

НАЦИОНАЛЬНО-ИМПЕРСКИЙ ДИСКУРС В ОПЕРЕ «ЖИЗНЬ ЗА ЦАРЯ» М.И. ГЛИНКИ (сравнение либретто 1836 г. и 1939 г.)

Д.А. Соколов

Аннотация. В статье рассматриваются либретто опер «Жизнь за царя» (1836) и «Иван Сусанин» (1939). В сравнительной перспективе анализируются исторический контекст их создания и содержание. Анализ осуществляется через призму категорий «национальное» и «имперское», которые, по мнению автора, присущи обеим версиям постановки, несмотря на значительные изменения, внесенные в оригинальное либретто в сталинский период. Фокус исследования сосредоточен на трансформации сюжетных элементов и риторических приемов оперы «Жизнь за царя», которые в эпоху национально-консервативной политики СССР 1930-х гг. приобрели другие коннотации, но в то же время сохранили изначально заложенный в них смысл. В заключение делается вывод о наличии единого для обеих редакций либретто дискурса, который можно назвать национально-имперским.

Ключевые слова: интеллектуальная история, история оперы, дискурс-анализ, нациестроительство, Российская империя, эпоха Николая I, сталинский СССР.

Для цитирования: Соколов Д.А. Национально-имперский дискурс в опере «Жизнь за царя» М.И. Глинки (сравнение либретто 1836 г. и 1939 г.) // Преподаватель XXI век. 2025. № 2. Часть 2. С. 263–272. DOI: 10.31862/2073-9613-2025-2-263-272

263

NATIONAL-IMPERIAL DISCOURSE IN THE OPERA “A LIFE FOR THE TSAR” BY M.I. GLINKA (comparison of the librettoS of 1836 and 1939)

D.A. Sokolov

Abstract. The article examines the librettos of the operas “A Life for the Tsar” (1836) and “Ivan Susanin” (1939). The historical context of their creation and content are analyzed in the comparative perspective. The analysis is carried out through the prism of the categories of “national” and “imperial”, which, according to the author, are inherent in both versions of the production, despite significant changes made to the original libretto during the Stalin period. The focus of the study is on the transformation of the plot elements and rhetorical devices of the opera “A Life for the Tsar”, which

© Соколов Д.А., 2025



Контент доступен по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International License
The content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

acquired other connotations during the era of the national-conservative policy of the USSR in the 1930s, but at the same time retained the meaning originally embedded in them. A conclusion is made about the presence of a single discourse for both editions of the libretto, which can be called “national-imperial”.

Keywords: *intellectual history, opera history, discourse analysis, nation-building, Russian Empire, the era of Nicholas I, Stalin’s USSR.*

Cite as: Sokolov D.A. National-imperial discourse in the opera “A Life for the Tsar” by M.I. Glinka (comparison of the librettos of 1836 and 1939). *Prepodavatel XXI vek*. Russian Journal of Education. 2025, No. 2, part 2, pp. 263–272. DOI: 10.31862/2073-9613-2025-2-263-272

Опера «Жизнь за царя» (1836) — одно из ключевых произведений в истории русского музыкального искусства XIX столетия. Первая оригинальная опера фактически заложила основы создания стиля русской «большой оперы», повлиявшего на дальнейшее развитие русской оперной классики. Кроме того, произведение имело важное значение для конструирования национальной идеи и укрепления государственности в Российской империи. Взяв известный сюжет об Иване Сусанине, композитор М.И. Глинка вывел его на совершенно иной уровень восприятия — уровень национального мифа, а самого Сусанина превратил в одного из главных русских национальных героев. Не менее важную роль в постановке оперы сыграл автор ее либретто — поэт и государственный служащий, выходец из остзейских дворян, барон Е.Ф. Розен¹. В то время как Глинка стремился выразить национальную идею музыкально, на плечи Розена легла непростая задача обобщить результаты коллективного труда по созданию сюжетной составляющей и написать патриотический текст, ставший бы «гимном» монархической власти.

Спустя более ста лет после премьеры «Жизни за царя» — в конце 1930-х гг., в период формирования сознания «нового советского человека», — опера была реактуализирована, и именно ее либретто, а не музыка, подверглось переработке. В связи с этим представляет особый интерес то, как функционируют исходные смыслы и категории в этой новой версии произведения.

За создание новой редакции либретто взялся известный поэт Серебряного века С.М. Городецкий². Отталкиваясь от предыдущей версии авторства Розена, он внес

¹ Егор Федорович Розен (1800–1860) — российский поэт, драматург и критик немецкого происхождения. Автор поэм, исторических пьес, либретто и переводов русской поэзии в немецкой печати. Был близок к кругу Любимов и А.С. Пушкину. Являлся секретарем цесаревича Александра (будущего императора Александра II) и не-продолжительное время — чиновником по особым поручениям при Главном управлении цензуры. Совмещавший литературную деятельность с государственной службой и плохо владевший русским языком, Розен заслужил среди современников репутацию посредственного поэта. Написанное им либретто «Жизни за царя» критиковали за косноязычность, хотя для Глинки Розен был «удобной фигурой», не мешавшей реализации его замысла и умело подгонявшей текст под уже готовую музыкальную основу.

² Сергей Митрофанович Городецкий (1884–1967) — российский и советский поэт, переводчик и педагог. На ранних этапах творчества тяготел к символизму, создавая произведения с фольклорным уклоном. Затем стал частью движения акмеистов, организовав совместно с Н. Гумилевым объединение «Цех поэтов». Позже был близок к «новым крестьянским поэтам». С приходом советской власти сменил направление творчества и стал писать политические агитационные стихи. Зарекомендовал себя как талантливый автор либретто. Помимо «Ивана Сусанина», среди его работ стоит выделить «Прорыв», «Думу про Опанаса», а также переводы либретто «Фиделио» Бетховена, «Водоноса» Керубини, «Нюрнбергских мейстерзингеров» и «Лоэнгрина» Вагнера.

в текст значительные коррективы, убрав все упоминания царя и заменив название на «Иван Сусанин». Новая версия оперы была представлена в 1939 г. и с тех пор неоднократно исполнялась в театрах страны, став образцом созданной по заказу партии «классической советской оперы» [1, с. 128]. Однако, несмотря на все изменения, не вызывает сомнений то, что новая версия постановки сохранила преемственность с оригинальной. Авторы придерживаются гипотезы, согласно которой для обеих редакций либретто характерен общий дискурс.

Под дискурсом в данном случае понимается обусловленная определенным историческим и социокультурным контекстом совокупность практик речевой деятельности и актов высказывания [2, р. 277]. Предполагается, что одним из элементов, формирующих дискурс, является текст, который подвергается процедуре дискурс-анализа. Основные цели дискурс-анализа — исследование скрытых значений текста, контекста его создания, вероятных интерпретаций читателем или слушателем, категориального аппарата высказываний и т.д.

В настоящем исследовании утверждается, что либретто опер «Жизнь за царя» и «Иван Сусанин» составляют единый дискурс, который можно назвать национально-имперским. Отраженный в первоначальной версии барона Розена, он был заимствован советским либретто и адаптирован под политическую идеологию СССР 1930-х гг., став одним из основных инструментов выстраивания концепции «советской империи»³.

Цель данной работы — выявить механизм рецепции сюжетных элементов и риторических приемов оригинальной версии оперы. Для этого авторы ставят следующие задачи: 1) определить исторический контекст создания опер «Жизнь за царя» и «Иван Сусанин»; 2) произвести дискурс-анализ либретто авторства Е.Ф. Розена и С.М. Горюхого; 3) сделать их компаративный анализ.

Обе версии оперы неоднократно становились предметом научных исследований. Авторы акцентируют внимание на их анализе в сравнительной перспективе.

Время создания «Жизни за царя» — 1834–1836 гг., период правления Николая I. Повествуя о периоде иностранной интервенции 1612–1613 гг., «Жизнь за царя» строится на противопоставлении русских и поляков. Для представителей каждого из двух народов характерны не только своя уникальная речь, поведение и внешний облик, но и музыкальная тема, что еще раз подчеркивает несводимость и даже противоположность их национальных начал. Отражение русской национальной идеи, или русского национального духа, являлось важным критерием нациестроительства, который укладывался в общую рамку культуры романтизма, оказавшей большое влияние на русских интеллектуалов. Несмотря на обычно приписываемый николаевской эпохе консерватизм, национальная самоидентификация была прогрессивным явлением, позволившим вообразить огромную территорию Российской империи в качестве единого сообщества [3]. Выстраивание же образа Польши в качестве врага согласуется с антипольскими настроениями накануне создания оперы, вызванными восстанием 1830–1831 гг.

Не меньшую значимость для формирования идейной составляющей «Жизни за царя» представляет знаменитая триада «православие, самодержавие, народность»,

³ Под этим понятием авторы подразумевают характеристику СССР как государства, формально не соответствующего признакам империи, но в отношении союзных республик выстраивающего особый гибридный тип отношений, включающий в себя классовые, национальные и «имперские» элементы. О Советском Союзе как об «империи положительного действия» см.: Миллер А. Империя Романовых и национализм: эссе по методологии исторического исследования. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 240 с.

сформулированная С.С. Уваровым в 1833 г. Созданная в качестве официальной идеологии царской России, она в полной мере отражена в монархической по своему характеру опере. Но если первые два элемента проявляются в ней достаточно явно (Иван Сусанин постоянно обращается с молитвой к богу и своим подвигом подчеркивает незаменимость института царской власти), третий элемент составляет более глубокий, фундаментальный уровень сюжета «Жизни за царя». Обычный крестьянин жертвует жизнью ради спасения новоизбранного монарха: таким образом, русский народ в опере предстает единым целым с царем, что доказывает связующий и основополагающий характер понятия «народность» в уваровской триаде [4].

В «Жизни за царя» можно усмотреть и определенные имперские мотивы. Созданная в исторический период, когда Россия являлась империей де-юре, опера обращается ко временам, когда та представляла собой империю де-факто: повествуя об эпохе Смуты, произведение акцентирует внимание на том, как после затянувшегося династического кризиса Россия превращается в сильное и могущественное государство. В 1836 г. это полностью соответствовало амбициям России как мощного политического игрока, давшего отпор наполеоновским войскам в ходе Отечественной войны 1812 г. Таким образом, это способствовало укреплению самодержавной власти и патриотического духа в Российской империи, а также складыванию образа русской нации. Благодаря тематической составляющей и блестящему исполнению за «Жизнь за царя» закрепился статус «первой национальной оперы» [5, с. 242].

С наступлением советской эпохи «Жизнь за царя», казалось, должна была быть предана забвению, так как политический дискурс новой власти принял совершенно иную форму — антимонархическую, антиимперскую и интернациональную. Первое время это действительно было так. Однако в дальнейшем судьба оперы складывалась весьма своеобразно.

В 1920-х гг. «Жизнь за царя» не вписывалась в представление о революционном авангардном искусстве, которое должно было прийти на смену прежним эстетическим формам: ее либретто обвиняли в воспевании реакционного царского режима, музыку — во вторичности по отношению к итальянским образцам, а ее автора М.И. Глинку — в «барстве» и «обломовщине», что являлось в те времена пренебрежительной характеристикой дворянского сословия [6, с. 452]. Но когда встал вопрос о создании нового искусства, возникла необходимость поиска некой «точки опоры», которой и стала русская музыкальная классика, в частности опера «Жизнь за царя». При «реабилитации» Глинки как композитора сюжет оперы планировалось адаптировать под реалии послереволюционной России. Так, в качестве нового места действия рассматривался юго-запад РСФСР, а в качестве основного конфликта — польская интервенция периода Гражданской войны; фигура царя могла быть заменена на фигуру Л.Д. Троцкого или В.И. Ленина, а сама опера получить название «За серп и молот» [6, с. 474–476]. Во избежание формирования культа личности от этой идеи пришлось отказаться, и переделка оперы на долгое время вновь осталась невостребованной.

Ситуация изменилась в 1930-е гг., когда политический курс СССР сменился с интернационального на национальный [7, с. 112]. В период борьбы с «внутренним врагом» и роста угрозы со стороны нацистской Германии идея национальной консолидации оказалась вновь актуальной. Вместо создания нового искусства, порывавшего с прошлым, было решено, наоборот, обратиться к прошлому. Посвященная переломному моменту в отечественной истории опера «Жизнь за царя» подходила для этого лучше всего и вскоре была объявлена образцом для создания «классической советской оперы».

Немалую роль в процессе «реабилитации» произведения Глинки сыграл И.В. Сталин, лично осуществлявший контроль за переработкой оперы. Под его же надзором в советской исторической науке проходила полемика о классовом характере Московского государства, связанная с фигурой М.Н. Покровского. Оппоненты ученого утверждали, что на централизованное российское государство можно смотреть в том числе через призму национальных, единых для всего общества интересов, например защиты от иноземных захватчиков. В 1936 г., за несколько лет до создания новой версии оперы, наравне с основными принципами диалектического материализма советскими историками было признано «прогрессивное значение создания русского национального государства» [8, с. 685]. Вместо политики коренизации, подчеркивавшей своеобразие и важность «окраинных» советских республик, пришла политика выравнивания, которая вновь «реабилитовала» русских, превратив их из народа, ассоциировавшегося с «великоросским шовинизмом», в титульную нацию, «первую среди равных» [9, с. 217]. Все это во многом определило повторное обращение к сусанинскому сюжету.

Первое и самое главное различие двух версий оперы — за кого жертвует жизнью Иван Сусанин. В версии Городецкого фигура царя Михаила Федоровича была заменена на фигуру главы народного ополчения Козьмы Минина. Любопытно, что в либретто Розена герой Минина отсутствует, вместо него лишь косвенно упоминается князь Дмитрий Пожарский: «Князь Пожарский молвил слово: / “Ну, друзья! в последний бой!”» [10, с. 7]. В тексте Городецкого же, в соответствии с марксистским представлением о классовом антагонизме и прогрессивной роли крестьянства, представитель правящего класса Пожарский упоминается в последнюю очередь, в то время как основное внимание уделено более близкому к народу Минину, который в разных редакциях советской оперы зовется либо «мясником», либо «мужиком»: «Кто Минин? Кто он? / Нижегородский мясник» [11, с. 17]. Таким образом, в советском либретто Сусанин приносит себя в жертву не за единичную (пусть и центральную для российской государственности) фигуру царя, а за сам народ, воплощенный в лице руководителя народного ополчения. Вместо своей знаменитой фразы «Страха не страшусь, / Смерти не боюсь. / Лягу за царя, за Русь!» [10, с. 25] он произносит: «Страха не страшусь, / Смерти не боюсь. / Лягу за святую Русь!» [11, с. 30]. Вычеркивание из этой реплики царя лишает ее уваровского значения: из идеи консолидации с правящим классом она превращается скорее в идею крестьянской солидарности. Эта же фраза вынесена в интродукцию оперы, что подчеркивает ее особую значимость.

Стоит обратить внимание и на время действия двух версий оперы. В либретто Розена это весна 1613 г. Новый монарх только что избран, Москва освобождена от поляков, а наступление теплого времени года символизирует пробудившуюся от долгого сна Смуты и воспрявшую страну. В версии Городецкого же зрителя помещают в самую гущу борьбы. Осень 1612 г.: Россия еще не избавилась от иностранных захватчиков, и ее дальнейшая судьба не определена.

Вместо природных метафор Розена («В бурю, во грозу / Сокол по небу / Держит молодецкий путь», «Весна свое взяла, / Красна весна пришла», «Лед реку в полон сковал» [10, с. 2–5]) Городецким используется военная лексика: «В бой вела своих сынов / С песней грозной боевой», «Всех, кто в смертный бой / Шел за край родной» [11, с. 3]. Подобная риторика является отражением национального курса сталинского СССР 1930-х гг., когда обособление от образа «другого», «врага» имело важное стратегическое значение. В звучащей в интродукции фуге Городецкий проводит параллель между

польской интервенцией периода Смуты и другими нашествиями в истории России: тевтонским и татаро-монгольским. Обращение в первую очередь к битве на Чудском озере также не случайно. Реплика: «Мы в озеро сбросили под лед / Проклятых наемников сброд» [11, с. 4] — намекает на ожидание войны с нацистской Германией (напомним, что фильм «Александр Невский» С. Эйзенштейна вышел практически в то же время — в 1938 г.). В редакции либретто 1944 г., осуществленном дирижером А. Пазовским и оперным режиссером Л. Баратовым, выражение «проклятых наемников сброд» заменено на «германский сброд» [11, с. 4].

Кроме того, в речи героев советской версии оперы постоянно встречается лексема «родина», что можно считать анахронизмом — причем как для описываемого в «Жизни за царя» исторического периода, так и для времени ее первой постановки. В первоначальной версии оперы понятие «родина» не упоминается ни разу, а определение толкового словаря В.И. Даля позволяет говорить о том, что в то время оно обозначало прежде всего конкретное место рождения человека [12]. Толковый словарь Д.Н. Ушакова, составленный в 1934–1940 гг., уже определяет «родину» как отечество, страну [13], и именно в таком, привычном сегодня значении это понятие фигурирует в либретто Городецкого: «Родина моя, / Русская земля!», «Всех, кто Родине жизнь отдал, / Смертью героев пал», «Ты родишь, растишь богатырей, / Верных Родине своей» [11, с. 3]. Данное понятие, применяемое ко времени, когда национальное самосознание только формировалось, отражает представление о родине как о нации. Это значение окончательно закрепилось за ним только в начале XX в. и было взято на вооружение пропаганды в национально-патриотический период сталинского СССР.

Что касается образа врага в опере, то в советской версии русское и польское национальные начала противопоставлены еще сильнее. У Розена поляки показаны как злостные захватчики: «Мы храбро воюем с надменной Москвою: / Мы ходим повсюду широкой грозой! / Москалей строптивых под ноги стоптали / Москалям младого державца мы дали / И тем мы навеки москалей связали!» [10, с. 13]. Однако их образ не демонизируется. Это исходило из общего стремления Глинки показать врагов как представителей уникальной культуры — для этого композитор выразил польский национальный характер с помощью танца (краковяк, мазурка, полонез), представив образ врага ярким и притягательным. Соответственно, либретто было вынуждено подстраиваться под эту музыкальную канву: в версии Розена поляки тактически называются «врагами» и лишь изредка «ляхами». Несмотря на жестокость их действий, автор указывает на священный характер ведущейся ими войны, прибегая к языку религиозных метафор: «На марсовом поле мы жизнью играем / И к Богу войны Терпсихору ведем!» [10, с. 14]. Как и у русских, у поляков в опере есть своя «отчизна святая». Безусловно, они показаны противником, но противником достойным и практически благородным.

У Городецкого же обращение к полякам носит резко выраженную национальную неприязнь. Для их обозначения в советской опере гораздо чаще используется этноним «лях», сопровождаемый различными уничижительными эпитетами: например «проклятые». Также в советской версии оперы можно встретить лексемы, указывающие на феодальное происхождение польских захватчиков и потому в изначальной версии отсутствующие: «паны» и «шляхта». В период обострения отношений СССР с Польшей ее представители показаны как грубые агрессоры, не обладающие благородством. Их розеновское обозначение в качестве «рыцарей» было оставлено в редакции советского либретто С. Самосуда,

но убрано в редакции Пазовского-Баратова, где «смердами» зовутся даже германцы. Отталкивающий образ поляков подчеркивается сценой употребления вина, которая отсутствовала в тексте Розена: «Налейте в кубки нам вина, / Налейте полнее! / И выпьем все до дна, до дна! / Мы пьем до дна!» [11, с. 16]. Русские также зовутся «москалями» в версии Городецкого намного чаще. Вместе с этим этнонимом используется ряд значительно более жестких и унижительных наименований: «холопы», «смерды», «рабы» и др. Польская риторика в адрес русских здесь лишена националистического оттенка — даже «русскими» их называют всего один раз. Ненависть врагов принимает в советской опере скорее биологический характер. Они грозят «покорить», «взять в ярмо», «сжечь», «добить», «смести с лица земли» и оставить белеть на пашнях «скелеты холопов» [11, с. 15]. Враги видят Россию в качестве ресурса, от нее им нужны «меха», «шелка», «поля», «стада», «земля», «руда», «хлеба», «кони», «злато», «алмазы», «рубины», «топазы», «янтарь», «изумруды» и т.д. Как и у уже упомянутых в либретто татаро-монголов, главная цель поляков — взять у Руси дань. Восприятие же захватчиков русскими, напротив, предельно националистично. Для них они прежде всего представители чужого государства — польская шляхта, посягающая не столько на природные богатства России, сколько на ее суверенитет. Из этого можно сделать вывод, что советская версия оперы не только оперирует категорией национального, но и многократно усиливает показанную с помощью нее вражду двух наций, перемещая из плоскости культурных различий в плоскость непримиримого антагонизма.

Кульминационная сцена в лесу также окрашена в советской версии оперы в несколько иные тона. В ней значительно усилен героический аспект. Несмотря на заявленное в самом начале «Смерти не страшусь», Сусанин в либретто Розена все же внутренне боится смерти: «Ах, страшно, тяжело / На пытке умирать!» [10, с. 38]. Чтобы не показать своего страха врагам, он мысленно обращается к богу: «Господь, меня / Ты подкрепи / В мой горький час / В мой страшный час» [10, с. 38]. В либретто Городецкого Сусанин показан бесстрашным и несгибаемым. Он уповаet только на себя и руководствуется долгом перед отчизной: «Смерть близка. / Но не страшна она, — / Свой долг исполнил я», «Ах тяжко умирать! / Но долг мой чист и свят» [11, с. 40]. Зрителю неоднократно демонстрируются его спокойствие и невозмутимость: «Надо встретить смерть спокойно!», «Москаль спит спокойно», «Спокойно он спит» [11, с. 41]. В итоге Сусанин приносит себя в жертву не за царя, а за всю страну в целом, за русский народ, что подчеркивается соответствующими словами. Вместо «Погибли вы все, / А Царь мой спасен!» [10, с. 42] он произносит «Погибли вы, пропали! / Родной край спасен!» [11, с. 43]. Примечательно, что в редакции Самосуда 1939 г. «Родной край» заменен на «Москву».

Соответственно, изменился и посыл финального хора «Славься» — самой яркой и запоминающейся части оперы. В оригинале в этот момент происходит чествование прибывшего в Москву Михаила Романова: «Славься, славься, наш русский Царь! / Господом данный нам Царь-Государь! / Москва тебя ждет и наш Кремль святой! / Явися народу, отец наш родной!» [10, с. 45]. Фигура царя окончательно выходит на первый план и затмевает собой всех остальных действующих лиц. После завершения оперы нередко исполнялся гимн «Боже, царя храни» [14, с. 298]. В советской версии акценты расставлены совершенно иначе. Герои в ней славят других героев — участников народного ополчения. На Красной площади представлен народ, празднующий победу над врагом и испытывающий чувство единства: «Славься, славься ты, Русь моя! / Славься, родная моя земля! / Да будет во веки веков сильна / Любимая наша, родная

страна!» [11, с. 44]. Происходит очередное обращение к понятиям родины и родной земли. Объекты почитания здесь — «бойцы», принявшие, в отличие от царя, активное участие в защите российского государства.

Любопытно также, что, несмотря на прежнее место действия эпилога в либретто Городецкого — Красную площадь, Москва упоминается в тексте гораздо чаще. Стоит отметить, что в советской версии оперы поляки требовали от Сусанина не столько выдать местоположение Минина, сколько указать дорогу на Москву: «В Москву нам пробиться немедленно надо! / Нельзя ни минуты бесплодно терять, — / Ведь наши погибли в Кремле под осадой!» [11, с. 30]. В финале же наравне с Русью, бойцами и народом хор славит сам город: «Славься, славься, родная Москва», «Славься, матушка Москва!» [11, с. 44]. Подобный ход был отнюдь не случайным. То, что опера «Иван Сусанин» придает особое значение воспеванию Москвы, является наиболее убедительным доказательством сохранившегося в ней «имперского» подтекста. К 1930 г. Москва не только вернула некогда утерянный статус столицы России, но и обрела новый — статус символического центра СССР [6, с. 514–515]. Помпезная архитектура в стиле сталинского ампира стала выражением триумфа социалистической системы. Москва изображалась как светлый город будущего в кино, литературе и живописи, превратившись в своего рода «идеальную модель» коммунистического общества. Все это привело к формированию «мифа о Москве-столице», который удачно наложился на миф об Иване Сусанине. Если в либретто Розена выбор Красной площади в качестве финального места действия отсылал к образу Москвы Первопрестольной, то в либретто Городецкого указывал на ее статус столицы РСФСР — «старшего брата» советских республик: «Славься, великой страны глава!» [11, с. 44]. Триумфальный характер этого действия олицетворяет ликующий народ, напоминающий участников проходивших в советские годы парадов на Красной площади. Возглавляющие данный парад Козьма Минин и Дмитрий Пожарский при этом недвусмысленно зовутся «вождями».

На основе всего вышесказанного можно сделать вывод, что, несмотря на многочисленные различия в операх «Жизнь за царя» и «Иван Сусанин», они сохранили общие категории, составляющий единый дискурс. Претерпев некоторые изменения в советской версии либретто, оба варианта продолжили выполнять свои главные функции. Из идеи единения крестьян с царем уваровское понятие народности перевоплотилось в идею крестьянской солидарности в борьбе с иноземными захватчиками. Категория национального, изначально введенная для обозначения культурных различий между русскими и поляками, стала использоваться для жесткого противопоставления двух народов и подчеркивания особого статуса русских в условиях подготовки к войне с Германией, проходившей полемики по поводу национального характера Московского государства и формирования образа РСФСР как главной советской республики. Категория имперского была адаптирована под новые реалии укрепления государственных позиций СССР и восприятия Москвы как символического центра «советской империи». В обеих версиях оперы рассматриваемые категории были направлены на формирование нового сознания: в случае либретто Розена — национального сознания подданного Российской империи, в случае либретто Городецкого — идентичности гражданина СССР, совмещающей в себе как классовую, так и национальную составляющую. Все это позволяет говорить о том, что опера М.И. Глинки является не только одним из величайших произведений отечественного искусства, но и политическим орудием, предназначенным для конструирования особых типов ментальности.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. Власова Е. Советская классическая опера: идеи и реалии // Научный вестник Московской консерватории. 2020. № 4 (43). С. 102–131.
2. Hacking I. Between Michel Foucault and Erving Goffman: Between discourse in the abstract and face-to-face interaction // *Economy and Society*. 2004. Vol. 33, No. 3. S. 277–302.
3. Андерсон Б. Воображаемые сообщества. М.: Канон-Пресс-Ц, Кучково поле, 2001. 288 с.
4. Зорин А. Кормя двуглавого орла... Русская литература и государственная идеология в последней трети XVIII — первой трети XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 339–374.
5. Лобанкова Е.В. Глинка: Жизнь в эпохе. Эпоха в жизни. М.: Молодая гвардия, 2019. 591[1] с.
6. Раку М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 720 с.
7. Николаев Р.М., Попов Е.А. Литературные юбилеи в СССР и практики коммеморации в сталинской культуре // Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. 2021. Т. 27, № 4. С. 106–114.
8. Юрганов А.Л. Русское национальное государство: жизненный мир историков эпохи сталинизма. М.: РГГУ, 2011. 765 с.
9. Миллер А. Империя Романовых и национализм: эссе по методологии исторического исследования. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 248 с.
10. Жизнь за царя. Большая опера в четырех действиях с прологом и эпилогом. Либретто Е. Розена. 46 с. URL: https://classic-online.ru/uploads/000_notes/9000/8994.pdf (дата обращения: 10.01.2025).
11. Городецкий С.М. Иван Сусанин: опера в 4 д. М.; Л.: Искусство, 1944. 48 с.
12. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 4: Р–Я. М.: РИПОЛ классик, 2006. 672 с. (Золотая коллекция). URL: <https://azbyka.ru/otechnik/Spravochniki/tolkovyyj-slovar-zhivogo-velikorusskogo-jazyka-v-i-dalja-bukva-r/> (дата обращения: 10.01.2025).
13. Толковый словарь русского языка: в 4 т. / под ред. Д.Н. Ушакова. М.: Сов. энцикл.: ОГИЗ, 1935–1940. URL: <https://ushakovdictionary.ru/> (дата обращения: 10.01.2025).
14. Киселева Л. Становление русской национальной мифологии в николаевскую эпоху (сусанинский сюжет) // Лотмановский сборник. М.: ОГИ, 1997. Т. 2. С. 279–302.

271

REFERENCES

1. Vlasova E. Sovetskaya klassicheskaya opera: idei i realii [Soviet classical opera: ideas and realities], *Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory* = Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii, 2020, No. 4 (43), pp. 102–131. (in Russ.)
2. Hacking I. Between Michel Foucault and Erving Goffman: Between discourse in the abstract and face-to-face interaction. *Economy and Society*, 2004, vol. 33, No. 3, pp. 277–302.
3. Anderson B. *Voobrazhaemye soobshchestva* [Imagined communities]. Moscow, Kanon-Press-C, Kuchkovo pole, 2001, 288 p. (in Russ.)
4. Zorin A. *Kormya dvuglavogo orla... Russkaya literatura i gosudarstvennaya ideologiya v poslednej treti XVIII — pervoj treti XIX veka* [Feeding the two-headed eagle... Russian literature and state ideology in the last third of the 18th — first third of the 19th century]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2001, pp. 339–374. (in Russ.)
5. Lobankova E.V. *Glinka: Zhizn' v epohe. Epoha v zhizni* [Glinka: Life in the Era. An Era in Life]. Moscow, Molodaya Gvardiya, 2019, 591 [1] p. (in Russ.)

6. Raku M. *Muzykal'naya klassika v mifotvorchestve sovetskoj epohi* [Classical Music in the Myth-Making of the Soviet Era]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2014, 720 p. (in Russ.)
7. Nikolaev R.M., Popov E.A. Literaturnye yubilei v SSSR i praktiki kommemoracii v stalinskoj kul'ture [Literary Anniversaries in the USSR and Commemoration Practices in Stalinist Culture], *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Seriya 1: Problemy obrazovaniya, nauki i kul'tury* = Bulletin of the Ural Federal University. Series 1: Problems of Education, Science and Culture, 2021, vol. 27, No. 4, pp. 106–114. (in Russ.)
8. Yurganov A.L. *Russkoe nacional'noe gosudarstvo: zhiznennyj mir istorikov epohi stalinizma* [Russian National State: The Lifeworld of Historians of the Stalinist Era]. Moscow, RSUH, 2011, 765 p. (in Russ.)
9. Miller A. *Imperiya Romanovyh i nacionalizm: esse po metodologii istoricheskogo issledovaniya* [The Romanov Empire and Nationalism: An Essay on the Methodology of Historical Research]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2006, 248 p. (in Russ.)
10. *Zhizn' za carya. Bol'shaya opera v chetyreh dejstviyah s prologom i epilogom. Libretto E. Rozena* [A Life for the Tsar. A Grand Opera in Four Acts with a Prologue and Epilogue. Libretto by E. Rosen]. 46 p. Available at: https://classic-online.ru/uploads/000_notes/9000/8994.pdf (accessed: 10.01.2025). (in Russ.)
11. Gorodetsky S. M. *Ivan Susanin: opera v 4 d.* [Ivan Susanin: opera in 4 acts]. Moscow; Leningrad: Iskustvo, 1944. 48 p. (in Russ.)
12. Dal' D.I. *Tolkovyj slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka: v 4 t. T. 4: R–YA* [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language: in 4 vol. Vol. 4: R–Ya]. Moscow: RIPOL classic, 2006. Available at: <https://azbyka.ru/otechnik/Spravochniki/tolkovyj-slovar-zhivogo-velikorusskogo-jazyka-v-i-dalja-bukva-r/> (accessed: 10.01.2025). (in Russ.)
13. *Tolkovyj slovar' russkogo yazyka: v 4 t.* [Explanatory Dictionary of the Russian Language: in 4 vol.] D.N. Ushakov (ed.). Moscow, Sov. encyclopediya: OGIZ, 1935–1940. Available at: <https://ushakovdictionary.ru/> (accessed: 10.01.2025). (in Russ.)
14. Kiseleva L. Stanovlenie russkoj nacional'noj mifologii v nikolaevskuyu epohu (susaninskij syuzhet) [Formation of Russian national mythology in the Nicholas era (Susanin plot)]. In: *Lotmanovskij sbornik, vyp. 2* [Lotmanovsky collection, iss. 2]. Moscow, OGI, 1997, vol. 2, pp. 279–302. (in Russ.)

Соколов Даниил Андреевич, магистрант, кафедра теории и истории гуманитарного знания, Российский государственный гуманитарный университет, sokolofw7@gmail.com

Sokolov Daniil Andreevich, Master's Degree Student, Theory and History of Humanitarian Knowledge Department, Russian State University for the Humanities, sokolofw7@gmail.com

Статья поступила в редакцию 25.04.2025. Принята к публикации 05.06.2025

The paper was submitted 25.04.2025. Accepted for publication 05.06.2025