимн ликования. “Смерть же Сусанина высказывается сиротою в эпилоге”, – подчеркивает Глинка» (Левашева, 1987, с. 294). Важно отметить, что духовное единение возникает не только в тандеме отец – сын. Русские герои оперы «Жизнь за царя» М. И. Глинки незримо связаны общей идеей национального самосознания и патриотизма. А. И. Демченко подчеркивает: «Поданные общим планом черты национального характера и жизненного уклада получают индивидуальную “расшифровку” в сольных и ансамблевых сценах. Так, открытость и простодушие чувствований ярко высвечены в партии Собинина, раздумчивость – в Песне Вани (“Как мать убили...”), и у обоих представлена героика с характерно русской молодецкой горячностью (арии в IV действии)» (Демченко, 2017, с. 32-33).

Впервые образ Вани возникает еще в увертюре, полностью основанной на тематическом материале оперы. В. Протопопов отмечает: «При окончательном редактировании увертюры Глинка снова существенно изменил вступление. В новое вступление – *Adagio*, продолжавшее принцип *Energico*, вошла тема Вани из трио эпилога. Характерно, что рассказ о смерти Сусанина в варианте либретто эпилога, принадлежащем В. Жуковскому, был поручен не Ване, а Антониде. Глинка, передав этот рассказ Ване, повысил значение образа юного патриота – преемника Сусанина» (Протопопов, 1954, с. 58). Тема рассказа Вани из эпилога проводится в партии гобоя *solo*, дополняясь певучими подголосками виолончелей *divisi* (тт. 7-22). В сравнении с эпилогом изменена лишь тональность (*g-moll* вместо *e-moll*). В разделе увертюры, написанном в сонатной форме (*Vivace, g-moll*), побочная партия представляет собой тему песни Вани «Как мать убили», проводящуюся в партии кларнета в тональности *B-dur* на фоне трепещущих фигураций струнных.

Важно отметить, что образ Вани с его доминирующим патриотическим компонентом стал одной из первых «смысловых направляющих» в общей концепции национальной оперы, созданной М. И. Глинкой. Композитор вспоминал: «Мысль о национальной музыке (не говорю еще оперной) более и более прояснялась, я сочинил тему “Как мать убили” (песнь сироты из “Жизни за царя”)» (Глинка, 1988, с. 60). Наиболее ярко характеристика образа Вани (партия была написана М. И. Глинкой для А. Я. Петровой-Воробьевой – меццо-сопрано) раскрывается в его песне «Как мать убили» – № 10 действия III, наполненной народно-песенными интонациями, дуэте Сусанина и Вани («Все про птенчика мой Ваня»), героической арии «Бедный конь в поле пал» № 18<sup>bis</sup> действия IV и трио «Ах не мне, бедному» (Антонида, Ваня, Собинин) в Эпилоге, № 23, в котором мелодический материал партии Вани выстраивается в опоре на интонационные основы народных песен и городских романсов.

Впервые Ваня появляется в III акте, зрителю сразу же раскрывается деятельный характер подростка: занятый работой герой напевает жалобную по своему содержанию, при этом светлую и лирическую благодаря мелодике песню о своей нелегкой судьбе сироты. Работая над данной сценой, выражавшей по замыслу композитора «тихую и беззаботную жизнь и благодарность благодетелю» (Цит. по: Лашенко, 2020, с. 179), М. И. Глинка сообщал: «Сей номер, выражающий тихие и сладкие чувства семейственного счастья, должен непременно быть написан русским размером, в подражание старинных песен» (Цит. по: Лашенко, 2020, с. 179).

Состоящая из двух строф песня написана в куплетно-вариационной форме (характерной для жанра русской бытовой песни), каждая из строф имеет трехчастную форму с варьированной репризой. Тема песни будто «вырастает» из краткого фигурационного вступления первых скрипок, гармоническую поддержку которых осуществляют другие инструменты струнной группы в динамике *pianissimo* (тт. 1-4). Реплика композитора “*semplice con anima*” («просто, с душой») полностью соответствует характеру деревенского отрока. В основе мелодии – опевания терцового тона *E-dur*, вариантное развитие кратких попевок, напевные модуляции в *gis-moll*. Привлекает внимание средний, повествовательный темп песни (*allegro moderato*), а также особенности оркестровки: нежное гудение фагота в динамике *piano* (реплика *dolce*, тт. 15-26).

В репризе М. И. Глинка применяет один из излюбленных приемов полифонического письма. Вокальная партия (диатоническая) дополняется хроматическим контрапунктом сопровождения: сначала в партии виолончелей (тт. 27-35), затем – флейты и кларнета, звучащих в октаву (тт. 35-38). Примечательно, что именно

в этих моментах Ваня иносказательно («Соловушка узнал. И жаль ему бедняжки: он к птенчику летит») повествует о появлении в его жизни приемного отца – Сусанина, который тут же возникает на сцене (ремарка «входит Сусанин и прислушивается к песне Вани»).

Вошедший Сусанин желает подбодрить приемного сына и сообщает об избрании на царство Михаила Федоровича: «*Русь теперь иную песню радостно поет*». Именно Ваня первым высказывает опасение о нападении ляхов («*Как бы сюда не пришли, рыщут везде по Руси*»). В решимости патриотического чувства одновременно раскрываются характеристики Вани и Сусанина, готовых дать немедленный отпор: «*Постоим за царя своего*», – поет Сусанин (ремарка “*con forza*” – «с силой»); «*И я за царя постою*», – отвечает родителю Ваня.

Настроение отваги, неустрашимости перед лицом врага развивается в дуэте Сусанина и Вани, являющемся продолжением песни мальчика. Форма дуэта – сквозная безрепризная, что придает ему внутреннее движение. Дуэт включает в себя четыре раздела: *Allegro deciso*, *Grave*, *Allegro vivace*, *Più mosso* (кода). Ощущение целостности возникает благодаря единству тональности (светлый и яркий Es-dur). Героический облик музыкальной характеристики Сусанина, определившийся еще в I действии (песенный речитатив, поступенное движение, нисходящие октавы, маршевые интонации сопровождения) благодаря дуэтному строению номера, опосредованно воздействуют и на облик Вани. Отметим драматургическую значимость дуэта, который, с одной стороны, становится первым предвестником дальнейших, важнейших событий, а с другой – концентрирует значимые элементы оперы в целом: возвращается вариант основной темы интродукции, в *Allegro vivace* (с ц. 10, т. 13) звучит тема с опеванием терции Es-dur, интонационно родственная теме песни Вани, в коде (*Più mosso*) речитативные элементы, восходящие движения, акценты, интонации кварты и др. связаны с героическими образами финала I действия.

Сцена у монастырских ворот (№ 18<sup>bis</sup> действия IV) непосредственно связывает образ Вани с центральной идеей патриотического подвига. О. Е. Левашева отмечает: «Большая ария широкого оперного стиля, наглядно демонстрирующая огромные выразительные возможности контральтового голоса, сочетает в себе черты высокого драматического пафоса и задушевного лиризма. Впечатляет плавная, распевная тема медленного раздела. Своим созерцательным, молитвенным настроением она переключается с тематизмом русских духовных концертов, в особенности с лирическими образами концертов Бортнянского. В драматургическом отношении вся сцена юного героя выполняет важную функцию “преамбулы”, подготавливая главную кульминацию – сцену Сусанина в лесу» (Левашева, 1987, с. 293).

Сцена Вани у монастырских ворот органично связана со сценой № 13, где отец поручил мальчику до рассвета известить русские войска о приближении неприятеля. Таким образом осуществилась мечта подростка совершить подвиг. Хотя героическая составляющая является ведущей чертой характера Вани, она не исчерпывает всего многообразия его образа. Мальчик также испытывает сильное беспокойство вплоть до растерянности («*Замерло сердце. Ноги дрожат. Ужас и холод мучат меня*») и сомнений («*Отстоите ль царя безоружные?*»).

Музыкальные особенности сцены напрямую взаимосвязаны с ее смысловым содержанием. В. Протопопов отмечает: «Не случайно уже после постановки “Сусанина”, в 1837 году, Глинка добавляет сцену у монастыря, где героические черты подростка Вани выражены в наибольшей степени» (1954, с. 58). Ваня стремительно прибежал ко двору, постучался в ворота монастыря, но никто не откликнулся. Мальчик сетует, что он не витязь и не богатырь, иначе проломил бы ворота и проник внутрь, сообщив царю и царице о грозящей опасности. Он вновь громко стучит, призывая открыть ворота. Вскоре за ними раздаются голоса боярских слуг, недоумевающих, кто шумит среди ночи, ибо это не ветер свистит, не птицы голосят и не покойник стучится в двери. Один из них замечает: «*Нет, то горе-беда у ворот стучит. Выходить ли нам?*». После колебаний они все-таки открывают двери и обнаруживают там Ваню. Юноша подробно рассказывает о случившемся: как поляки напали, заставили Сусанина провести их к царю, как смелый крестьянин обманул их, заведя в глухой лес. Его рассказ заставляет бояр поспешить к царю (которого в монастыре не оказалось). Бояре назначают Ваню вести их вперед. Гордо соглашаясь, Ваня восклицает: «*Я, как Божий посол, впереди пойду*».

Развернутая, удивительно рельефная сцена, наполненная множественными контрастами, состоит из вступления и трех разделов. Оркестровое вступление включает в себя два построения: *Moderato assai* (тт. 1-15) и *Allegro agitato* (тт. 16-26). Первое построение в хоральной фактуре звучит строго и возвышенно, чрезвычайно точно отражая картину происходящего вокруг: снежную холодную ночь, высокие ворота монастыря. Привлекают внимание модуляция из c-moll в f-moll, рождающая ощущение тревожности, и остановка на трезвучии II ступени (именно трезвучие g-moll открывает речитатив прославленного костромского крестьянина в сцене в лесу). *Allegro agitato* сопровождает появление Вани на сцене. В его основе – доминантовый предыкт к F-dur. Стремительное динамическое нарастание (от piano к fortissimo) за короткий отрезок времени (9 тактов) передает взволнованность спешащего с дурной вестью юноши.

Первый раздел (*Allegro agitato*) – речитатив, в котором сохраняется стремительность предыкта, новаторски решенный М. И. Глинкой: композитор использует нехарактерный для данной вокальной формы размер 3/4, период состоит из двух предложений по 8 тактов. В тт. 74-78 («*Голос мой, что колокол, прозвучит, услышат все, даже мертвые*») гармонические вертикали оркестрового сопровождения напоминают звуки набата. Речитатив же в этом эпизоде наполнен героическими интонациями, сообщаемыми с тематическим материалом партии Собинина. Движение по V – I – VI – V ступеням F-dur родственно первой теме из интродукции. В кульминации («*Отонрите*») скачки на октаву и динамика fortissimo подобны живому человеческому крику.

Второй раздел, *Andante moderato*, в тональности B-dur написан в жанре ариозо, в простой трехчастной форме с расширением. Для мелодии характерен сравнительно небольшой диапазон, поступенное движение.

Как и в «Песне Вани» из III действия, герой вновь вспоминает о своей сиротской доле («*Ты не плачь, не плачь, сиротинушка*»), однако на этот раз – в совершенно ином, пронизанном патриотическим чувством ключе («*Ах, не мне, не мне государя спасать*»). Напевность этого лирического раздела создается композитором в том числе оркестровыми средствами: при помощи жалобных терций и секст в струнной группе.

Третий раздел сцены, *Allegro moderato*, – ария с хором. Патриотический настрой юноши раскрывается здесь особенно ярко благодаря призывным интонациям восходящей сексты, ремаркам композитора («*energico*» – «энергично»), четкости маршевого ритма, явственно прослеживающегося несмотря на трехдольный размер. Участие хора в завершающем разделе сцены наделяет этот эпизод чертами оратории, что соответствует общей концепции действия (у монастырских стен), а также возвышает образ юного героя, проявившего бесстрашие и мужественность во имя царя и Отечества.

Эпилог оперы – развернутая массовая сцена, в центре которой (№ 23) – трио Антонида, Вани и Собинина (написанное в куплетно-вариационной форме), скорбящих о погибшем друге и отце Иване Сусанине. Значение этого трио подтверждается включением композитором его тематического материала в *Adagio* увертюры. В трио окончательно складывается образ Вани – мужественного отрока, героя, истого патриота и любящего сына, а также возникает необходимая для создания целостной характеристики драматургическая арка с III и IV действиями оперы. Ариозо Вани («*Ах, не мне, бедному, ветру буйному*» с ц. 10, т. 32), в основе которого квинтовое ядро с заполнением, сочетание поступенных и широких октавных ходов, вариантное развитие мелодии, завершает ту сквозную интонационную нить оперы, в которой наиболее ярко проявились черты русской протяжной песни с ее типичными мотивами грусти, тоски и надежды.

### **Проявление патриотических чувств у героев-детей в опере (на примере Федора из оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов»)**

«Борис Годунов» (1869) – опера М. П. Мусоргского (1839-1881) в четырех действиях с прологом. Либретто написано самим композитором по мотивам одноименной трагедии (исторической драмы) А. С. Пушкина (1799-1837), оконченной в 1825 году. Действие происходит в России и в Польше в 1598-1605 годах. Как отмечает И. А. Немировская, детское «буквально пронизывает сочинение и показано в самых разных аспектах. Это и реально действующие живые герои (Федор, мальчишки в сцене с Юродивым, калики-поводыри), и мифологизированные образы убиенного царевича, а отчасти и царских детей в их идеальном отцовском восприятии. Детскость проникает в характеристику взрослых – Юродивого и Бориса» (Немировская, 2009, с. 70).

Федор (1589-1605) – реальное историческое лицо, сын Бориса Годунова. После вступления отца на престол (1598) Федор стал царевичем и наследником. В опере «Борис Годунов» партия Федора поручена меццо-сопрано. Музыкальная характеристика царевича обнаруживается во II действии оперы. Сцена представляет царский терем в Московском Кремле. Пышная обстановка. Ксения плачет над портретом жениха. Царевич занят «Книгою большого чертежа». Мамка за рукодельем. Важность детской тематики в контексте общего замысла оперы подчеркивает введение композитором сцен детских игр и развлечений, отсутствующих в литературном первоисточнике А. С. Пушкина, но играющих значительную роль в развитии драматургической концепции («Царский терем»). Центральное место здесь занимает образ царевича Федора, представленный сразу в двух аспектах: непосредственное изображение мальчика и предвосхищение черт взрослого государя.

Бытовые эпизоды создают яркий фон, выделяя и дополняя главную сюжетную линию произведения. Федор и Мамка стараются утешить царскую дочь Ксению, оплакивающую погибшего жениха. Федор заводит веселую игру в хлест, сопровождая ее подпрыгиваниями и притоптываниями, напевая задорный мотив с оригинальными народными словами (заимствованными автором оперы из сборника П. В. Шеина) «Сказочка про то и про се» (ц. 22). Федор увлекает Мамку в игру: они водят хоровод, хлопают в ладоши, пытаются хлестнуть друг друга. В этом эпизоде раскрывается сфера детской игры, одна из основных в детской музыке в целом (Лесовиченко, 2012).

И. А. Немировская отмечает: «С образом царевича связаны и моменты невольных предсказаний, предвосхищающих трагическую развязку истории царя Бориса, его детей и его народа» (2009, с. 71). Действительно, шуточные и безобидные поначалу фольклорные песенные сюжеты, «рассказываемые» Мамкой и Федором, разворачиваются в «кровавые драмы», дополненные композитором выразительной звукописью: «*Как комар дрова рубил, комар воду носил, клопик тесто месил, комару обед носил*», ц. 9, 10 – веселые попевки четвертными длительностями. Неожиданно краски рассказа меняются: «*Налетела стрекоза, на поповы на луга*», ц. 11 – характерный «скачущий» ритм в оркестровой партии; «*Ребра комару сломало*», ц. 15 тт. 5-8 – нисходящие хроматизмы в вокальной партии, постепенное замедление (*ritardando*) и др. Нагнетание эмоционального напряжения проявляется в темповых ускорениях (ц. 22), усложнении ладогармонического языка, расширении диапазона.

Достаточно резко меняется настроение царевича, трансформируясь из шаловливого в серьезно-задумчивое. В палату приходит отец мальчика – Борис Годунов (ц. 35). На вопрос, что держит сын в руках, последний отвечает: «*Чертеж земли Московской, наше царство из края в край*». Словом «наше» царевич, вероятно неосознанно, подчеркивает свою будущую роль самодержца. Сказанное подтверждает и сам царь Борис: «*Когда-нибудь, и скоро может быть, тебе все это царство достанется. Учись, дитя!...*». Лейтмотив Федора (ц. 40) является упрощенным, «детским» вариантом колокольности из сцены коронации Бориса Годунова.

Необычайно умело М. П. Мусоргский использует принцип контраста. Шутливую бытовую сцену хоровода мальчика с матушкой сменяет трагический, пронизанный драматизмом монолог Бориса Годунова «Достиг я высшей власти» (ц. 43). Раздумья государя прерывают крики за сценой, и именно сына (не слугу) отправляет

он узнать о случившемся. Вернувшийся Федор сообщает: *«Не пригоже было б, отче государь, ум твой державный утруждать рассказом вздорным»* (ц. 59). Сказанная фраза наполнена глубоким внутренним смыслом: это не просто выражение сыновней почтительности, но и проявление зрелого патриотизма. Федор – одно из немногих действующих лиц оперы, чья нравственная чистота остается незапятнанной. Он искренне любит отца, но также глубоко переживает за судьбу России. Слова Федора мы можем рассматривать не столько как попытку оградить отца от «вздорного» рассказа, сколько в контексте заботы мальчика о его государственном уме, способном принимать взвешенные, мудрые и значимые для страны решения. Патриотизм Федора проявляется в малом: в заботе о благополучии отца, понимании, что «ум державный» Бориса Годунова – залог стабильности и процветания России. В такой, на первый взгляд, незначительной детали раскрывается истинный патриотизм юного царевича Федора.

Начало повествования Федора о попугае наполнено особой, трогательной мягкостью: фактурная прозрачность сочетается с замысловатыми мелодическими оборотами, близкими народным песням, разнообразием ладовых и ритмических структур (ц. 60). Е. А. Сорокина отмечает: «В “Рассказе царевича Феодора о попугае” тоже проявляются черты народной детской песни. Здесь используется повторение одного мотива, опора на тоническую квинту, подчеркивается натуральный вводный тон минорного лада. Однако в рассказе акцентируется необычность происшествия. Чередование тактов в размерах три и пять четвертей, а также тональные сдвиги (fis-moll, F dur, f-moll) создают оттенок причудливости и в то же время усиливают скерцозность» (Сорокина, 2014, с. 179). Царь по достоинству оценил рассказ сына, его умелость и живость, искренность и открытость в передаче смешного случая. По мнению Годунова, эти качества, полученные мальчиком благодаря учению, помогут ему в будущем деле – управлении государством. Федор не остается безучастным к происходящим событиям. Согласно ремарке, он тревожно прислушивается к речи Шуйского (ц. 80), в сильном волнении ходя по сцене (ц. 81), спрашивает отца: *«О государь, дозвожь мне при тебе остаться, узнать беду, грозящую престолу твоему!»*.

В последний раз Федор появляется в сцене смерти Бориса Годунова (Первая картина IV действия, ц. 50). Сквозь слезы, но твердо (динамика forte, в характере речитатива) Федор утешает отца, излившего душу в горячем монологе: *«Государь, успокойся! Господь поможет...»* (ц. 64).

## Заключение

Осуществленный нами анализ образов Вани из оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя» и Федора из оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов» позволяет с уверенностью утверждать, что патриотические чувства, проявленные детьми на оперной сцене, представляют собой мощный художественный прием, углубляющий драматизм и идейное содержание музыкально-сценических произведений.

Ваня, юный крестьянский мальчик, несмотря на свой возраст, демонстрирует непоколебимую верность Отчеству и готовность к самопожертвованию ради спасения царя и Родины. Его храбрость, решительность, умение быстро и отчаянно действовать в критической для страны ситуации являются ярким примером патриотизма. Фольклорные интонации, которыми насыщены сцены с участием Вани (III и IV действие, трио из Эпилога) позволяют воспринимать его образ шире – как воплощение народного патриотизма, не знающего возрастных границ.

Федор, напротив, предстает перед зрителем в ином свете. Не будучи представителем народа, готовящийся к управлению страной, искренне любящий отца и Отечество юный герой проявляет искренний интерес к делам государства, к своей земле. Являясь воплощением нравственной чистоты и невинности, Федор становится своеобразным «предвестником» будущих трагических событий.

Оба образа, несмотря на их различия, объединяет одно – искренняя и глубокая любовь к Родине. Чувство патриотизма, проявленное героями-детьми в операх, становится мощным контрастом взрослому миру интриги и борьбы за власть («Борис Годунов»), бесплодным нападкам неприятеля («Жизнь за царя»), благодаря чему именно эти детские образы оказываются особенно значимыми в контексте народной музыкальной драмы.

В качестве перспектив дальнейшего исследования можно выделить изучение патриотической составляющей детских образов в русской классической литературе и драматургии.

## Материалы исследования | Research materials

1. Глинка М. И. Записки. М.: Музыка, 1988.

## Источники | References

1. Асафьев Б. В. Об опере. Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1976.
2. Гундорова Е. Ю. Осмысление школьниками проблемы морального выбора в процессе изучения русской героико-патриотической оперы // Психология и педагогика: методика и проблемы практического применения. 2010. № 16-2.
3. Демченко А. И. Михаил Иванович Глинка: очерки творчества (Классики отечественной музыки). М.: Музыка, 2017.
4. Лащенко С. К. М. И. Глинка и Е. Ф. Розен // Искусство музыки: теория и история. 2020. № 22-23. <https://doi.org/10.24411/2307-5015-2020-00004>

5. Левашева О. Е. Михаил Иванович Глинка: в 2 кн. М.: Музыка, 1987. Кн. 1.
6. Лесовиченко А. М. Детская музыка как область композиторского творчества. Саарбрюккен: LAP, 2012.
7. Немировская И. А. Тема детства в «Борисе Годунове» Мусоргского // Музыкальная академия. 2009. № 1 (725).
8. Немировская И. А. Феномен детства в творчестве отечественных композиторов второй половины XIX – первой половины XX веков: автореф. дисс. ... д. иск. Магнитогорск, 2011.
9. Протопопов В. Увертюра «Иван Сусанин» // Советская музыка. 1954. № 1 (182).
10. Сорокина Е. А. Мир детства в русской музыке XIX века: дисс. ... к. иск. Тамбов, 2006.
11. Сорокина Е. А. Сквозь призму детства: образ ребенка в опере М. П. Мусоргского «Борис Годунов» (к 175-летию со дня рождения композитора) // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2014. № 6-1 (44).

#### Информация об авторах | Author information

**RU****Бреус Андрей Геннадьевич**<sup>1</sup>**Дё Ольга Викторовна**<sup>2</sup><sup>1,2</sup> Московский государственный институт культуры, г. Химки**EN****Andrey Gennadevich Breus**<sup>1</sup>**Olga Viktorovna Dyo**<sup>2</sup><sup>1,2</sup> Moscow State Institute of Culture, Khimki<sup>1</sup> [alfio@yandex.ru](mailto:alfio@yandex.ru), <sup>2</sup> [jods1@mail.ru](mailto:jods1@mail.ru)

#### Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 09.07.2025; опубликовано online (published online): 31.07.2025.

**Ключевые слова (keywords):** детская патриотическая позиция; русская оперная классика; детские персонажи оперного искусства; М. И. Глинка; М. П. Мусоргский; children's patriotic position; Russian opera classics; child heroes of opera art; M. I. Glinka; M. P. Mussorgsky.