

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ, СПОРТА И МОЛОДЕЖИ  
ЛУГАНСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ  
ГОУК ЛНР «ЛУГАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ  
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ  
имени М. МАТУСОВСКОГО»**

## **ВСЕЛЕННАЯ М. МУСОРГСКОГО**

**МАТЕРИАЛЫ  
ОТКРЫТОЙ РЕСПУБЛИКАНСКОЙ  
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ,  
ПОСВЯЩЕННОЙ 180-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ КОМПОЗИТОРА**

**21 марта 2019 г.**

**Луганск**

**УДК 78.01**  
**ББК 85.313(2Рос)**  
**В84**



**Вселенная М. Мусоргского** : материалы Открытой республиканской В84 научно-практической конференции, посвященной 180-летию со дня рождения композитора (Луганск, 21 марта 2019 г.). – Луганск : Изд-во ГОУК ЛНР «ЛГАКИ имени М. Матусовского», 2019. – 147 с.

В материалах сборника освещаются актуальные проблемы исследования творчества М. П. Мусоргского. Рассматривается значение личности и творчества композитора в мировой культуре, исполнительские и теоретические интерпретации его произведений в исторической ретроспективе и на современном этапе и др.

Для ученых, преподавателей, аспирантов и соискателей, студентов старших курсов высших учебных заведений культуры и искусства.

**УДК 78.01**  
**ББК 85.313(2Рос)**

**Ответственный редактор:**

В. Л. Филиппов

**Редакционная коллегия:**

Е. А. Капичина,  
Е. Я. Михалёва,  
Н. В. Колотовкина,  
Л. А. Рыбальченко

Рекомендовано к печати Ученым советом  
Луганской государственной академии культуры и искусств  
имени М. Матусовского  
(протокол № 8 от 27 марта 2019 г.)

Материалы докладов и сообщений, включенные в сборник,  
печатаются на языке оригинала.

**Ответственные за выпуск:**  
Е. Я. Михалёва, Н. В. Колотовкина

© ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия  
культуры и искусств имени М. Матусовского», 2019

СОДЕРЖАНИЕ

ПЛЕНАРНЫЕ ДОКЛАДЫ

<b>Цукер А. М.</b> Историзм Мусоргского	5
<b>Зенкин К. В.</b> «Картинки с выставки» М. Мусоргского в контексте развития фортепианной миниатюры	12
<b>Капичина Е. А.</b> Фольклорные архетипы в музыке М. Мусоргского	17
<b>Жабинский К. А.</b> Образ Мусоргского в зеркале отечественной музыкальной биографики рубежа XX–XXI веков	22
<b>Матусевич А. П.</b> Оперы М. П. Мусоргского в современной практике российского театра	28
<b>Михалёва Е. Я.</b> М. Мусоргский в жанре творческого портрета в музыкальных лекториях	41
<b>Теримова Т. И.</b> Фольклор как сегмент мелосферы М. П. Мусоргского	49

М. МУСОРГСКИЙ В ЗЕРКАЛЕ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ

<b>Воротынцева Л. А.</b> Полистилистичекый тип авторского мышления А. Харютченко на примере оркестровой пьесы «Барокко»	53
<b>Голикова А. В.</b> Русский колокольный звон и его своеобразное воплощение в музыке М. Мусоргского	55
<b>Захарова Е. П.</b> Особенности жанра баллады на примере вокальной баллады М. П. Мусоргского «Забытый»	60
<b>Каменева И. А.</b> Духовные произведения украинских композиторов в современном музыкальном пространстве	61
<b>Лабинцева Л. П.</b> Духовная гармония М. П. Мусоргского	66
<b>Мачитидзе Т. Р.</b> Фортепианная музыка М. Мусоргского в зарубежной исполнительской практике	68
<b>Овчаренко И. И.</b> Ладотональные особенности тематизма в опере М. П. Мусоргского «Сорочинская ярмарка»	71
<b>Похилько Д. И.</b> Модест Мусоргский и мировая культура	74
<b>Сенчукова О. А.</b> Жанр колыбельной в творчестве М. П. Мусоргского	76
<b>Сташкив Г. В.</b> Обряд Троицы в селе Верхний Нагольчик Антрацитовского района	78
<b>Федько К. В.</b> Мусоргский и дети	81
<b>Хмельницкая Т. Ю.</b> Русский театральный авангард. Футуристическая опера «Победа над Солнцем»	84
<b>Цыганова А. В.</b> В поисках новых образов... Вокальный цикл «Песни и пляски смерти» М. Мусоргского в исполнении Г. Вишневской	85
<b>Яценко С. П.</b> Творческое наследие М. П. Мусоргского в курсе элементарной теории музыки	89

**СОВРЕМЕННЫЕ ВЕКТОРЫ ИССЛЕДОВАНИЯ  
НАСЛЕДИЯ М. МУСОРГСКОГО**

<b>Василенко А. И.</b> М. П. Мусоргский. Вчера и сегодня (По материалам зарубежных интернет-сайтов)	<b>95</b>
<b>Гайдукевич А. В.</b> Экспрессионистские тенденции в творчестве М. Мусоргского на примере вокального цикла «Без солнца»	<b>99</b>
<b>Деба С. В.</b> Традиция как универсальный код культуры	<b>101</b>
<b>Демченко А. И.</b> Мусоргский и Шаляпин	<b>103</b>
<b>Коноплянская Н. В.</b> Смысловая темпоральность в опере М. П. Мусоргского «Борис Годунов»	<b>107</b>
<b>Некрасова Г. А.</b> Из современной отечественной мусоргианы	<b>111</b>
<b>Нестерова И. А.</b> «Здесь русский дух, здесь Русью пахнет». Письма М. Мусоргского	<b>116</b>
<b>Оглоблин Б. Р.</b> Психотип юродивого как аспект личности М. Мусоргского	<b>118</b>
<b>Павлинова В. П.</b> О генезисе трагического в музыкальном театре М. П. Мусоргского	<b>121</b>
<b>Писарева В. Ю.</b> Самобытность музыкального языка песни «С няней» из цикла «Детская» М. Мусоргского в прочтении Н. Дорлиак, Г. Вишневской и Е. Камбуровой	<b>132</b>
<b>Соколенко Д. А.</b> Интертекстуальное пространство музыки Н. А. Римского-Корсакова на примере музыкальной характеристики Марфы в опере «Царская невеста»	<b>135</b>
<b>Сыч Т. В.</b> Фортепианное творчество М. П. Мусоргского: особенности, проблемы исполнительства и интерпретации	<b>138</b>
<i>Сведения об авторах</i>	<b>143</b>

## ПЛЕНАРНЫЕ ДОКЛАДЫ

УДК 78.01

А. М. Цукер,  
г. Ростов-на-Дону

### ИСТОРИЗМ МУСОРГСКОГО<sup>1</sup>

Когда в 1874 году на сцене Мариинского театра состоялась премьера «Бориса Годунова» Мусоргского, сама опера и ее постановка стали предметом бурных дискуссий. Мнения критиков полярно разошлись, и это вполне объяснимо. Примечательнее было то, что в спорах приняли участие крупные литературные критики, представители различных, более того, враждебно настроенных по отношению друг к другу направлений общественной мысли того времени, такие, как идеолог народничества Н. Михайловский и лидер почвенничества (иначе, позднего славянофильства) Н. Страхов. Оба они были достаточно далеки от того, что происходило в среде современного им композиторского творчества. Во всяком случае, ни до, ни после «Бориса» к музыке в своих публикациях они не обращались. Опера Мусоргского вызвала их неподдельный и, конечно же, далеко не чисто музыкальный интерес, вдохновив одного на опубликование заметок в журнале «Отечественные записки», а второго на написание трех писем-статей, напечатанных в газете «Гражданин», редактором которой в то время был Ф. Достоевский. «Борис Годунов» попал, таким образом, в орбиту острейшей литературной полемики, а она, как известно, была в те годы одной из основных форм борьбы различных социальных тенденций и течений.

Для Мусоргского этот факт обладал особой значимостью. Композитор всегда мечтал, чтобы музыка в отражении жизни достигала остроты и актуальности литературы, изобразительных искусств. «Отчего, скажите, когда я слышу беседу юных художников-живописцев или скульпторов... – писал композитор В. Стасову, – я могу следить за складом их мозгов, за их мыслями, целями и редко слышу о технике разве в случае необходимости. Отчего, не говорите, когда я слушаю нашу музыкальную братию, я редко слышу живую мысль, а все больше школьную скамью – технику и музыкальные вокабулы? Разве музыкальное искусство потому только и юно, что его работают недоросли?.. Отчего наши музыканты чаще о технике толкуют, чем о целях и *задачах исторических?*»<sup>2</sup>. Похоже, Мусоргскому удалось поднять вопросы жизни и истории, выходящие далеко за рамки собственно музыкальной проблематики, если его опера так взволновала столь крупных публицистов.

Естественно, в своих оценках они диаметрально разошлись. Михайловский восторженно приветствовал новую оперу. «Какое, однако, удивительное явление пропустил я, прикованный к литературе... – писал он. – Я слышал о новой «реальной» русской музыкальной школе и почитывал критические статьи о ней... не подозревая, что один из представителей новой школы сделал такой, действительно, важный шаг»<sup>3</sup>. Искреннее удивление вызвала опера и у Страхова («я до сих пор еще не пришел в себя от изумления»), но удивление, смешанное с полным неприятием и возмущением по поводу искажения композитором крестьянской жизни и даже глумления над русским народом: «Фон оперы составляет народ, – писал он, – этот народ выставлен грубым, пьяным, угнетенным и

---

<sup>1</sup> Статья опубликована в Южно-Российском музыкальном альманахе, 2019, вып. 1 (34). – Режим доступа: <https://musalm.ru/alm2019-1.html>

<sup>2</sup> Мусоргский М. Литературное наследие. Т. 1. М., 1971, с. 136, 137.

<sup>3</sup> Орлова А. Труды и дни М. П. Мусоргского. М., 1963, с. 377.

озлобленным... вместе с тем совершенно глупым, суеверным, бессмысленным, ни к чему не способным»<sup>4</sup>.

Если исключить резко негативный по отношению к опере и ее автору тон рецензии, а воспринять высказанное суждение как констатацию замысла композитора показать народную массу именно в таком ключе, в словах критика обнаружится немалая доля истины (к этому я еще вернусь), а главное, станет понятно, что вызвало такой неподдельный интерес. Композитор в «Борисе» впервые в музыкальной практике поднял проблему «народ и история» во всей ее социально-нравственной сложности, а она во второй половине XIX столетия была краеугольным камнем русской общественной мысли: историков, философов, публицистов, художников. Вне ее решения невозможно было ставить никакие иные вопросы, в том числе и главный: о путях будущего развития России. О том, что думами о народе «полна теперь вся Россия», что они «отодвинули далеко назад все остальные вопросы», – писал Н. Добролюбов<sup>5</sup>. Та же мысль звучала и у его идейного оппонента Ф. Достоевского: «Вопрос о народе и о взгляде на него, о понимании его теперь у нас самый важный вопрос, в котором заключается все наше будущее, даже самый практический вопрос наш теперь»<sup>6</sup>.

Народ показан в «Борисе» во всей его реальной противоречивости. Он – главное действующее лицо не только оперы, но и самой истории, он вершит судьбы страны, в нем живет мятежный дух, стихийный и разрушительный, способный потрясти основы власти, от его мнения зависит успех или поражение царствующих особ. В то же время он то и дело мечется из одной крайности в другую. С равным воодушевлением он бунтует и молится, проявляет безошибочное нравственное чутье и жестоко ошибается, наивная доверчивость и покорная беспомощность оборачиваются грозной, непредсказуемой силой.

По-видимому, для своего времени подобная концепция была слишком радикальна. Смелым было уже само обращение в качестве ее основы к пушкинской трагедии, на которую при жизни поэта был наложен жесточайший запрет, действовавший официально вплоть до 1866 года, а фактически гораздо дольше. Во всяком случае, когда в 1870 году была осуществлена первая постановка трагедии Пушкина на сцене Мариинского театра, из нее были изъяты три центральные массовые сцены, включая «Лобное место» – картину народного мятежа<sup>7</sup>. В том же 1870 году в тот же Мариинский театр была представлена на рассмотрение партитура оперы Мусоргского «Борис Годунов» и, как известно, дирекцией императорских театров была отвергнута. Среди официальных мотивов отказа одним из главных значилось слишком большое количество хоров (читай, народных сцен). Правда, Мусоргский весьма своеобразно отреагировал на это замечание оперного комитета, заменив Сцену у собора Василия Блаженного еще более масштабной и противоречивой Сценой под Кромами. Именно в ней он с беспощадной откровенностью показал народ в его бесконечных метаниях. В поступках людской массы нет ни осознанности, ни последовательности, ни ясности цели. Слепая, взбунтовавшаяся, стихийная сила, выше которой, казалось бы, ничего быть не может, сама, добровольно, без какого-либо принуждения склоняет голову перед ничтожным авантюристом Самозванцем.

Здесь есть еще один поворот, обнажающий мотив народного заблуждения и самообмана. В самой коллизии «народ – Лжедмитрий» имеет место явное противоречие. Вера в живого царевича плохо вяжется с обвинением Бориса в убийстве невинного младенца, которое от лица народа бросает ему Юродивый в Сцене у Василия Блаженного, называя того

---

<sup>4</sup> Орлова А. Труды и дни М. П. Мусоргского, с. 385–386.

<sup>5</sup> Добролюбов Н. Собр. соч. в 9 т. Т. 2. М. – Л., 1962, с. 219.

<sup>6</sup> Достоевский Ф. Дневник писателя. М. – Л., 1929, с. 185.

<sup>7</sup> С. Дурьлин в книге «Пушкин на сцене» (М., 1951) приводит сведения о том, что даже в 1899 году для постановок «Бориса» к 100-летию юбилею поэта был подготовлен цензурированный вариант, в котором ряд сцен были полностью исключены или сильно сокращены.

царем Иродом. Но либо царевич жив, и тогда страшное обвинение снимается с Бориса, либо он мертв, но тогда народ приветствует и поддерживает обманщика и проходимца. Это противоречие придумал не Мусоргский и не Пушкин – оно было подсказано самой историей. Композитор увидел в нем одно из проявлений народной психологии. Ненависть к Годунову и идеал высшей моральной чистоты, воплощенной в массовом сознании в образе младенца-мученика, развязали в народе невиданную в своей мощи силу. Но эта сила лишена разума, а потому она страшна. Великий мыслитель и гуманист XX века Томас Манн высказал в свое время мысль о том, что есть силы огромней, чем знание и разум, – это невежество и безумие. Мусоргский пришел к этому выводу намного раньше.

Такое воплощение образа народа как сложного социального организма на конкретно-историческом материале не имело аналогов в музыкальном, да и не только в музыкальном искусстве. Мусоргский был величайшим мыслителем, наделенным незаурядным социально-аналитическим даром. Этот дар составлял душу, сердцевину его творческого метода. Он писал: «Тончайшие черты природы человека и человеческих масс, назойливое ковыряние в этих малоизведанных странах и завоевание их – вот настоящее призвание художника». Показательно, что Мусоргский, тонкий и чуткий психолог, по глубине проникновения в тайники человеческой души равный в русской музыке разве что Чайковскому, ставит рядом личность индивидуума, с его внутренними конфликтами, скрытыми борющимися началами, и народную массу. Чуть ниже в цитированном письме композитор прямо об этом пишет: «В человеческих массах, как в отдельном человеке, всегда есть тончайшие черты, ускользающие от хватки, черты никем не тронутые: подмечать и изучать их в чтении, в наблюдении, по догадкам, всем нутром изучать и кормить ими человечество, как здоровым блюдом, которого еще не пробовали. – Вот задача-то! восторг и присно восторг!»<sup>8</sup>

Исходя из собственного анализа жизни русского общества, его различных слоев, из размышлений над историческим прошлым страны, над ее духовными основами и традициями, вслушиваясь в сложнейшую «партитуру» философских, религиозных, социально-политических настроений эпохи, композитор формировал собственную, достаточно целостную и при этом постоянно развивающуюся систему взглядов. И, думается, если бы был создан многотомный труд по русской историографии, в нем непременно должна была бы быть отдельная глава, названная «Мусоргский». В ней следовало бы изложить по-своему цельную и своеобразную историческую концепцию автора «Бориса» и «Хованщины», которую можно было бы воссоздать частично на основе высказываний композитора, но прежде всего на основе его творений.

В формировании указанной концепции немалую роль играло, конечно, и интеллектуальное окружение Мусоргского, круг его общения и чтения, который был необычайно широк. Об этом свидетельствуют письма композитора, его Автобиографическая записка, в которой автор писал: «Постоянные беседы и завязавшиеся прочные связи с обширным кругом русских ученых и литераторов... особенно возбудили мозговую деятельность молодого композитора и дали ей серьезное, строго научное направление». В рукописи записки есть вариант продолжения этой фразы: «Результатом этого сближения было обширное философское, естественно-историческое самообразование композитора»<sup>9</sup>. Мусоргский был в курсе того, что думали, писали, говорили о народе, о его прошлом и настоящем многие мыслители, писатели, публицисты и, конечно, ученые-историки. Известно, что композитора связывали прочные личные отношения с лучшими представителями исторической мысли того времени К. Кавелиным и Н. Костомаровым, он изучал Н. Карамзина, «зачитывался» С. Соловьевым. Все это было для него богатейшим источником сведений и фактов о прошедших эпохах. Поражает, с какой достоверностью, в каких деталях и подробностях воплощает Мусоргский в своих операх конкретные исторические события.

---

<sup>8</sup> Мусоргский М. Литературное наследие. Т. 1, с. 141

<sup>9</sup> Мусоргский М. Литературное наследие. Т. 1, с. 268.

Яркий пример – первая картина Пролога «Бориса Годунова», воссоздающая грандиозную «инсценировку» просьб Бориса на царство. Позже в «Курсе русской истории» В. Ключевский так опишет этот шитый белыми нитками исторический «спектакль»: «По всем частям Москвы и по всем городам разосланы были агенты, даже монахи из разных монастырей, подбивавшие народ просить Бориса на царство «всем миром»... Под угрозой тяжелого штрафа за сопротивление полиция сгоняла народ к Новодевичьему монастырю челом бить и просить у постригшейся царицы ее брата на царство. Многочисленные пристава наблюдали, чтобы это народное челобитие приносилось с великим воплем и слезами, и многие, не имея слез наготове, мазали себе глаза слюнами, чтобы отклонить от себя палки пристава»<sup>10</sup>.

Понятно, что выдающийся историк пользовался многочисленными источниками и материалами, но при чтении этих строк возникает ощущение, будто они «списаны» с оперы Мусоргского. У композитора в Прологе есть все указанные участники инспирированного избрания: и пристав с дубинкой, и божьи люди-агитаторы, и народное челобитие с воем и плачем (хор «На кого ты нас покидаешь»). Причем трудно сказать, чего больше в этом плаче: притворства или искренности – ведь он, будучи воем из-под палки, отражает изначальный трагизм отношений народа и власти. Завершает картину гениально придуманная Мусоргским фраза, доносящаяся из толпы: «Вона, за делом собирали! А нам-то что? Велят завять, завоем и в Кремле» (что затем и происходит в следующей картине).

Не следует, однако, думать, что историзм Мусоргского ограничивался только воскрешением событий и фактов прошлого. Композитор создавал не хроники, а социальные, философские, религиозные, психологические трагедии, и его интересовали сложные внутренние мотивы, глубинный смысл исторических коллизий. Поэтому его интерпретация тех или иных событий подчас разительно отличалась от их видения учеными-историками. Приведу в качестве примера вторую картину Пролога «Бориса» – сцену венчания на царство (замечу, у Пушкина в трагедии нет такой сцены, ее придумал сам Мусоргский). В описании этой церемонии Карамзин рисует совершенно идиллическую картину отношений народа и Бориса в момент его восшествия на престол: «Народ благоговел в безмолвии; но когда Царь, осененный десницею Первосвященителя, в порыве живого чувства как бы забыв устав церковный, среди Литургии воззвал громогласно: «Отче, великий патриарх Иов! Бог мне свидетель, что в моем Царстве не будет ни сирого, ни бедного» – и, тряся верх своей рубашки, примолвил: «Отдам и сию последнюю народу» – тогда единодушный восторг прервал священнодействие: слышны были только клики умиления и благодарности в храме; Бояре славословили Монарха, народ плакал... Одним словом, никакое Царское венчание в России не действовало сильнее Борисова на воображение и чувство людей»<sup>11</sup>.

У Мусоргского же вся величественная помпезность сцены венчания – это лишь внешняя оболочка, за которой ощущается атмосфера «насильственного праздника». Даже в знаменитом колокольном звоне сквозь его парадное звучание, возвещающее о торжестве, проступает сумрачность и тревожность, особенно ощущаемая в авторской оркестровке. Замечательно образно написал об этом А. Парин: «Мусоргский своей „неумелой“ оркестровкой вчитывает даже в парадные перезвоны психологический нюанс тревоги с оттенком неврастеничности; так и кажется, что сквозь коронационную истерику, показательной экстаз прорываются звоны того набата, который рыдал по убиенному царевичу, ныне язвящему угрызениями совести сердце Царя»<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Ключевский В. Соч. в 8 т. Т. 3. М., 1957, с. 26.

<sup>11</sup> Карамзин Н. История государства Российского, кн. 3, т. 11. М., 1989, с. 14.

<sup>12</sup> Парин А. Хождение в невидимый град. М., 1999, с. 60.



В те же тона окрашен и следующий за звоном хор славения Бориса – подневольный гимн царю. Народ, который только что (в первой картине) был полон жизни, динамики, замер здесь в зловещей статуарности, с фальшивым ликованием голосит казенную «Славу», а в сознании звучит: «Велят завять, завоем и в Кремле». Скорбь и враждебность даны здесь, конечно же, помусоргски, как сокрытое от глаз противоречие видимого и сущного. Но это противоречие, эту сгущенную атмосферу улавливает сам Борис и озвучивает во внутреннем, неслышимом для окружающей его толпы монологе «Скорбит душа, какой-то страх невольный зловещим предчувствием сковал мне сердце». В итоге карамзинское всеобщее единодушие оборачивается у Мусоргского в сцене коронации глубочайшей пропастью, разверзшейся между народом и властью, их чудовищным, непримиримым отчуждением.

Еще один важнейшим качеством исторического мышления Мусоргского является принцип, который сам композитор определил как «прошедшее в настоящем». Под этим композитор понимал не систему аллюзий или аллегорий, не исторический «маскарад», часто встречавшийся в романтической опере, когда современные герои рядились в одежды персонажей прошедших веков. Чужда была Мусоргскому и модернизация далекого прошлого, подстановка под события «давно минувших дней» современных образов и проблем. Данный принцип означал художественное отображение тех исторических явлений и процессов, которые содержали в себе предпосылки будущего общественного развития, в которых обнаруживались корни социальных конфликтов современной России. Факты истории были важны своими далеко идущими последствиями, в них лежали объяснения многих коллизий настоящего и даже будущего. Аналитический дар приводил композитора к таким прозрениям, к такому проникновению в глубины устройства человеческого общества, которые и поныне не утратили своей не только художественной, но и социальной актуальности.

Вот только один характерный пример. Вспомним известное письмо Мусоргского Стасову от 16–22 июня 1872 года, которое не без основания называют манифестом «Хованщины». Позволим себе определенную вольность и попытаемся, отвлекшись от специфичности литературного стиля композитора, представить себе это письмо в виде публицистической статьи, написанной уже в XX столетии: «Черноземная сила проявится, когда до самого днища ковырнешь. Ковырнуть чернозем можно орудием состава ему постороннего. И ковырнули же в конце XVII-го [заменяем, для полноты впечатления, XVII век на 17-й год. – А. Ц.] Русь-матушку *таким* орудием, что и не распознала сразу, чем ковыряют, и, как чернозем, *раздалась и дышать* стала. Вот и восприняла сердечная разных действительно и тайно статских советников [по-иному, властную бюрократическую машину. – А. Ц.], и не дали ей, многострадальной, опомниться и подумать «*куда прет?*». Сказали неведущих и смятенных: *сила!* А приказная изба все живет, и сыск тот же, что и за приказом; только время не то: действительно и тайно статские мешают чернозему *дышать*. Прошедшее в настоящем – вот моя задача. «*Ушли вперед!*» – врешь, «*там же!*»! Бумага, книга ушли – мы *там же*. Пока народ не может проверить воочию, что из него стряпают, пока не захочет *сам*, чтобы то или то с ним *сосстряпалось* – *там же!* Всякие благодетели горазды прославиться, документами закрепить препрославление, а народ стонет, а чтобы не стонать, лих упивается и пуще стонет: *там же!*»<sup>13</sup>.

Поразительно, но каждая фраза этого письма буквально кричит о совсем других, куда более близких и знакомых нам временах. Конечно, подобный прием кому-то может показаться недопустимой вульгаризацией, но, смею заверить, она не слишком велика. Ведь сам Мусоргский, написав «прошедшее в настоящем – вот моя задача», стремился обнаружить в прошлом корни социальных проблем, содержавших в себе *истоки будущего общественного развития*. В статье известного публициста периода горбачевской «перестройки» В. Селюнина (она так и называлась – «Истоки»), исследовавшего исторические предпосылки

---

<sup>13</sup> Мусоргский М. Литературное наследие. С. 132.

советской административно-бюрократической системы, института «действительно и тайно статских советников» XX столетия, одной из таких далеких предтеч называется эпоха Петра I, та самая, к которой обращался и Мусоргский в поисках ответов на мучившие его вопросы современной ему жизни и о которых он писал в цитированном выше письме. Симптоматично, что стремление публициста нашего времени развеять легенду, «будто Петр преобразовал Россию по европейским образцам», а не создал вполне отечественную бюрократическую машину, достигнув «высшей точки огосударствления»<sup>14</sup>, удивительно резонирует с концепцией «Хованщины».

Следует иметь в виду еще одно очевидное отличие исторических музыкальных драм композитора от любых трудов, материалов, исследований ученых-историков. Мусоргский был гениальным художником-психологом, и он с присущим ему аналитическим талантом пристально исследовал тончайшие движения души воплощаемых им исторических персонажей, внутреннюю мотивацию их речей и поступков, богатый, наполненный борениями мир их чувств. Думается, если бы композитор, например, принял фигуру Годунова такой, какой она предстала в читаемых им трудах по истории, он, скорее всего, вообще не написал бы свою оперу или, во всяком случае, не сделал бы царя Бориса ее главным героем. По мнению Н. Карамзина, одно имя Годунова – «лицемера, каждую минуту лгавшего... – в течение столетий было и будет произносимо с омерзением, во славу нравственного неуклонного правосудия»<sup>15</sup>. Не сильно отличились в этом смысле от карамзинской и характеристики других историков. Н. Костомаров писал о Борисе: «Всему хорошему, на что был бы способен его ум, мешали его узкое себялюбие и чрезвычайная лживость, проникавшая все его существо, отражавшаяся во всех его поступках»<sup>16</sup>. У С. Соловьева читаем: «Годунов... явился на престоле боярином, и боярином времен Грозного, неуверенным в самом себе, подозрительным, пугливым, неспособным к действиям прямым, открытым, привыкшим к мелкой игре в крамолы и доносы, не умевшим владеть собою, ненаходчивым в случаях важных, решительных»<sup>17</sup>.

У Мусоргского Борис – воплощение величия и подлинного трагизма, сильная индивидуальность, наделенная незаурядным умом, греховностью и жадой искупления, личность, без сомнения, самая крупная, романтически приподнятая над окружающим миром, возносящаяся своей интеллектуальной и духовной мощью над всеми другими героями оперы. Обычно трагедию Бориса в опере определяют как трагедию совести. Такое ее понимание в целом верно, но не полно. Это еще и *трагедия тотального одиночества*. Он окружен со всех сторон врагами-антагонистами, страшным кольцом враждебности и неприятия: это и бушующая народная толпа, и ее зачинщики Варлаам и Мисаил, и ходячая мирская совесть – Юродивый, и Пимен, пишущий в тиши монастырской кельи на него «донос ужасный», и крамольные бояре во главе с Шуйским, и рвущийся на царство Самозванец. Во второй редакции оперы к ним добавляется еще воинственная и агрессивная польская шляхта, направляемая политическим интриганом Рангони<sup>18</sup>. И в этом кольце Борис находится наедине с собой, один, как перст, со своими душевными терзаниями, страхами и отчаянием, в жутком, душающем одиночестве: «*Окрест лишь тьма и мрак непроглядный! Хотя мелькнул бы луч отрады*».

Если мысленно вычленив из оперы все монологи Бориса (в прологе, втором и четвертом действиях) и свести их воедино, они образуют некое самодостаточное целое,

<sup>14</sup> Селюнин В. Истоки // Новый мир, 1988, № 5. С. 182.

<sup>15</sup> Карамзин Н. История государства Российского, кн. 3, т. 11. М., 1989, с. 106.

<sup>16</sup> Костомаров Н. Русская история в жизнеописаниях ее главнейших деятелей. Кн. 1. М., 1990, с. 564.

<sup>17</sup> Соловьев С. История России с древнейших времен, т. 7–8 // Соловьев С. Сочинения : в 18 кн. Кн. 4. М., 1989, с. 348.

<sup>18</sup> В списке действующих лиц Рангони обозначен как тайный иезуит, но из «Истории» Карамзина композитору было известно, что он не простой иезуит, а нунций Папы Римского, влиятельнейшая фигура Ватикана, стоящая во главе его дипломатической миссии в Польше. Это придавало еще большую остроту противостоянию, возникающему на этом «фланге».

сложившись в единую *монодраму*. Гипотетически она могла бы исполняться отдельно, и при этом не были бы утеряны основные сюжетные и концептуальные повороты «большой» оперы. Все они получили свое отражение в монологах Бориса, естественно, сквозь призму его восприятия.

Так, ариозо «Скорбит душа» (я уже писал об этом) оборотная сторона того насильственного ликования, того праздника из-под палки, который разворачивается вокруг. Но Борис еще надеется, что ему удастся праведным правлением завоевать доверие народа, о чем он смиренно молит Всевышнего («*Да буду благ и праведен, как ты; да в славе правлю свой народ*»). И с «царственным величием» (ремарка Мусоргского) сзывая народ на пир, «*всех, от бояр до нищего слепца*», он еще питает иллюзию на преодоление отчуждения, на всеобщее *единение*.

Ко второму действию, то есть следующему появлению Бориса на сцене, все иллюзии развеиваются. Между Годуновым и народом устанавливается непроходимая пропасть взаимного непонимания. В центральном монологе героя (в первой редакции оперы) разворачивается целая панорама народных бедствий. Они настолько живо описываются Борисом, что буквально оживают в нашем воображении. Мы слышим, «*как народ завыл, в мученьях изнывая*», видим, как «*пожарный огонь их дома истребил, и ветер разнес их жалкие лачужки*». Борис всеми силами пытается облегчить страдания народа («*Я велел открыть им житницы, я злато рассыпал им... Я выстроил им новые жилища*»), и это соответствует исторической правде.

Даже нещадно критиковавший Годунова Карамзин писал: «В сие время общей нелюбви к Борису он имел случай доказать свою чувствительность к народному бедствию, заботливость, щедрость необыкновенную... Борис велел отворить Царские житницы в Москве и в других городах; убедил Духовенство и Вельмож продавать хлебные свои запасы также низкою ценою; отворил и казну...»<sup>19</sup>. Борис совершенно искренен в своем желании помочь людям. Ведь в монологе герой наедине с собой, ему не перед кем лукавить. Но на все его стремления народ отвечает глухой злобой, обвиняя во всех бедствиях именно его, Бориса, и, более того, приписывая ему те преступления, которых он вовсе не совершал, даже дочернее вдовство. Сколько горечи звучит в его словах: «*Кто ни умрет, я всех убийца тайный*», «*Вот черни суд!*».

И даже последний монолог героя, в котором, казалось, столь естественной была бы полная отрешенность от всего мирского, раскрывающий страшные муки, предсмертную агонию Бориса, тем не менее не погружает его полностью в субъективные ощущения. Годунов и здесь остается царем («*Я царь еще!*»), которого не менее собственных страданий, физических и душевных, волнуют дела государства, «*злой Самозванец*», «*бояр крамола, измена войска*». В прощальном напутствии сыну Федору он, преодолевая боль, не забывает дать жизненно важные для будущего правителя Руси советы, и главный из них: «*строго вникать в суд народный, суд нелицемерный*».

Но вот что еще примечательно: воскрешая судьбу главного персонажа разворачивающейся драмы, композитор словно пропускает ее через свое сердце, невольно вносит частицу себя, своей души, своего трагического мироощущения. Мы находим в таком воплощении образа Бориса приметы личности автора с его рефлексией и тотальным чувством одиночества, которое часто и болезненно переживал композитор (вспомним его, наверное, самое автобиографическое произведение – цикл «Без солнца», написанный вскоре после «Бориса Годунова»). Однако черты автобиографичности присутствуют и в других отображаемых им образах: и в Пимене с его безграничной честностью, повышенным чувством нравственности; и в Варлааме, в широте и мощи его художественно одаренной натуры, уступающей лишь власти Бахуса; и в Юродивом, причем не только потому, что в его

---

<sup>19</sup> Карамзин Н. История государства Российского, кн. 3, т. 11, с. 65.

предсказаниях слышится голос автора, но еще и потому, что Мусоргский в реальной жизни любил рядиться в образ блаженного, и его не раз награждали прозвищем «юродивый». В этой редкой способности совмещать слышание и отображение истории во всей ее объективной конкретике со своим глубоко лично звучащим «автопортретом» состоит еще одно удивительное свойство историзма Мусоргского.

УДК 786.2

*К. В. Зенкин,  
г. Москва*

### **«КАРТИНКИ С ВЫСТАВКИ» М. МУСОРГСКОГО В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ФОРТЕПИАННОЙ МИНИАТЮРЫ**

«Картинки с выставки» – общепризнанная вершина фортепианного творчества Мусоргского, произведение, порожденное уникальным стечением жизненных и художественных обстоятельств. В частности, вполне сложившимся и созревшим предстало здесь феноменальное пианистическое мастерство автора. К моменту создания «Картинок» Мусоргский освоил различные стороны пианизма – камерно-лирическую и концертно-оркестральную, ассимилировал новейшие открытия романтической миниатюрности (Р. Шуман) и овладел техникой классической формы (М. Глинка, Л. Бетховен), что, разумеется, благоприятствовало обновлению фортепианного письма в «Картинках». Вместе с тем удивительной яркости, свежести образов и безукоризненной точности воплощения замысла данного сочинения, действительно ставшего шедевром на все времена, способствовали еще как минимум два обстоятельства.

Первое из них – созвучие внутренней логике развития индивидуального стиля Мусоргского. Вспомним основные фазы этого процесса. От претворения многообразных романтических и классических прообразов (конец 1850-х – начало 1860-х годов, диалектика формирующегося музыкально-языкового и стилевого единства) композитор устремлялся к «разноречию» как художественной задаче, используя ресурсы речевой интонации. Упомянутая фаза характеризуется наибольшим отходом от классических закономерностей «чистой» музыки, даже экспериментированием (крайнее проявление – «Женитьба»). Детализация выражения, обусловленность формы кратким, переменчивым дыханием речевых интонаций сказались также в «Детской» и первой редакции «Бориса Годунова». Однако в дальнейшем накопленный творческий опыт, вдохновляемый поисками «неклассической мелодии, говором рожденной» (в вокальных циклах «Без солнца», «Песни и пляски смерти», второй редакции «Бориса»), при обращении к чисто инструментальной сфере активизировал собственно музыкальное формообразование, что и привело к последующей кристаллизации новой, неклассической цельности.

Другая причина несравненной удачи Мусоргского в «Картинках с выставки» – значимость создаваемой музыки лично для него как отклика на смерть и посмертную выставку друга – архитектора В. Гартмана. Прилив вдохновения, увлеченность, «давидсбюндлеровское» ощущение родственности творческих душ позволили в максимальной степени реализовать возможности пианизма Мусоргского, приведя к замечательным открытиям в музыке «Картинок», их возвышению над остальными фортепианными произведениями.

В «Картинках с выставки» дан эпический, «руслановский» охват художественного пространства. Это пространство оказывается идеально, симметрично организованным, что резко выделяет «Картинки» на фоне открытых или вовсе незавершенных форм Мусоргского. Концентричность строения [2, с. 151] выражена здесь с предельной последовательностью:

обрамляющая русская эпическая «арка» («Прогулка» – «Богатырские ворота»), сказочная («Гном» – «Избушка на курьих ножках»), легендарно-средневековая, старороманская («Старый замок» – «Катакомбы. Римская гробница»), скерцозно-жанровая, современно-французская («Тюильри» – «Лимож»), бытовая, польская («Быдло» – «Два еврея, богатый и бедный»). В центре оказывается «Балет невылупившихся птенцов» («скерцино»), образующий смысловые арки с французскими «картинками».

Такую же последовательную концентричность мы видим в лейттеме всего цикла («Прогулка»), точнее, в ее двухтактовом «сольном запеве». Авторское указание «nel modo russo», несомненно, включает аспект движения (ритмическая переменность, беззаботная раскачка). В эпически устойчивом мире каждый элемент во многом проецирует на себя устойчивость и универсальность целого. Каждый звук (а впоследствии – каждый аккорд) в той или иной мере тоникален, каждая ритмическая доля может восприниматься как сильная. Расстановка тактов определяется структурой фраз, отражает силлабику музыкальной речи. Показательна, в частности, иная расстановка тактов в репризе – при этом совершенно безразлично, что соотносится с формально сильной (первой) долей (так, заключительный тонический устой приходится на последнюю, самую слабую долю, но слух наш отмеченного «сдвига» не воспринимает). Действие метрической экстраполяции (свойственной классическому периоду) практически нейтрализуется. Двухтакт и, особенно, четырехтакт обладают полнотой и завершенностью, подобной восьмитакту. Каким же образом должен развиваться первый двухтакт, если он – завершенная мысль, а не «ядро», излучающее определенный импульс вовне? Наиболее органичный способ развития – «дыхание» материала, его «мускульные» расширения-сжатия, когда не ощущается «внешнее» пространство и время. Уже в обращении второго такта «пяτισложник» становится «шестисложником». Затем следует расширение по вертикали – «хоровой» повтор «запева» (тт. 3–4). В следующем одноголосном проведении (тт. 5–6) новый мелодический вариант содержит уже семь долей («хоровой» ответ при этом сокращается до четырех).

В средней части «Прогулки» (зона кульминации) устанавливается характерная ритмоинтонация раскачки, которая словно высвечивает, представляет крупным планом развитие как физически конкретное движение, когда материал на наших глазах расширяется, растет, сам определяет течение художественного времени. Упомянутая ритмоинтонация в дальнейшем присутствует почти постоянно, репрезентируя характерное для цикла «Картинок» качество движения. Она становится своеобразным средством внутритематического развития, которое, интенсифицируя процессуально-динамическую сторону, в то же время сохраняет эпическую устойчивость образа. Данный тип развития обретает настолько различные воплощения, что напрашивается вывод о его основополагающей роли в цикле.

Так, в средней части «Гнома» медлительно «раскачивающиеся» обороты подчеркивают именно неподвижность (застылость, замороженность) сказочного лесного пространства. Исходная тритоновая интонация (Es–A) – отголосок шумановских «Сфинксов» и средоточие тайны. Подобные же таинственно-статичные колебания (их основой является тритон, сменяющийся квинтой) формируют образ средней части «Избушки на курьих ножках» – бой часов (домик Бабы-Яги у Гартмана представлял собой эскиз оформления бронзовых настольных часов – см. [1, с. 33–34]). В «Тюильри» («Соре детей после игры») вся тема строится как последовательное «растяжение» краткой речевой интонации (хореической нисходящей терции, разрастающейся до тритона) – словно упрямое, усиливающееся повторение прозвучавшей ранее детской просьбы. Кроме того, ритм «раскачки» проникает в развитие пьес «Старый замок» и, особенно, «Быдло» и «Лимож».

Наконец, подлинной свободы и мощи достигает указанный ритм в двух завершающих пьесах цикла. Для «Избушки на курьих ножках» характерно последовательное накопление энергии (взлет Бабы-яги в ступе), приводящее к переосмыслению формы в целом (что будет подробно освещено далее). В «Богатырских воротах» аналогичной «раскачке» придан

наиболее физически конкретный облик – она становится **колокольностью**. Мусоргский первым из русских композиторов ощутил колокольность как тип движения, как стихию – олицетворение исконной национальной сущности, а не только программно-изобразительный элемент. Впоследствии это было подхвачено С. Рахманиновым. Однако для Мусоргского в колокольном-раскачивающем движении был важен момент крещендирования, возрастания амплитуды, что позволяло его эпическому миру обрести некое единство динамизма и устойчивости, подобно «расширяющейся вселенной».

Вообще динамичность, подвижность состояния выражена у Мусоргского чрезвычайно ярко, многообразно и (в противоположность пьесам, образующим эпический «каркас») нередко позволяет выявить его неустойчивость. Впрочем, даже в «Прогулке» эпически-монолитный образ предстает «на ходу», во внешнем движении (достаточно отметить окончание на самой слабой доле и переход аттасса к следующей пьесе); в «Богатырских воротах» расширение и рост звукового материала ассоциируются с классическим вариантом в духе А. Бородина (что мотивировано приоритетным качеством изложения – финальной устойчивостью).

Еще один прием, обнаруживающий конкретность движения, связан с образами постепенного «приближения – удаления», перемещения объекта в пространстве: от грузной, тяжеловесной поступи (речь идет о «символически-изобразительной» идее, весьма характерной, скажем, для музыки барокко и наполняемой в «Картинках» новыми красками) до неистового фантастического полета. Для Мусоргского представляются настолько важными любые проявления физического движения, что он нередко переосмысливает важнейшие содержательные мотивы гартмановских эскизов (см. об этом: [3, с. 285]). Вот почему, например, пьесы «Старый замок» и «Быдло», несмотря на безусловную контрастность и даже диаметрально противоположность соответствующих программно-изобразительных «первоисточников», оказываются в чем-то родственными. Сближают их тональность *gis-moll*, а главное, принцип монотонной ритмической остинатности, пронизывающей всю пьесу.

Необходимо отметить, что «Старый замок» (по мнению В. Стасова, композитор запечатлел «средневековый замок, перед которым трубадур поет свою песню» [Цит. по: 1, с. 18]) сочинялся Мусоргским «по горячим следам» романтизма – но уже извне, с определенной дистанции. Как не похожа эта «песня трубадура» на традиционную романтическую «серенаду в духе Средневековья»! Меланхолично-заунывная мелодия, в известной мере напоминающая о «старофранцузском колорите», вызывает ассоциации и с Востоком Мусоргского (достаточно упомянуть хотя бы «Пляску персидок» из «Хованщины»). Незатейливый ригурнель, будто бы «с усилием» и замедленно воспроизводящий какой-то танцевальный мотив, предельно скупое остигато (по сути, «минимум» инструментального сопровождения, образуемого «вольничным» басом) – вот и все. Любовного воодушевления, романтического подъема, эмоциональной открытости здесь нет и в помине. Вся песня – жалоба, и каждое построение неизменно приходит к одной и той же по-шопеновски жалобно никнувшей терцовой интонации. Вьющаяся мелодия, в сочетании с остигато, создает атмосферу погруженности в сосредоточенно-печальное состояние, замкнутое на самом себе (подобно тому, как мелодические фразы в этой пьесе «закрываются» упомянутой интонацией). Обычная для Мусоргского целенаправленность высказывания, обращенного к собеседнику, отсутствует именно в том жанре (серенада), который обязательно подразумевает такую «адресацию». В данном случае композитор явно не рассчитывает на то, что песня трубадура будет услышана. Она воспринимается как **путь** (психологический или жизненный), протекающий в замкнутом круге (подобно «Шарманцику» Ф. Шуберта). Эффект названного «кругового движения», воссоздаваемый в конце пьесы, производит особенно сильное впечатление благодаря удаляющемуся и замирающему репризному проведению темы.

Отмеченная идея – запечатлеваемое движение некоего объекта, проходящего **мимо** нас и затем исчезающего вдаль, – более рельефно воплощена в пьесе «Быдло». Романтическая по своим истокам концепция соотносится Мусоргским с предельно прозаическим, обыденным материалом. Мелодия протяжной песни произносится совершенно «не вокально» (*portamento, pesante*), «рубится», «вколачивается», подчиняясь ритму внешнего физического движения (что отчасти ассоциируется с народной песней «Эй, ухнем!»).

В скерцозных пьесах движение как свойство музыкального материала оборачивается непредсказуемостью процесса оформления, особой гибкостью и незаметностью структурных сопряжений. Например, в «Тюильри» после развернутого первого предложения (10 тактов) «сжимается» до минимума второе (3 такта), буквально «убегая» и не «завершаясь» в традиционном смысле этого слова. Весьма показательны также внезапное тональное переключение (G-dur – в среднем разделе) и симметричная обращенность репризы (по сути, «затухающие» колебания – от тритона к терции). Столь парадоксальными «штрихами» обрисован волшебный мир детства, где фантазия свободно парит по канве реальности и обращает вспять рационально-логические связи. В «Лиможе» господствует безудержная эмоциональная стихия «вечно-женственного» («Французские бабы, ожесточенно спорящие на рынке»), что закономерно порождает открытую форму (в истоках своих – простую трехчастную) с крещендирующим развитием. Тема, не достигнув ожидаемого «закругления», переходит в развивающую часть; сходным образом и реприза пьесы, вслед за «превращением» тематического «ядра» в мажорный «многоголосый гул», внезапно обрывается, и без перерыва (*attacca*) следует начало «Catacombae».

В некоторых случаях подчеркиваемый характер внешнего, физического движения приводит к нарушению устойчивости главной темы как материала экспозиционного типа, насыщает ее чрезвычайно интенсивным внутренним движением; это, в конце концов, приводит к возникновению инверсионной формы. Такова, в частности, «Избушка на курьих ножках», где основная тема (8 тактов) – собственно «полет» Бабы-яги в ступе – излагается в центральной части первого раздела. Данной теме предшествует «взлет» (32 такта) – «поиски тематического зерна» [2, с. 162]. Однако весьма рельефное, острохарактерное «зерно» обнаруживается и в начальном восьмитакте (ход на септиму с его последующим «варьированием»), что придает материалу формального вступления несомненные черты **первой** – хотя и предыктовой – темы. Вторая (основная) тема также разомкнута; она переходит в довольно протяженную развивающую фазу (20 тактов), которая запечатлевает «спуск» к сказочной избушке, одновременно подготавливая экспонирование тематизма вышеупомянутого центрального эпизода.

Нечто подобное встречается в пьесе «Гном», которая образует «зловеще-сказочную» образно-интонационную арку с «Избушкой», но характером внешнего движения заметно отличается от последней. Известное родство указанных пьес обуславливается их неустойчивостью (ее истоки явственно коренятся в демонически-скерцозной образной сфере) – она благоприятствует фактическому переосмыслению функциональных отношений между разделами композиции. Начальная тема «Гнома» вообще принадлежит к числу наиболее конфликтных тематических образований цикла; ее отличает повышенная импульсивность ключевых интонаций, усугубляемая неизменной опорой на доминанту. Вторая тема основного раздела (жалобно-«хромающие» секундовые интонации) оказывается сравнительно устойчивой (опора на тонику), хотя и сохраняет структурную разомкнутость. Благодаря этому простая трехчастная форма данного раздела приобретает инверсионные черты: основные построения здесь обнаруживают меньшую устойчивость, тяготея к функциональной роли вступления или связки. Отмеченная тенденция находит воплощение и в сокращенной репризе, где излагается лишь вторая тема. По сути, наиболее устойчивый характер в пьесе приобретает таинственная «лесная» тема середины, чему, однако, «противятся» внезапные вторжения «судорожного» мотива начальной темы, вызывающие у слушателя ассоциации с подлинно «разработочной» диалогичностью.

Максимальная открытость и текучесть формы присуща пьесе «Катакомбы (Римская гробница)» – она фактически выступает преддыктом к основной части, которая снабжена отдельным заголовком («С мертвыми на мертвом языке»). Эта пьеса не «начинается», а резко «вторгается» в кульминацию предшествующего «Лиможа», подобно мертвому покою, стремительному «торможению» временных процессов, психологической «оцепенелости», вдруг нарушившим привычное течение жизни (прямая параллель – «Сфинксы» из «Карнавала» Р. Шумана). Заостренные контрасты аккордов *fortissimo* и *piano* создают эффект «эха», укрупняя каждое музыкальное мгновение до его полного изживания, выявляя в подобных мгновениях целый спектр «отраженных элементов», etc. Происходит трагическое «перерождение» интонации, свойственной Мусоргскому и обращенной к чуткому, впечатлительному слушателю, взывающей к его сочувствию, сопереживанию; перед нами – бесстрастно-холодное «отражение» звуковых образов, продуцируемое неодушевленным миром. Возникает ощущение полной неподвижности, в которой сам звук становится движущимся объектом. После этого «С мертвыми на мертвом языке» воспринимается как призрачная надежда, связанная с возможностью некоего просветления и **общения**, хотя бы с мертвыми (от *h-moll* – к *H-dur*). Нежнейшее *tremolo* (композиторская ремарка в автографе: «Череп тихо засветились») в контексте индивидуального стиля Мусоргского объективно воспринимается более широко и обобщенно, как символ идеального, высшего света (см. фразу «С горней неприступной высоты» из предсмертного монолога заглавного героя в опере «Борис Годунов»). Тема «Прогулки» здесь предельно «дистанцируется» от исходного образа, погружаясь в инобытие, в «антимир».

В мировой фортепианной литературе XIX века лишь немногие циклы достигают концептуальных масштабов и разносторонности контрастных сопряжений, присущих «Картинкам с выставки». К подобным сочинениям принадлежат, в частности, прелюдии Ф. Шопена или «Годы странствий» Ф. Листа. Однако циклу Мусоргского, охватывающему все фундаментальные антиномии бытия (жизни и смерти, небесного и inferнального), свойственны особый лаконизм и архитектурная стройность конструкции. Образно-смысловые «полюса» или «крайности» представлены здесь в деромантизированном виде, однако «прозаичность» и «реализм» утверждаются благодаря необычайно изощренной интонационной работе. Об этом свидетельствует хотя бы нетривиальное соотношение двух интонационных сфер – «речевой» и «инструментально-характерной». Контрастность их внешнего облика сочетается с глубоким сущностным единством, призванным выявить характерность мельчайших деталей и частных моментов. Ведь опора на речевую интонацию для Мусоргского вовсе не означает приближения к естественности и непосредственности речи. Наоборот, речевая интонация укрупняется музыкой, как бы рассматривается через увеличительное стекло, что благоприятствует интенсификации и заострению соответствующего образа, возвышаемого над жизненным «первоисточником». Это позволяет Мусоргскому (наряду с Достоевским) с поразительной яркостью воплощать «крайние», «чрезвычайные» ситуации.

Впрочем, даже внешняя противоположность «речевого» и «инструментального» в его музыке совсем не однозначна. У этих сфер обнаруживается во многом единый жанровый исток. Где, как не в характеристическом **аккомпанементе** оперных речитативных сцен или вступлениях камерных опер, следует искать корни начальных тем «Гнома» или «Избушки на курьих ножках»? Своеобразный вариант исходного соотношения двух тем «Гнома» («сердитой» и «жалобной») представлен в «Двух еврейках...», где характеристичность обретает явно декламационную природу. Аналогично этому в «Лиможе» инструментально-виртуозная токатность в духе К. М. Вебера насыщается интонациями возгласов (по сути, предвосхищая «Петрушку» И. Стравинского), а чисто фортепианная моторика вступления (т. 1) трансформируется в преддыкте к репризе, уподобляясь типической для Мусоргского интонации волнения многолюдной толпы (характерный образец – Пролог в «Борисе Годунове»).



Некоторые из упомянутых выше композиционных черт, присущих «Картинкам с выставки» (подчеркнутая процессуальность, инверсионность и др.), репрезентируются и достигают особой выразительности в условиях концентрического построения формы целого. На уровне интонации парадоксальное снятие общепринятой антиномии «движения» и «покоя» достигается посредством «раскачивающихся» попевок (суммарное движение в подобных случаях близко к нулю): слух улавливает при этом не движение, а дыхание звукового объекта и его медленный рост. К числу таких «дышащих» объектов, помимо различных тематических образований частного характера, отдельных попевок, фраз и т. п., относится и звуковое пространство цикла, его фактура в целом. Допустимо полагать, что именно фактурное развитие на протяжении «Картинок с выставки» запечатлевает эпическое снятие противоположности единого и многого в их постоянных взаимопревращениях и переходах. **Многое** выступает не как антитеза **единого**, но как само проявленное и воплощенное единое.

Так, одnogолосный зачин в «Прогулке» – это не изолированный голос в пространстве, а русло, заключающее в себе все пространство. На фортепиано подобный пространственный эффект воссоздается гораздо лучше, чем в оркестре (если указанное явление вообще подвластно оркестровой палитре выразительных средств). Затем, аналогично тому, как «расщепляется» один изначальный голос, образуя звуковую «множественность», единое пространство в последующих пьесах дифференцируется на ряд фактурных пластов, призванных отразить пеструю многоликость или даже противоборство разнонаправленных сил («Два еврея...»). Плавное дыхание пространства («Прогулка») сменяется его импульсивно-взрывным становлением («Гном») и т. д.

Не рассматривая подробно все фазы упомянутой дифференциации исходного эпического единства, следует особо акцентировать приоритетную значимость колоссального экстатического динамико-фактурного подъема в завершающей части «Картинок с выставки». Именно это грандиозное по масштабам нарастание позволяет вновь обрести и утвердить, в качестве смыслового резюме, исходное единство художественного мира. «Богатырские ворота» (с предваряющей финал «Бабой-ягой») – не простое заключение цикла, но соприсутствие процессу расширения звуковой Вселенной. Идеально завершаемые «Картинки с выставки» предстают сегодня универсальной концепцией, разомкнутой в плане **фактурно-пространственном** (тогда как «Борис Годунов», символически завершаемый «многоточием» песни Юродивого, разомкнут в аспекте композиционно-временном) и открывающейся навстречу всей полноте мироздания.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Абызова, Е. «Картинки с выставки» Мусоргского / Е. Абызова. – М. : Музыка, 1987. – 48 с.
2. Бобровский, В. Анализ композиции «Картинок с выставки» Мусоргского / В. Бобровский // От Люлли до наших дней : сборник статей / сост. В. Дж. Конен. – М. : Музыка, 1967. – С. 145–176.
3. Зенкин, К. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма : монография / К. Зенкин. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1997. – 510+XX с.

УДК 18.7.01.78

*Е. А. Капичина,  
г. Луганск*

### ФОЛЬКЛОРНЫЕ АРХЕТИПЫ В МУЗЫКЕ М. МУСОРГСКОГО

Михаил Иванович Глинка говорил: «Музыку создаём не мы, её создаёт народ, мы только записываем и аранжируем». Музыкальный язык народа выражает глубинные основы ментальности и культуры. К нему, как к богатству, обращались композиторы, особенно русские: Михаил Иванович Глинка, Александр Сергеевич Даргомыжский, Александр

Порфирьевич Бородин, Николай Андреевич Римский-Корсаков, Пётр Ильич Чайковский, Модест Петрович Мусоргский.

Модест Петрович Мусоргский – величайший композитор-трагик, стремившийся правдиво передать дух народной культуры. Он не стремился смягчить или приукрасить жизненные контрасты, а передавал их во всей подлинной кричащей остроте. Этот самобытный талант, взращённый на почве истинно народной культуры, не до конца оценённый современниками, стал одним из ярчайших представителей русского искусства. Его можно назвать одним из тех творцов, кто аккумулирует и сохраняет в своих сочинениях «русский ген». Никто так, как Мусоргский, не культивировал в музыкальном театре исключительно национальный, русский эпос. В глубинах праславянского языка он сумел найти созвучность страданиям и радостям каждого человека, которые умело выразил совершенными средствами. Русский ген Мусоргского – это те фольклорные корни, которые взрастили неповторимые художественные образы и символы.

Музыкальный фольклор становится плодотворной почвой, из которой прорастает вся композиторская музыка. Но какой смысл мы вкладываем в понятие «музыкальный фольклор», в чем его онтологические основания и философско-эстетическое значение?

Музыка является частью человеческой жизни, своего рода «хронометром», отмеряющим не часы, но события жизни. В истории становления музыкальной культуры мы можем найти те глубинные архетипы, которые определяют ее неразрывную связь с человеческим жизнеустройством, с человеческим бытием. В искусстве, по словам Сергея Аверинцева, «всякое эффективное внушение осуществляется через архетипы; поэтому художник <...> – это прежде всего человек, отличающийся незаурядной чуткостью к архетипическим формам и особо точно их реализующий» [1, с. 124–125]. *Архетип в искусстве понимается как первичный образ, оригинал. Это некие обобщенные общечеловеческие символы и смыслы, положенные в основу фольклора и самой культуры в целом, переходящие из поколения в поколение.*

В основе музыкальной архетипики лежит *архетипическая чувственность* как основополагающий родовой механизм генезиса коммуникативных отношений, складывающихся между человеком и природной средой. Первобытный человек в процессе адаптивно-преобразовательной деятельности постепенно извлекает и отбирает природные сигналы (звуки воды, пение птиц, голоса животных и т. п.), оперируя которыми осуществляет примитивные формы коммуникации. Инструментом этой коммуникации становятся интонации как сигналы звучащей живой природы. Эти сигналы становятся источниками звукоподражательной деятельности человека, впоследствии ставшей основой живого музыкального интонирования. Таким образом, природные сигналы обуславливают коммуникационные отношения и способствуют появлению, с одной стороны, собственно музыкального звука, который изначально существует в живом человеческом интонировании, т. е. звучании голоса. С другой же стороны, природные сигналы впоследствии становятся источником знаковой фиксации музыкальных звуков, основой музыкального языка.

Праисторическая эмоция в процессе человеческой истории социализируется и рационализируется, она становится «культурной». Те общие основания, которые непосредственно связаны с человеческой чувственностью (боль, печаль, радость и др.), становятся ее *архетипами* и обеспечивают универсальный характер этой чувственности. Универсальность и всеобщность архетипических моделей чувственности воспринимается сознанием любого человека уже на уровне архетипического символа, определяющего понимание и «узнавание» различных музыкальных интонаций. Поскольку праисторическая эмоция обладает родовой всеобщностью, постольку связанная с ней интонация обретает универсальную устойчивость и узнаваемость, отсюда – *музыкальная интонация становится архетипическим символом человеческой эмоции. Фольклорные интонации, по сути, являются архетипическими моделями музыкальной культуры.*

Фольклорные архетипы носят этнический характер и связаны с особенностями уклада жизни, мифологией и религией каждого народа. Исконная музыка каждого этноса не менее своеобразна, чем его словесный язык. Например, германские племена, расселившиеся по Европе, объединялись на основе идеи воинственности и борьбы за территорию. Поэтому и музыкальный фольклор немцев или французов «ходит строем»: в нем преобладает аккордовое многоголосие, «шагающее» по акцентным долям словесного текста. Напротив, славянские, финно-угорские и другие племена, заселившие широкие пространства, консолидировались на началах коллективной крестьянской жизни, широты русских просторов. Бесконечная борозда, по которой движется жизнь земледельца, стала моделью народного распева, в многоголосии отдельные линии скоординированы не жестко, каждый участник ритмизирует напев и членит его так, как диктуют ему его собственное воображение и физическое состояние. Поющий в таком ансамбле словно идет по своей собственной «борозде», а «борозды» составляют общую (общинную) «землю» – многоголосный распев сглажено-плавного рельефа.

Фольклорные архетипические модели определяют универсальность жанровой дифференцированности музыки. Можно перечислить *жанровые разновидности музыкальных интонаций*, представленных у всех народов по-своему, но обладающих обобщенными архетипическими символами: 1. Магические жанры (терапевтические интонации, погодные заклинания, напевы удачи на охоте или войне, напевы, обращенные к духам-покровителям, заклинающие «злых духов» и т. п.). 2. Плачи и причитания (свадебные, похоронные). 3. Трудовые песни (дифференцированные по разновидностям деятельности человека в быту). 4. Обрядовые жанры музыки (календарные и семейные обряды). 5. Лирические жанры (интонации любви, ожидания, страдания и т. п.). 6. Танцевально-игровые песни. 7. Эпические песни-сказания. 8. Ситуативные» песни (застольные, дорожные и т. п.). 9. Песни-наигрыши (охотничьи, пастушьи, солдатские, бурлацкие и т. п.). Во многих культурах к этому добавляются песни социального статуса (детские, девичьи, мужские, женские) и др. Как видно из перечня жанровых разновидностей музыкальных интонаций и народных песен, фольклорная музыка дублирует все аспекты жизненного уклада человека, она есть звучащая повседневность человека.

Если говорить о фольклоре с философских позиций, отвлекаясь от этнических характеристик и обобщая родовые принципы организации фольклористики, то можно выделить следующие аспекты. *Фольклорная символика – это обширный слой музыкального сознания, от архаического до современного фольклора, укорененный в древней мифологии, религиозных ритуалах и традициях.* Символика архаического фольклора определяется, в первую очередь, мифологической составляющей. В мифах, возникших в разных точках мира, имеются общие темы (например, тема происхождения мира, жизни и смерти), общие персонажи-герои (например, первопредок), общие модели мышления и т. п. Этим мифологическим универсалиям и соответствуют архетипы музыкального фольклора. В нем можно выделить следующие *типы фольклорной символики музыки*: 1) «телесность», т. е. зависимость музыкальных структур от физиологии человека: моторики движений, дыхания, пульса – музыка озвучивает витальные ритмы, становится «звуковым телом человека»; 2) «космичность», т. е. фундаментальные представления о Вселенной, символические коды, которые несут информацию о мироздании, например, «жизнь – смерть», «цикличность»; 3) «повседневность», т. е. символы событийности и ценности обыденной жизни человека (музыка озвучивает обыденные события); 4) «танцевальность», т. е. символы хороводной пластики и тайны обряда; 5) «романсовость», т. е. символы душевных переживаний и чувств человека с мощным эмоциональным компонентом. Классический музыкальный фольклор – это некий символический узел, в который стянуты силы космоса и ткань быта. Символичны поэтические тексты песен, символическим смыслом пропитаны музыкальные формулы и состоящие из них распевы. Символизм текстов и мелодий в классическом фольклоре предопределяется «формульностью», когда любую

интонацию можно свести к определенному набору поэтических и мелодико-ритмических формул. Они являются носителями символического смысла. Воспроизведение таких формул, выраженных при помощи традиционных поэтических и мелодических оборотов, обладает сверхценностью, поскольку несет в себе архетипическую символику.

Именно фольклорная символика формирует такие структуры музыкального сознания, которые способны фиксировать архаические символы, например, витальность и телесность основаны на музыкальных приемах олиготоники (небольшой легко запоминающийся напев с малым количеством звуков) и репетитивизма (многократный повтор мелодико-ритмических оборотов). Как отмечала Т. Чередниченко, «чем настойчивее нечто повторяется, тем оно делается для восприятия проще, так что даже если изначально оно состояло из многих элементов, то, в конце концов, его можно свести к минимуму, к схеме» [2, с. 137]. Повторение малодифференцированных напевов воспроизводит цикличность дыхания и пульса, регулярную моторику ходьбы, трудовых и танцевальных движений, других видов активности тела. Круговое возвращение попевок в русском хороводе, например, выражает регулярность телесной моторики. Повторение символизирует вечный циклизм природы, в незыблемости которого народное сознание видит одну из опорных ценностей. Недаром и в текстах народных песен постоянно обыгрывается параллель состояния человека и природы. Манипулируя громкостью, темпом и регулярностью повтора, можно «настраивать» у слушателей дыхание и пульс, мышечную координацию, другие физиологические функции. Будучи озвученным «телом» человека, фольклорная музыка насыщена обобщенной символикой, восходящей к фундаментальным представлениям о мире.

Музыкальные архетипы – это интонационное обобщение состояний человеческой души и ситуаций человеческой жизни («диалог», «борьба», «противостояние», «печаль» и др.). Для музыкальных архетипов характерно отражение глубоко залегающих закономерностей музыкального и немusического самовыражения человека. Смыслы-архетипы проживают длительную историю, обрамляясь музыкой не только в безлично-коллективном фольклоре, но и в пределах индивидуально-личностного творчества композиторов.

Если в произведениях М. Глинки, П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова народные темы нередко воплощались в «окультуренно-академическом», благопристойном виде, то М. Мусоргский первым показал в своих музыкальных сочинениях «бессмысленный и беспощадный» русский бунт. «Создать живого человека в живой музыке» – так определял М. Мусоргский цель своего творчества. Наряду с правдивым воспроизведением духовного мира человеческой личности он стремился постигнуть и передать *коллективную психологию народных масс*.

Если говорить об архетипике музыки Мусоргского, то можно выделить некоторые из ведущих архетипов его народной драмы. Например, *архетип «лирики масс»* как единство «коллективного» и «субъективного», выраженного в переживании группой людей определенного эмоционального состояния. Единое народное «Мы» воплощается в музыке Мусоргского в хоровом звучании. Целый народ в понимании Мусоргского – это личность высшего порядка, подчиняющаяся законам нравственного выбора между Добром и Злом и несущая ответственность за заблуждения и грехи в покаянии и молитве. Соборное единение «коллективного» и «субъективного» наполняет мощное звучание народного хора экзистенциально-личностным чувством сопричастности каждого «Я» целому «Мы».

При единении «коллективного» и «объективного» начала вырастают эпические социальные образы, отстраненные от эмоций отдельного человека, с обобщенной жанровой интонацией (танцевально-песенной), простым формообразованием. Народные музыкальные драмы Мусоргского лежат в рамках *архетипа соборности*, выражающего дух русского народа, объединенного православной верой и христианскими культурными ценностями. Русский народ, по словам Н. Бердяева, «и по своему типу, и по своей душевной структуре является народом религиозным» [3, с. 282–283]. И обе оперы Мусоргского раскрывают связь народа с судьбой отечества в переломные моменты его истории.

Крупнейшие творения М. П. Мусоргского – «Борис Годунов» и «Хованщина» – не только знаменуют собой эпохальный рубеж в становлении оперной эстетики, но и являют новую концепцию мировой драмы, самих принципов драматургии. Оперная сцена становится у композитора ареной «живых событий» истории целого народа, исторического времени, снимающих условности традиционного оперного действия. Мусоргский реализовал новую философию музыкального искусства. Он создал *новую темпоральность*, которая реконструирует для зрителей историческое время (прошлое), переводя его в насыщенное психологическое время персонажей (настоящее), «нагрузив» художественно-музыкальное время высокими идейно-эстетическими и образно-содержательными функциями.

«Борис Годунов» – самая популярная в мире русская опера и, как следствие, наиболее часто записываемая, ее еще называют «трагедия совести». На титульном листе оперы «Борис Годунов» Мусоргский написал: «Я разумею народ как великую личность, одушевленную единою идеею». Музыкальная драматургия оперы противопоставляет два архетических начала: «коллективное» и «субъективное», или соборно-хоровое и индивидуально-монологическое начало. Во-первых, это противопоставление «царь – народ». Народ обращает к царю гневные требования: «Хлеба! Хлеба!», но и доверчиво взывает: «...на кого ж ты нас покидаешь, отец наш!» То есть Борис сразу и «соло» на фоне « хора », и часть « хора ». Во-вторых, царю (как части народа) противопоставлен самозванец, пытающийся влезть на трон на плечах польского войска, то есть личность, отпавшая от «народного тела». Но Борис тоже отчасти самозванец: трон он занял, совершив убийство законного наследника. Далее, раздваивается и сам народ. То он выделяет из своей общности сомнительно лихих монахов Варлаама и Мисаила, то вещающего высшую правду Юродивого. Словом, архетипы «коллективно-соборного» и «субъективно-индивидуального» в «Борисе Годунове» теряют свои одномерные очертания, порождая множество смыслов.

Временная драматургия оперы «Борис Годунов» представляет собой сложную *политемпоральную модель фольклорной архетипики*. Действие не только реконструирует прошлое, но и переводит его в насыщенное настоящее. Трагическая фигура Годунова трансцендентна своему времени, она вырывается из контекста исторического времени, обращаясь вовне, к длинной веренице неправедных царствований. В величественной драме о страшной русской смуте Мусоргский обратился и к непростой православной теме – архетипическому образу русского юродивого, ставшего одной из главных фигур в опере. Драма Пушкина переосмыслена Мусоргским «снизу»: это – трагедия не Годунова, а *народная трагедия*, и не случайно венчающая оперу ария Юродивого пронизана интонациями народных плачей. Можно утверждать, что Мусоргский не просто аранжировал русские народно-музыкальные прообразы, но, учитывая интонационную атмосферу родной культуры, создавал сугубо оригинальные произведения.

Известный исследователь творчества Мусоргского Р. К. Ширинян пишет: «Труднейшая работа Мусоргского над изменением пушкинского текста шла по двум направлениям. Одно из них – реализация своих образных представлений: осязаемый в лицах, «неподкрашенный», подвижный в каждой сцене, подвижный в своем развитии народ и царь, чей образ передает прежде всего трагедию личности, нарушившей нравственный закон. Второе – создание словесной основы, которая стала бы условием для действия, приближающегося по своим пространственно-временным параметрам к реальному; то есть отход от стиха с его общемузыкальной выразительностью в сторону речевых конструкций, выразительность которых исходит из чувства сценической реальности» [4, с. 81–82]. Р. К. Ширинян справедливо подчеркивает, что конструктивно драматургическое решение оперы подчинено этому же закону реальности сценического пространства-времени.

Работая над «Хованщиной», Мусоргский писал В. В. Стасову: «Прошедшее в настоящем – вот моя задача». В его музыке чувствуется огромная жизнеутверждающая сила, радость бытия. Задушевная или истовая, обличительная в адрес делящих власть бояр речь Досифея вырастает из народного распевного говора и народной песенности. В опере немало

и задушевных страниц, основанных на народном мелосе: «Исходила младёшенька...», «Возле речки на лужочке...», «Поздно вечером сидела...», «Плывёт лебёдушка» и др.

«Хованщина», которую еще называют «трагедией жизни», поражает органичным единством психологической насыщенности образов и действия со свободно-сказовой стилистической основой. Фольклорные архетипы «Хованщины» воплощаются в «лирике масс» как единство «коллективного» и «субъективного». *М. Мусоргскому удается органично соединить несоединимое: воссоздание коллективно-объективной эпической эстетики служит основой для разворота событий индивидуально-субъективной психологической драмы.* Устами Мусоргского «заговорила» архаическая фольклорная традиция, сформировавшаяся в глубинах народного художественного сознания. «Мусоргское интонирование» буквально заставляет осознать выразительные возможности музыкального реализма и каждой своей «клеткой» возражает апологетам «прекрасной бессодержательности» музыкальных форм.

Итак, с позиции философского осмысления музыкального творчества Мусоргского можно утверждать, что его *оперы представляют собой политемпоральную модель фольклорной архетипики, которая через симфоническое развитие и становление хорового мелоса воплощает русскую соборность.* Новаторское значение творчества Мусоргского лишь немногими было оценено при его жизни. «Мусоргский принадлежит к числу людей, которым потомство ставит монументы» – так сказал о композиторе В. Стасов. Его музыка звучит во всем мире. Люди разных стран, разных национальностей восхищаются его народными музыкальными драмами «Борис Годунов» и «Хованщина», его «Сорочинской ярмаркой», его вокальными произведениями, говорят о них как о произведениях шекспировской силы и глубины. Благотворное влияние великого композитора давно вышло за пределы России, оно во многом определяет наиболее передовые течения мирового музыкального искусства.

### ЛИТЕРАТУРА

- 1.Аверинцев, С. С. «Аналитическая психология» К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии / С. С. Аверинцев // Вопросы литературы. – 1970. – № 3. – С. 113–143.
- 2.Бердяев, Н. Русская идея / Н. Бердяев. – М. : АСТ : АСТ Москва, Хранитель, 2007. – 288 с.
- 3.Чередниченко, Т. В. Музыка в истории культуры : курс лекций для студентов-немузыкантов, а также для всех, кто интересуется музыкальным искусством / Т. В. Чередниченко. – М. : АЛЛЕГРО-ПРЕСС, 1994. – 221 с.
- 4.Ширинян, Р. К. Оперная драматургия Мусоргского / Р. К. Ширинян. – М. : Музыка, 1981. – 283 с.

УДК 78.01

*К. А. Жабинский,  
г. Ростов-на-Дону*

### ОБРАЗ МУСОРГСКОГО В ЗЕРКАЛЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ БИОГРАФИКИ РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ

На протяжении постсоветского периода отечественное музыкознание переживает несомненный расцвет биографического жанра. Многочисленные жизнеописания (и строго научные, и «общедоступные», и беллетризованные) русских, советских и зарубежных композиторов, музыкантов-исполнителей, даже музыковедов, подготовленные к публикации ныне здравствующими и умершими авторами различных национальностей и поколений, как правило, находят свою аудиторию. Ее растущие запросы, в свою очередь, побуждают биографов к новым изысканиям, чему способствуют глобальные социокультурные тенденции – отмена цензурных ограничений, доступность значительной части музейных и архивных фондов (в нашей стране и за рубежом), их довольно активная презентация в сети Интернет...

К тому же искусство современных биографических описаний, по крайней мере на поверхностный взгляд, утрачивает былую узкопрофессиональную ориентацию: и читатели в большей мере тяготеют к восприятию исторического контекста, жизненных коллизий, психологических процессов, характеризующих личность и творчество данного художника, нежели к освоению аналитических штудий о его сочинениях или исполнительских интерпретациях; и сами биографы нередко обнаруживают склонность к подчеркнутой «дистанции» между героем повествования и авторским словом об этом герое. Указанный подход, в частности, присущ «документальным биографиям» – так принято именовать «комментированные собрания документов о жизни и творчестве (определенного. – К. Ж.) композитора», проникнутые «всеобщим движением к демифологизации» (сегодняшний «отклик» на распространенные в романтическую эпоху «идеализированные „истории гениев”») [3, с. 3].

Но если разысканиями, изучением и подготовкой к публикации такого рода «собраний документов», равно как и воссозданием неких историко-культурных процессов или психологических коллизий, де-факто может заниматься исследователь с гуманитарным образованием (не обязательно дипломированный музыковед), то следует признать вполне естественным приток в ряды сегодняшних биографов, условно говоря, «сторонних лиц». В 1950–1980-х годах подобные явления наблюдались довольно редко и по преимуществу были связаны с биографиями композиторов или музыкальных деятелей «второго ряда» (например, Вас. Калининкова, Й. Мысливечка, А. Рубца и т. п.), особо не привлекавших внимание отечественного искусствоведения советской эпохи. Сегодня же общая ситуация в биографике явно изменилась. Обратившись к новейшим жизнеописаниям композиторов-классиков, мы обнаруживаем многостраничные труды, посвященные Мусоргскому и Прокофьеву, Скрябину и Рахманинову; авторы этих жизнеописаний – историки, литературоведы, музейные и библиотечные работники, декларирующие свою приверженность традициям гуманитарных исследований, – отнюдь не ограничиваются пересказом и комментированием событий и фактов, обнаруженных музыковедами предшествующих поколений (хотя издательская стратегия во многих случаях допускает компилятивный подход к соответствующим «рассказам о людях искусства»). Часто «непрофессионалы» стремятся дополнить «хрестоматийную канву» биографических повествований собственными открытиями: вновь обнаруженными архивными документами, мемуарными свидетельствами, письмами, дневниковыми записями, побуждая к ситуативной корректировке отдельных эпизодов либо соответствующих мотиваций.

Подобная «ревизия» основных моментов биографии нередко сопровождается выборочной или «тотальной» критикой (причем весьма нелицеприятной) более ранних музыковедческих публикаций о данном композиторе. Общий мотив указанной критики может быть сформулирован так: следуя «предзаданным» биографическим стереотипам, отечественное музыкознание якобы не обнаруживает интереса к альтернативным интерпретациям «эпизодов из жизни художника», опирающимся на документальные источники; наблюдаемая повсеместно корпоративная инертность профессиональных «экспертов» препятствует закономерному процессу обновления сложившихся ранее представлений о гениальном творце и т. п. Наглядным подтверждением вышеуказанных критических интенций является, к примеру, серия книг о Мусоргском («Неизвестные страницы жизни», «Среди мирских печалей», «Русский лабиринт»), выпущенная Антониной Васильевой в 2003–2008 годах<sup>1</sup>.

Разумеется, было бы заблуждением безоговорочно отвергать подобную критику, равно как и усматривать в ней своего рода «предвестия» новых исследовательских «откровений»:

---

<sup>1</sup> В числе современных отечественных исследователей-гуманитариев, сходным образом оценивающих музыковедческие биографии русских композиторов-классиков, также следует упомянуть Игоря Вишневецкого – автора книги о С. Прокофьеве (2009) и Виктора Крутова, анонсировавшего многотомное жизнеописание С. Рахманинова (первый и второй тома были опубликованы в 2003–2006 годах).

ведь истина в гуманитарных науках чаще всего оказывается «равноудаленной» от любых полемически заостренных тенденций... В любом случае бесспорным позитивным «откликом» на периодически звучащие «инвективы» следует признать обозначившийся интерес некоторых авторов «композиторских» биографий к магистральным проблемам этого жанра, прежде всего – к *основополагающим принципам музыкально-биографических повествований*. Недавно о своей готовности участвовать в гипотетической дискуссии на соответствующую тему заявили представители обеих «сфер» отечественной биографики (музыковедческой и «общегуманитарной»), что позволяет с оптимизмом прогнозировать ее последующее развитие (см.: [1; 12]). Однако эволюция упомянутого жанра, несомненно, сопряжена и с ощутимыми трудностями: достаточно указать хотя бы на видимое отсутствие специальных методологических работ на русском языке, посвященных музыкальным биографиям, которое обнаруживается и в проблемных статьях, и в диссертационных исследованиях последних лет (см.: [3]). Даже современные издания обзорного характера (включая новейшие учебные пособия для специализированных вузов), призванные осветить важнейшие «методы науки о музыке» (см., например: [4; 5, с. 8–21]), чаще всего игнорируют музыкально-биографическую сферу и ее фундаментальные принципы.

Напротив, в отечественном «пространстве мысли» общей истории наблюдается принципиально иная картина: здесь на протяжении 1990–2000-х годов весьма обстоятельно разрабатывается проблематика, связанная с биографическими изысканиями. При этом обнаруживается тяготение к сопряженности различных уровней осмысления магистральных проблем данного жанра. В диалогах с литературоведением, социологией, религиоведением, психологией, искусствоведением современные историки не только идентифицируют ключевые параметры тех или иных «специализированных» исследований, но и стремятся обозначить фундаментальные теоретические положения биографического труда как такового. Среди исторических дисциплин, целенаправленно изучающих подобные вопросы, заслуживает особого внимания общая биографика, поскольку именно к ее компетенции принято относить сферу методологии в целом [7, с. 493]. Следует заметить, что отечественными историками в постсоветский период опубликован целый ряд исследовательских работ на указанную тему – от проблемных очерков и энциклопедических статей до обобщающих трудов («Основания биографики» А. Валиевского, «Биографика в системе наук о человеке» И. Беленького, «Биографика» И. Петровской).

Казалось бы, сформированная к настоящему времени «библиотека» для потенциальных авторов биографий позволяет весьма квалифицированно разрешать наиболее острые проблемы методологии, однако, увы, данный аспект разрабатывается в соответствующих публикациях весьма кратко и недифференцированно, без учета важнейших характеристик того или иного направления профессиональной (в том числе художественной) деятельности. Даже И. Петровская, ранее обращавшаяся в своих изысканиях к наследию отечественной музыкальной культуры<sup>2</sup>, по сути, избегает рассмотрения значимых особенностей биографии, которые обуславливаются природой «тонического искусства», сущностными интенциями креативного процесса композиторов и музыкантов-исполнителей, etc. Кроме того, упомянутым автором вообще не комментируется фундаментальная установка, характерная для целого ряда музыковедческих монографий: речь идет о «совокупном» тексте, объединяющем жизнеописание «портретируемого» творца и разбор его художественного наследия (причем нередко позиционируемых в тесном сопряжении и взаимном переплетении). Допустимо ли, придерживаясь рекомендаций «биографического метода» в литературоведении, утверждать, что «...биография и личность писателя (равно и композитора. – К. Ж.) рассматриваются как определяющие моменты его творчества» [8, с. 492], или же подразумевается некая «автономия» вышеперечисленных сфер? Разумеется,

---

<sup>2</sup> К числу наиболее известных трудов И. Петровской принадлежит, в частности, книга «Источниковедение истории русской музыкальной культуры XVIII – начала XX века» [10], дважды публиковавшаяся на протяжении 1980-х годов (1983, 1989).

---



эти и сопутствующие им вопросы более-менее регулярно привлекают внимание отечественных музыковедов, однако формулируемые специалистами практические рекомендации в целом обуславливаются не постулатами соответствующей теории, но изменчивыми конвенциональными правилами «допустимых взаимоотношений» автора и героя биографического повествования. Коль скоро «общегуманитарные» тенденции в музыкальной биографике, связанные с индивидуальными проектами современных исследователей-«немузыковедов», обретают на протяжении 1990–2000-х годов ощутимый размах, продуктивное разрешение этих вопросов приобретает сегодня ярко выраженную актуальность.

Особое значение глубокой и многогранной разработки основополагающих принципов биографического жанра наглядно подтверждается новейшими «внекорпоративными» жизнеописаниями крупнейших русских композиторов (включая Мусоргского). Так, весьма распространенный, дидактически показательный изъян, обнаруживаемый в этих биографиях, инспирируется чрезмерной пристрастностью к избранному герою повествования. Высказывания данного художника об искусстве в целом и сочинениях других композиторов преподносятся как непререкаемая истина, потенциальные оппоненты весьма сурово критикуются не только за опрометчивые суждения по поводу его музыки, но и за промахи (действительные или мнимые) в собственной творческой деятельности, вплоть до обнаруживаемых профессиональных изъянов, etc.

Заметим, что издержки подобных авторских пристрастий акцентируются и современными руководствами в сфере общей биографики. Так, И. Петровская пишет о присущей исследователю «способности „задумчиво и участливо” всматриваться в души героя биографии и окружавших его лиц», затем оговаривая: «...при осознании его (упомянутого героя. – К. Ж.) Другим, без уподобления его себе (или себя – ему)» [9, с. 37]; (курсив мой. – К. Ж.). Именно отсутствие надлежащего «самоконтроля» нередко подводит сегодняшних биографов-«гуманитариев», обратившихся к жизнеописаниям отечественных композиторов. Например, А. Васильева с явным сочувствием цитирует уничтожающие выпады Мусоргского в адрес не только малодаровитых «антагонистов» из числа российских коллег, но и, скажем, Н. Римского-Корсакова и П. Чайковского, М. Балакирева и Ц. Кюи, а в тех случаях, когда требуемые цитаты почему-либо не удастся отыскать, уже «от своего имени» подвергает остракизму упомянутых оппонентов, чья «провинность» перед историей заключается в отрицании (высказанном публично или приватно) творческих достижений гениального художника (см.: [2, с. 154, 220–221, 272–273, 352, 362] и др.)<sup>3</sup>.

Авторский «субъективизм», по-видимому, провоцируется некими «упущениями», связанными с областью специального образования. Дефицит профессиональной подготовки, прежде всего, почти неизбежно ограничивает музыкально-исторические горизонты биографов, формируемые благодаря многолетнему общению с художественным наследием различных эпох (в качестве исследователей, слушателей, исполнителей, отчасти – композиторов), а помимо этого, не позволяет обрести надлежащий теоретический фундамент в избранном жанре. Отсюда проистекает не только «избыточная» пристрастность по отношению к любимому герою повествования (авторы-«гуманитарии», как правило, создают биографии только любимых ими творцов, воспринимая «другую» музыку соответствующей эпохи сквозь призму этой любви), но и заведомая узость индивидуального кругозора в области психологии композиторского труда, своеобразных черт литературного наследия (публицистики, эпистолярного и педагогического архива) отечественных композиторов-классиков. Прямолинейно-бесхитростная интерпретация приводимых композиторских высказываний и оценок (пускай даже облакаемых в «научную» форму), их безоговорочное отождествление с авторитетным «мнением профессионалов» или «прогрессивной

---

<sup>3</sup> Еще более сурово отзываясь о подобных «антагонистах» Рахманинова современный биограф-«гуманитарий» В. Крутов (см. об этом подробнее: [6]).

музыкальной общественности» как бы незаметно вовлекает биографов-«гуманитариев» в откровенную перебранку в духе вульгарно-площадной журналистики («а сам-то ты кто?»). Неизбежность подобной ошибки усугубляется и весьма распространенной «самоизоляцией» упомянутых авторов от музыковедческой среды – так сказать, по принципиальным исследовательским соображениям. К примеру, А. Васильева особо подчеркивает, что длительному процессу ее работы над повествованием о Мусоргском не сопутствовали какие-либо специальные консультации с музыковедами (см.: [2, с. 5–7]) – из-за явной их отягощенности корпоративными предрассудками, заблуждениями, труднопреодолимым «историко-биографическим скептицизмом» и др. (По сути, аналогичную позицию в этом аспекте занимают И. Вишневецкий и В. Крутов, воссоздавая многообразные перипетии жизненного и творческого пути С. Прокофьева и С. Рахманинова соответственно.)

Разумеется, указанная «дистанцированность» не лишена своеобразной логики, о чем свидетельствует хотя бы жизнеописание Мусоргского, принадлежащее С. Федякину и подготовленное с учетом компетентных мнений профессионалов<sup>4</sup>. На протяжении всей книги биограф сознательно уклоняется от рассмотрения каких бы то ни было социально-политических вопросов, живо интересовавших русское общество 1860-х – начала 1880-х годов. Он либо концентрирует внимание читателя на творческих проблемах, осмысляемых и разрешаемых заглавным героем, либо характеризует многолетнее «противоборство» Мусоргского с отечественными ретроgrадами и консерваторами от музыкального искусства, с пагубным собственным влечением к «зеленому змию», etc. Социальная «индифферентность» героя повествования – художника, по сути, «не реагирующего» на трагические события «порепорформенной эпохи» в истории родной страны, – разительно контрастирует с подлинными архивными документами, из которых можно сделать вывод о регулярных контактах Мусоргского с лидерами народолюбцев П. Лавровым и П. Ткачевым, активистами «Земли и воли», тайными посланцами «лондонского диссидента» А. Герцена и т. д. (см.: [2, с. 5]). Кроме того, пресловутая «научная объективность» в цитировании мемуарных источников, привлекаемых С. Федякиным, едва ли не уподобляется «равноправию» таких диаметрально противоположных фигур, воссоздающих для современной аудитории облик композитора, как В. Стасов и М. Иванов (см.: [11, с. 528–529]). С равным успехом можно было бы, к примеру, повествуя о жизни А. Пушкина, цитировать «на равных» воспоминания о поэте, оставленные И. Пущиным и Ф. Булгариным...

И все же очевидные «абerrации», присущие конкретному биографическому тексту, вряд ли позволяют оправдать «изоляционистский» подход, который ныне декларируется А. Васильевой и некоторыми другими биографами-«гуманитариями». Наглядным тому подтверждением является еще один аспект «музыкально-биографического» повествования, требующий специальной разработки. Речь идет о крайне важном для биографа глубоком и тщательном изучении специфики творческого процесса и сохранившихся «материальных результатах» композиторского труда. Обнаруживаемая исследователем недостаточная информированность по поводу «святая святых» персонального архива, оставленного композитором – героем будущего жизнеописания (т. е. рукописей музыкальных произведений), нередко провоцирует сомнения относительно корректности общего итога предпринятых ранее биографических изысканий.

В частности, А. Васильева, повествуя о позднем периоде творчества Мусоргского, аргументирует свой тезис о высокой продуктивности этих лет подробным описанием торжественного события – организованной композитором «неформальной» презентации (для друзей, коллег и почитателей) *завершенной «партитуры»* оперы «Хованщина» [2, с. 355]. Фактически же подразумевается не *окончательно завершенная* Мусоргским, но *близкая к*

<sup>4</sup> Следует заметить, что официальные консультанты данного жизнеописания (см.: [11, с. 4]) склонны весьма положительным образом оценивать результаты авторского труда, в частности, «успешно преодолеваемые» С. Федякиным идеологические «штампы» литературы о Мусоргском, которыми изобилует музыкальная биографика советских лет.

завершению версия данной оперы (еще не были сочинены или зафиксированы в рукописи отдельные сцены, включая финальную), и не в *оркестровом* изложении, а в *клавире*. Упомянутое «несоответствие» вряд ли допустимо рассматривать как досадную «описку», легко исправимую в позднейших переизданиях соответствующей биографии: ведь именно длительное, сверх всякой меры затянувшееся «балансирование» гениального творческого проекта «на грани окончания», лишенное реальных перспектив сценического (театрального или концертного) воплощения, породило целый ряд коллизий в жизни Мусоргского: нараставшие финансовые трудности, конфликты с друзьями и единомышленниками, etc.

Другой пример, почерпнутый из книги А. Васильевой (см.: [2, с. 348, 352]), – весьма экспрессивная образно-эмоциональная характеристика фортепианной пьесы «Буря на море», сочиненной «в уме» и неоднократно с успехом исполнявшейся автором на концертной сцене. Как известно, этот программный опус, датированный рубежом 1870–1880-х годов, не был в дальнейшем зафиксирован Мусоргским и «сохранился» для потомства лишь благодаря словесным описаниям мемуаристов. Учитывая изложенное выше, правомерно ли отводить «Буре на море» столь значимую роль в публикации, причисляемой к *исследовательским* работам о композиторе? Ведь читателю приходится «верить на слово» красочным описаниям, не имея даже гипотетической возможности самостоятельно ознакомиться с авторским нотным текстом (изучить, сыграть, прослушать в чем-либо исполнении) и составить собственное мнение о пьесе, которая весьма разноречиво оценивалась современниками Мусоргского...

Итак, целенаправленное теоретическое осмысление рассматриваемого комплекса проблем музыкально-биографической литературы – проблем, для многих специалистов едва ли не «самоочевидных», – представляется в контексте нынешней культурной ситуации крайне желательным. Вероятно, столь насущная задача, каковой является разработка методологического фундамента отечественной музыкальной биографики, может быть решена в ближайшей перспективе с привлечением широкого круга специалистов (музыковедов, историков, психологов, театроведов и др.). Реализация упомянутого масштабного проекта, по нашему мнению, отвечает актуальным потребностям не только профессионального сообщества, но и широкой аудитории любителей академической музыки, в том числе – многочисленных ценителей и почитателей творчества Мусоргского.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Валькова, В. Биографический документ как источник незнания / В. Валькова // Валькова, В. С. В. Рахманинов и русская музыкальная культура его времени : сборник статей. – Тамбов : Изд. Р. В. Першина, 2016. – С. 189–198.
2. Васильева, А. Русский лабиринт: Биография М. П. Мусоргского (К 170-летию со дня рождения) / А. Васильева. – Псков : Псковская обл. типография, 2008. – 400 с.
3. Векслер, Ю. С. Альбан Берг и его время: опыт документальной биографии : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Векслер Юлия Сергеевна. – М., 2011. – 40 с.
4. Гуляницкая, Н. Методы науки о музыке : исслед. / Н. Гуляницкая. – М. : Музыка, 2009. – 256 с.
5. Гуляницкая, Н. Руководство к изучению основ музыковедения : учебное пособие / / Н. Гуляницкая. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2004. – 56 с.
6. Жабинский, К. Запанибрата с великими [рецензия на книгу В. Крутова и Л. Швецово-Крутовой «Мир Рахманинова», т. I] / К. Жабинский // Донской временник: Год 2006 : альманах. – Ростов н/Д. : ДГПБ, 2005. – С. 235–237.
7. Мануильский, М. Биография / М. Мануильский // Большая российская энциклопедия : в 35 т. / под ред. Ю. С. Осипова и др. – М. : Большая Рос. Энцикл., 2005. – Т. 3. – С. 492–493.
8. Нуркова, В. Биографический метод / В. Нуркова // Большая российская энциклопедия : в 35 т. / под ред. Ю. С. Осипова и др. – М. : Большая Рос. Энцикл., 2005. – Т. 3. – С. 492.
9. Петровская, И. Биографика: Введение в науку и обозрение источников биографических сведений о деятелях России 1801–1917 гг. / И. Петровская. – Изд. 2-е, испр. и доп. – СПб. : Петрополис, 2010. – 384 с.
10. Петровская, И. Источниковедение истории русской музыкальной культуры XVIII – начала XIX века / И. Петровская. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М. : Музыка, 1989. – 320 с.
11. Федякин, С. Мусоргский / С. Федякин. – М. : Молодая гвардия, 2009. – 560 с. – (Серия «Жизнь замечательных людей»).

12. Федякин, С. Особенности работы с источниками при создании образа композитора (на примере книги «Рахманинов») / С. Федякин // Материалы II научного собрания памяти С. В. Рахманинова / ред.-сост. И. Н. Вановская. – Тамбов : Изд. Р. В. Першина, 2016. – С. 153–158.

УДК 792.54

*А. П. Матусевич,  
г. Москва*

### **ОПЕРЫ М. П. МУСОРГСКОГО В СОВРЕМЕННОЙ ПРАКТИКЕ РОССИЙСКОГО ТЕАТРА**

Оперное творчество величайшего из русских композиторов-реалистов в современном оперном театре России представлено неравномерно и в целом недостаточно. Из пяти опер внушительную сценическую практику имеет на сегодняшний день только «Борис Годунов», который в разных редакциях идет на сценах многих театров Российской Федерации. С заметным отставанием от него следует «Хованщина»: лишь некоторые театры России (Мариинский в Петербурге, Музыкальный им. Станиславского и Немировича-Данченко в Москве, Ростовский музыкальный) имеют сегодня в своем репертуаре это сочинение. Три другие оперы встречаются в постановочной практике крайне редко (например, «Сорочинская ярмарка» – в репертуаре Камерной сцены Большого театра, «Женитьба» – в репертуаре Ростовского музтеатра), среди них «Саламбо», которая практически вообще не имеет сценической истории.

Историческими постановками опер Мусоргского, донные сохраняющимися в репертуаре, можно считать две работы, обе они принадлежат великому советскому режиссеру Леониду Баратову. Первая – это «Борис Годунов» образца 1948 года, идущий в течение семи десятилетий на сцене московского Большого театра: в 2011 году этот спектакль был возобновлен в очередной раз (режиссером И. Ушаковым, декорации и костюмы Федора Федоровского воссозданы с нуля А. Пикаловой и Е. Зайцевой). Этот знаменитый спектакль не раз был запечатлен в видеоварианте с самыми различными составами исполнителей, неоднократно вывозился театром за рубеж (в частности, на гастроли в «Ла Скала» в 1964 и 1989 годах), много лет является своего рода визитной карточкой главного оперного театра страны. Его реплики в разные годы бытовали на сценах различных театров бывшего СССР, в частности, сегодня (с 2005 г.) этот спектакль играется на сцене Татарского театра оперы и балета им. М. Джалиля в Казани (режиссер М. Панджавидзе, художник В. Немков), являясь кульминационной точкой Шаляпинского фестиваля (дается ежегодно 13 февраля, в день рождения Федора Ивановича).

Вторая – «Хованщина» Мариинского театра образца 1960 года (также в декорациях Федоровского), возобновленная Ю. Александровым в 2000 году (художники возобновления В. Окунев и Т. Ногинова). Так же, как и габтовский «Борис», эта работа неоднократно вывозилась театром на гастроли (по стране и за рубеж), имеет несколько видеофиксаций. Оба спектакля представляют собой монументальные полотна сталинского стиля, поражающие богатством декорационного оформления. Однако в последние годы появился ряд новых интерпретаций опер Мусоргского в российских театрах, именно на этих работах хотелось бы заострить внимание.

К относительно редкой «Хованщине» впервые в своей истории в 2015 году обратился Московский музыкальный театр им. Станиславского и Немировича-Данченко. До того в Москве эту грандиозную, сложнейшую оперу позволял себе иметь только Большой театр, но и из его репертуара она выпала уже около полутора десятков лет назад. О том, что Театр Станиславского дорос до грандиозных эпических опер, известно уже давно, очевидное свидетельство тому, предшествовавшее «Хованщине», – постановка циклопической «Войны

и мира» Прокофьева, приуроченная к 200-летию Отечественной войны 1812 года, созданная исключительно собственными силами. «Хованщина» с точки зрения многолюдности, выстраивания массовых сцен, кинематографической стремительности сменяемости картин, пожалуй, будет попроще, но с точки зрения заложенных смыслов, многослойности, вечных вопросов русского бытия, поднимаемых в ней, – пожалуй, и посложнее. Кроме того, на «Хованщине» навечно стоит клеймо незавершенного произведения, что дает, с одной стороны, массу поводов для околмузыкаловедческих спекуляций (кто лучше завершил оперу, чья редакция более соответствует духу Мусоргского и пр.), с другой – известную степень свободы, выбора для театров: на каком варианте остановиться, чем завершить эту микеланджелову по силе воздействия фреску из русской средневековой истории? Театр Станиславского выбрал редакцию Шостаковича, полагая, что аскетизм вокальных партий и колючая оркестровка в ней ближе как к Мусоргскому, так и к современности, а финал поручили сделать уральскому композитору Владимиру Кобекину, закончившему оперу катарсически тихо, без корсаковского пожара гонимых в горящем скиту раскольников под бодрый петровский марш и без шостаковичевского повтора «Рассвета на Москве-реке» – одинокий голос а капелла (сопрано Дарья Терехова) затягивает не то молитву, не то заунывное народное причитание и растворяется в небытии, так же как дымок от сторевших, но не сломленных староверов.

Этот странный финал едва ли годен для оперы XIX века, которому, при всем новаторстве и прозрениях, все же принадлежит «Хованщина», – это скорее окончание для авторского кино в стиле Тарковского. Да и сама редакция Шостаковича, при всех достоинствах, весьма противоречива с логической и драматургической точек зрения: одни Пришлые люди чего стоят – фактически не сцепляющие рыхлую драматургию оперы, а подчеркивающие ее фрагментарность. Но выбор редакции и предложенный финал вполне понятны в данном спектакле Александра Тителя – жестком, с оголенным нервом, лишенном даже намеков на декоративность: постановщику нужна была именно эта музыкальная версия «Хованщины», чтобы сказать свое веское слово о русском бытии, русской истории, русской душе. Сценический минимализм, где одна декорация на весь спектакль (художник Владимир Арефьев) – огромный дощатый амбар, словно переносит зрителя-слушателя на планету Русь, существующую вне времени и вне пространства – всегда и везде, точнее, в нас самих – в русских людях. «Деревянная Русь» – вечный образ нашего отчества, где нравы дикие, страсти роковые, где много жестокости и несправедливости, но, как ни удивительно, одновременно много любви и человечности. Такое решение пространства позволяет не тратить ни секунды на смену декораций, делать зазоры между картинами – русский эпос, сага о страшных временах раскола течет медленно и плавно, словно летопись, повествуя о политических интригах и доносах, о несчастной любви Марфы и ее смятенной душе, о стрелецкой трагедии и фанатизме старообрядцев.

Музыкально спектакль не просто убеждает, а оставляет в душе ожог от услышанного: настолько хорошо сделано всё. Александр Лазарев, крупнейший после Е. Светланова специалист по русской музыке, умеет дать почувствовать и неизбывную красоту этой нецветистой партитуры, и ее шквальную мощь, «силушку богатырскую». Великолепен ансамбль солистов, в котором каждый певец – сокровище: театр выставляет два полноценных состава, совершенно обходясь без приглашенных кадров, каждая певческая работа ярка и выразительна – Андрей Валентий и Дмитрий Ульянов (Хованский), Николай Ерохин (Андрей), Нажмиддин Мавлянов (Голицын и Андрей), Дмитрий Степанович (Досифей), Ксения Дудникова (Марфа), Валерий Микицкий (Голицын и Подьячий), Антон Зараев и Алексей Шишляев (Шакловитый) и др. Хор театра ныне не уступает габтовскому (хормейстер Станислав Лыков) по мощи, стройности и выразительности пения – большой русский эпос ему теперь нипочем.

Осенью 2018 года одну из самых сложных и противоречивых опер отечественного репертуара отважились поставить в Ростове-на-Дону. Нынешний сезон в Музыкальном

театре южной столицы России начался ударно: в России сегодня найдется немного театров, где идет незавершенный шедевр классика, и то, что, в общем-то, молодой (наступивший сезон для него юбилейный – двадцатый) коллектив взялся за такую махину, можно без преувеличения считать героическим поступком.

Для первого обращения в Ростове к знаковому произведению была выбрана редакция Шостаковича, а финал дали в версии Стравинского, бережно реконструированный и впервые прозвучавший в 1913 году (он делался в свое время для парижских сезонов С. Дягилева). Кроме того, театр внес и свою лепту: был сделан ряд купюр, некоторых персонажей опера лишилась вовсе (например, Пастора), некоторые сюжетные линии были объединены и своеобразно развиты (например, Эмма и Сусанна предстают здесь одной героиней, в руку которой Шакловитый вкладывает кинжал – именно она убивает Ивана Хованского, причем происходит это в бане).

Несмотря на наличие некоторых экстравагантных ходов, режиссура Павла Сорокина весьма бережно подходит к решению непростой темы, поднятой в опере, – темы раскола, не только религиозного, но и социально-политического, ментального. Действие разворачивается во время правления царевны Софьи, о чем свидетельствуют исторические костюмы героев и соответствующий эпохе реквизит, что откровенно радует, ибо не задействован модный по нынешним временам прием хронологической телепортации, который был бы особенно нелеп в привязанной к конкретным историческим событиям драме. За исключением линии Эммы-Сусанны все прочие основные персонажи даны режиссером скорее в традиционном прочтении: волевой, по-отечески мудрый Досифей, величественная, но одновременно и страстная Марфа, хитрый и заносчивый нарцисс Голицын, подлый, неумный и слабовольный Андрей, буйный и явно переоценивающий свой вес Хованский, более чем противоречивый Шакловитый.

Одно из самых ярких позитивных впечатлений премьеры – умение Сорокина работать с большими массами людей: хоровая опера, каковой является «Хованщина», во многом именно поэтому предстала весьма убедительно на ростовской сцене, поскольку хор театра не только прекрасно поет (хормейстер Сусанна Такмазян), но и прекрасно движется, имеет в каждый момент сценического бытия свою задачу как коллективный участник, и в то же время продуманным рисунком роли наделен каждый хорист.

Визуально спектакль откровенно красив. Монохромная декорация прославленного мастера Вячеслава Окунева идеально подходит к музыкальному настроению опуса: арочные проемы, напоминающие китайгородские стены, сдвигаясь-расходясь, формируют сценическое пространство в соответствии с задачами той или иной мизансцены. Одновременно ювелирна и масштабна световая партитура спектакля (Ирина Вторникова), блистающая то выпуклым реализмом, то мистическим космизмом.

Инициатор постановки – молодой главный дирижер театра Андрей Иванов сумел своим энтузиазмом, своей любовью к Мусоргскому заразить весь коллектив: может быть, пока в оркестре не все звучит идеально, но чувствуется искренняя заинтересованность музыкантов, их неформальное отношение к этой великой музыке. То же можно сказать и о певцах: большинство работ производит немалое впечатление и красотой вокала, и осмысленностью пения. Особенно удались образы Алексею Фролову (властный и нетерпимый, с увесистым басом Хованский), Кириллу Чурсину (с насыщенным, ярким тенором Голицын), Павлу Краснову (Шакловитый, чей яркий драматический баритон напомнил манеру известного габтовского солиста Владимира Валайтиса), Геннадию Верхогляду (острохарактерный Подьячий), москвичу, единственному приглашенному неростовскому солисту Михаилу Гужову (Досифей, обладающий сердечным, проникновенным, мягким и глубоким басом).

В начале нынешнего сезона обратились к Мусоргскому и в Москве, правда, к другой его опере. Открытие Камерного музыкального театра им. Покровского в новом статусе (как Камерной сцены им. Покровского Большого театра России), его своего рода ребрендинг,

ознаменовалось возвращением в репертуар постановки патриарха советской оперной режиссуры Бориса Покровского. «Сорочинская ярмарка» в версии 2000 года имела немалый успех на премьере почти двадцатилетней давности, стабильно собирая залы, и после паузы в несколько сезонов вновь заняла свое место в театре на Никольской. Капитальное возобновление осуществили режиссер Игорь Меркулов и дирижер Алексей Верещагин.

Последняя опера великого композитора, как и многие другие его сочинения, осталась незавершенной. Тем не менее ее замысел хорошо известен. Это произведение для большой сцены, с хорами и людной массовой (знаменитый торг в Сорочинцах должен быть показан с размахом), разудалыми малороссийскими плясками. Предназначено оно для больших голосов (например, главную басовую партию Солопия Черевика Модест Петрович писал для великого Осипа Петрова – первого Сусанина). Постановка ее в столь маленьком пространстве, каковое собой представляет Камерная сцена Покровского, в известной степени – компромисс и попытка «влезть не в свой размер». Еще сам Борис Александрович не раз сетовал на то, что великие русские классики XIX века не писали партитур камерного формата. Чувствуя эту противоречивость, мастер поставил «Сорочинскую» не вполне как оперу, а скорее как музыкально-драматический спектакль: музыкальный материал сильно купирован (четыре полноценные картины уложили в двухчасовой хронометраж), зато обильно звучит гоголевское слово – артисты вместо пения произносят пространные прозаические монологи.

Публика разделена на два сектора, восседает на вздымающихся ступенчатых подиумах по обе стороны от расположившегося в центре зала малороссийского местечка. Плетень с горшками на шестах и подсолнухи огораживают оркестр; музыканты одеты в вышиванки и свитки, женщины в венках с лентами (художник Станислав Бенедиктов). Невероятно красивы, яркие, праздничны костюмы солистов и хора – Малороссия предстает здесь раем, землей обетованной, где веселье и радость, незлобный юмор царят 24 часа в сутки. Такая безоблачная, светлая Украина, похоже, осталась нам только в воспоминаниях, запечатленных в художественных образах гениями русского искусства. От этого, равно как и от еще свежих воспоминаний о славном недавнем прошлом театра Покровского, первая премьера Камерной сцены прошла, несмотря на свой празднично-комический запал, в атмосфере ностальгии с грустинкой.

Великолепные артисты Покровского, как всегда, выразительны и объемны, каждая, даже самая незначительная роль сделана выпукло, вкусно. На первом показе тем не менее слегка улавливалось звенящее напряжение – словно сдача экзамена, подтверждение квалификации состоявшихся в другом формате артистов, вдруг неожиданно для самих себя превратившихся в солистов великодержавного Большого театра. Но они, безусловно, не подвели – себя и родной театр. Отыграли с душой, на максимальном эмоциональном взвинте.

Царственен и одновременно гротескно пародиен Черевик маститого Алексея Мочалова. Хивря Ольги Дейнеки-Бостон красотой и голосистостью вполне может соперничать со своей падчерицей Парасей в исполнении романтической Татьяны Конинской. Звучный и сочный тенор Игоря Вялых соловьем заливается в партии Грицька. Море обаяния у исполнителей небольших, но колоритных ролей – Романа Шевчука (Кум), Борислава Молчанова (Попович) и Кирилла Филина (Цыган).

Два гениальных прозрения самого талантливого (по определению Стасова) из кучкистов – «Борис Годунов» и «Хованщина» – несмотря на грандиозность, монументальность этих произведений, уже давно и прочно завоевали куда большую популярность и появляются в репертуаре театров по всему миру куда чаще, чем относительно простая для исполнения «Сорочинская ярмарка». Причин здесь много, и мы не будем в них углубляться, хотя, возможно, стоит отметить, что одна из основных – незавершенность оперы: она дописывалась разными композиторами, имеет несколько редакций и пр. «Сорочинская» – не частый гость на отечественной сцене, а за рубежом она не ставится практически никогда. Тем не менее иногда ее интерпретации все же случаются.

Десять лет назад обращался к этой же опере частный театр «Русская опера», который, увы, просуществовал в столице всего пару-тройку сезонов (художественный руководитель – народный артист СССР Александр Ведерников). И если начало новому театру было положено абсолютной мировой классикой – моцартовской «Свадьбой Фигаро», то продолжить решили классикой русской, оправдывая то название, которое новый коллектив для себя избрал, причем продолжив линию на освоение комического репертуара.

Спектакль «Русской оперы» родился сначала в Твери – именно там частный театр показал его премьеру на фестивале имени Мусоргского. Спустя несколько месяцев на сцене Дворца на Яузе состоялись московские представления. «Русская опера» и во второй своей работе продолжила сотрудничество с Михаилом Кисляровым: их бесспорная удача в «Свадьбе Фигаро», безусловно, требовала логичного продолжения в новой постановке. И это было вновь попадание в десятку: внимательная, очень тонкая работа с каждым солистом, с каждым персонажем, с каждой мизансценой отличает почерк Кислярова. В суетливой, многолюдной и многособытийной среде комической оперы Кисляров чувствует себя как рыба в воде – все у него к месту, все направлено на раскрытие замысла автора произведения. Кисляров не стремится поразить зрителя какой-то невообразимой новацией, но чутко следует партитуре: каждое слово, мелодический изгиб не проиллюстрированы, но пережиты, а оттого с интересом воспринимаются публикой. Постановка Кислярова по-настоящему традиционна – в смысле сохранения лучших традиций русского реалистического театра. Но она ничуть не старомодна: его персонажи – живые, непосредственные, игривые. Трудно даже назвать более удачные сцены, предпочесть одни другим. Все же выделю начало второго акта – блестяще проведенную сцену Черевика и Хиври, сделанную тонко, с непередаваемым обаянием малороссийского юмора. Оттого на спектакле не раз случалось то, что по большому счету давно уже утеряно в отечественном оперном театре: зрители искренне смеялись, смеялись без преувеличения до слез.

Все происходящее в опере действия режиссер представляет как некий «сон в летнюю ночь»: Грицько, главный лирический герой, спит в повозке под открытым небом – именно фрагментом его арии начинается спектакль, ту же картину мы видим в финале, уже после счастливого соединения пары влюбленных. находка неканоническая, но более чем уместная – где, как не во сне, могут привидеться все милые нелепости сюжета «Сорочинской»?

Сценография Олега Скударя без затей рисует украинское местечко: вот плетеные изгороди, вот подсолнухи, вот звездное небо тихой украинской ночи, а вот и парубки в шароварах и дивчины в венках и с лентами в косах. Активно используются все возможности сцены Дворца на Яузе: трудно было даже вообразить себе, что в бывшем дворце культуры Московского электролампового завода (бывший Введенский народный дом) возможно реализовать полноценный оперный спектакль со спецэффектами.

Умная режиссура Кислярова подарила публике не одну замечательную актерскую работу. Безусловно, главенствовал в спектакле легендарный бас Большого театра Александр Ведерников – его колоритнейший Черевик был центром всего действия. Класс большого мастера виден во всем – и в естественности на сцене, и в блестящей подаче звука, ярком, убедительном вокале (феноменально, но артисту было тогда уже за 80!), и, что, может быть, не менее важно – в умении при всей значительности не тянуть одеяло на себя: Ведерников прекрасный ансамблист, он чутко поддерживает своих молодых коллег, способствует не только своему, но и их успеху. Один из них – удивительно яркий образ Хиври, который создала Людмила Воробьева: их дуэт с Ведерниковым составил на редкость гармоничную комическую пару. Голос Воробьевой – скорее низкое сопрано, но ей удалось быть абсолютно убедительной в меццовой партии сварливой хохлушки, а ее естественная пластика, чувство сцены – прекрасная заявка на большую артистическую карьеру. Не менее блестяще справились со своими гротескными ролями Юрий Баранов (Кум) и Вениамин Егоров (Афанасий Иванович) – здесь было все: и кураж, и яркий вокал, неоспоримая музыкальность.

---



Хорош и Сергей Москальков (Цыган), создавший образ хитроумного плута. Лирическая пара тоже в общем-то удачна. Игорь Вялых (Грицько) порадовал красивым тембром, звучным, со слезой тенором, лишь крайние верхние ноты не всегда ему удавались в полной мере. Надежда Нивинская (Парася) была бесконечно обаятельна в образе романтической героини, хороши были ее дуэты с Вялых-Грицьком.

Ивановский оркестр, а «Русская опера» привлекла немосковский коллектив, ведомый очень чутким дирижером Александром Жиленковым, продемонстрировал в целом очень приличный уровень: помарки случались, но они не испортили общего позитивного впечатления.

Опера М. П. Мусоргского «Борис Годунов» принадлежит к безусловным шедеврам русской музыки. Гениальность ее автора (соразмерная гениальности автора литературного источника) позволила соединить в ней национальное и общечеловеческое, драму личную и драму народную, а оригинальный, новаторский музыкальный язык делает ее актуальной и современной и спустя почти полтора века после ее создания. Непростая судьба произведения, первоначально вовсе отвергнутого, позже стараниями его редактора и близкого друга автора, другого гения русской музыки Н. А. Римского-Корсакова все же нашедшего свой путь на большие сцены, а на рубеже XIX–XX веков вознесенного гением Шаляпина на небывалую исполнительскую высоту, – все это способствовало сакрализации шедевра, обрастанию его мифами и превращению его самого в миф – в некую квинтэссенцию русской оперы как таковой. При всем уважении к гению самого популярного в мире русского композитора П. И. Чайковского, тем не менее с большой долей уверенности можно утверждать, что самая главная русская опера за все два века бытования жанра на отечественной ниве – это все же «Борис Годунов».

Безусловно, «Борис Годунов» остается самым исполняемым оперным полотном Мусоргского – единственная, завершенная автором опера, более того, существующая в двух авторских редакциях. Популярность «Бориса» огромна не только в России, но и в мире, поэтому не случайно, что количество интерпретаций этого шедевра на отечественной сцене не уменьшается. Остановимся на некоторых из них (все охватить – задача непосильная, тем более в рамках одной статьи).

Екатеринбургский театр оперы и балета в 2012 году праздновал знаменательный юбилей: ровно сто лет назад распахнулись двери его изящного, белоснежно-серебристого в стиле модерн здания, и на просторах России появился уникальный культурный феномен, подаривший нашей стране множество интересных спектаклей и открывший немало настоящих талантов. История Екатеринбургской оперы – по-настоящему славная, далеко не каждый провинциальный театр в России может похвастаться такой. Торжества длиной в две недели открылись премьерой «оперы номер один» русского репертуара – «Борисом Годуновым» Модеста Мусоргского.

Для постановки была выбрана первая авторская редакция – та самая, без польского акта и любовных страстей, которую когда-то забраковала Дирекция императорских театров. Сегодня театры во всем мире всё чаще отдают предпочтение именно ей даже перед второй редакцией Мусоргского, не говоря уже о версии Римского-Корсакова: этот исконный «Борис» более психологичен, совсем не торжественен и вовсе не помпезен, предельно сконцентрирован на личности преступного царя, делая всех прочих героев и все прочие линии совершенно второстепенными и малозначительными. Не умаляя достоинств этой партитуры, тем не менее трудно согласиться с её выбором в качестве инаугурации юбилейного сезона, в качестве некоего торжественного, праздничного представления.

«Печаль на Руси, печаль безысходная!» – возвещает думный дьяк Андрей Щелкалов; этот лейтмотив пройдет через весь спектакль Александра Тителя, который получился на редкость сумрачным, угрюмым, каким-то тоскливым – в пору разрыдаться. Главный режиссер столичного Театра Станиславского и Немировича-Данченко крепко связан в бывшем Свердловском, где он одиннадцать лет плодотворно работал в оперном театре. Именно его

вновь призвали сюда, чтобы рассказать о многострадальной Руси как-то иначе, нежели тридцать лет назад – ведь в 1983-м Титель уже ставил здесь «Бориса», совсем другого, в историческом антураже, с польским актом.

На этот раз маститый режиссер выстроил из оперы антиутопию, стараясь вложить в нее всю свою боль за настоящее и будущее России, все свои сомнения о дне сегодняшнем своей родины, о том пути, что она избрала или за нее избрали. Этот спектакль по идее – вызов власти, вызов сегодняшней правящей элите, стремящейся сотворить на бывшей «одной шестой» некий монструозный симбиоз теократии и аморальщины, вседозволенности и концлагеря. Только будет ли услышан и понят этот вызов? Сегодня, в отличие от коммунистических времен, власть разрешает в искусстве почти всё, мало обращая на него внимание и охотно создавая у интеллигенции ощущение, точнее иллюзию, свободы высказывания. Она, возможно, и есть, эта свобода – вполне реальная, по крайней мере пока. Только кто слушать-то будет?

На сцене огромный цилиндрический короб-башня, внутри и снаружи которого разворачивается действие оперы. Короб – не то крепость, не то остатки храма, не то заброшенный завод – старый, потертый, вопиющий в своей убогости и одновременно грубой топорности архитектурных форм. Элита – в цивильных костюмах и галстуках, народ – в ватниках и телогрейках: картинка больше напоминает зону, где царят дикие нравы и жесткая иерархия. Режиссёр и художник (Владимир Арефьев) отказываются от исторического костюма, вообще от привычного парадного антуража, их не убеждает эта «бутафория», они хотят подняться над этим, хотят глобального обобщения, вневременности повествования. Достигается ли поставленная цель? Едва ли: механический перенос действия в наши дни способствует осовремениванию, актуализации оперы, её переключке с днем сегодняшним. Но большого обобщения для всей исторической Руси «от Рюрика до Путина» не получается: скорее бы этим целям поспособствовало эклектическое решение, смешение стилей и эпох, а не монотонная будничность текущего момента.

Наиболее гармонично смотрится сцена в келье: она действительно о вечном, тут и вправду и семнадцатый век, и двадцать первый, и какой-нибудь одиннадцатый – «век нынешний и век минувший». А вот картины, имеющие большую конкретно-историческую привязку, довольно-таки искусственны, в них чувствуется напряжённая ненатуральность, несоответствие текста и интонационного строя произведения визуальному ряду. В очевидно пародийном ключе сделана сцена в Боярской думе (до момента предсмертного монолога Бориса) – прямая отсылка ко всем нашим постсоветским парламентам (и во времени, и в пространстве), дискредитировавшим себя уже не единожды.

Для того, чтобы воспринимать спектакль Тителя, надо очень хорошо знать оперу «Борис Годунов», обязательно видеть прежде её классические варианты. Режиссер ставит в первую очередь для искушенных театралов, они знают, *как должно быть*, и они поймут, *что он им хотел сказать*. Если вы из них – спектакль вам, скорее всего, понравится, ибо здесь есть сильные психологические ходы, напряженность развития, не аффектированный, но глубокий драматизм. Очень показателен в этом плане первый выход царя – абсолютно одинокого, сразу, с самого начала какого-то потерянного человека.

Что по-настоящему, безо всяких вопросов порадовало в этой премьере Екатеринбургской оперы, так это её музыкальная часть. Немецкий маэстро Михаэль Гюттлер удивительно глубоко вжился в стиль и характер этой музыки, сумел его прочувствовать и увлечь исполнителей. Оркестр и хор театра (хормейстер – Эльвира Гайфуллина) звучали не просто исключительно качественно, но как-то особенно философски глубоко, выразительно, являя исполнение практически эталонное – печаль получилась действительно неизбежная, естественная и всепроникающая, опера разлилась по залу одной нескончаемой протяжной песней о тяжелой русской доле. Жанровые сцены (в корчме, в царском тереме – сцена с детьми) в такой интерпретации не оказались контрастами по отношению к основной линии,

их оттеняющая главное действо функция не была ярко выражена, что, быть может, не вполне соответствует замыслу композитора, но отлично вписывается в общую концепцию спектакля.

Превосходная акустика театра позволила солистам показать все свои самые лучшие качества: в премьерном составе местные певцы сочетались с приглашёнными московскими и петербургскими. Пожалуй, лишь Александр Морозов (Пимен), в голосе которого ощутимо вокальное увядание, да Олег Полпудин (Самозванец), спевший свою сильно купированную (по сравнению со второй редакцией) партию точно и аккуратно, но не вполне законченно по образу, заслуживают некоторых замечаний. Остальной же состав просто великолепен, с чем и хочется искренне поздравить театр: все солисты демонстрируют высокий класс и выносливость, ибо спектакль идет без антрактов – два с четвертью часа чистого звучания.

Колоритный Олег Бударакский (Варлаам) не уступает по силе воздействия Николаю Любимову (Шуйский), а ровная и красивая вокализация Юрия Девина (Щелкалов) столь же запоминается, как и нарочито жалостливые интонации Олега Савки (Юродивый). Хороши дамы в своих небольших партиях (Ирина Боженко – Ксения, Татьяна Никанорова – Мамка, Ксения Ковалевская – Шинкарка), каждая демонстрирует свежий и интересный голос. Неожиданно удачен Егор Головач в партии Федора: обычно дисканты плохо справляются с нею, их бледное, интонационно неуверенное пение чаще вызывает досаду; Головач же поет точно и профессионально, мальчиковое звучание сочетается с музыкальностью и достаточно выразительно.

Алексей Тихомиров партию-роль Бориса уже впел и обкатал не раз – это хорошо сделанная работа, убеждающая как драматической игрой, так и собственно вокалом. Возможно, бас певца не исключительно индивидуален, хотя тембрально благороден и красив, но певец демонстрирует хорошее владение им, уделяя внимание нюансам, тонко рисуя психологию своего героя – в итоге получается достойный, запоминающийся образ.

Эта екатеринбургская работа не проста: она требует концентрации, внимания, вдумчивого отношения, размышления. При всех критических замечаниях и пожеланиях справедливо будет сказать, что это не холостой выстрел – тут есть о чем подумать, о чем поспорить. Словом, живое искусство – чем и хорош настоящий театр.

Каждое новое обращение к этому произведению вызывает большой интерес в нашей стране. «Бориса» принято исполнять на больших сценах и за исключением немногочисленных пока на сегодняшний день модернистских трактовок (преимущественно созданных за рубежом) ставят его как монументальную и даже парадную оперу, хотя, пожалуй, в ней лишь сцена коронации по-настоящему может тянуть на некий условный «официоз». «Малоформатные» «Борисы» (как, например, постановка в столичной «Геликон-опере» в 2006 году) всегда выглядят лишь как некие эксперименты и в сознании русского человека едва ли могут претендовать на полноценное, образцовое воплощение русской «оперы опер». Обращение к «Борису» крупных театров, с традициями и достаточными вокальными ресурсами, обусловлено еще и значительной сложностью этой музыкальной драмы как во многом порождения психологического театра: для того, чтобы быть убедительным актерски в этом произведении (в особенности это касается исполнителя центральной роли), надо, что называется, быть уже весьма зрелым артистом и человеком и «не один пуд соли съесть».

Все сказанное не исключает, тем не менее, попыток поставить «Бориса» иначе – другими вокально-актерскими ресурсами, в ином контексте. Именно такая попытка была предпринята в московском Центре оперного пения Галины Вишневской, где силами солистов этого «института повышения квалификации» была дана первая авторская редакция произведения, то есть «Борис Годунов» без польского акта и сцены под Кромами, но со сценой у Василия Блаженного. Для Вишневской «Борис Годунов» – произведение особое: хотя «русская Каллас» никогда не исполняла на сцене партию Марины Мнишек (так же как и свою вторую знаковую роль – Катерину Измайлову в «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича), она записывала его неоднократно, в том числе в редакции Римского-

Корсакова с Караяном и Гяуровым и во второй авторской реакции с Ростроповичем и Р. Раймонди, а для экранизации польским режиссером Анджеем Жулавским (фильм 1989 года) воплотила целых три вокальных женских образа – царевну Ксению, Хозяйку корчмы и, конечно же, блистательную, гордую и коварную польскую панну.

Правда, в «домашнем театре» Галины Павловны обошлись без гордой полячки, отчего центральный образ оперы, то бишь образ царя Бориса, стал еще более значительным и всеобъемлющим. Да и по правде сказать, как ни прекрасна музыка польских сцен, как ни любим мы все её искренне и давно, но, по правде сказать, именно первая авторская редакция наиболее близка первоначальному замыслу, истинным намерениям композитора. Замахнуться на «самое святое» в условиях оперной студии – большая ответственность. Но попытка удалась, и ни на минуту не возникало ощущение, что это полуфабрикат, а не настоящий оперный театр.

На постановку была призвана сильная команда. Македонец Иван Поповски, режиссер, тесно связанный с Центром, тем не менее имеет уже весьма внушительный опыт постановок на других сценах, включая работу с Ростроповичем в Большом над «Войной и миром». Его режиссура всегда развивает традиции исторического, консервативного оперного театра: она не лишена элементов новизны, но при этом стремится точно следовать замыслу авторов произведения, тексту либретто и музыкальной драматургии. Большое мастерство потребовалось от Поповски, чтобы вписать грандиозную фреску Пушкина – Мусоргского в размеры камерного зала Центра, и, в общем-то, ему это удалось; более того, даже незначительную глубину сценического пространства он практически не использовал, развернув все действие параллельно оркестровой яме и сконцентрировав его на авансцене. Здесь толпится московский люд, здесь – из кулисы в кулису – шествует преступный царь, сопровождаемый своим коварным советником Шуйским, здесь же заседает Боярская дума... Камерное, на одном пяточке решение монументальной оперы сразу воспламенило в памяти другое впечатление. В 2002 году Франко Дзеффирелли показывал в Москве «Тоску», сделанную для Римской оперы, и, хотя в распоряжение маэстро тогда была предоставлена циклопическая коробка Кремлевского дворца съездов, все действие он сосредоточил на небольшом пространстве эллиптической формы – веристская драма гармонично развертывалась на маленьком пяточке в окружении оркестра... Этого же рода изящество было явлено и в работе Поповски – при этом опера не потеряла своего масштаба и силы воздействия.

Маститый Валерий Левенталь после романтического разнообразия «Сказок Гофмана» в Театре Станиславского предложил скупое визуальное решение – на все картины крестообразную конструкцию с иконами на крыльях четверика: она то оборачивалась царскими вратами Успенского собора, то монаршим тронном в Грановитой палате, то закопченными образками в корчме на литовской границе – помимо этого символа православной Руси, доминировавшего на сцене, оформление было лаконично и строго, в нем преобладал черный цвет. Костюмы героев полностью соответствовали традиционным представлениям об эпохе Смутного времени – и царские бармы, и боярские кафтаны, и зипуны простолюдинов выглядели очень натурально.

Оперу о противостоянии с Литвой (так по старинке называли на Руси объединенную Речь Посполитую) пригласили воплотить литовского дирижера Гинтараса Ринкявичуса. Впечатление от его работы весьма позитивное: с одной стороны, очень качественная, скрупулезная работа с солистами и оркестрантами, дирижирование с пониманием вокальных задач молодых солистов, с другой – попытка углубить психологическую трактовку оперы, построенная на контрастах – динамических, темповых, тембральных. Не самая легкая для восприятия музыка, совсем не развлекательная опера (без польского акта она стала еще менее внешне эффектной) прошла на одном дыхании, абсолютно захватив зал.

Вокальное наполнение оперы было полностью своим, силами студийцев, правда, на главные партии были привлечены выпускники прошлых лет, то есть те певцы, которые,

закончив обучение в Центре, уже успешно выступают на профессиональной сцене и добились хороших результатов. Откровенно порадовал Алексей Тихомиров (Борис Годунов), взявшийся за партию, тесситурно подходящую его мягкому и пластичному басу-кантанте (ранее неоднократно приходилось слушать его в профундовых партиях, и было это не слишком здорово). Вокально, интонационно он был абсолютно убедителен, но, что, быть может, не менее важно, он был убедителен и актерски – его исполнение не выглядело жалкой попыткой спеть «под Шаляпина» (что всегда у других басов – вспомним хотя бы Дмитрия Степановича в премьеры «Сказок Гофмана» – выходит очень шаржированно), не было грубой аффектации, преувеличенных страстей; страдания и безумие преступного царя получились очень искренними. Замечателен был и Олег Долгов (Самозванец), певший с исключительным интонационным разнообразием, со сменой состояний: в данной редакции его роль не столь уж и велика, и тем более важно, что Долгов сделал своего героя запоминающимся. Удачным было проникновенное исполнение роли Юродивого Станиславом Мостовым: конечно, после Козловского эта роль больше никогда не будет для нас проходной, второплановой, но у Мостового нашлись и собственные вокально-актерские краски для труднейшего в русской оперной литературе образа.

Не столь однозначно удачны были другие исполнители. Максим Кузьмин-Караваев (Пимен), обладающий большим и ярким, исключительно красивым и мастерски сделанным голосом, был достаточно одноцветен с точки зрения вокального образа: не уверен, что таким «одинаково красивым» звуком можно петь итальянскую музыку, но что уж русскую нельзя петь так интонационно неинтересно – это точно! Максим Сажин (Шуйский) с его почти характерным лирическим тенором был на своем месте, но некоторые моменты роли все-таки вызвали недоумение: в частности, рассказ Шуйского о событиях в Угличе был подан Сажиним не как хитрый умысел смутить царя Бориса, а спет весьма правдоподобно, будто крамольный боярин сам верит в то, что говорит. Не хватает еще мастерства и Евгению Плеханову (Варлаам) – лихая «казанская» песня артисту не вполне подвластна.

Исполнители прочих партий – кто больше, кто меньше – в целом показали большой потенциал студийцев, среди которых подрастают крепкие профессионалы оперной сцены, а может быть, и будущие оперные звезды. Словом, музыкальный дом Вишневской посетила тогда большая театральная удача!

В необычном формате – как образовательный проект – решили «Бориса Годунова» в Новосибирске в 2015 году. Новосибирский театр оперы и балета, после ребрендинга именуемый по-новому, по-модному НОВАТ, и премьеры выдает в инновационном формате. Для двух «итальянок» выбраны молодежные способы подачи: китайская опера Пуччини «Турандот» именуется квестом, египетская опера Верди «Аида» – fashion-оперой. Для русской же классики – знаменитой оперы Мусоргского – предпочли вариант образовательного проекта, совмещающий музыкальный театр и просветительский лекторий.

Музыковед или театровед, оперный критик или кто-то из постановочной команды (чаще всего режиссер или драматург), беседующий с публикой о спектакле перед его началом, рассказывающий об истории создания оперы и традициях ее постановок, об исторических прототипах персонажей и особенностях музыкальной драматургии – кого этим сегодня удивишь? Но одно дело лекция до спектакля, и совсем другое – комментарии по его ходу.

Именно на такой смелый эксперимент пошли в Новосибирске. Лишь только зритель входит в циклопический зал-чашу «сибирского коллизея», его внимание привлекают три огромных планшета на не закрытой занавесом сцене: портреты Пушкина и Карамзина, Мусоргского и царя Бориса, а также тексты, рассказывающие и об опере, и о драме, и об исторических реалиях. Текст – ключевой «игрок» в этом спектакле: словно легендарный летописец Пимен, и даже не лично он, а, скорее, продукт его творчества, письменный текст становится главным, системообразующим началом. Текст, статично светящийся и движущийся, словно в кинотитрах, предваряющий картины и комментирующий действие

прямо по его ходу, создает второй план, отдельную реальность, порой выдвигающуюся на авансцену и где-то даже заслоняющую собой собственно сценическую жизнь героев.

Текст рассказывает о том, чего нет собственно у Мусоргского и Пушкина, но есть в летописях и исторических исследованиях, мнениях современников и последующих интерпретаторов событий Смутного времени. Например, еще до звуков вступления к сцене в Новодевичьем монастыре, с которой опера начинается, текст достаточно подробно напоминает о предыстории воцарения Бориса, причем начинает сильно загодя – вкратце обрисовывая вехи правления последних Рюриковичей (Ивана Грозного и его сына Федора). Несмотря на то, что у текста есть научный консультант (Татьяна Вилинбахова), он не всегда корректен в донесении исторических фактов: если рассматривать оперный спектакль лишь как художественную реальность, то большого греха в этом нет – в конце концов, и версия Пушкина также не является образцом непредвзятости. Но если все же это проект образовательный, призванный просвещать, транслировать некие непреложные истины, то к его качеству в этом случае остаются вопросы.

Революционная идея экспериментального плана совместить два контента – музыкально-драматический и историко-просветительский – имеет как плюсы, так и минусы. С одной стороны, зритель обогащается, получает более объемную и рельефную картину эпохи. С другой стороны, обилие разноплановой информации сильно отвлекает – от музыки, от сценического действия – и усложняет восприятие спектакля.

Если в информационном поле царит условный Пимен, то в театральном – аскетичный Юродивый. Режиссура Дмитрия Белова лапидарна, его постановка более напоминает концертное исполнение: на центральном подиуме ближе к оркестровой яме артисты в меру своих талантов разыгрывают диалоги и сцены. Художником выступил Глеб Фильштинский, и вся сценография сведена к видеопроекциям, на которых зритель видит живописные изображения то Кремля, то Новодевичьего монастыря, то Грановитой палаты и пр. Собственно на сцене – расставленные группами черные стулья для хора и в центре – красный для ключевого в той или иной картине персонажа. Костюмы Анастасии Шенталинской более чем неброски – всех оттенков серого, в абрисах угадывается русская мода допетровской эпохи.

Музыкальное качество спектакля по большей части отрадно высокое. Весомым Борисом предстает Николай Лоскуткин, героический тенор Олега Видемана убедительно рисует образ лихого авантюриста Отрепьева, не менее запоминающимся оказывается и Шуйский Юрия Комова, колоритны Варлаам Алексея Лаушкина, Мамка Татьяны Горбуновой, Щелкалов Павла Янковского. Юродивый Сергея Кузьмина – не плачущий жалобно лирический тенор, а крепкий спинтовый обличитель власти. Прекрасен своей слитностью и тембрисностью хор Вячеслава Подбельского. Маэстро Петру Белякину не всегда удается четко собирать сложную партитуру «Бориса», порой не хватает синхронности и баланса между голосами и оркестром.

Исключительно, если не революционно необычна постановка «Бориса Годунова» в Астраханском театре оперы и балета. У режиссера Константина Балакина и сценографа Елены Вершининой родилась необычная идея: если подавляющее большинство современных оперных решений, именуемых часто актуализацией, стремятся приблизить к нашему времени эпоху, в которой разворачивается произведение, то есть перенос почти в ста процентах случаев осовременивает произведение, то почему нельзя сделать прямо противоположное? Поэтому волей авторов спектакля астраханский «Борис» помещается в античную эпоху – греко-римский мир очевиден и в сценическом оформлении, и в костюмах персонажей.

Для такой, казалось бы, радикальной идеи мотивов несколько. Как правило, стремление осовременить вызвано желанием быть лучше понятым нынешним зрителем, тем самым перенесение в современный антураж часто и почти неизбежно снижает тонус произведения, упрощает и обытовляет его, примитивизирует, ориентируясь на невзыскательность публики. Обращение к легендарным временам, напротив, способно историю, рассказанную в опере,

драму, заложенную в ней, еще более возвысить и обобщить. Кроме того, стремление к генерализации находит частичное свое оправдание в интересе и Пушкина, и Мусоргского к античности, к образам того времени, к эстетике давно ушедшей, но ставшей на все времена классической эпохи. Создавая «Бориса», Пушкин много берет из античной трагедии (особенно из «Царя Эдипа» Софокла), хотя и привносит свое, оригинальное – главное, это, наверно, роль массы, народа, который более не беспристрастный хор-комментатор, но активный участник действия. Известен и интерес Мусоргского к Древнему миру: одно из первых его произведений – вступительный хор все к тому же «Эдипу»; позже, видимо, не случайно в его «Саламбо», незаконченной опере о Карфагене, встречается тот же мелодический материал, что впоследствии будет использован в «Борисе». Очевидно, композитор считал эти темы универсальными, а не сугубо национальными, способными охарактеризовать по-настоящему большие мысли и большие чувства.

Но идея идеями, а насколько это убедительно смотрится из зрительного зала? Трудно сказать: или сама музыка оперы уж очень все-таки русская, глубинно национальная (даже несмотря на ее «карфагенское происхождение»), или мы ее уже привыкли воспринимать именно так, в неразрывной связи с историческим национальным видеорядом, но решение показалось слишком искусственным. Постоянно присутствовало ощущение не правды искусства, а искусства для себя в чистом виде – ощущение надуманности, притянутости, некоторой даже претенциозности происходящего на сцене, хотя само воплощение идеи с точки зрения технологии (костюмы, декорации, мизансцены, проработка образов, общее ощущение театральности) – на самом высоком уровне. Лучшее решение спектакля легло на музыку в польском акте с его универсалистской, необыкновенно красивой, даже великой, но какой-то условно европейской музыкой. Кстати, польский акт был дан целиком, что по нынешним временам встречается нечасто – сейчас в моде первая авторская редакция вообще без одного. Астраханский театр создает некую комбинированную версию, умело соединяя первую и вторую редакции Мусоргского.

У постановщиков есть и другие необычные идеи. Первая из них – убедить публику в невинности «преступного царя», раз и навсегда приговоренного к этой роли даже не судом истории, а художественным вымыслом двух гениев русской культуры – сначала Пушкина, потом Мусоргского. Правда, сделать это непросто, поскольку либретто оперы придерживается совсем иной версии, однозначно рассматривая Годунова как преступного узурпатора. Но насколько вообще необходимо это оправдание?

В русской исторической памяти живут два Бориса Годунова. Первый – это реально существовавший царь, причастность которого к смерти царевича Дмитрия не подтверждается ничем, царь, тем не менее, оболганный своими политическими оппонентами, в том числе и Романовыми, которые на протяжении всего своего трехвекового царствования усиленно культивировали версию о «плохом Годунове». Исторической наукой в XIX (Погодин) и особенно в XX (Платонов) веках Борис Годунов, в общем-то, уже давно оправдан, хотя миф о царе-детоубийце оказался очень живуч. Второй Годунов – это художественный образ, созданный Пушкиным, который оказался гораздо сильнее реального прототипа. Именно он уже двести лет уверенно сохраняет в русском сознании несправедливое отношение к историческому Борису.

Создателям астраханского спектакля жалко оболганного царя, и понять их можно. Но те ли средства выбрали они для его оправдания, и можно ли вообще это сделать в существующих координатах Пушкина – Мусоргского? Для оправдания Бориса нужно научное историческое исследование и / или судебное следствие, а лучше и то, и другое, вместе взятые. Но никак не драма Пушкина и не опера Мусоргского. Для двух русских гениев виновность или невинность исторического Бориса особого значения не имеет: этот сюжет из истории, правдивый или вымышленный, взят за основу совсем ради иного – чтобы показать душевные муки, психологию царственного преступника, его беспокойную совесть, «тяжко карающую». Теоретически на месте Бориса мог оказаться и другой исторический

прототип, хоть тот же Михаил Романов, начавший царствование с казни невинного младенца Ивана, сына Марины Мнишек и второго самозванца.

Вторая идея становится визуальным лейтмотивом спектакля. В русских летописях сохранились сведения о том, что Борис Годунов, подражая Соломону и Юстиниану, планировал возведение в Московском Кремле огромного храма, долженствовавшего стать олицетворением торжества и единства православия. Постановщики делают этот замысел о «созидании храма», который так и не был воплощен, сценографической доминантой: храм византийско-древнерусских очертаний присутствует во всех «борисовых» сценах, а во время финального бунта (Сцена под Кромами) толпа неистово его разрушает. Не знаю, как насчет строительства конкретного собора, но то, что Борис был созидателем и, к сожалению, не слишком удачливым реформатором, стремившимся к величию своей родины, несомненно, и такая аллегория представляется весьма уместной находкой.

Концепция спектакля столь неожиданна и оригинальна, что, пока ты находишься в зале и много после, именно она занимает все твои мысли, и музыкальная составляющая несколько отступает на второй план. Столь всепоглощающая театральность и концептуальность, явно перетягивающие одеяло на себя, – хорошо ли это в опере, искусстве прежде всего музыкальном?

Состав солистов отличается профессионализмом и ансамблевой слаженностью и равновеликостью исполнителей. Александр Диянов (Самозванец) оказался менее интересным, к тому же еще и с нестабильным верхом. В то же время Марина Васильева (Марина Мнишек) основательно поработала над партией-ролью: ее панна по звуку стала более самоуверенной, решительной, гордой, совсем ушла элегическая вялость, напротив, появилась чеканная четкость ритмического рисунка, что дало ее героине совсем иной, более подобающий характер.

Александр Малышко сменил эпизодическую партию Щелкалова на грандиозную роль Рангони, которая ему оказалась в самую пору – «зловещий» вокал певца как нельзя лучше обрисовал хитроумного иезуита. Голос Ивана Максимейко показался несколько легковесным для партии Шуйского, хотя, в общем-то, все было исполнено достойно.

Очень понравились оба баса на неглавные партии – Алексей Фролов (Пимен) и Дмитрий Кондратьев (Варлаам): оба тембристые, яркие, премьерские. Такие бы басы – да на центральную партию, глядишь, воздействие спектакля было бы, может быть, совсем иным. Не убедил вокально образ царевича Федора: партию отдали дисканту (Эмиль Мустафаев), снабженному подзвучкой, – иной раз мальчик звучал громче взрослых певиц, иной раз не был слышен вовсе, да к тому же и возрастом он явно маловат: историческому Федору было шестнадцать лет, по меркам Средневековья – взрослый уже человек. Предпочтительнее все-таки в это травестийной партии слышать певицу меццо подходящих внешних данных или убедительного контратенора типа челябинца Артема Крутько.

На титульную партию позвали мариинца Федора Кузнецова, много певшего ее еще в свою бытность солистом МАЛЕГОТа. Роль как драматическая задача понята и воплощена артистом абсолютно: изначально страдающий, печальный, сосредоточенный на своих думках и переживаниях царь, угнетенный сознанием обреченности его замыслов, при этом личность неординарная, цельная, глубокая и трагическая – да, все это можно было прочесть в мимике, жестах, актерской игре, но, увы, только отчасти в вокале. Голос певца звучал очень экономно, немасштабно, с напряженными верхами и в целом впечатления не произвел. Возможно, прочие исполнители роли Бориса, имеющиеся в труппе, и не вполне соответствовали режиссерскому замыслу, но, полагаю, озвучить партию могли бы намного интереснее.

Работа оркестра (дирижер Валерий Воронин) и хора (хормейстер Галина Дунчева) отличалась качеством и созвучностью идеям режиссуры: подобно античному храму, звучание было строгим, собранным, классицистски чистым и аккуратным, немногочисленным, колористически скупым. Музыкальный строй спектакля гармонировал с монохромностью



видеоряда, что, конечно, говорит о продуманности музыкальной концепции и ее единстве с общим замыслом постановки. Другой вопрос – насколько это действительно раскрывает идеи Мусоргского, соответствует им. Но как бы там ни было, интеллектуально и концептуально непростой и неоднозначный спектакль нашел адекватное своему замыслу музыкальное воплощение.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Чайковский и Мусоргский. Новые прочтения // Мастацтва. – 2015. – № 3.
2. Не копеечный удар // Музыкальная жизнь. – 2018. – № 10.
3. В Большом торг уместен // Культура. – 2018. – 27 сент.
4. Опера с энтузиазмом // ОпераНьюз.Ру. – 2009. – 7 июня.
5. Со слезами на глазах. «Борис Годунов» – премьера юбилейного сезона в Екатеринбурге // ОпераНьюз.Ру. – 2012. – 7 окт.
6. Маленький Большой театр Галины Вишневской // ОпераНьюз.Ру. – 2011. – 22 мая.
7. Опера как образовательный проект // Играем с начала. – 2016. – № 10 (147).
8. Актуализация в обратную сторону // Музыкальная жизнь. – 2013. – № 4.

УДК 78.071.1:78.074

*Е. Я. Михалёва,  
г. Луганск*

### **М. МУСОРГСКИЙ В ЖАНРЕ ТВОРЧЕСКОГО ПОРТРЕТА В МУЗЫКАЛЬНЫХ ЛЕКТОРИЯХ**

Личность М. Мусоргского – русского музыкального гения – всегда приковывает внимание исполнителей и слушателей по обе стороны рамп своей неординарностью мышления, истинной гражданственностью, любовью к России и её великому народу. В просветительской деятельности в наиболее популярном жанре творческого портрета композитору принадлежит одно из почётных мест. Это обстоятельство требует от лектора-музыковеда, чаще всего общающегося с любительской аудиторией (не исключение слушатели, впервые присутствующие в концертном зале), вдумчивой, аналитической работы, ведь его произведения отнюдь не ласкают слух, они обращаются к разуму слушателя, осмыслению глубины мысли Мусоргского. Возникает вопрос: как построить беседу, чтобы она не превратилась в примитивный пересказ биографии, в которой, кстати, масса интереснейших фактов из русской истории; как начать, чтобы избежать трафаретного зачина с перечислением даты и места рождения, с обязательным упоминанием о том, что «в детстве у него проявились исключительные музыкальные способности, и первой учительницей музыки стала мама». Или «Модест Петрович Мусоргский – великий русский композитор, далеко опередивший своё время и оказавший огромное влияние на развитие русского и европейского музыкального искусства. Он жил в эпоху высочайшего духовного подъёма, глубоких социальных сдвигов» и т. д. Это сразу же оттолкнёт аудиторию, напоминая обычный школьный урок. Следует найти что-то необычное в его жизни или в окружении и не просто ради удивления, а чтобы донести важную информацию об атмосфере, в которой воспитывался композитор, о его семье, чтобы было понятно, откуда такая безмерная любовь к народу у дворянина Мусоргского. Можно начать с рассказа о народном суеверии о том, как в старину на Руси «обманывали смерть», чтобы оградить ребёнка от болезни. В приводимом примере лекции её первый диалог стилизован под народный говор начала оперы «Борис Годунов», перебрасывая к ней своеобразную арку. Такое начало сразу увлечёт необычностью истории и перенесёт в родовое поместье семьи, в круг её обычаев, когда дети почти всё время проводили с няней, которая, как собака, спала на полу возле их кроваток. А дальше следует обязательно рассказать о её влиянии на формирование мировоззрения Модеста с помощью народных сказок, песен, пословиц и поговорок, и не только про Иванушку-дурачка, Лешего и Водяного, но и про вольнолюбивый дух новгородцев и псковичей, про Мстислава Удалого и

Александра Невского. Тогда становится понятным, как маленький Модест впитал в себя особенности народной лексики, простонародные выражения и словечки, нянины «истории», героями которых были вовсе не помещики, а простые люди, и почему отец, невзирая на ранний возраст, отвёз его в Петербург в школу гвардейских подпрапорщиков.

Далее через условности поступления в привилегированную школу, куда принимали только представителей русского дворянства, уместно сообщить подробности родословной будущего композитора. Слушателей, в том числе и юных, всегда изумляет тот факт, что по линии отца он потомок Рюриковичей, а по линии матери – М. И. Кутузова. А потом в процессе знакомства ещё больше потрясает обстоятельство, как можно было, имея такую родословную, отдать состояние брату, чтобы его крестьяне получили бесплатно землю, и остаться нищим без крыши над головой.

В лекции непременно нужно упомянуть, что Мусоргский не только преуспевал в военном мастерстве, в знании иностранных языков, других гуманитарных наук, но и стал любимцем на всех светских балах и вечеринках, и только безграничная любовь к музыке вывела типичного представителя русской военной аристократии на дорогу правды в искусстве. Он становится завсегдатаем собраний у А. Даргомыжского, а впоследствии членом «Могучей кучки».

Очень важно акцентировать внимание на том, что при наличии музыкальной одарённости стать настоящим профессионалом можно только благодаря колоссальному труду. Такую возможность он получил, только выйдя в отставку, что вызвало отчаяние у его семьи. Этот факт имеет огромное воспитательное значение, ведь из Преображенского полка, созданного ещё при Петре I, выходили только генералы и министры, что сулило Модесту блестящую карьеру. В семье понимали, что он обрекает себя на нищенское существование. Следует сказать слушателям, что его выбор не одобряли и друзья-музыканты, образовавшие содружество «Новая русская школа», или «Могучая кучка». Для того чтобы догнать её участников М. Балакирева, Н. Римского-Корсакова, А. Бородина, Ц. Кюи, ему пришлось изучать сочинения самых известных западноевропейских композиторов, М. Глинки, А. Даргомыжского. Кроме того, он знакомится с тысячами страниц истории России и других государств, читает статьи А. Герцена, Н. Добролюбова, Н. Чернышевского. Он пытается осмыслить, почему такие страдания выпали на долю народа, трудом которого наживали своё благосостояние власть имущие, почему у одних – всё, у других – ничего. В его памяти отчетливо возникают знакомые с детства народные персонажи, ставшие героями его вокальных сочинений. Они смотрят на нас с картин, репродукции которых уместно показать: «Тройка. Ученики», «Проводы покойника», «Очередные у бассейна» В. Перова, «Утро стрелецкой казни», «Боярыня Морозова» В. Сурикова, «Бурлаки на Волге» И. Репина.

Возникает вопрос: какую музыку включать в программу? Это могут быть песни «Сиротка», «Семинарист», «Озорник», «Колыбельная Ерёмушки». И здесь важно помнить, что нельзя нагнетать трагедию, а чтобы этого не случилось их нужно чередовать с шуточными зарисовками. Ими могут стать «Стрекотунья-белобока», «По грибы». Непременно в программе должен быть показан «Раёк» – вокальная сценка с элементами театрализации, где М. Мусоргский придал осмеянию «заангажированных» правительством критиков, набрасывавшихся на композиторов «Могучей кучки». Если показывать фрагменты, то лучше всего взять отрывок с воспеванием итальянской певицы А. Патти, который вызовет откровенный смех в любой аудитории, и преклонение четырёх воевод богине Евтерпе, признающих в своей немоги. Эта музыкальная пародия станет своего рода разрядкой, позволяющей переключиться в иную сферу его творчества. Целесообразно перемежать вокальные произведения с фрагментами из «Картинок с выставки», показывая изобразительные возможности музыки композитора, его богатую фантазию.

Само собой разумеется, что возникает вопрос о цензуре на его произведения, разоблачающие негативные явления в жизни России. Будет уместно сослаться на песню «Семинарист», запрещённую как открытое глумление над духовенством; можно

процитировать строки письма В. Стасову о том, что наконец-то музыканты заявляют о себе с гражданской позиции, а не как чувственные «воздыхатели».

Обязательно нужно коснуться его опер. В течение беседы невозможно анализировать несколько произведений, лучше остановиться на одном, к примеру, «Борисе Годунове», из которого взять самые известные фрагменты.

Перелистывая страницы жизненного и творческого пути композитора, важно упомянуть о его окружении. Кроме музыкантов, это писатели И. Тургенев, А. Голенищев-Кутузов, Т. Шевченко, историк В. Костомаров, живописцы В. Верещагин, В. Гартман, И. Репин. И здесь необходимо сказать о портрете И. Репина, на котором изображён М. Мусоргский в 42 года, доживающий свой век на пожертвования друзей. И снова в этой информации для слушателей есть над чем задуматься – это преданность в дружбе, это умение отдать всё людям, не задумываясь о собственной участи. И, самое главное, в такой ужасной ситуации он сумел сохранить веру в лучшую, достойную народа жизнь, потому и любил призывать к новым берегам, не теряя веры в могущество России, что подтвердит исполнение в оркестровом варианте финал «Картинок с выставки» – «Богатырские ворота в стольном граде Киеве».

В качестве примера автор прилагает образец творческого портрета М. Мусоргского, названного строкой М. Ломоносова «Крепит Отечества любовь сынов российских дух и руку», опубликованного в учебном пособии по лекторской практике.

«– Митюх! А Митюх!

– Пошто орёшь?

– Слыхал, в доме барина Петра Алексеича смерть обманули. Чай, двоих сынков схоронили, ан барчук Филарет захворал. Тому и порешили: имя сменить. «Придёт она, матушка-смерть, по душу раба божьего Филарета, ан, оказывается, нет у нас Филарета, а заместо него Иван аль Сидор... Тут она от него, голубчика, и отступится» [4, с. 7].

Филарета переименовали в Евгения и отслужили молебен за его здоровье. Неизвестно, действительно ли удалось согласно народному суеверию «обмануть смерть», или организм ребёнка победил болезнь, только Филарет-Евгений стал поправляться, а вскоре, 9 марта 1939 года, в семье помещика Петра Алексеевича Мусоргского в родовом имении Карево Торопецкого уезда Псковской губернии родился ещё один сын, Модест, будущий великий композитор, гордость России.

Согласно обычаям того времени детская находилась в маленьком флигеле в стороне от усадебного дома, и всё время, за исключением нескольких часов, мальчики проводили с няней, маленькой старушкой с живым, выразительным лицом. Она спала рядом с их кроватками прямо на полу, на войлочной подстилке. На ночь няня сказывала барчукам сказки. И сколько же она их знала! Про Иванушку-дурачка, про Катигорошка, про Василису Прекрасную, про Бабу-ягу. Одевая и раздевая детей, она то и дело сыпала шутками, прибаутками, пословицами, поговорками. Это тоже были сказки озёрного края вольнолюбивых новгородцев и мятежных псковичей. А высмеивались в них цари, бояре, богатые купцы, попы и монахи. Никого и ничего не боится торопецкий люд. На берегах озера Жижица, спасая Русь от набегов Литвы и Польши, одерживали победы Мстислав Удалой и Александр Невский.

– В озере живёт водяной, в лесу леший бродит со своей подругой Бабой-ягой, в речке русалки резвятся, а в избе за печкой домовой прячется, – сказывает няня.

– Скорей бы завтра, – думал Модест, засыпая. Завтра после уроков арифметики, грамматики, географии, немецкого языка и музыки он снова будет импровизировать, подчиняя себе чёрные и белые клавиши, изобразит полёт Бабы-яги, которая несётся в ступе с помелом, а потом подберёт жалостливый напев, как поют дворовые девушки.

Модест делает большие успехи. В семь лет играет на рояле несложные пьесы венгерского пианиста Ф. Листа, а в девять на домашнем празднике в присутствии гостей исполняет концерт модного композитора Фильда, служившего при царском дворе. Успех

превзошёл все ожидания. Ребенка обнимали, целовали, а барина Петра Алексеевича поздравляли со столь талантливым сыном, предсказывая мальчику блестящую карьеру, но, разумеется, не музыкальную. Такая странная мысль никому и в голову не могла прийти, ведь в роду Мусоргских все были гвардейскими офицерами. И надо же, как здорово он играет на рояле! Будущему офицеру, владеющему инструментом, будут рады в светском обществе.

«Пора везти детей в Петербург, в школу гвардейских подпрапорщиков, – размышлял отец. – Правда, Модесту ещё рановато, но надо срочно оградить парня от влияния двора, рассказами которой он заслушивается, выбить из его упрямой головы все эти нянькины сказки, раёшные прибаутки и всевозможные простонародные выражения и словечки торопецко-белорусского говора» [4, с. 28].

Но не так-то просто было поступить в привилегированную гвардейскую школу. При подаче документов от родителей требовалось свидетельство, что их фамилия занесена в родовую книгу древнего российского дворянства. Однако эти требования не смутили Петра Алексеевича. Он представил бумаги, что имена их предков занесены в «Бархатную книгу» и родоначальником они имели князя Смоленского, потомка Рюрика, а по линии матери среди родственников Мусоргского значился Михаил Илларионович Кутузов. Модест и слова молвить не успел, как превратился в подпрапорщика. Всё соответствовало распорядку заведения: ему коротко подстригли волосы, переодели в тёмно-зелёную куртку с красным воротником и серые суконные брюки, после чего он почти ничем не отличался от других мальчиков.

В школе обучали разным наукам. Юные гвардейцы изучали математику и естествознание, физику и химию, отечественную историю и географию, русский и французский языки, закон божий и воинский устав. Но большинство учащихся вовсе не помышляли о серьёзных занятиях, ведь на первом месте стояли военный устав, строевые занятия и шагистика. Стоило ли забивать себе голову всякой ерундой, если более всего ценились хорошие манеры, умение бойко говорить по-французски, изящно одеваться и ловко танцевать. В заведении строго придерживались принципов шефа школы царя Николая I: «подчиняться и не рассуждать». Даже в субботу занимались шагистикой, красивыми поворотами и «примерным заряжаньем», о чём Лермонтов, когда-то учившийся в школе, писал в своей «Юнкерской молитве»: «Царю небесный, / спаси меня / от куртки тесной, / как от огня. / От маршировки / меня избавь, / в парадировки / меня не ставь... [Цит. по: 4, с. 39].

Единственной отрадой была музыка. Модест брал частные уроки у известного педагога Герке и достиг успехов не только как пианист, но и как начинающий композитор. Какой сюрприз приготовил он для своих товарищей по школе! Издатель Бернгард напечатал сочинение 13-летнего Модеста Мусоргского «Подпрапорщик-полька». В ней и церемония приготовления к танцу, и юный гвардеец, исполняющий свои па, и маленький дуэт кавалера с дамой, и нарастающее праздничное настроение зала.

*Исполняется «Подпрапорщик-полька».*

Какая замечательная традиция жила в доме А. Даргомыжского, где по субботам собирались музыканты, поэты, учёные! В один из субботних зимних вечеров 1857 года в гостиную вошёл и поклонился молодой человек в офицерском мундире. Его представили: «Модест Мусоргский. Офицер лейб-гвардии Преображенского полка». Один из его товарищей вспоминает: «Мусоргский вполне усвоил внешние достоинства преображенского офицера: имел изящные манеры, ходил на цыпочках петушком, одевался франтиком, прекрасно говорил по-французски, ещё лучше танцевал, играл великолепно на фортепиано и прекрасно пел, даже выучился напиваться пьяным, к тому же он бросил предосудительные занятия немецкою философией, короче – будущность ему улыбалась» [Цит. по: 6, с. 13].

Что привело этого типичного представителя русской военной аристократии, проводившего всё свободное время в пьянстве, кутежах и игре в карты, в гостиную Даргомыжского? Любовь к искусству, и прежде всего к музыке, требовала новых открытий. Они сыпались на него одно за другим. Сколько силы и мощи в этой музыке Глинки! «Оперы

«Иван Сусанин», «Руслан и Людмила» – это же Россия в музыке, – рассуждал Модест. – А «Русалка» Даргомыжского? Её песни и хоры – это глас народный. Вот как надо сочинять!» Нет, эти пустые галопы и польки, сентиментальные, чувствительные романсы – всё это не по нём. Он будет писать настоящую музыку – русскую.

На столе Мусоргского вырастают горы книг и нот. Для занятий остаются только ночи, но они мгновенно пролетают, их явно недостаточно. И он принимает жизненно важное решение – выйти в отставку. «Мать Юлия Ивановна в отчаянии: „Как можно пожертвовать карьерой гвардейского офицера? Ради чего? Чтобы стать каким-то неудачником-музыкантом? Да и дворянское ли это дело – заниматься композицией?“» [4, с. 56].

Его решение не одобряют друзья-музыканты. В. Стасов уговаривает его: «Мог же Лермонтов оставаться гусарским офицером и быть великим поэтом, невзирая ни на какие дежурства в полку и на гаупвахте, на разводы и караулы!» [Там же]. «Офицерский чин – нечто уже достигнутое, выйдет ли что-нибудь из Вашей композиторской карьеры – неизвестно», – твердит М. Балакирев [Там же]. Но выбор сделан. Модест вышел в отставку. Семимильными шагами догоняет он своих новых друзей, занимающихся композицией: морского офицера Н. Римского-Корсакова, ученого-химика А. Бородина, военного инженера Ц. Кюи. Они часто собираются вместе со своим учителем М. Балакиревым и критиком В. Стасовым. Обсуждают только что написанные сочинения, помогают друг другу советами. «Могучая кучка» – так назовёт Стасов это великое содружество русских музыкальных гениев, где проходили боевое крещение первые сочинения Мусоргского. Вот одно из них – песня «Где ты, звёздочка?», написанная на стихи Н. Грекова.

*На стихи А. Пушкина «Стрекотунья-белобока». Исполнение.*

Грусть, душевная тоска слышны в первой песне, добродушная усмешка – во второй. А это ещё что такое? Panis, cinis, finis, lignis, lapis, pulvis, cinis. Это здоровенный детина зубрит латынь. Ему бы горы ворочать, а он готовится стать священником. Тупо, на одной ноте бубнит семинарист, а в мыслях краснощёкая поповская дочка Стеша. Это из-за неё ему от беса пришлось принять искушение в храме божием. Во время службы семинарист засмотрелся на Стешу, за что поп и благословил его «трикраты по шеям». Юноша размечтался, и звучит широкая распевная мелодия, но, сам того не замечая, он всё время съезжает на мотив знакомого православного песнопения. И вдруг, опомнившись, снова яростно набрасывается на свою латынь. Цензура сочла песню глумлением над духовенством и наложила запрет на её издание, а Мусоргский, понимая, что идёт путём правды в искусстве, писал Стасову, что наконец-то «из соловьёв лесных кущей и лунных воздыхателей музыканты становятся членами человеческих обществ, и если бы всего меня запретили, не перестал бы долбить камень, пока бы из сил не выбился, ибо несть соблазна мозгам и зело великий пыл от запретов ощущаю» [Цит. по: 5, с. 281].

*Исполнение песни «Семинарист».*

Настоящая картинка с натуры! Одна за другой оживали в памяти увиденные когда-то сценки из народной жизни и переносились на нотную бумагу. Вот юродивый объясняется в любви молоденькой крестьянке. Он просит о сострадании, стыдится своего безобразия, понимая, что, кроме насмешки, ему надеяться не на что. Об этом песня «Светик Савишна». А вот маленький сорванец пристаёт на улице к немощной, дряхлой и уродливой старухе, дразнит её, издевается над ней. И сколько же сочувствия к одинокой старости наблюдаем мы в песне «Озорник», написанной композитором на собственные слова!

*Исполнение песни «Озорник».*

Вокальные сочинения Мусоргского – настоящие «народные картинки». Никому другому не удалось так зримо передать голодный стон деревенского мальчонки, просящего милостыню, как это сделал композитор в песне «Сиротка».

«Барин мой миленький! Барин мой добренький! Сжался над бедненьким, горьким, бездомным сироточкой». Всё напряжённее и тревожнее звучат умоляющие интонации, всё торопливей бессвязные возгласы и прерывистой дыхание. Выбиваясь из сил, бежит ребёнок

за экипажем. Напрасно! Неустойчивый аккорд в сопровождении, на котором застывает песня, показывает, что он так и остаётся стоять с протянутой ручонкой.

*Исполнение песни «Сиротка».*

В музыку Мусоргского вошли некрасовские герои: юродивые и нищие, сироты и спивающиеся с горя женщины. Как постичь всё это? Ведь Модест Мусоргский – дворянин. Но, как пишет его товарищ по школе гвардейских подпрапорщиков Н. Компанейский: «Уже в детстве, в богатом помещичьем доме, окруженный крепостной челядью, презираемую барами как тварь, он уже тогда понял, что эта-та тварь, русский мужик, и есть настоящий человек» [Цит. по: 6, с. 12]. Именно за ним будущее России.

Мусоргский зачитывается статьями Герцена, Чернышевского, Добролюбова, стихами Некрасова. Он перелистывает тысячи страниц истории России и европейских стран. Голова раскалывается от дерзких мыслей, сердце кровоточит от боли, чувствуя горькую безысходность в судьбе родного народа. Его охватывает горячее чувство стыда, что он помещик, пусть не очень богатый, но всё же владелец крепостных душ. После реформы 1861 года Модест отказывается от наследства в пользу брата при условии, что его крепостные получают землю просто так, без всякого выкупа. Но разве этим можно что-либо изменить? Однако Мусоргский знает: он будет бороться оружием своего искусства, будет призывать к борьбе за свободу и справедливость. Этот девиз «Могучей кучки» разделяют все её участники. Но не нравится такая музыка царю и его окружению, их мутит от всех этих Калистратушек, Ерёмушек, пропитанных русским духом, и целая свора критиков набрасывается на «Новую русскую школу» – так называли себя представители «Могучей кучки». Однако за всех сразу ответил Мусоргский песней «Раёк».

Что такое раёк? Это народный театр картинок. Их показывают между двумя увеличительными стёклами в сопровождении смешных рассказов раёшника. На сей раз на собрании «Могучей кучки» в роли раёшника выступил сам Мусоргский: «Эй, почтенны господа! / Захватите-ка глаза. / Подходите, поглядите, / подивитесь, полюбуйтесь / на великих на господ – / музыкальных воевод. / Все здесь!..» [4, с. 138].

В песне высмеивались четыре воеводы. Собравшиеся замерли в нетерпении, а Мусоргский на величественную мелодию Генделя старательно выводил: «Минорный тон – грех прародительский, мажорный тон – греха искупление!» Все присутствующие узнали директора консерватории Николая Ивановича Зарембу, а тем временем торжественная мелодия Генделя уступила место оживлённой музыке вальса. Стасов, слышавший сочинение ранее, начал пояснять, что это бежит вприпрыжку Фиф, то есть Теофил Толстой, ругающий в своих статьях Глинку и «Новую русскую школу» под псевдонимом Ростислав. Предвкушая удовольствие от музыкального остроумия Мусоргского, он просил внимательно прислушаться, как Фиф будет воспевать итальянскую примадонну Патти с её белокурым париком.

Всё внимание было приковано к Мусоргскому, который с утрированным подбострастием пел: «О, Патти, Патти! О, Па-па-пат-ти! Чудная Патти! Дивная Патти! Па-па, па-па, па-па, па-па! Ти-ти, ти-ти, ти-ти, ти-ти...» [Там же, с. 138]. Все покатывались со смеху, но вот явился третий персонаж райка – почтенный профессор Фаமிцин, который подавал на Стасова в суд, обвиняя его в клевете, и потерпел поражение. Он оплакивает себя на мелодию собственного чувствительного романса. И, наконец, фанфары из оперы Серова «Рогнеда» объявили о прибытии четвёртого воеводы – критика и композитора Александра Серова, мечтающего стать директором РМО. В конце все четыре воеводы падают ниц и поют: «О Прекрасная Евтерпа, / о великая богиня, / ниспошли нам вдохновенье, / оживи ты немощь нашу; / и злотым дождём с Олимпа / ороси ты нивы наши... / мы тебя вовек прославим, / воспоём на звонких цитрах».

«Чудесно! Тузово! Бесподобно! – неистовствовал Стасов – Ай да Мусорянин! Воспеть великую княгиню Елену Павловну на мотив серовской «Дураковой песни», то есть попросту на мотив „Барыни-сударыни!“» [Там же, с. 140].

### *Исполнение «Райка».*

Среди друзей Мусоргского писатель И. Тургенев, историк В. Костомаров, поэты А. Голенищев-Кутузов и Т. Шевченко, художники И. Репин и В. Гартман. После смерти Виктора Гартмана его рисунки, эскизы, наброски, архитектурные проекты, выставленные в Академии художеств, получили новую жизнь в сюите Мусоргского «Картинки с выставки». Это картинки, которые можно увидеть в звуках музыки. Здесь и неуклюжий гном, переваливающийся на своих коротких ножках, и балет «невылупившихся птенцов», и избушка на курьих ножках со своей хозяйкой Бабой-ягой, и Богатырские ворота в Киеве.

*Исполняются без перерыва «Баба-яга»  
и «Богатырские ворота в стольном граде Киеве».*

Есть у Мусоргского картинки и с другой выставки. Её устроил художник В. Верещагин. С его полотен на композитора пустыми глазницами черепов в своём ужасном облики смотрела война. «Это тоже народ, только в солдатской шинели», – рассуждал композитор. После того, как цензура наложила запрет на показ картин Верещагина, художник изрезал их ножом, но одна из них осталась жить в балладе Мусоргского «Забывтый», написанной на стихи Голенищева-Кутузова: «Он смерть нашел в краю чужом, / в краю чужом, в бою с врагом, / но враг друзьями побеждён, / друзья ликуют, только он / на поле битвы позабыт, один лежит... [Там же, с. 171].

Традиционный маршевый ритм несёт что-то судорожное, болезненное, воспринимается как предсмертное учащённое дыхание, но вот звучит нежная колыбельная, которую поёт мать сыну, успокаивая его, что «вернётся тятя», не веря собственным словам. Баллада «Забывтый», посвященная Василию Верещагину, стала первым в истории музыки сочинением на антивоенную тему.

### *Исполняется баллада «Забывтый».*

«Не познакомиться с народом, а побрататься жаждется! Страшно, а хорошо! – говорил Мусоргский. – Народ хочется сделать: сплю и вижу его, ем и помышляю о нём, пью, и мерещится мне он, он один, цельный, большой, неподкрашенный...» [1, с. 106].

Вот таким он и предстал в опере «Борис Годунов». Чтобы в то время, когда Александр II принимал драконовские меры по усмирению бунтующих крестьян, а тайная полиция выслеживала и карала «сеятелей смуты» (так, в 1861 г. был сослан в Сибирь поэт-революционер М. Михайлов, в 1862 г. Н. Чернышевский был заточён в Петропавловскую крепость и после издевательской процедуры «гражданской казни» отправлен на каторгу); в то время, когда Д. Каракозов стрелял в царя, писать оперу, где главные действующие лица – царь, захвативший престол путём убийства царевича Димитрия, и русский народ, нужно было быть Мусоргским. Если вы откроете клавиры, то будете сражены её действующими лицами. Это Митюха, Епифан, Фомка, Юродивый, над которым глумятся мальчишки, крестьяне, калики перехожие, монахи. А их говор?

- Митюх, а Митюх, чего орём?
- Вона, почём я знаю.
- Ну что ж вы? Что идолами стали? Живо на колени!
- Ой, лихонько [4, с. 108].

Это и есть народ неподкрашенный. В первой картине, покорный и нищий, он собрался у Новодевичьего монастыря в Москве. Умер один царь, придёт другой. Бедноте от этого не легче. В сцене венчания на царство народ нехотя, под плетью пристава славит будущего царя. А далее перед слушателями одна за другой раскрываются страницы русской истории.

Летописец Пимен обвиняет Годунова в убийстве законного наследника престола царевича Димитрия. Узнав об этом, молодой монах Григорий решает выдать себя за царевича Димитрия, поднять народ и захватить престол. Так появляется Самозванец, который бежит в Польшу, рассчитывая на поддержку польской знати.

Одна из самых трагических сцен оперы – монолог Бориса «Достиг я высшей власти». Вести о Самозванце, муки совести переполняют душу Бориса, всюду ему мерещится призрак убиенного им младенца.

*Исполняется монолог Бориса.*

Но совсем другой народ стоит у храма Василия Блаженного. Он уже не безмолвствует, взбудораженный известием о живом царевиче Димитрии. Угроза слышится в криках нищих людей: «Хлеба, хлеба голодным дай!» И вдруг раздаётся жалобный голос Юродивого: «Борис, а Борис, обидели Юродивого. Мальчишки отняли копеечку, вели-ка их зарезать, как ты зарезал маленького царевича». Толпа онемела. Борис, подавляя тревогу и гнев, просит помолиться за него. И вот он, народный приговор, звучащий из уст Юродивого: «Нет, Борис! Нельзя молиться за царя Ирода». Сценой народного бунта, расправы над боярами завершается опера. Звучит мощный народный хор «Расходилась, разгулялась удаль молодецкая». Появляется Самозванец с поляками. И вместо мощного хорового финала слышится плач Юродивого «Лейтесь, лейтесь, слёзы горькие», предсказывающий новые беды вот уже в который раз обманутому народу.

*Исполняется плач Юродивого.*

Когда царь Александр II на докладе по Главному управлению по делам печати об опере «Борис Годунов» наложил резолюцию «согласен», в голове Мусоргского уже зрел новый замысел – новая музыкальная драма «Хованщина», только герой остался прежним – всё тот же неподкрашенный русский народ: бунтующие против царя Петра I стрельцы и сжигающие себя в знак протеста раскольники. А параллельно шла работа над оперой «Сорочинская ярмарка» по Гоголю.

Сколько прекрасных народных мелодий записал Мусоргский во время гастролей по Украине с певицей Леоновой! Без них невозможно представить себе Черевика, его жену Хиврю, их дочь Параску, её парубка Грыцька. А ещё хитрого цыгана, который, чтобы подешевле выманить товары у торговцев, рассказывает историю о том, что неподалёку в старом сарае поселилась красная свитка. Она, мол, принадлежит чёрту и наводит порчу на людей, а сам чёрт превратился в свинью и всюду ищет её. Разве можно без народных мелодий нарисовать смешную сценку, как Хивря потчует своего гостя Поповича и вареники из чугунок сами летят ему в рот! Или как в окно дома Черевика заглядывает свинья, и начинается страшный переполох. Эти картинки народного быта, зарисованные Гоголем прямо с натуры, оживают в опере, где звучит 13 подлинных украинских народных мелодий.

*Исполняется Думка Параски, а затем Гопак парубков.*

«Держай! Вперёд, к новым берегам!» – любил повторять Мусоргский свой девиз [2, с. 9]. Он следовал ему всю жизнь, создавая взывающие к голосу совести песни, «два пудовика» – так Стасов назвал оперы «Борис Годунов» и «Хованщина». Природа щедро одарила Мусоргского, она позволила ему заглянуть так далеко вперёд, что не все, даже самые передовые современники, могли следовать за ним. Давно рассыпалась «Могучая кучка». Каждый избрал свой путь. Только Стасов да «благодетельница, голубушка дорогая и сердечная» – так называл Мусоргский родную сестру Глинки Людмилу Ивановну Шестакову – по-настоящему понимали и поддерживали его. Одиноким, больной, не имевший крыши над головой, бывший помещик Мусоргский доживал свой век на пожертвования друзей. На какие же гонорары можно было рассчитывать, создавая произведения, сплошь и рядом запрещённые царской цензурой?

В бессознательном состоянии под видом денщика он был доставлен в военный госпиталь. Приехавший в Петербург Репин по просьбе Стасова взялся написать портрет больного. Он был потрясён, увидев Мусоргского. В свои 42 года он выглядел глубоким стариком. Только взгляд остался по-прежнему выразительным, да ещё одухотворённое лицо, с печатью размышлений о силе народной, которая во все времена будет созидать мир справедливости и добра. А рядом с ней композитор. «Мусоргский всюду, где чуткость к жизни, где боль и мысль о человеке, Мусоргский там, где правда» [6, с. 322].



**ЛИТЕРАТУРА**

1. Колосова, Н. В. Здравствуй, музыка! / Н. В. Колосова. – М. : Мол. гвардия, 1977. – 176 с.
2. М. П. Мусоргский : альбом / сост., авт. вступ. ст. и текста Р. К. Ширинян. – М. : Музыка, 1987. – 192 с.
3. Михалёва, Е. Я. Лекторская практика : учебное пособие / Е. Я. Михалёва. – Луганск : Изд-во ЛГАКИ, 2012. – 168 с.
4. Попова, Т. В. М. П. Мусоргский / Т. В. Попова. – М. : Музыка, 1967. – 212 с.
5. Хубов, Г. Н. Мусоргский / Г. Н. Хубов. – М. : Музыка, 1969. – 803 с.
6. Шлифштейн, С. И. Мусоргский. Художник. Судьба / С. И. Шлифштейн. – М. : Музыка, 1975. – 176 с.

**УДК 782.1:398****Т. И. Теремова,  
г. Луганск****ФОЛЬКЛОР КАК СЕГМЕНТ МЕЛОСФЕРЫ М. П. МУСОРГСКОГО**

Русская музыкальная культура XIX века представляет собой феномен, потрясающий стремительностью развития, активностью, новаторством. От мирового признания творчества М. И. Глинки в 30-е годы национальная композиторская школа достигла вершин мировой культуры в творчестве М. П. Мусоргского, А. П. Бородина, Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского. Уже в творчестве М. И. Глинки был заложен фундамент русского музыкального искусства, сочетавший богатства стилистики подлинно народного творчества и достигших совершенства форм классической мировой музыки. М. П. Мусоргский наряду с другими представителями «Могучей кучки» явился преемником первого русского композитора-классика, создавая искусство, обращенное к народу.

Творческое наследие великого русского композитора Модеста Петровича Мусоргского, безусловно, имеет свою особую мелосферу, впитавшую в себя русский и мировой музыкальный опыт прошлого, окружавшие композитора музыкально-стилевые горизонты современных ему авторов и звучащего вокруг народного творчества. В то же время классик проложил пути развития русской музыки, заглядывая далеко в будущее.

Термин «мелосфера», введенный Изалием Земцовским в 1992 году, является обобщенным понятием при осмыслении творчества того или иного композитора. Здесь заложена фундаментальная идея о единстве любой национальной музыкальной культуры, без расчленения её на устную и письменную, народную и композиторскую, академическую и массовую [3].

Целью данной статьи является рассмотрение фольклора как сегмента мелосферы М. П. Мусоргского. Здесь важно увидеть не только те сокровенные нити, которые неразрывно связывают произведения композитора с внутренней составляющей русской музыкальной культуры его времени, но и векторы, направленные на продолжение в другие времена и на развитие вне этой культуры.

Согласно утверждению И. И. Земцовского: «Никакая географическая, историческая, экономическая, социологическая, этническая, эстетическая, биографическая или, скажем, текстологическая локализация принципиально не исчерпывает „истоков” или потенциалов личности. Художественная неповторимость творца рождается как-то иначе» [4, с. 32].

Далее ученый отмечает, что важнейшим, постоянно действующим в музыкальном слухе является фактор восприятия как *перейнтонирования*. «Ни о какой серьезной работе с „истоками” без *перейнтонирования* просто не может быть и речи... Видимо, отчасти с этим неискоренимым свойством слуха связана и поразительная способность Мусоргского создавать безусловно русские и притом оригинальнейшие мелодико-гармонические формы на любом уровне, включая мельчайший, чтобы не сказать атомный. Мусоргский прекрасно чувствовал и сознавал это и на материале родного языка» [Там же, с. 33].

Среди многочисленных музыкальных истоков русской музыки середины XIX века мы встречаемся с фольклорной основой, и прежде всего с многовариантностью крестьянской песенности различных жанров, а также городской народной песней и бытовым романсом. Правомерно заметить, что мелосу М. П. Мусоргского среди многообразия истоков оказалась наиболее близкой протяжная крестьянская песня. Особенно ярко это проявилось в оперном и вокальном творчестве композитора.

Важной вехой в истории русской музыки стала созданная в 1872 году вторая редакция оперы «Борис Годунов». Впервые после «Ивана Сусанина» Глинки образ народа получил настолько объёмную характеристику. Музыкальный язык оперы поистине отличается народностью; в народных сценах мелодии воспринимаются как цитирование, ибо композитор глубоко вник в суть выразительности русской песни.

Присутствуют здесь и цитаты. Былинный сказ «О Вольге и Микуле» расппевают комические персонажи оперы, бродячие монахи Варлаам и Мисаил. Мощный и напористый хор «Расходилась, разгулялась удаль молодецкая» создан на народный текст. Удалая мелодия плясовой народной песни «Заиграй, моя волынка» звучит в хоре со словами «Ой, ты сила, силушка». В хоре «Уж как на небе солнцу красному слава, слава!» использована записанная Н. А. Римским-Корсаковым торжественная мелодия известной подблюдной песни «А мы эту песню хлебу поём. Слава!».

Однако главное – в самом складе музыки. Е. Н. Абызова отмечает: «Тема вступления к опере – это же настоящая русская песня, протяжная и печальная, с характерной неторопливостью и мелодической распевностью, гармоническим богатством и ладовой переменностью минора и мажора, спокойным и свободным движением, самым строем лирически напевных интонаций. Её вариантное развитие (также типичное для русских протяжных песен) приводит к мощному нарастанию: таким образом, подобно эпитафие, она предвосхищает линию развития народной драмы в опере» [1, с. 82].

Замечательной находкой композитора является использование импровизационного стиля жанра плача-причитания, который проявился в мольбе народа «На кого ты нас покидаешь, отец наш...», в хоре «Кормилец-батюшка, подай Христа ради...» и заключительной сцене с Юродивым («Лейтесь, лейтесь, слёзы горькие, плачь, плачь, душа православная!..»).

Опера «Хованщина» самое главное произведение последнего периода творчества (1872–1881; не окончена) с многоплановой драматургией и охватом взаимоотношений сильных характеров.

Музыкальный язык Мусоргского в «Хованщине» приобретает новые черты. Композитор часто использует подлинные народные мелодии, сочиняет «собственные в стиле русских народных песен (протяжных, величальных, плясовых, причетов) и старообрядческих песнопений – как средство яркого национально-русского колорита» [Там же, с. 127]. Вся партитура оперы пронизана народным мелосом.

С самого начала оперы звучит тема «Рассвет на Москве-реке» в духе протяжных народных песен. К первому же действию относятся и шуточная песня «Жила кума, была кума», и протяжная «Ох ты, родная матушка Русь», и величальная князю Хованскому «Слава лебедю, слава белому».

Особенностью «Рассвета на Москве-реке» как живописного полотна являются ясность и простота его музыки. Секрет заключается в том, что колористическое начало играет в ней всё же подчинённую роль. Ведущей является широкая, полноводная, по-народному песенная мелодия. Эта тема – прекраснейший образец мелодии нового типа, которые создавались Мусоргским в 70-х годах. Самое замечательное в этой мелодии – её бесконечность. Как будто из одного зерна прорастают всё новые песенные варианты. Тематическое единство сочетается с импровизационной свободой мелодического развития.

Эмилия Фрид отмечает: «Обобщенные понятия „родина“ и „народ“ воплощены во вступлении не через богатырские, героические образы..., а через лирическую песенность,

которая... неотделима у Мусоргского от понятия человечности и духовной красоты» [7, с. 304].

Партия Марфы в опере берет своё начало от русской крестьянской протяжной песенности, широко распевной, обобщённо-простой и глубокой. Это и прекрасная тема любви, и светлая тема воспоминаний о счастье, и подлинно народная протяжная лирическая песня «Исходила младёшенька» из 3-го действия.

Интересен в плане проникновения в жанр плач-причитание стрелецких жён, когда они набрасываются на своих пьяных мужей: «Ах, оканные пропойцы, ах, колобродники отпеты!» Им в ответ Кузька-стрелец под балалайку поёт частушки «Про сплетню» (3-е действие).

В характеристике образа Хованского и окружающего его быта также широко использованы народные мелодии. Песня крепостных девушек (4-е действие) «Возле речки на лужочке» не веселит Хованского. Тогда они заводят плясовую «Поздно вечером сидела, всё лучинушка горела» («Гайдучок»). Под величальную песню «Плывёт, плывёт лебёдушка» Хованский сражён рукой убийцы, и её допевает с саркастическим хохотом Шакловитый. Интонации плачей мастерски воспроизведены композитором в хоре стрельчих «Не дай пощады, казни оканных». В 5-м действии звучит напоминающий старообрядческие песнопения раскольничий хор «Враг человека». С молитвой «Господи, гряди во славу твою» старообрядцы идут на сожжение.

Контрастом «Хованщине» явилась жизнерадостная, яркая и светлая «Сорочинская ярмарка», основанная на широком привлечении украинского фольклора.

Идея написать комическую оперу на украинский сюжет возникла в 1874 году. Однако вскоре композитор отложил её, несмотря на подготовленные для работы записи украинских народных песен. Он считал, что великорусу невозможно прикинуться малорусом, то есть невозможно овладеть особенностями музыкального контура малорусской речи. И всё же он продолжал время от времени работать над «Сорочинской ярмаркой», всё глубже проникая в малороссийский мелос. В 1879 году в письме к В. В. Стасову от 10 сентября Мусоргский писал: «Украинцы и украинки признали характер музыки „Сорочинской” вполне народным, да и сам я убеждён в этом, проверив себя на украинских землях» [5, с. 401].

Влияние фольклора особенно заметно в вокальном творчестве М. П. Мусоргского. В русской музыкальной культуре в 60–70-х годах XIX века разностороннее развитие получает романс. В творчестве различных композиторов широко представлены романс-песня, романс – драматический монолог, романс-элегия, романс-баллада, романс – характеристический портрет. Большое значение получил сатирический, социально-обличительный романс.

Песня «Пирушка» (с подзаголовком «Рассказ», 1867) на слова А. В. Кольцова – «Ворота тесовы растворилися, на конях, на саях гости въехали» – звучит спокойно, эпически повествовательно. Переменный метр (чередование 3/2 и 5/4), характерный для протяжных русских песен, дается здесь не в широкой распевной мелодике, а в степенном движении, ровном и спокойном «рассказе».

«Колыбельная Ерёмушки» на стихи Н. А. Некрасова (1869), вобравшая в себя простодушные интонации излюбленного жанра, звучит как подлинная народная песня.

Три пьесы вокального цикла написаны на слова А. А. Голенищева-Кутузова «Песни и пляски смерти» (1875): «Колыбельная», «Серенада» и «Трепак». Колыбельную умирающему ребёнку поёт Смерть, а рядом страдает несчастная мать. Здесь лишь намёк на народный жанр: мягкое покачивание триолей да заключительные слова Смерти «Баюшки, баю, баю».

Яркая драматическая сценка «Трепак» происходит на фоне пустынного пейзажа. Как символ смерти кратко использована тема католической заупокойной службы «Dies irae». Смерть, напевая простенькую мелодию в духе народной песни, пляшет с замерзающим в снежной метели пьяненьким мужичком под дробный ритм трепака.

Борис Асафьев утверждал: «Музыку Мусоргского надо петь, непременно петь, по-русски распевно и по-русски „говорком”... Надо уметь петь гнев, сострадание, боль, шутку, насмешку, ласку, поцелуй, лукавость, смелость – словом, всю гамму чувствований...» [2, с. 155].

Особый интерес представляют поиски Мусоргского в области лада в его произведениях на еврейские темы. Например, хор «Иисус Навин», созданный для оперы «Саламбо», основан на подлинных еврейских мелодиях, записанных самим композитором. Этномузыколог Евгения Хаздан, исследователь творческого восприятия композитором еврейской музыки, отмечает соответствие мелодии хора композиторскому «словарю» Мусоргского.

Гениальное новаторское творчество Мусоргского оказало огромное влияние на отечественную и зарубежную музыку. Вокально-песенная природа его творчества сосуществует с тонким восприятием им (преимущественно через гармонический язык) красочного выразительного начала в музыке. Недаром позже Мусоргского высоко оценили и во многом воспользовались его находками композиторы-импрессионисты [6, с. 67]

Изучение творчества Мусоргского все время находится «в движении». Каждая эпоха вносит своё новое в восприятие этого великого новатора русской музыки. Последователями композитора в разных странах нередко давались меткие характеристики его творчеству:

«Мусоргский чудесен своей независимостью, своей искренностью, своим очарованием. Он некий бог музыки... Русские дадут нам новые импульсы для освобождения от нелепой скованности. Они помогут нам лучше узнать самих себя...» (Клод Дебюсси).

«Среди самой широкой публики и для неё должен жить Мусоргский. Именно ей надлежит сохранить и увековечить его славу. Ибо он писал исключительно для широких кругов слушателей» (Поль Дюка).

«Благотворное влияние нашего великого композитора давно вышло за пределы России, оно во многом определяет наиболее передовые течения мирового музыкального искусства» (Д. Шостакович).

«Фольклоризм, восходящий к русской музыкальной классике, есть та традиция, которой русские мастера не собираются изменять» [3, с. 33]. Однако само понятие «музыкальный фольклор» или «народная музыка устной традиции» находится в постоянном движении, трансформируется. В разные исторические времена одни и те же по сути произведения воспринимаются творческими личностями по-разному.

Мелосфера Мусоргского выстроена из многочисленных внешних слуховых впечатлений и собственного внутреннего мира. Лишь одним из сегментов этой мелосферы является народная музыка, интонационные параллели которой наблюдаются абсолютно во всех произведениях творческого наследия композитора.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Абызова, Е. Н. Модест Петрович Мусоргский / Е. Н. Абызова. – М. : Музыка, 1985. – 160 с.
2. Асафьев, Б. В. Избранные труды : в 5 т. / Б. В. Асафьев. – М. : Изд-во АН СССР, 1952–1957. – Т. 3. – 1954. – 365 с.
3. Земцовский, И. Текст – Культура – Человек: Опыт синтетической парадигмы / И. Земцовский // Музыкальная академия. – 1992. – № 4. – С. 3–6.
4. Земцовский, И. Мелосфера Мусоргского – его «неизвестная родина» / И. Земцовский // Музыкальная академия. – 2012. – № 3. – С. 30–36.
5. Мусоргский, М. П. Избранные письма / М. П. Мусоргский. – М. : Госмузиздат, 1953. – 401 с.
6. Орлова, Е. М. Очерки о русских композиторах XIX – начала XX века / Е. М. Орлова. – М. : Музыка, 1982. – 224 с.
7. Фрид, Э. Л. Прошедшее, настоящее и будущее «Хованщины» Мусоргского / Э. Л. Фрид. – Л. : Музыка, 1974. – 335 с.

## М. МУСОРГСКИЙ В ЗЕРКАЛЕ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ

УДК 18.78.01

Л. А. Воротынцева,  
г. Луганск

### ПОЛИСТИЛИСТИЧЕКИЙ ТИП АВТОРСКОГО МЫШЛЕНИЯ А. ХАРЮТЧЕНКО НА ПРИМЕРЕ ОРКЕСТРОВОЙ ПЬЕСЫ «БАРОККО»

В творчестве А. Харютченко органично переплелись композиторские искания рубежа тысячелетий. Как и любой молодой художник в начале творческого пути, он испытал влияние авангардных течений, а в поздних своих опусах, подобно другим современникам, приходит к явлению метастилия и как его решению – полистилистическому способу авторского мышления [1]. Актуальность данного исследования состоит в необходимости теоретического осмысления композиторского типа мышления. Цель статьи состоит в том, чтобы сквозь призму новых методологических основ анализа музыки показать процесс реализации творческого акта с учетом нового типа мышления.

А. Харютченко мыслит столетиями по горизонтали и вертикали одновременно. Примером метастилия с использованием полистилистической техники является его оркестровая пьеса «Барокко», созданная в 2015 г. и впервые прозвучавшая в исполнении Молодёжного симфонического оркестра ЛГАКИ имени М. Матусовского под руководством заслуженного деятеля искусств Украины С. Йовсы. В военном Луганске, потрясенном политическими событиями, эта музыка стала буквально глотком свежего воздуха. При всем многообразии творческого наследия ключевым сочинением А. Харютченко стала опера «Монтеки и Капулетти». Именно от нее тянутся нити к предыдущему и к последующему творчеству Маэстро. И в «Барокко» эти нити необычайно крепки.

Произведение не является примером стилизации, типичной для полистилистики, а представляет собой аллюзию к музыке того времени. Ясность, простота фактурных решений при типичной для автора стереофоничности звучания, буквально дышащая оркестровка и градации динамики, характерные для эпохи барокко провалы в минор и солнечное сияние утвердительного мажора при совершенно современной лексике – вот что отличает эту музыку в широкой палитре музыкального искусства современности.

В трактовке оркестра налицо влияние *concerto grosso* с его подчеркнутой выпуклостью и соревновательностью оркестровых групп. Кроме того, автор сохраняет такие особенности указанного жанрового типа, как мощные звуковые контрасты, динамический принцип «светотени», противопоставление солирующей группе других участников оркестра, сохранение основной тональности и ритмическая чеканность основных тем. На этом строится монтажная драматургия пьесы «Барокко», приобретающая черты трехчастности.

Красочные короткие удары литавр, настроенных на помпезный *A-dur*, возвещают о начале сочинения, словно призывая ко всеобщему вниманию, а сразу за ними на громогласное *f* врывается в музыкальное пространство на *tutti* основная тема, заполняющая собой всю оркестровую фактуру. Ее контуры имеют черты опевания устойчивых ступеней тональности. Тема имеет структурную очерченность и строится имитационно, представляя собой первый возглас у дерева и струнных, которому отвечает ослепительный блеск труб. С самого начала сочинения композитор дает понять, что перед нами разворачивается барочное представление, наполненное контрастной сменой состояний.

Во втором проведении темы присутствует усложнение оркестровой и, как следствие, гармонической палитры: начиная с т. 12 в аккордовые вертикали вплетаются добавочные альтерированные тоны, а в некоторых моментах звучат кластеры, что символизирует использование расширенной тональности, приводящей к политональным звучаниям (тт. 12–

15). Это первый в данной партитуре пример использования современной композиторской лексики, а также сигнал того, что автор подготавливает экспонирование нового тематического материала. Сползающие хроматизмы всех духовых инструментов представляют собой своеобразную связку с новой монтажной структурой (тт. 16–18).

Сухие набатные звучания малого барабана с поддержкой колокольных ударов литавр возвещают о начале нового эпизода. Это автоцитата из оперы «Монтекки и Капулетти», связанная с батальными сценами. В целом музыкальное пространство оркестровой пьесы буквально насыщено интертекстуальностью, связанной со страницами оперы. Перед нами разворачивается инструментальный театр, где за тембром каждого инструмента закреплён образ, сошедший со страниц оперной партитуры.

Так, ц. 3 дарит нам удивительной красоты фигурации у струнных, представляющие собой полиритмические переливы с четкими контурами томящегося *g-moll* (начиная с тт. 18). В этих переборах слышится щемящая тоска по едва зарождающемуся юному чувству, априори обреченному на смерть. На фоне этих удивительных фигураций мы слышим непреложные аккордовые вертикали на сильных долях со стереофоничным утрированием медных-духовых инструментов. Очевидно, что в сознании слушателя они призваны вызывать ассоциации с роковым образом Падре Лоренцо, представляющему собой посланника и вершителя человеческих судеб. Вероятно, А. Харютченко стремится еще более раздвинуть границы полярности ниспосланного свыше чувства и земных предрассудков, которым человек непременно должен подчиниться (тт. 18–25).

Следующий персонаж – не кто иной, как Ромео, лежащий под необъятным звездным небом и размышляющий о жизни и роли любви в этом мире. Известно, что символ звездного неба в музыкальном искусстве XX–XXI вв. связывается с еще большей отстраненностью и обреченностью на одиночество, чем разрозненность между индивидуумами. Ц. 4 отмечена авторской ремаркой *espressivo*. Тем самым композитор стремится подчеркнуть особое состояние выразительности – ощущение себя на грани между сном и реальностью. Эту потрясающую своим лиризмом и буквально дышащую одиночеством тему поют первые скрипки. Хочется отметить, что данная тема имеет нисходящую направленность, что в целом типично для семантики образа Ромео, связанного интонационно с риторической фигурой катасиса, часто использовавшейся композиторами той эпохи. Однако современный технический арсенал не обошел ее стороной – она насыщена изломанной и в то же время зыбкой хроматикой, а также уменьшенными и малыми интервалами – *ум. 5, м. 2*.

Далее в застывшей, но осязаемой тишине рождается хорал, кочующий из музыкальной культуры разных стран в композиторское творчество уже много столетий, словно таящий в себе сакральное послание: его мы находим в музыке И. Баха, Л. Бетховена, В. Моцарта, И. Брамса, К. Дебюсси, А. Шнитке, Г. Канчели и в опере А. Харютченко. Это символ «благой вести», интонационно рожденный интономой креста, связанной с идеей христианской жертвенности во имя божественной любви. Следует отметить, что для автора данная тематика была необычайно близка – он обращался к духовной музыке неоднократно на протяжении всего своего творческого пути.

Итак, это тихая кульминация сочинения – на фоне приглушенной мерной поступи литавр половинными длительностями проводится этот неземной хорал, в основе которого лежит трезвучие *F-dur*.

Ц. 8 знаменует собой начало репризного раздела пьесы, о чем возвещает возврат основной тональности, размера 4/4 и первоначального темпового указания, а также громкой динамики. Третий раздел несколько расширен – 25 тактов (первый – 18 тактов) за счет коды, основанной на автоцитате батального эпизода. В последний раз роковая сила пытается отстоять свои права, но тщетно. Сочинение заканчивается долгим провозглашением чистой тональности *C-dur*, которая звучит несколько неожиданно в контексте предыдущих тонально-гармонических движений.

Таким образом, оркестровая пьеса «Барокко», относящаяся к позднему периоду творчества А. Харютченко, – это пример симбиоза современного композиторского языка, структур и концертирования эпохи барокко, для которого характерно плотное звучание оркестровых групп, выделенных фактурно, гармонически и динамически. Апеллируя к избранному барочному жанровому типу, автор сосредоточивает внимание на основных признаках барочной стилистики касательно трактовки оркестра.

В произведении присутствует тембровая ассоциативность, закреплённая за конкретными музыкальными инструментами. Так, медно-духовой группе композитор отводит роль некоего фатума в плане семантической нагрузки, а также фонообразующих элементов с легким оттенком сонористичности.

Необходимо отметить, что центральный раздел формы, начиная с т. 18 по ц. 8 (43 такта), представляет собой середину намеченной автором трёхчастности и является самым масштабным разделом формы. Очевидно, что в плане драматургии он основополагающий, поскольку все интертекстуальные связи помещены именно в его структуру. Можно сказать, что сам этот раздел может быть самостоятельным сочинением, представляющим собой симфоническую поэму, которая обрамлена в данном случае яркой аллюзийной темой, наполненной ассоциациями на музыку эпохи барокко. При этом весь основной тематический материал и арсенал современной композиторской полистилистической техники помещен в развивающий раздел сочинения. Оркестровая пьеса «Барокко» является ярким примером авторского метастилия, порожденного полистилистическим методом мышления.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Чигарева, Е. *Художественный мир Альфреда Шнитке* / Е. Чигарева. – М. : Композитор, 2012. – 368 с.

УДК 781.1

*А. В. Голикова,  
г. Луганск*

## РУССКИЙ КОЛОКОЛЬНЫЙ ЗВОН И ЕГО СВОЕОБРАЗНОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ В МУЗЫКЕ М. МУСОРГСКОГО

В далекой Италии, в небольшой провинции Кампании, согласно легенде, в начале V века Святитель Паулин Милосердный «открыл» колокол. Как-то раз епископ шёл домой после посещения своей паствы. Уставший, он прилёг отдохнуть прямо в поле и заснул. И вот приснились ему ангелы, в руках у которых были чудесно звенящие полевые колокольчики. Проснувшись, Паулин Милосердный поторопился к мастерам и попросил их отлить несколько бронзовых колокольчиков, повторявших форму цветов. И зазвучали эти колокольчики особым небесным звуком...

История появления и становления русского колокольного звона относится к 988 году, к году крещения Руси. Развиваясь особенно активно в послемонгольский период, он достиг своего расцвета в XVII веке. В течение этого периода форма его существования, как живопись или музыка, была ограничена почти исключительно церковью. Однако если живопись и музыка, благодаря своей большей материальной независимости, могли без каких-либо затруднений отделиться от церкви и идти своим путем, то колокольный звон не мог развиваться самостоятельно, «...отливка колокола требовала немалых средств, которые легко и охотно могла предоставить именно церковь» [5, с. 6].

Русский колокольный звон – это настоящее русское чудо, совершенно уникальное явление! Звонят на Руси колокола во время церковных праздников и по будням, колокольным звоном приветствуют высокопоставленных особ и созывают народ на вече, гласят набатом о

пожаре или в минуты приближения врага, радуют звонами во время свадеб и скорбят об умершем... Голоса колоколов на Руси раньше были понятны каждому. А вот искусство звонаря – особое мастерство. И передавалось оно от звонаря к ученику как реликвия, из поколения в поколение... «По мнению мастеров-звонарей, есть устав церковного звона, там определены обычные звонные наборы и частота удара колокола. В праздники удар чаще, в будни медленнее, в пост совсем медленно. Когда венчается семейная пара, трезвон и перезвон радостный, весёлый, а в день отпевания покойника, наоборот, сдержанный, скорбный. Главное в церковном звоне – внутреннее состояние звонаря и его дух. При этом всегда нужно помнить, что содержание церковного звона всегда молитвенно. Звонарь должен быть человеком воцерковленным, православным и верующим...» [2, с. 63].

Одна из национальных особенностей русского колокольного звона – способ извлечения звука. Только в России звонят в колокол, раскачивая его язык с помощью веревки. В Западной Европе и Америке обычно раскачивают сам колокол, неподвижно закрепленный на перекладине и вращающийся вокруг своей оси. Его свободно подвешенный язык сам ударяется о край колокола. Надо сказать, что западноевропейский метод извлечения звона изначально перешел и к нам, но со временем был преобразован.

Распространённый на Руси способ извлечения звука способствовал рождению огромного множества национальных чудес – крупнейших русских колоколов! Зависимость здесь довольно проста. Если, например, в Западной Европе возводились высокие колокольни и раскачивание колокола большого веса грозило разрушением архитектурного сооружения, то на Руси производство звона не давало колоколу раскачиваться с большой амплитудой. Помимо этого, появление больших колоколов в стране также стимулировалось особенностью национальной архитектуры. Строились российские колокольни, устремлялись они ввысь рядом с храмами. Но помимо обычного варианта, то есть постройки колокольни отдельно от церкви, в России получили широкое распространение так называемые «церкви под колокола», где оба архитектурных сооружения были как бы совмещены в одном. «Среди дубравы блестит крестами храм пятиглавый с колоколами...» – так начинает своё стихотворение «Благовест» русский поэт А. К. Толстой. В верхней части такой церкви обычно находился набор колоколов для звона. Роль архитектурного сооружения для размещения колоколов играла и звонница – высокая площадка, специально выстроенная и располагавшаяся на стене – гениальное изобретение ростовского митрополита Ионы Сысоевича (XVII век).

Сплав, из которого лют колокола, называют «музыкальным» за особое качество, позволяющее после удара звучать огромному разнообразию тонов. С развитием сталелитейного дела постепенно в России появилась возможность отливать огромные колокола весом 130 тонн и более. Это, в свою очередь, повлияло на качество звука. Звон колокола отличается исключительной оригинальностью и, наряду с гармоническими обертонами, имеет большое количество негармонических составляющих, что создает эффект, при котором трудно говорить о достоверности основного тона. В больших колоколах звук как бы завуалирован множеством обертонов и их взаимодействием. Поэтому звучание, основанное на мелодико-гармонических принципах классической музыки, с участием больших колоколов просто невозможно. Так ритм становится основным выразительным средством русского звона – средством не менее сильным, чем мелодия.

Со временем звуковую множественность колоколов научились просчитывать. С помощью математики определяют приблизительный звук некоторых тонов колокола. Двести лет назад немецкий ученый Эрнст Хладни для этих целей вывел формулу, определяющую взаимосвязь геометрических размеров колокола с некоторыми характеристиками материала, из которого он изготовлен. Вот и в России до отлития колокол рассчитывают. При этом учитывается и то, что звучит каждый отдельный фрагмент всей поверхности колокола, и важно, чтобы колокол имел расчетную толщину и был сплошным, без каких-либо пустот внутри, в противном случае звук в данном его участке не возникнет. Стены колокола должны



выдерживать многочисленные удары, не теряя способности звенеть в течение продолжительного периода времени.

Льют колокола на Руси из специального «музыкального металла» – колокольной бронзы – сплава меди (78 %), олова (20 %) и приблизительно 2 % других компонентов (свинца, цинка, железа и т. п.). Сплав обладает специфическими «звонкими» свойствами, его внутренние кристаллы способны быстро вступать в движение и колебаться после удара по колоколу. Высокая плотность и упругость колокольной бронзы позволяют свободно долго звучать целому множеству тонов. В изломе колокольная бронза нередко имеет серебристый блеск. Причиной этому служат кристаллы олова, а вовсе не наличие в этом сплаве серебра. Различные легенды о существовании серебряных и золотых колоколов, звон которых различался бы своей необыкновенной музыкальностью, остаются только легендами. Если эти металлы и присутствуют в колокольном сплаве, то в количестве менее 1 %, и они не играют существенной роли. При увеличении же их процентного содержания могут отрицательно сказаться на звоне, нарушив, как мягкие металлы, упругие качества бронзы.

Процесс отливки колокола условно делится на следующие этапы: формовку (либо изготовление литейной формы), заливку и обработку колоколов после их остывания. Важно не перегреть металл. Качество отливки зависит от химического состава сплава – чистоты его компонентов и отсутствия вредных примесей, инородных тел, трещин, пор, пузырьков газа, наличия гладких и ровных поверхностей внутри и снаружи. Во время отливки колокола процесс охлаждения также имеет большое значение, поскольку в это время происходит образование кристаллов, отвечающих за качество звона.

Стоит отметить, что колокола больших размеров отливались в старину недалеко от монастыря или храма, для которого они, собственно, и предназначались. В древнем Ростове Великом, что в Ярославской области, до сих пор за стенами Кремля находится в сохранности пруд, образовавшийся, по преданию, на месте той ямы, в которой отливали самый большой колокол известной звонницы – тридцатидвухтонный Сысой. «Эпизод, рассказывающий о подобном событии, попытался воссоздать в своём историческом фильме режиссер Андрей Тарковский (эпизод отливки колокола в «Андрее Рублёве». – *Прим. авт.*), – писала в статье «Лит сей колокол» А. Гусева [3, с. 37]. Московский Царь-колокол тоже отливали непосредственно в московском Кремле. «Отливал Царь-колокол знаменитый московский литейщик Иван Моторин с сыном Михаилом в 1733–1735 годах. В отливку пошел «дедовский» и «отцовский» металл, и колокол – такого нигде еще не бывало – весил двести тонн. В мире нет колокола, который превосходил бы Царь-колокол по весу. Было это в 1737 году. Отлитый колокол-гигант находился в яме на строительных лесах, напоминая быка, готового издать рев. Приключился пожар, объявший кремлевский холм. Пылающие головни летели в Москву-реку. В этой огненной суматохе была сделана попытка спасти музыкального титана. Воду лили усердно, раскаленный металл треснул, и выпал кусок двухметровой высоты. Даже этот осколок вытащить из ямы нелегко – как-никак одиннадцать с половиной тонн веса! Лежал колокол и его отколовшаяся часть в земле без малого 100 лет. В 1836 г. подъем близнецов-братьев поручили архитектору Августу Монферрану, строившему в Петербурге Исаакиевский собор и основательно наторевшему в переносе тяжелейших гранитных и мраморных глыб. Долго велись подготовительные работы. Когда на поверхность извлекли (на это потребовалось 42 минуты 33 секунды!) толстостенный колпак, то все увидели, что его поверхность украшена поясами рельефов, изображениями в рост Алексея Михайловича и Анны Иоанновны, иконами и надписями» [4, с. 288].

Художественная и эстетическая ценность колоколов издавна была признана русскими композиторами, а сам колокольный звон оказал существенное воздействие на развитие русской композиторской школы.

Колокола были впервые введены в профессиональную музыку М. Глинкой. Его опера «Жизнь за царя» стала примером использования колоколов в истории русской музыки. Стремление к выразительности музыкального языка можно заметить в заключительном хоре

оперы «Славься», где средством динамизации является наложение колокольного звона на партию оркестра. М. Глинка, выстраивая концепцию, поочередно вводит основную тему-идею «Славься» во всей опере, концентрируя её в финальном хоре, и в момент его апофеоза вводит колокольный звон. Он обобщает различные элементы тем, превращая их в особый колокольный звуковой комплекс. В результате колокольный звон в опере перерастает своё «фонное» предназначение и становится точкой притяжения драматургического замысла, конечной точкой тематического развития.

Начав мощными колокольными аккордами увертюру в другой своей опере «Руслан и Людмила», М. Глинка в среднем разделе марша Черномора искусно использует уже не колокола, а колокольчики.

В творчестве композиторов «Могучей кучки» колокольные звоны стали не только главным изображением русской национальной культуры, но и действующим средством последующего колористического обогащения гармонии и фактуры. Огромный вклад в формирование образности колокольного звона внёс М. Мусоргский в своих монументальных и действительно всенародных оперных драмах. В его опере «Борис Годунов» можно заметить, как мастерски композитор вводит в оркестр колокола, всякий раз придавая им новое художественное значение. Так, во 2 картине пролога – картине венчания Бориса на царство – с помощью колоколов развернута яркая сцена во всем блеске официальной парадности. Как великолепно эта сцена в опере! Площадь в Кремле, опоясанная громадой храмов и царских теремов, стиснутая между соборами толпа народа и... торжественный колокольный звон! Шествуют бояре, духовенство и стрельцы... Сигналят трубачи, хор поет царю славу «во сретение». «Перед нами не ликование всенародного праздника, а неподвижное благолепие парадной церемонии, в которой народ участвует по принуждению. Но есть в этом тяжелом благолепии некая «гипнотическая» сила древнего обряда. И ею превосходно воспользовался Мусоргский в музыкально-драматургической композиции сцены коронации. Грандиозный трезвон, открывающий царское шествие, служит организующим началом сцены и, в то же время, – декоративным контрастом подневольному хору славы. Торжественный колокольный звон, со всеми его затейливыми переливами и переборами, построен на неподвижной гармонии двух «вибрирующих» созвучий на расстоянии тритона, что создает впечатление застывшей мощи», – писал в монографии об этой сцене оперы Г. Хубов [6, с. 432–433].

Второе действие оперы оканчивается трагичной сценой галлюцинаций Бориса и характерной имитацией часов-курантов. Нельзя назвать сцену колокольной, но что-то жуткое слышится в монотонном звучании валторн и струнных. Этот бой, основанный на тритоне, передаёт толи звук хода часов истории, отмеряющих последние часы правления Бориса, толи это стук его сердца, наполненного страхом детоубийцы. Так или иначе, но завершается сцена ярко выраженной характерной аккордовой оркестровкой колокольного звона. Этот звон возглашает вершину трагизма – сцену крушения личности царя, передавая весь ужас и особую скорбь его монолога.

Первая сцена 4-го действия – «Под Кромами» – завершается тяжелыми ударами набатного колокола, сзывающего люд на встречу «законного, Богом спасенного» царя Димитрия. Эти удары выражают ярость, боязнь, нерешительность и растерянность людей в предчувствии несчастья, которую подчеркивает печальный глас Юродивого, плачущего по грядущим страданиям. Сцена песни Юродивого приобретает роль вещего предсказания: «впереди тяжелые испытания, долгая, многотрудная борьба – и не раз еще поднимется грозной волной революционная стихия могучей народной вольницы» [6, с. 492]. Заключительная набатная сцена оперы – смерть Бориса и требование им «святой схимы». Раздается погребальный звон целыми нотами на средних колоколах, в совместной его имитации оркестром, дальнейшим ударом «во вся колокола» – и в звоннице, и в оркестре.

В последней, не дописанной Мусоргским опере «Хованщина» большую роль играет оркестровое вступление – «Рассвет на Москве-реке». Музыка пролога необычайно

выразительна. «Поэтическая картина восхода солнца над древней Москвой, погруженной в солнечную мглу, знаменует грядущую зарю над Русью, зарю новой жизни» [Там же, с. 582]. Распевная, широкая мелодия является основой вступления. Ее медленное, степенное звучание близко по характеру русской народной песне. При вариационных проведениях мелодии в сопровождении слышатся гусельные переборы, яркое тремоло звона колокола к заутрене и клич стрельцовой трубы. Еще один эпизод, где композитор вводит в партитуру оркестра колокола, – это конец первого действия. Здесь колокольным перезвоном сопровождается заключительный хор раскольников. Сливаясь воедино, гул колокола и многоголосное звучание мужского хора (a cappella) создают непередаваемые по колориту звучания. Есть в опере еще один яркий момент, где использованы колокола. Это сцена казни стрельцов в 4-й картине 2-го действия, где «под мрачный звон колокола они выходят на площадь с плахами и секирами» [Там же, с. 623].

Таким образом, колокольный звон в оперном творчестве М. Мусоргского является одним из наиболее важных средств раскрытия драматургии произведения и его психологического содержания. Композитор целенаправленно выстраивает драматургическую линию колокольности, которая, естественно переплетаясь с развитием сюжета, становится важной характеристикой отдельных элементов действия и способствует выявлению эмоционального подтекста.

Одним из наиболее выдающихся образцов претворения колокольности в русской профессиональной музыке следует назвать цикл «Картинки с выставки» М. Мусоргского, где всё развитие венчается последней пьесой цикла «Богатырские ворота в стольном городе во Киеве», которая «воспринимается как развернутая фреска, рисующая народное празднество, как мощный оперный финал» [1, с. 36]. Благовестом раздаётся торжественное, поистине оркестровое звучание фортепиано. Неторопливое движение в простом ритме, лапидарные, крупные мазки ярких красок придают музыке широту и величавость. «„Русское“ проявляется в ней и через гармонический стиль, и через вариантный способ развития: каждое последующее проведение темы раскрывает все новые оттенки колокольных звучаний. Вторая тема имеет хоральный склад, она напоминает церковное пение. Сопоставление этих образов происходит дважды, затем вступает „колокольный перезвон“» [Там же, с. 38]. Средствами колокольной фортепианной звучности композитор воплощает всенародную мощь и величие. Аккордовые массивы «Богатырских ворот» прямо ведут к «колокольности» С. Рахманинова. Особый колорит музыки цикла не раз вдохновлял музыкантов на создание оркестровых редакций, в которых колокольность последней пьесы воплощалась множеством оригинальных творческих решений.

В музыке М. Мусоргского обнаруживается значительное многообразие и оригинальность музыкальных трактовок колокольного звона: от прямой имитации до полного его переосмысления. Это в огромной степени обусловлено самим музыкально-художественным потенциалом русского колокольного звона и его великим значением в жизни каждого русского человека.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Абызова, Е. «Картинки с выставки» Мусоргского / Е. Абызова. – М. : Музыка, 1987. – 47 с.
2. Белевцов, Л. Колокольный звон России / Л. Белевцов // Музыка и время. – 2006. – № 7. – С. 63.
3. Гусева, А. Рождение звука. Лит сей колокол / А. Гусева // Музыкальная жизнь. – 2009. – № 8. – С. 36–37.
4. Осетров, Е. Живая древняя Русь : книга для учащихся / Е. Осетров. – М. : Просвещение, 1984. – 58 с.
5. Тосин, С. Русский колокольный звон: возродить традиции / С. Тосин // Музыкальная жизнь. – 1988. – № 23. – С. 6–7.
6. Хубов, Г. Мусоргский [Электронный ресурс] / Г. Хубов. – М. : Музыка, 1969. – 803 с. – Режим доступа: <http://litbell.ru/articles/183>.

**ОСОБЕННОСТИ ЖАНРА БАЛЛАДЫ  
НА ПРИМЕРЕ ВОКАЛЬНОЙ БАЛЛАДЫ М. П. МУСОРГСКОГО «ЗАБЫТЫЙ»**

Основоположником жанра вокальной баллады в русской музыке является Алексей Николаевич Верстовский. «Черная шаль» на стихи А. С. Пушкина, «Бедный певец», «Ночной смотр» и «Три песни скальда» на стихи В. А. Жуковского – все это «драматические кантаты», как называл их сам автор. И это не случайно, т. к. на сцене Большого театра они были поставлены как драматические сценки, с использованием декораций, костюмов и с соответствующей сценической игрой [2]. К жанру вокальной баллады обращались многие композиторы XIX века: А. Е. Варламов, М. И. Глинка, А. С. Даргомыжский, Н. А. Римский-Корсаков, А. П. Бородин, А. Г. Рубинштейн, П. И. Чайковский. Среди них и Модест Петрович Мусоргский. Современное музыковедение насчитывает целый ряд исследований о жизни и творчестве этого композитора. Но выбранный аспект еще не освещен в научных трудах, что и определяет актуальность выбранной темы.

*Объектом* данной статьи являются особенности жанра вокальной баллады в творчестве русских композиторов. *Предмет* исследования – жанр вокальной баллады в творчестве М. П. Мусоргского. *Материалом* данной работы становится вокальная баллада для голоса и фортепиано «Забытый» Мусоргского. Автор статьи ставит следующие *задачи*: проанализировать музыкальные особенности баллады «Забытый» и определить характерные черты жанра.

На создание баллады М. П. Мусоргского и поэта А. А. Голенищева-Кутузова вдохновила картина В. В. Верещагина «Забытый», которая изображала лежащего на опустевшем поле брани русского солдата и стаю круживших над ним стервятников. Три картины его «туркестанской» серии – «Забытый», «Нападают врасплох» и «Вошли» – были уничтожены, сохранились лишь их фотокопии [1, с. 112]. Но одна из них продолжает существовать в музыкальной картине Мусоргского.

При создании баллады поэт и композитор раздвинули рамки сюжета. образу убитого солдата они противопоставили образ его молодой жены, баюкающей сына и поющей о скором возвращении отца, которому уж более не суждено увидеть родные края и свою семью. Драматизм баллады обостряется сопоставлением двух предельно контрастных картин: поля боя, о котором повествуется в ритме скорбного марша, и сцены в родном селении, обрисованной ласковой мелодией колыбельной песни.

Баллада состоит из двух разделов с кодой на начальном материале, что создает арочное обрамление и усугубляет трагизм повествования. Первый эпизод – это рассказ о павшем воине. Он написан в умеренном маршеобразном движении. Мрачный ми-бемоль минор, пунктирный ритм, четырехдольный размер способствуют установлению с самого начала траурного-героического тона, связанного с образами войны и гибелью героя. Мелодическая линия сочетает широту развертывания с декламационностью изложения и некоторой скованностью, чему способствует пунктирный ритм. Напряжение обостряется альтерацией – понижением II и повышением IV ступеней. За твердой, чеканной музыкальной речью ощущается клокочущее чувство негодования и боли. Суровая сдержанность выражения подкреплена скудным аккомпанементом фортепианной партии, которая дублирует стремящуюся вверх мелодическую линию. На первом пике мелодии в т. 5 (ми-бемоль второй октавы) прорывается долго сдерживаемое чувство: «Только он на поле битвы позабыт...» Но этот выразительный, патетический прорыв кратковременный. За ним следует новый виток драматургического развития, который начинается в т. 7 на словах: «И между тем, как жадный вран / Пьет кровь его из свежих ран...» Жуткий клекот воронья над телом погибшего воина воплощают в музыкальном языке фортепианной партии остро звучащие малые секунды.

Развитие приводит нас ко второй кульминационной точке в т. 13, где неожиданно заканчивается первый эпизод.

Второй раздел начинается как бы внезапно, после краткой паузы. Введение контрастного образа с еще большей силой раскрывают трагическую сущность произведения, что характерно для жанра баллады. Второй эпизод – это монолог женщины, которая ждет скорейшего возвращения мужа и успокаивает сына колыбельной песней. Композитор усиливает драматизм включением колыбельной, опирающейся на терцовые интонации (например, на словах «агу... агу!» в т. 18), с произношением отдельных слов нараспев (например, «делёко» в тт. 13–14). И все же для мелодии в целом характерна декламационность изложения, а носителем песенности становится партия фортепиано. Она частично дублирует мелодию, обвивая скупые интонации напева крестьянской колыбельной песни, опираясь на принцип подголосочной полифонии, используя созвучия терцового строения. Тем не менее характер колыбельной песни беспокойный. Этому способствует остиная фигура с пунктирным ритмом в линии баса (I–V степени лада). Несмотря на отсутствие острых альтераций, секундовых созвучий и колючей гармонии пунктирная пульсация усиливает напряжение, проходя сквозь всю балладу, упорно напоминая о картине войны и смерти.

Второй эпизод заканчивается так же неожиданно, как и начинается. В коде (тт. 24–27), словно отзвук смерти, возникает начальный мотив баллады на *pp*, замирающий на двух пустых децимах в партии фортепиано: «А тот забыт – один лежит».

Проведя анализ вокальной баллады М. П. Мусоргского «Забытый», автор пришёл к выводу, что данное произведение, несомненно, имеет черты жанра баллады. В первую очередь это наличие повествовательности, последовательного развития сюжета: действие происходит в далеком краю, где на поле битвы лежит погибший воин. Драматизм усиливается введением контрастного образа молодой женщины, поющей колыбельную сыну. В этом еще одна характерная особенность баллады – сочетание эпического (поле брани и павший русский воин) и лирического (образ женщины и ее мечты о возвращении мужа) начал. Заканчивается произведение трагически – смертью главного героя, что также является типичной чертой жанра.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Абызова, Е. Н. Модест Петрович Мусоргский / Е. Н. Абызова. – М. : Музыка, 1985. – 156 с.
2. Одоевский В. Ф. Избранные статьи / В. Ф. Одоевский. – М. : Музгиз, 1951. – 120 с.

УДК 787

*И. А. Каменева,  
г. Луганск*

#### ДУХОВНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ УКРАИНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

В последние десятилетия XX в. на Украине наблюдается возрождение интереса к духовной музыке. Становится очевидной многовекторность данной ветви музыкального искусства, проявляющейся через историческое осмысление с его философско-эстетической парадигмой и исследования в области музыкальной поэтики духовных жанров. Композиторы стремятся глубоко постичь суть богослужебного обряда, а следовательно, создать совершенно иной тип репертуара на основе жанровой типологии. Традиционные формы приобретают в сознании авторов новое значение через призму личностного начала. Так, неотъемлемой составляющей отныне становится авторская рефлексия.

Весомое значение имеет проникновение в суть необычайно сложной структуры обряда, изучение церковно-музыкальной истории, литургии и прочих особенностей богослужебного

обычая. Авторы обращают своё внимание на истоки сакральных песнопений, используя ладово-интонационный арсенал, помещают его в динамичные формы, находящиеся в процессе становления. А. Ткаченко пишет: «И если онтологическая модель церковной музыки ориентирована на догматическое богословие, то нецерковная музыка, имея целью те же объекты и темы, оставляет за собой право на более свободную художественную интерпретацию, в первую очередь связанную с индивидуально-авторским мировосприятием» [8, с. 113].

Современная украинская духовная музыка движется по двум направлениям: литургические произведения и концертные. Примерами первого типа могут служить «Литургия святого Иоанна Златоуста» (№ 1, 2) и «Торжественная литургия» Л. Дычко, «Литургия святого Иоанна Златоуста», псалом 53 «Боже, спаси мене» М. Скорики, «Херувимская», «Ныне отпускаеши» В. Полевой, «Острожский триптих» А. Козаренко, «Пасхальная утренняя» В. Каминского, «Стихира Феодосию Печерскому» В. Степурко, а также «Реквием для Ларисы» В. Сильвестрова. Все перечисленные сочинения при всей своей каноничности отмечены авторской творческой интерпретацией и призваны воссоздать таинство общения и единения человека с Создателем.

К другому направлению относятся произведения, написанные на сакральные тексты и сугубо духовную тематику. К ним относятся: «Десять псалмов» В. Губы, «Фрагменты латинской литургии» и «Реквием» А. Щетинского, «Три ирмология» и «С нами Бог» И. Небесного, «Благовещенье» и оратория «Скорбная мать» Ю. Ланюка (на сл. П. Тычины), кантата «Страсти Господа нашего Иисуса Христа» А. Козаренко, кантата «О Тебе радуется» В. Полевой, хоровой диптих «Псалмы Давида» И. Алексийчук, «Поклонение святой Марии» В. Мужчиля и другие сочинения.

Последнее десятилетие отмечено возрождением жанров, основанных на канонических богослужебных текстах, а также экспериментальных трактовках сакральных текстов. Из вышесказанного следует сделать вывод, что становится необходимым осмысление художественного творческого процесса в области духовных форм и их тематики в авторском прочтении. Данная тема рассмотрена в диссертационной работе Н. Александровой «Литургическая музыка как жанрово-стилевой феномен в творчестве отечественных композиторов конца XX — начала XXI века» [1], в которой автор предложил классифицировать современную духовную музыку на литургийную и литургическую. О. Мануляк, львовский исследователь духовной музыки, определяет следующую пару терминологических групп: «духовная музыка» и «сакральная музыка» [5].

По мнению исследователя, к первой группе относятся сочинения, содержащие канонические тексты в соединении с другими текстовыми пластами или трактованные не в свойственной им манере, а также произведения, не связанные с обрядом, но своим содержанием или названием имеющие духовную направленность. В группе «сакральная музыка» О. Мануляк наметил две подкатегории: «сакральная музыка» (произведения, которые есть в богослужебной практике, но благодаря неким нюансам фактуры, стилистики, исполнительских средств, временных рамок не исполняются в церкви) и «литургическая музыка» (сочинения с каноническими церковными напевами, исполняющиеся во время того или иного церковного богослужения).

Как было сказано выше, сочиняя произведения, относящиеся по своему содержанию к духовному репертуару, композиторы чаще всего не изменяют канонический фундамент. Особой функцией обладает поэтический текст в драматургии, его построение и мелодическая интенция. По мнению И. Гарднера, факторы, влияющие на богослужебные песнопения, — это чин (богослужебный распорядок), текст (слово), музыкальный элемент (мелодика) [2]. Все эти составляющие являются частью единого целого обряда. Полное понимание вековых традиций, существующих в духовной музыке, накладывает отпечаток на их авторов. Так рождаются сочинения на основе канонического фундамента в совокупности с индивидуальным духовно-эстетическим прочтением. Известный автор многих духовных

сочинений М. Скорик, осуществляя работу над «Литургией Святого Иоанна Златоуста», говорил: «...писать на канонические тексты очень тяжело. Это не есть поэзия в литературном понимании, это есть каноны. Также очень тяжело писать литургию – ведь нельзя менять ни одного слова – всё должно соответствовать обряду. Этот текст, скорее разговорный и речитативный, не позволяет каких-нибудь не предусмотренных обрядом повторов, купюр и т. п. Но передо мной стояла задача – я и старался делать так, как того требует традиция» [6, с. 8]. С лексико-стилевой позиции духовные произведения М. Скорика нацелены на константные национальные устои, сохранение при этом канонических норм, неотъемлемой частью которых, тем не менее, является техническое обновление и, как результат, новое авторское решение.

В процессе анализа духовно-религиозных сочинений современных композиторов обращает на себя внимание онтологическая насыщенность авторского замысла. Если церковные произведения отмечены богослужебной семантикой, то духовно-концертная музыка отличается независимой художественной интерпретацией, речь идёт собственно об авторском решении относительно формы, текста и других уровней композиции. Например, Е. Станкович указывал, что при создании «Литургии святого Иоанна Златоуста» старался уйти от эстетики консервативного, по его мнению, церковного пения, от былых церковных канонов, пытаясь подчеркнуть при этом этапность человеческой жизни: «Я ориентировался на текст Иоанна Златоуста. Но я делал это, скорее, как светское сочинение, для концертного исполнения. И эмоциональное состояние, и само построение больше соответствует светскому, концертному стилю, где каждый повтор обусловлен чисто музыкальным развитием и экспрессивностью изложения» [7, с. 8]. Так, сохраняя чинопоследование и существующие правила канона, музыкальное воплощение «Литургии» Е. Станковича наполнено острыми динамическими и артикуляционными штрихами, изобразительно-звуковыми эффектами, которые передают чувство тревоги и тяжёлых переживаний.

Особое место в современной духовной музыке имеют произведения, в основе которых лежат древние сакральные пласты, в частности, монодия как одноголосное церковное пение. Избранный монодийный материал находим во многих многоголосных нотолинейных сборниках XVI–XVII в. – ирмологионах; благодаря им и существует читаемый музыкальный богослужебный материал [9]. В связи с этим наблюдается возвращение к истокам, дающим возможность синтезировать традицию и новаторство. Такая «встреча эпох» рассматривалась музыковедом Н. Герасимовой-Персидской в монографии «Русская музыка XVII в. Встреча двух эпох»: «Для сознания человека конца XX в. характерно особое ощущение исторической «дали». Быть может, близящийся рубеж тысячелетий обостряет чувства исторической перспективы – как в будущее, так и в прошлое. Возможны и иные причины в самом ритме развития цивилизации – культурологами постоянно отмечается факт интереса к «корням»... Создаётся впечатление, что культура (в различных масштабах – вплоть до глобальных), развиваясь волнообразно, в определённые периоды как бы пребывает на относительно ровном уровне, но чреватом новым изгибом» [4, с. 6].

А. Кошиц, выдающийся деятель и ученик Н. Лысенко, раскрыл новое видение канонического искусства XIX–XX вв. Взяв за основу старые рукописи (ирмологионы), композитор по-новому переосмыслил канонический жанр, в том числе жанр богородичных догматов, сохранив при этом монодическую мелодику. Данное многоголосие (гармоническое) сакрального пения получило яркое развитие в творчестве его продолжателей, среди которых можно выделить А. Козаренко («Острожский триптих» и «Страсти Господа нашего Иисуса Христа»), В. Степурко («Богородичные догматы XVII»), И. Небесного («Три ирмологиона» и «Стихира по 50 псалме»).

В указанных сочинениях имеет место исследование новых творческих замыслов сквозь призму монодической интонационности к формированию новой *musica sacra* (итал. – святая музыка). Немаловажно, что в данном контексте раскрывается проблема сохранения аутентичного древнего распева и «оживления» его с позиций рассмотрения актуальных

мировых музыкально-стилевых достижений. Наглядные примеры такой творческой практики – сочинения А. Козаренко. Образцовыми сочинениями, созданными на основе оригинальных монодических песнопений, представляются «Острожский триптих» (в этот цикл входят: кондак «Взбранной воеводе» («Возбранній воєводі»), псалом «Блажен муж», задостойник «О тебе радуется» («О тобі радується»)) и кантата «Страсти Господа нашего Иисуса Христа» (сочинение содержит десять антифонов напева острожского для чтеца, солистов, хора, органа и симфонического оркестра). Их схожесть – это применение композитором канонических текстов и мотивов, расположенных в нотной линии ирмологиях.

В кантате «Страсти Господа нашего Иисуса Христа» А. Козаренко применяет 10 из 15 антифонов (они создают представление о главных моментах евангельских событий Страстной пятницы) аутентичной Службы Святых Страстей. Обращение автора к литургической канве преднамеренно, поскольку канонизированный текст совместно с оригинальной монодийной мелодикой представляется превосходным приёмом проникновения в тайну сакрального искусства. Страстной цикл раскрывается как неделимый единый организм, в котором каждый из антифонов содержит собственную значительную поэтическую речь, а также развитую мелодику с певучими мелизматическими оборотами – фитами, ладовыми изменениями. Значительная часть антифонов завершается богородичными, в этом случае делит антифон, в обратном – выделяет важность каждого антифона как отдельной самостоятельной единицы. Содержательная коллизия эмоций ясно вырисовывается в начальных предложениях антифонов. Об этом пишет А. Ткаченко: «А. Козаренко синтезировал специфически украинские национальные модели сакральной монодии с современными средствами интонационной и оркестровой палитры, вызванными тяготением к гиперболизации экспрессивных образов – страдания, искупления, Голгофы» [8, с. 115]. Несмотря на упомянутые выше признаки барочной аффектации и большого количества частей, в сочинении очевидна роль сквозного развития. Итак, «Страсти Господа нашего Иисуса Христа» репрезентируют композиторское переосмысление канонической версии.

Ещё один пример возрождения канонического жанра богородичных догматов находим в одноименном сочинении В. Степурко «Богородичные догматы XVII в.» (светлой памяти святителя Д. Ростовского), созданном для солистов, хора, органа и симфонического оркестра. Опираясь на традиционный религиозный источник – монодию, автор успешно оперирует современными принципами композиции в единстве с интонациями попевок, представляющих собой интонационный синтез Западного и Восточного обрядов. Здесь же следует выделить инструментальное сопровождение (орган) и архаичное звучание «старожитнего монодийного пения» как отображение божественной сути (по определению Н. Герасимовой-Персидской) [3, с. 13]. Не акцентируя внимание на жанровых различиях православной и католической традиций, отметим все же, что в произведении чувствуется византийская интонационная модель.

К монодийным истокам обращался и молодой украинский композитор И. Небесный при создании хорового цикла «Три ирмология» для соло сопрано, соло баса, мужского хора. Три песнопения взяты из числа самых почитаемых церковных праздников: «Объятия отча» (стихира на постриг монахов), «Апостолы от конец земли» (светилен праздника Успения Пресвятой Богородицы (светилен – богослужбное песнопение, исполняемое в окончании утренней службы, после 9-й песни канона. – *И. К.*)), «Тебе одеющагося светом яко ризою» (стихира Великой пятницы Страстной недели). Автор целенаправленно взял данные песнопения, два из которых имеют связь с темой смерти: монашеский постриг означает смерть для всего мирского, а смерть Богородицы, в христианстве названная Успением, воспринимается как переход из земной жизни в небесную, что символически связано со смертью и воскресением Господа.



Расположение песнопений в цикле имеет определённую логику. Первое «Объятия отча» раскрывает мир человека, который во имя служения Господу отрекается от всего мирского, в другом – светильном «Апостолы от конец земли» передано время прощания Божьей Матери (первый человек, для которого отворились врата в Царство Господне) с апостолами, а в последней стихире запечатлена смерть Спасителя и Его воскресение.

Рассматривая хоровые миниатюры, стоит обратить внимание на то, что композиционное единство цикла достигается путём создания автором интонационных связей между частями. В нотах «Объятия отча» не указаны ключевые знаки, и всё же присутствие в теме, а далее и в хоровом сопровождении квартового тетрахода *b-c-d-es* обнаруживает признаки мажорного лада.

В следующей части – светильном «Апостолы от конца земли» – изначальная мелодическая интонация в диапазоне кварты *b-c-des-es* апеллирует к теме первой части цикла, но в минорном облике.

Заключительная часть «Три ирмологиона» стихира «Тебе одеющагося светом яко ризою» базируется на другом музыкальном материале и отмечена масштабностью и темповыми ресурсами, что указывает на наличие смысловой кульминации. Здесь явно ощутимо присутствие *d-moll*. Исследователь А. Ткаченко говорит об использовании автором своеобразного метода музыкальной «обратной перспективы» – символической отдалённости с помощью смены тонального плана. В коде наблюдается постепенное упрощение средств музыкальной выразительности и переход к прозрачной фактуре. Постигнув тайну интонации монодии, композитор мастерски воссоздал три различных варианта мелодического развития монодической темы и построил сквозную и в то же время целостную драматургию, основанную на первостепенной идее христианства – вере в воскресение Господнее и стремление человека к вечной жизни.

Таким образом, духовная музыка в творчестве современных композиторов достигает нового этапа своего развития, основанного на многовековых традициях обрядового канона. Отмечается общее стремление к проникновению в онтологическую суть жанра с внедрением в него национальных истоков, возрождению монодии. Под влиянием авторской рефлексии структура традиционных жанровых типов духовной ветви претерпевает трансформации и обновление с помощью технического композиторского перевооружения.

### ЛИТЕРАТУРА

- 1.Александрова, Н. Літургічна музика як жанрово-стильовий феномен у творчості вітчизняних композиторів ХХ–ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Александрова Наталія Костянтинівна. – О., 2008. – 22 с.
- 2.Гарднер, И. Богослужбное пение Русской православной церкви / И. Гарднер. – М., 1998. – Т. I. – 492 с.
- 3.Герасимова-Персидська, Н. Монодія як символ сакрального / Н. Герасимова-Персидська // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – 1999. – Вип. 6. – С. 13–20.
- 4.Герасимова-Персидская, Н. Русская музыка XVII в. Встреча двух эпох : монография / Н. Герасимова-Персидская. – М. : Музыка, 1994. – 126 с.
- 5.Мануляк, О. Сакральна творчість Богдани Фроляк у розвитку духовної музики сучасності / О. Мануляк // Молоде музикознавство. – Л., 2008. – Вип. 20. – С. 151–158.
- 6.Скорик, М. Хорові твори / М. Скорик // Камерний хор «Київ». – К., 2005. – С. 8.
- 7.Станкович, Є. Хорові твори / Є. Станкович // Бібліотека камерного хору «Київ». – К., 2004. – С. 8.
- 8.Ткаченко, А. Духовные произведения современных украинских композиторов: к проблеме переосмысления канонических традиций / А. Ткаченко // Музыкальная академия. – М., 2013. – Вып. 3. – С. 113–116.
- 9.Ясиновський, Ю. Львівський ірмолой кінця ХVI – початку ХVII століття – найдавніша нотолінійна пам'ятка церковної монодії / Ю. Ясиновський // Каллофонія : науковий збірник з історії церковної монодії та гімнографії / ред.: К. Ганнік, Ю. Ясиновський, А. Ясиновський. – Л. : ЛБА, 2002. – Ч. 1. – С. 256–273.

**ДУХОВНАЯ ГАРМОНИЯ М. П. МУСОРГСКОГО**

В музыкальной классике существуют явления, которые всегда актуальны для научно-исследовательской и музыкально-исполнительской практики. К подобным явлениям относится творчество Модеста Петровича Мусоргского. Данное утверждение можно подкрепить наличием целого ряда критических и научно-исследовательских работ, посвященных его творчеству, который постоянно пополняется новыми статьями, диссертациями, книгами, тезисами выступлений. Интерес к феномену Мусоргского очень высок во всем мире.

Музыка и личность Мусоргского изучаются с разных научных позиций: исторической, теоретической, культурологической, психологической, философской и т. д. У представителей разных областей знаний есть достаточные основания постоянно обращаться к творчеству М. П. Мусоргского. Первое состоит в том, что М. П. Мусоргский был предвестником масштабного обновления музыкального языка, которое началось в конце XIX – начале XX в. Сегодня, как и прежде, музыка композитора оставляет впечатление новизны и новаторской смелости.

Другая причина исследовательского интереса к творчеству М. П. Мусоргского состоит в глубине и сложности образного содержания его произведений. Модест Петрович Мусоргский глубоко проникает в мир человеческой психологии и обращается к вечным духовным ценностям человечества. Так, Е. А. Ручьевская указывает на наличие в музыке Мусоргского особого семантического уровня – духовного – и поднимает вопрос о методах его познания: «Существующий в музыке Мусоргского высший слой художественного содержания связан непосредственно с авторским мирозерцанием, с этосом» [4, с. 205].

Взгляд на религиозный характер музыки М. П. Мусоргского существует давно. Возник он в артистических кругах Серебряного века в процессе постановки «Хованщины». Вспомним высказывание А. Блока об опере М. П. Мусоргского: «Она стоит в самом центре, именно на той узкой полосе, где проносится дыхание духа» [1].

Историк искусства А. Бенуа объединяет религиозное начало творчества композитора с трагизмом как его первопричиной и отмечает, что искусство М. П. Мусоргского не было бы таким религиозным, если бы оно не было «выплакано». В свою очередь Г. В. Свиридов расценивал наследие М. П. Мусоргского как «апологию православия» и называл «Бориса Годунова» и «Хованщину» «молитвою, разговором с Богом» [2, с. 40].

Фундаментальным вкладом в изучение духовной гармонии М. П. Мусоргского является исследование А. Н. Мясоедова «О гармонии русской музыки (Корни национальной специфики)», в котором данная специфика определяется не только и даже не столько тесными связями с народно-песенным творчеством, сколько глубинным родством с церковно-певческими традициями. Характерно, что в гармонии М. П. Мусоргского данные традиции показаны большей частью на тех примерах из его сочинений, которые абсолютно не связаны с раскрытием церковной образности: песни Варлаама из «Бориса Годунова», монолога Бориса «Достиг я высшей власти» и песни «Окончен праздный, шумный день» из цикла «Без солнца» [3, с. 102–112].

А. Н. Мясоедов раскрывает именно диатоническую природу мажоро-минорных связей, что указывает на прямое развитие диатонических принципов, действующих в русской народной песне и наиболее почвенных образцах русского церковного многоголосия [Там же, с. 102–106].

Расширение представления о духовной гармонии М. П. Мусоргского актуально как исследование проблемы выразительнейшего внутреннего слышания и интонирования и,

следовательно, направлено прежде всего на изучение как исполнительской деятельности музыкантов, так и творчества современных композиторов.

Анализ литературы дает возможность установить, что духовная гармония в творчестве М. П. Мусоргского теснейшим образом связана с русскими церковными песнопениями (многоголосными и одноголосными), и, что особенно важно, эти связи во многом определили специфику гармонии русского музыкального искусства. Родство гармонии М. П. Мусоргского с церковными песнопениями в целом обусловлено: проявлением принципов организации, восходящих к обиходному звукоряду; ладовой переменностью, характерной для церковной и народной музыки (параллельной, кварто-квинтовой и большесекундовой), а также гармоническими оборотами, происходящими от взаимодействия древнерусской мелодики; различными средствами стилизации церковного многоголосия или их сочетанием.

Отметим, что традиции православной музыкальной культуры, особенно ярко и многообразно проявившиеся в творчестве Модеста Петровича Мусоргского, в дальнейшем были продолжены и развиты русскими композиторами XX столетия.

Важнейшие открытия музыкального языка М. П. Мусоргского, которые оказали влияние на видоизменение гармонии русской музыки XX века, обусловлены, в частности, огромным значением в его творчестве церковно-певческих традиций.

Исключительно многогранным становится родство с русскими церковными песнопениями, которое ярко проявилось в сочинениях М. П. Мусоргского. Одна из основных причин этому, по мнению П. А. Соловьевой, заключается в важнейшей, основополагающей идее творчества композитора – стремлении передать духовное величие русского народа. Не случайно церковно-певческие традиции нашли отражение в народных сценах: в сцене у собора Василия Блаженного – в народном хоре «Кормилец-батюшка, подай Христа ради», который словно рождается из стонов Юродивого, в сценах величания князя Ивана Хованского и венчания на царство Бориса Годунова, в сцене под Кромами... Как ярко прослеживаются здесь связи с церковным многоголосием и с древнецерковными песнопениями! С другой стороны, своеобразный психологический дар М.П. Мусоргского, его удивительное умение раскрывать человеческие характеры, передавать суть этих характеров несколькими меткими штрихами, наконец, *credo* композитора – всё это определило формирование характерных приёмов стилизации церковного многоголосия, признаков духовной гармонии в его творчестве.

Глубинные связи гармонии русской светской профессиональной музыки с гармонией русских церковных песнопений – важнейшая и практически неизученная проблема.

Заметим, что в музыковедческой литературе (И. Я. Беленкова, И. Я. Вершинина, Г. Л. Головинский, Е. Б. Трёмбовельский, С. И. Шлифштейн и др.) М. П. Мусоргский характеризуется как композитор дерзновенный, как новатор, прокладывающий путь «к новым берегам» XX века. Музыковеды отмечают, что важнейшие особенности нового музыкального языка композитора обусловлены и исключительно ярко выражены в его творчестве. И закономерно, что в сочинениях русских композиторов XX века эти традиции нередко проявляются в неразрывной связи с творчеством М. П. Мусоргского.

Исследование представленной проблематики можно представить по трём основным направлениям: на изучение родства ладовой организации русской светской профессиональной музыки с обиходным звукорядом; на выявление ладовых изменений и гармонических оборотов, основанных на древнецерковном мелодизме; на стилизации церковного многоголосия.

Принято считать, что важнейшие специфичные черты гармонии русской музыки, её национальные корни определяют принципы, истоком которых является диатонический обиходный звукоряд.

Исходя из вышеизложенного, отметим, что глубинное родство духовной гармонии М. П. Мусоргского с церковными песнопениями в целом обусловлено: проявлением

принципов организации, восходящих к обиходному звукоряду; ладовой переменностью, характерной для церковной и народной музыки (параллельной, кварто-квинтовой и большесекундовой), а также гармоническими оборотами, проистекающими от древнерусского мелодизма; стилизацией церковного многоголосия.

Интересно, что традиции православной музыкальной культуры, особенно ярко и многообразно проявившиеся в творчестве М. П. Мусоргского, в дальнейшем были продолжены и развиты русскими композиторами XX века.

Таким образом, важнейшие открытия музыкального языка М. П. Мусоргского, его духовности предвосхитили многие особенности гармонии русской музыки XX века и обусловлены огромным значением в его творчестве церковно-певческих традиций.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Головинский, Г. Л. М. П. Мусоргский / Г. Л. Головинский, М. Д. Сабина. – М. : Музыка, 1998. – 736 с.
2. Куняев, С. Ю. Поэзия. Судьба. Россия. Книга воспоминаний и размышлений. Из монологов Георгия Свиридова / С. Ю. Куняев // Наш современник: Журнал писателей России. – 1999. – № 5. – С. 127–145.
3. Мясоедов, А. Н. О гармонии русской музыки. Корни национальной специфики / А. Н. Мясоедов. – М. : Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, 2012. – 104 с.
4. Ручьевская, Е. А. Слово и внесловесное содержание в творчестве Мусоргского / Е. А. Ручьевская // Музыкальная академия. – 1993. – № 1. – С. 200–206.

УДК 786.2:78.071.2

*Т. Р. Мачитидзе,  
г. Луганск*

### ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА М. МУСОРГСКОГО В ЗАРУБЕЖНОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ

Творчество М. Мусоргского является величайшим достоянием не только русской культуры, но и всего мирового сообщества. Признание этого факта позволяет понять, почему огромный интерес к наследию композитора не угасает на протяжении уже сотни лет, причем как со стороны исполнителей, так и музыковедов. Десятки (если не сотни) томов музыковедческих трудов освещают различные грани проблемы, обозначаемой как «музыка Мусоргского». Фортепианная музыка наиболее самобытного композитора «Могучей кучки» занимает весьма скромное положение в сравнении с оперной и вокальной, однако, несмотря на свою малочисленность, она по праву занимает достойное место в мировой исполнительской практике.

*Объектом* настоящего исследования является фортепианная музыка М. Мусоргского, *целью* – анализ контента практики исполнения зарубежными пианистами сочинений русского композитора.

Пожалуй, самым известным фортепианным сочинением М. Мусоргского являются «Картинки с выставки». Цикл привлекает исполнителей-пианистов всех поколений и статусов богатой палитрой и зримостью образов, «срисованных» с полотен друга и единомышленника композитора, художника и архитектора В. Гартмана [2]. В этой музыке в полной мере воплотился талант композитора говорить доступным языком о сложных вещах. Не удивительно, что «Картинки с выставки» снискали такую популярность как в отечественной исполнительской практике, так и в зарубежной [3].

Знакомство зарубежной публики с фортепианной сюитой «Картинки с выставки» состоялось в Париже в 1905 году на лекции знатока творчества М. Мусоргского М. Кальвокоресси. Сочинение было тепло принято парижскими слушателями, и произведение стало «желанным гостем» на концертах. Популярность цикла была настолько велика, что начали появляться его «вариации» для других исполнительских составов, самой

известной среди которых является оркестровая версия М. Равеля, созданная в 1922 году. Она получила широкое признание у дирижёров и слушателей всего мира и стала достойной соперницей фортепианному образцу, известному в то время в редакции Н. Римского-Корсакова, практически затмив его.

Интерес к «Картинкам с выставки» как к фортепианному сочинению возобновился ближе к середине XX века. В 50-е годы было положено начало активной жизни цикла в отечественной исполнительской практике, связанное также с изданием авторской рукописи, в этот период появляются и первые студийные записи. «Картинки с выставки» прочно вошли в репертуар российских пианистов с мировым именем – С. Рихтера, В. Горовица, который сделал собственную транскрипцию сочинения, позднее – М. Юдиной и В. Ашкенази. Фортепианный цикл Мусоргского стал всё чаще появляться в конкурсных программах пианистов, в качестве примера можно привести исполнение «Картинок с выставки» пианистом и композитором М. Коллонтаем на конкурсе им. П. Чайковского в 1982 году.

В середине XX века исполнительская география «Картинок с выставки» не ограничивалась Европой. Музыка русского композитора нашла отклик и в сердцах слушателей США. Свидетельством тому является ряд детских концертов, состоявшихся в зале Нью-Йоркской филармонии в 1966 году. На найденных нами афишах мы обнаружили, что наряду с оркестровой версией «Картинок с выставки» под руководством Л. Бернштейна отдельные пьесы цикла звучали в фортепианном исполнении канадской пианистки С. Себастьян, американского пианиста Д. Ои и других молодых в то время исполнителей. Кроме того, следует отметить, что в рамках проекта Нью-Йоркской филармонии «Young people concert» в 1920, 1925 и 1985 годах пианисты М. Хансотт, Г. Ашман и Д. Фельдман исполняли «Гопак» из оперы «Сорочинская ярмарка» в фортепианной транскрипции С. Рахманинова.

Оставаясь верными фортепианному образцу «Картинок с выставки», русские пианисты популяризируют это произведение на Западе. В интерпретации В. Афанасьева «Картинки с выставки» звучали в США на ежегодном музыкальном фестивале Newport Music Festival, штат Род-Айленд (1980 год), а также прочно вошли в репертуар Е. Кисина, Д. Мацуева и К. Герштейна. На сегодняшний день к числу «популяризаторов» музыки М. Мусоргского принадлежит русская пианистка Ю. Авдеева. Согласно гастрольному графику Ю. Авдеевой, в ближайшие месяцы слушательская аудитория Висбадена (Германия), Кардиффа (Великобритания, Уэльс) и нескольких крупных городов Японии услышит «Картинки с выставки» в её исполнении. Кроме того, внимание зарубежной публики привлекла также интерпретация данного цикла пьес пианистки Н. Кавтарадзе, о чём пишет голландский музыкальный журнал «WAA»: «Здесь речь идёт об исключительном исполнении самого знаменитого опуса М. Мусоргского. Кавтарадзе приглашает к захватывающему странствованию среди картин В. Гартмана. Неожиданные акценты и паузы, которые содержат интенсивную напряжённость, позволяют по-новому взглянуть на этот мир звуков. Большое впечатление производит „Прогулка” в этом исполнении. Это „выставка”, достойная многократного посещения» [1]. Н. Кавтарадзе занимается активной концертной деятельностью в большинстве европейских стран и США.

Регулярно обращается к творчеству М. Мусоргского солист Московской филармонии, победитель конкурса имени П. Чайковского, российский пианист с мировым именем Д. Мацуев; благодаря ему «Картинки с выставки» звучат в крупнейших концертных залах зарубежья, в числе которых – Плейель (Париж) [8]. Стоит также отметить, что в текущем концертном сезоне молодая концертирующая казахстанская пианистка, выпускница Московской консерватории, обладательница первой премии Шотландского международного конкурса пианистов в Глазго О. Шевченко выступит с самым известным фортепианным сочинением М. Мусоргского в Мельбурне (Австралия). Гости Лемингтонского музыкального фестиваля, который состоится в мае 2019 г., смогут услышать «Картинки с выставки» в исполнении, по мнению критиков, одного из лидеров современного музыкального

романтизма, молодого пианиста А. Гугнина, чья гастрольная география охватывает более двадцати стран и самые статусные площадки мира: Карнеги-холл, Мюзикферайн в Вене, Концертный зал в Шанхае, концертный зал Лувра и другие. Выпускник Московской консерватории, ученик В. Горностаевой, обладатель второй премии на конкурсе имени Л. Бетховена в Австрии (2013), первой премии на фортепианном конкурсе в Сиднее (2016) и золотой медали конкурса Джини Бахауэр в Солт-Лейк-Сити (США), он является одним из самых востребованных пианистов в мире на сегодняшний день.

«Картинки с выставки» регулярно включаются молодыми исполнителями в конкурсные программы. Так, сочинение было представлено на Дублинском международном конкурсе пианистов (2015), на XV Международном конкурсе пианистов имени В. Клиберна, где его исполнил лауреат конкурса имени Ф. Листа в Сан-Бенедетто, лауреат Международного конкурса UNISA австрийский пианист Ф. Шухер [12]. В 2012 году на Кипрском фестивале «Картинки с выставки» исполнил французский пианист Э. Деспакс, в игре которого сочетаются «поэзия и подлинное чувство повествования с захватывающим дух техническим совершенством». За плечами у него сольные концерты в городах Италии, Бельгии, Германии; на мировых концертных площадках, таких как зал Гаво (Париж), где выступали крупнейшие в истории музыканты – М. Аргерих, М. Ростропович, И. Менухин и другие [9].

Румынский пианист Д. Чобану, лауреат многих престижных конкурсов, в том числе Международного конкурса UNISA, обладатель серебряной медали и приза зрительских симпатий на Международном конкурсе пианистов имени А. Рубинштейна в Тель-Авиве, дебютировал с «Картинками с выставки» в Карнеги-холле осенью 2018 года [5].

В репертуар шотландского пианиста С. Осборна, лауреата международных конкурсов, признанного музыкальным журналом Би-би-си «художником нового поколения», входят сочинения русских композиторов Д. Шостаковича, С. Рахманинова, Н. Метнера; в 2013 году он получил премию «Грэмми» (США) за запись «Картинок с выставки» М. Мусоргского на одном диске с «Сарказмами» и «Мимолётностями» С. Прокофьева [10]. Кроме того, С. Осборн исполнял «Картинки с выставки» в Уигмор-холле (Лондон) [7].

В исполнении концертирующего американского пианиста, обладающего, по мнению Э. Гилельса, выдающимся дарованием, обладателя второй премии на конкурсе имени П. Чайковского, выпускника Джульярдской школы М. Дихтера «Картинки с выставки», существующие также в записи 1987 года на CD, вновь звучали в Аппалачском государственном университете на летнем музыкальном фестивале в 2018 году [4; 11].

Фортепианный образец «Картинок с выставки» продолжает звучать в Англии, Испании, Италии, Германии благодаря современным пианистам М. Беббингтон (Великобритания), М. Дарзинкевичуте (Литва), Ф. Романо (Италия), Чо-Сон-Чжин (Южная Корея) [6].

Продолжается жизнь и других фортепианных сочинений М. Мусоргского – звучат полька «Подпрапорщик», скерцо «Швея», «Слез», «На южном берегу Крыма», «Уголки», «Размышление. Листок из альбома» и др. Французская пианистка С. Карбонель записала альбом, включающий в себя все фортепианные пьесы М. Мусоргского, кроме «Картинок с выставки». Полное собрание фортепианных сочинений композитора известно также в интерпретации Н. Кавтарадзе и М. Бальини, лауреата крупнейших международных фортепианных конкурсов, среди которых конкурсы имени Ф. Бузони в Больцано и Ф. Шопена в Варшаве. Помимо этого, М. Бальини является автором и исполнителем фортепианной транскрипции «Гопака» и «Ярмарочной сцены» из оперы «Сорочинская ярмарка».

Представленный панорамный обзор функционирования фортепианного цикла «Картинки с выставки» М. Мусоргского в зарубежной исполнительской практике XX века свидетельствует о популярности данного произведения за рубежом, что ещё раз доказывает его высокую художественную значимость, широко апробированную в практике мирового музыкального искусства.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Нина Кавтарадзе / Биография / Официальный сайт [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.ninakavtaradze.com/biography\\_russian.htm](http://www.ninakavtaradze.com/biography_russian.htm)
2. Хентова, С. «Картинки с выставки» Мусоргского / С. Хентова // Хентова, С. Любимая музыка. – К. : Музична Україна, 1989. – С. 309–315.
3. Кашкадамова, Н. Модест Мусоргский / Н. Кашкадамова // Кашкадамова, Н. История фортеп'янного искусства XIX столетия. – Тернопіль : АСТОН, 2006. – С. 556–573.
4. Appalachian State University // Eastern festival orchestra featuring Misha Dichter [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://appsummer.org/schedule/id/eastern-festival-orchestra-feat-misha-dichter>
5. Daniel Petrica Ciobanu / Official site // Events [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.danielpetricaciobanu.com/events-1?view=calendar&month=03-2019>
6. Monika Darzinkeviciute / Official site // Agenda [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://monikadarzinkeviciute.com/agenda-1>
7. Official Ticket Partner «bachtrack» / Tableaux and Pictures: Steven Osborne at Wigmore Hall [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://bachtrack.com/review-rachmaninov-mussorgsky-steven-osborne-wigmore-hall-february-2015>
8. Official Ticket Partner «CLASSICTIC» // Denis Matsuev, Schumann & Mussorgsky: Salle Pleyel [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://www.classictic.com/en/denis\\_matsuev\\_\\_schumann\\_\\_mussorgsky\\_\\_salle\\_pleyel/20795/](https://www.classictic.com/en/denis_matsuev__schumann__mussorgsky__salle_pleyel/20795/)
9. Pharos Arts Foundation / Concerts & Recital Series // Emmanuel Despax / piano [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://www.pharosartsfoundation.org/emmanuel\\_despax.htm](https://www.pharosartsfoundation.org/emmanuel_despax.htm)
10. Steven Osborn / Official site // Concerts [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.stevenosborne.co.uk/concerts/>
11. The Misha and Cipa Dichter Website // Misha Dichter Press [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.mishadichter.com/misha\\_dichter\\_press.htm](http://www.mishadichter.com/misha_dichter_press.htm)
12. TheaterJones / North Texas performing arts news/ Fifteenth Van Cliburn International Piano Competitions // Bios and repertoire for the thirty pianists in the Fifteenth Van Cliburn International Piano Competitions [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.theaterjones.com/ntx/fifteenthvancliburninternationalpianocompetition/20170525100224/2017-05-25/Meet-the-Pianists>.

**УДК 782.1*****И. И. Овчаренко,  
г. Луганск*****ЛАДОТОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТЕМАТИЗМА В ОПЕРЕ  
М. П. МУСОРГСКОГО «СОРОЧИНСКАЯ ЯРМАРКА»**

Сочинение оперы «Сорочинская ярмарка» по произведению Н. В. Гоголя длилось довольно долго. Гоголевское творчество в XIX веке вызывало живой интерес во всех слоях петербургского общества, в том числе в кружке М. А. Балакирева. Не избежал этого влияния и М. П. Мусоргский, искавший сюжет для комической бытовой оперы из украинской жизни.

Мысль о создании оперы «Сорочинская ярмарка» возникла у композитора в 1874 году. Однако сочинение музыки временно приостановилось ввиду трудности сочетания русского языка с цитатами на украинском языке. Но решение это было временным, и в 1876 году работа возобновилась. М. П. Мусоргский делает записи напевов народных песен, сохранившиеся в его рукописях, сочиняет музыкальные наброски для голосов с фортепиано. В дальнейшем дело продвигалось с перерывами. Ситуацию усложняла необходимость одновременно работать над оперой «Хованщина».

Поездка по югу России, получение частного заказа на срочное окончание оперы и возможность начать издание клавира «Сорочинской ярмарки» вызвали общий подъём настроения композитора. Работа над оперой стала продвигаться достаточно быстро, произведение издавалось отдельными номерами и сценами, которые композитор представлял

публике в своих концертах, и к лету 1880 года было настолько близко к завершению, что заговорили о его постановке на сцене. Тем не менее при жизни композитора опера «Сорочинская ярмарка» так и не была завершена.

После смерти М. П. Мусоргского в 1881 году ряд композиторов редактировали, инструментовали и досочиняли недостающие части. Среди них А. К. Лядов, В. Г. Каратыгин, Ц. А. Кюи, Н. Н. Черепнин. Автор статьи использовал в работе вариант клавира, составленный и проработанный по автографам М. П. Мусоргского музыковедом П. А. Ламмом в 1930 году. Недостающие сцены досочинены В. Я. Шебалиным.

«Сорочинская ярмарка» является самой жизнерадостной, светлой оперой, дававшей композитору в процессе работы отдых и эмоциональную разрядку после сочинения ряда сложных и драматических произведений. Основой музыкальной ткани является украинская песня, её формы, ритмические и мелодические формулы, цитаты (композитор использовал 13 подлинных народных напевов). Мелодии и речитативы, созданные самим композитором, трудноотличимы от народных.

Драматургия оперы основана на противопоставлении двух линий – лирико-романтической и комической. К первой относятся образы Параси – дочери Черевика и падчерицы Хиври, парубка Грицька. Ко второй – образы Черевика, Хиври – жены Черевика, Кума, поповича Афанасия Ивановича. Отдельно обрисован Цыган – плут и хват. Он, по сути, является организатором дальнейших событий.

Знакомство со всеми действующими лицами происходит в первом действии на ярмарке. Среди пёстрой и шумной ярмарочной толпы появляются Парася и Черевик. Звучит песня Параси «Ах, тятя, что ж это за ленты» [1, с. 13]. Напевная, плавная, неторопливая мелодия, с ходами по нешироким интервалам, чёткого квадратного строения в светлом D-dur характеризует образ молоденькой простодушной девушки, впервые попавшей на ярмарку и просящей отца купить ей ленты. И даже временный отказ («А вот продам пшеницу да кобылу» [Там же, с. 14]) не может испортить ей настроение.

Здесь же происходит первое тонально-гармоническое «столкновение интересов». В дальнейшем вся лирическая любовная линия будет проходить в диезных тональностях, с ясным в ладовом и гармоническом отношении сопровождением. Контрастом ей будет служить использование сферы бемольных тональностей, сопровождающей сцены ссор и проявлений злобного нрава Хиври. Краткий отказ отца уже звучит в тональности g-moll среди безмятежного D-dur, подчиняя себе и каденцию в партии Параси.

Сцена знакомства Параси и Грицька [Там же, с. 21] представляет собой замечательный образец лирического дуэта с распевными интонациями. Фразы-переключки начинаются в партии Парубка в прозрачном G-dur и продолжаются в грустном h-moll в ответах Параси тут же переходящем опять в G-dur, как бы подчиняясь возникающему взаимному чувству. Сговор о свадьбе завершается через fis-moll торжественной восходящей интонацией Черевика в одноименном Fis-dur («...чтоб и пастись на одной траве. Что, по рукам? По рукам» [Там же, с. 27]).

Грустную часть лирико-романтической линии представляет Думка Парубка [Там же, с. 46], ярко отражающая черты жанра украинской думы: прихотливую свободу метроритма, ходы мелодии на сексту и квинту, широкий диапазон, экспрессивные паузы и цезуры в конце фраз, причудливость ладовой окраски (ais-moll с пониженной второй ступенью в первой части и h-moll с повышенной четвёртой ступенью во второй части, сопоставление разных видов минора), переключки вокальной партии с соло деревянных духовых инструментов, напоминающих наигрыши сопилки.

Диезная сфера тональностей продолжается во втором действии, отражая комическую смену настроений сварливой Хиври, ждущей ухажёра – поповича Афанасия Ивановича. Все эпизоды, связанные с её мечтами, желанием казаться молодой и привлекательной, написаны светлыми тональными красками. Распевный лейтмотив в E-dur «Приходи скорей, мой миленький» [Там же, с. 72], звучащий сначала в оркестре, а затем ещё несколько раз в



вокальной партии, сменяется торжественной темой в G-dur «Ой ты, дивчина, горда да пышна» [Там же, с. 75], сопровождающей прихорашивание и самолюбование Хиври. Тревожный речитатив «Что ж это мой миленький нейдёт?» [Там же, с. 79] подготавливает двухчастную яркую сцену, основанную на контрасте задумчивой песни «Утоптала стеженьку» [Там же, с. 80] в cis-moll с ритмическими усложнениями триолями и тридцать вторыми длительностями, широкими интонационными ходами и распевами и весёлой танцевальной «От коли ж я Брудауса встретила» [Там же, с. 82] в fis-moll, с чётким акцентированным ритмом, синкопированным аккомпанементом, отражающим шаги, повороты и притопывания танцующей Хиври. Сцена ухаживания за поповичем Афанасием Ивановичем построена в тональностях A-dur и E-dur и завершается проведением в оркестре первого лейтмотива.

Отступлением от избранной диезной сферы является Думка Параси из второй картины третьего действия – популярный, часто исполняемый певцами на концертной эстраде номер. Двухчастная форма соответствует народным традициям. Первая часть лирическая протяжная в мелодраматическом es-moll «Ты не грусти, мой милый» [Там же, с. 190] – обращение к Парубку, основана на интонациях его Думки. Вторая танцевальная часть построена на народной песне «Зелененький барвиночку» [Там же, с. 192] в ликующем Des-dur. Следующий за этим любовный дуэт Парубка и Параси возвращает не только светлую диезную сферу тональностей, но и основан на интонациях дуэта и песни Параси, хора девчат и парубков из первого действия, обрамляя интонационно лирико-романтическую линию оперы. Весёлый, задорный гопак завершает оперу в тональности G-dur.

К комической линии относятся образы Черевика и Кума. Это добродушные толстые ленивые выпивохи, для которых добрая компания и шинок – прежде всего. Такими они предстают уже в первом действии. Грозное на первый взгляд обращение Черевика к Парубку: «Стой! Стой! Что ты, брат! Разве можно с моей дочкой так-то обращаться?» [Там же, с. 24] интонационно основано на танцевальной украинской народной песне, да и звучит в тональности G-dur, продолжающей тональность дуэта-объяснения Парубка и Параси. Грозный характер ему придаёт реплика «Стой! Стой!» на шестой пониженной ступени, резко обрывающей речь влюблённых с помощью унисонного tutti оркестра и подготавливающей появление сферы бемольных тональностей. Так и происходит: G-dur сменяется тональностью g-moll, размер 4/4 – на 3/2. Черевик в раздумье. Но уважительно повторяющий его интонации Парубок приводит его к согласию на свадьбу, а вокальную партию в Fis-dur.

Для партии Черевика вообще характерны частые тональные переходы. Они подчёркивают покладистость и неустойчивость его характера, тональность его партии совпадает с тональностью партии собеседника. Это ярко подчеркнуто уже в комической сцене возвращающихся из шинка и блуждающих в потёмках Черевика и Кума. Протяжная песня Кума «Вдоль по степям, по привольным» [Там же, с. 33] в размере 3/2 и тональности d-moll поддерживается песней Черевика «Ой, чумак, ты дочумаковался». Кум переходит на плясовую «Ой, ду-ду, ру-ду-ду» [Там же, с. 35] в D-dur – и Черевик за ним.

Особенно эта черта Черевика проявляется в дуэтах-ссорах со сварливой Хиврей в первом и втором действиях, которую он побаивается и сразу соглашается с ней во всём. Эти сцены являются образцом комических ситуаций и сферой господства бемольных тональностей. Здесь ярко показан противоречивый, сложный характер Хиври – суровый по отношению к мужу и ласковый по отношению к ухажёру-поповичу. В объяснениях с Черевиком это речитативные разорванные фразы и мотивы с повторением скороговоркой одних и тех же звуков, имитирующих даже побои ленивого мужа. Любовные мечты сопровождают диезные мажорные тональности, распевность, цитаты из народных песен. Во втором действии, когда речи Черевика совсем изводят её, темпы меняются от замедленных в жалобах до быстрых в ссоре, с унисоном оркестра на повторении одних и тех же мотивов из такта в такт. В момент высшего накала ссоры ключевые знаки отменяются вообще, переводя музыку в a-moll.

Комические черты образа поповича Афанасия Ивановича проявляются в контрастах интонаций: распевных в разговоре с Хиврей и монотонных на одном звуке в молитве «Господи, прости мне прегрешение» [Там же, с. 104], напоминающих знаменитого «Семинариста».

На образе Цыгана строится вся драматическая интрига оперы. Его рассказ о Красной свитке в первом действии, степенный и неторопливый в размере 3/2, содержит в сравнительно непродолжительном номере яркие тональные переходы (H-dur – G-dur – H-dur – cis-moll – H-dur), подчёркивающие возрастание напряжения. Они приводят к кульминации рассказа – возгласу «Там поселился Красная свитка!» [Там же, с. 21]. Хроматическая нисходящая интонация в вокальной партии заканчивается лейтмотивной малой ноной, появляющейся далее во всех сценах оперы, связанных с этим образом. В гармоническом сопровождении на динамическом оттенке «Р» звучит транспонирующая секвенция с использованием увеличенного трезвучия, усиливающая эффект волшебства и всеобщего страха.

В целом музыкальный язык оперы поражает простотой стиля, особенно после сочинения таких сложных произведений, как оперы «Борис Годунов» и «Хованщина». Основой его является песня, песенные жанры, обилие фольклорных цитат. Темы не развёрнуты по-оперному, звучат кратко, в основном в простых квадратных формах. Оркестр поддерживает пение практически постоянным дублированием вокальной партии, а часто вообще звучит в унисон. В области тонально-гармонического и ладового развития нет особых усложнений и новшеств, хотя оно и отражает опыт М. П. Мусоргского, приобретённый им на протяжении всего творческого пути. Опираясь на украинскую народную песню, композитор ярко воссоздал национальный колорит, лирику и юмор повести «Сорочинская ярмарка» Н. В. Гоголя.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Мусоргский, М. П. Сорочинская ярмарка: переложение для пения с фортепиано / М. П. Мусоргский. – М. : Музыка, 1970. – 235 с.

УДК 78.01

*Д. И. Похилько,  
г. Свердловск*

### МОДЕСТ МУСОРГСКИЙ И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА

*...Считаю Мусоргского самым  
гениальным создателем оперного  
реализма. Ни до, ни после него не  
было равных ему по вдохновению и  
творческому гению художника.*

*Ф. И. Шаляпин*

Культура является одной из важнейших областей общественной жизни. Она есть творение человека, результат его творческих усилий. Мы ассоциируем различные музыкальные произведения с целой нацией, порядком жизни, взглядами, ценностями. Некоторые композиторы своим творчеством повлияли на развитие мировой культуры, и среди них Модест Петрович Мусоргский.

Сегодня его именем названы улицы почти 30 городов, его имя носят высшие музыкальные учебные заведения, театры, малая планета и даже кратер на Меркурии, но при всей его уникальности он остался не до конца понятным и признанным при жизни, ибо, как все гениальные личности, опережал своё время.

Почему так произошло? Прежде всего, он обличал удручающее положение народа в России, которому искренне сочувствовал и сопереживал. Как пишет Г. Хубов, его вокальные сочинения, оперы затрагивали темы социального неравенства. Многие произведения запрещались царской цензурой. Кроме того, его музыка была далека от салонной, она задавала вопросы о жизни России, заставляла размышлять о её судьбе.

Сама тематика творчества М. Мусоргского была сформирована ещё в раннем детстве благодаря его няне. Она открыла для него богатство русского фольклора, сохранившегося в Торопецком уезде Псковской губернии, где были живы воспоминания о подвигах Мстислава Удалого и Александра Невского.

Любовь к музыке победила семейные традиции выбора профессии гвардейского офицера. Он отдал себя призванию. На протяжении всей своей жизни Модест Петрович с жадностью изучал творчество западноевропейских, русских композиторов, и прежде всего соратников по искусству – участников «Могучей кучки». В нём пробудилась жажда к творчеству, стремление к совершенствованию в музыкальном искусстве, которое стало целью жизни.

Вскоре период накопления знаний сменился периодом активной творческой деятельности. 60-е годы XIX столетия – это эра пробуждения России, ожидающей перемен. Обновление проходило во всех областях жизни, и в музыке тоже.

Мусоргский задумывает написать оперу, в которой нашло бы воплощение его пристрастие к большим народным сценам и к изображению сильной волевой личности. Так появляется опера «Борис Годунов». Опера была заселена небывалыми дотолем в музыкальном искусстве героями и образами. Беглые монахи, юродивый, семинаристы, дети-сироты, нищие, бесправные люди пришли в музыку прямо из жизни. Герои Мусоргского, включенные в водоворот драматических, исторических событий, живут на сцене полнокровной жизнью, меняются, преображаются. «Борис Годунов» – единственная опера, которая при жизни Мусоргского звучала на сцене. Дважды на её исполнение был наложен запрет, однако благодаря примадонне Мариинского театра Ю. Платоновой премьера состоялась в Мариинском театре в 1874 г. Автора вызывали на сцену 20 раз. Но Ц. Кюи после премьеры написал разгромную статью, нанеся тем самым тяжелый удар Мусоргскому.

Композитора окрестили самодовольным неучем. Следует отметить, что гениальность данного человека была признана, как это ни парадоксально, благодаря французам. После показа С. Дягилевым оперы «Борис Годунов» в Париже парижане пришли в восторг. Люди наперебой рассказывали друг другу о гениальности русского композитора Мусоргского. Отголоски восхищения и восторга дошли до России. Только тогда личность Мусоргского стали по-другому воспринимать на родине, по-другому смотреть на его творчество.

Ещё в период работы над «Борисом Годуновым» Мусоргский вынашивает замысел «Хованщины» и вскоре начинает собирать материалы. Работа продвигалась сложно. Композитор обратился к материалу, выходящему за рамки оперного спектакля.

В «Хованщине», как и в «Борисе Годунове», большое смысловое значение имеет вступительное «слово» оркестра – звуковая картина «Рассвет на Москве-реке». Сама идея рассвета как наступления нового дня имела символическое значение: петровские реформы несли в Россию «свет» новых преобразований.

К числу выдающихся произведений М. Мусоргского относится программная фортепианная сюита «Картинки с выставки». Её содержание определила выставка работ ушедшего из жизни друга композитора, художника В. Гартмана. Сочинение было создано очень быстро – за три недели. Этот признанный шедевр неоднократно вдохновлял на «сотворчество» академических музыкантов, создававших оркестровые версии «Картинок». Особенно громкий успех сопутствовал оркестровке М. Равеля, привлёкшей внимание крупнейших мастеров мирового балета, драматического театра и кинематографа.

Параллельно с инструментальным циклом «Картинки с выставки» один за другим появляются 3 вокальных: «Детская», «Без солнца», «Песни и пляски смерти». Они становятся итогом всего камерно-вокального творчества композитора.

Неординарное наследие композитора всегда привлекало внимание выдающихся музыкантов, и прежде всего оперы. Это уникальное явление и в мировой музыке, потому что композитор создал новую разновидность жанра – народную музыкальную драму. Он стоит в одном ряду с такими реформаторами, как К. Монтеверди в XVII веке, Х. В. Глюк в XVIII.

Многие музыканты поклонялись и поклоняются русскому гению. В их числе К. Дебюсси, М. Равель, Ф. Пуленк, А. Шёнберг, Д. Шостакович, С. Прокофьев, Р. Щедрин и другие, взявшие на вооружение его музыкальные открытия. Девиз Мусоргского призывал идти к новым берегам в искусстве. И композитор остался верен ему до последнего вздоха, открывая бескрайние горизонты музыкальной правды.

УДК 784.671

*О. А. Сенчукова,  
г. Луганск*

### ЖАНР КОЛЫБЕЛЬНОЙ В ТВОРЧЕСТВЕ М. П. МУСОРГСКОГО

Колыбельная песня – один из древнейших жанров фольклора, предназначенный для убаюкивания младенца. В традиционной народной культуре колыбельная песня выполняла магическую охранную функцию. Позже этот жанр постепенно утрачивал магические элементы и приобретал значение доброго пожелания на будущее. Как правило, колыбельная пелась матерью. Характер исполнения мягкий, ласковый, монотонный. Отсюда рождается характерная ритмическая организация, музыкальная специфика, многократная повторяемость при исполнении; преобладает минорная ладовая окраска и интонация малой терции.

Этот жанр не обошел вниманием и М. П. Мусоргский, создав несколько колыбельных, в число которых входят: «Спи, усни, крестьянский сын» (1865), «Колыбельная Ерёмушки» (1868), «С куклой» (1873), Колыбельная из цикла «Песни и пляски смерти» (1877).

Жанр колыбельной был для Мусоргского одним из самых любимых. Композитор трактовал его очень широко: от колыбельной кукле до трагической колыбельной Смерти в «Песнях и плясках смерти». Нежность, ласка, юмор, скорбные предчувствия, трагизм, безнадежность – таково многообразное содержание его колыбельных.

В 1866 году Мусоргский объединяет в сборник 17 романсов, написанных в последнее десятилетие. Он назвал его «Юные годы». Завершает цикл колыбельная «Спи, усни, крестьянский сын» (на слова А. Островского). Произведение создано в тяжелый период жизни композитора – во время болезни и смерти матери Юлии Ивановны, которой и посвящено это произведение. Филарет Петрович Мусоргский, чтобы поддержать брата, настоял на переезде Модеста к нему в Минкино. Здесь композитор имел возможность близко увидеть тяжёлую жизнь крестьян. Многие сцены крестьянского быта, пройдя сложный процесс внутреннего осмысления, воплотились в его творчестве.

Начинается колыбельная ласковыми, нежными, убаюкивающими секундовыми и терцовыми интонациями («Баю, баю, мил внучоночек! Ты спи, усни, крестьянский сын») в диапазоне сексты  $des^1 - b^1$ . Следующий эпизод имеет более развитую и экспрессивную мелодическую линию, имеющую звуковой объём дуодецимы  $b - f^2$ : «Допреж деда не знавали беды, беда пришла, да беду привела». В этом разделе широкие интонационные ходы на ч. 5, м. 6, ч. 8 заполняются противоположным плавным движением, что характерно для народных лирических песен. В заключительном разделе ладовая минорная окраска сменяется одноимённым мажором ( $b\text{-moll} - B\text{-dur}$ ) как выражение надежды на светлое будущее: «Твоя

душенька в небесах летит, твой тихий сон сам Господь хранит». Элементы дорийского и лидийского ладов придают напеву остроту и в то же время народное звучание.

«**Колыбельная Ерёмушки**» (на слова Н. А. Некрасова) – это народная зарисовка, сценка крестьянской жизни, имеющая довольно интересный сюжет, который сводится к тому, что маленький Ерёмушка должен быть покорным и послушным, «ниже тоненькой былиночке надо голову склонить, чтобы бедной сиротинушке беспечально век прожить». Очевидно, что крестьянская логика оказалась довольно простой и примитивной: если угождать тем, от кого напрямую зависит твоя судьба, власть имущие помогут даже крестьянскому сыну выбиться в люди. «И весёлая, и привольная жизнь покатится, шутя», – напевала малышу няня.

«Колыбельная Ерёмушки» посвящена «великому учителю музыкальной правды» – А. С. Даргомыжскому (указано в рукописи песен Мусоргского). Это нежная, мягкая колыбельная, с мерцанием и зыбкой сменой минора и мажора: мать убаюкивает сына и мечтает о его счастье. Мелодия здесь настолько напевна, а интонации её столь обобщены и как бы отфильтрованы – в них нет ничего случайного, линия проста и выразительна, – что это произведение звучит как подлинная народная песня. Аккомпанемент построен на малой терции. Этот интервал шагающими движениями расширяется по полутонам и доходит до чистой кварты (присутствует уменьшённая кварта). Интересен тональный план колыбельной: от первого раздела в *fis-moll* через энгармонизм и хроматические тональные сдвиги среднего раздела к завершению в *Fis-dur*.

Колыбельная «**С куклой**» (на слова автора) входит в вокальный цикл под названием «Детская», в котором содержатся не песни, не романсы, а яркие сценки, удивительно глубоко и тонко раскрывающие мир ребёнка. Цикл, состоящий из 7 песен, был издан в 1873 году В. Бесселем в красочном оформлении И. Репина и сразу получил признание публики. Илья Ефимович Репин нарисовал для «Детской» заглавный лист, где текст составлен из игрушек и нот, а вокруг расположены 5 маленьких сцен.

В кружке музыкантов «Детскую» часто пела А. Пургольд. Этот цикл стал единственным произведением Мусоргского, получившим ещё при жизни композитора отзыв его маститого зарубежного коллеги – Ференца Листа, которому издатель В. Бессель послал эти ноты. Лист восторженно оценил новизну, необычность и непосредственность тона «Детской» и решил посвятить Модесту Петровичу *une «bluette»* (фр. «безделушка»). Мусоргский пишет В. В. Стасову: «...Глуп я или нет в музыке, но в „Детской“, кажется, не глуп, потому что понимание детей и взгляд на них как на людей со своеобразным мирком, а не как на забавных кукол не должны бы рекомендовать автора с глупой стороны... Я никогда не думал, чтобы Лист, за небольшими исключениями, избирающий колоссальные сюжеты, мог серьёзно понять и оценить „Детскую“, а главное, восторгнуться ею» [1, с. 143].

Песни из этого цикла – это не столько песни для детей, сколько песни о детях. В них Модест Петрович предстаёт замечательным психологом. В цикле воплотились воспоминания детства и чуткие наблюдения жизни его маленьких друзей. Мусоргский умел понимать детей и пользовался их безграничным доверием.

По мнению самого композитора, колыбельная «С куклой» – один из лучших номеров «Детской». Мусоргский посвятил её своим племянникам Танюшке и Гоге, которых нежно любил.

В этой песне девочка убаюкивает куклу Тяпу и, подражая своей нянюшке, поёт монотонную колыбельную, прерываемую нетерпеливым криком: «Тяпа, спать надо!» А навевая своей Тяпе приятные сны, она поёт про чудный остров, «где не жнут, не сеют, где цветут и зреют груши наливные, день и ночь поют птички золотые». Здесь мелодическая линия усыпляюще монотонна; а в гармонии причудливо соединяются минор (обычный для колыбельных песен) и мажор (как прозрачная основа); господствует мелодизированный речитатив, передающий тончайшие оттенки речи. Аккомпанемент скупой, подчёркивающий особенности мелодической линии; присутствуют секундовые интонации. Там, где заходит

речь о чудном «экзотическом» острове, сопровождение отвечает на текст красивой статичной гармонией. После восклицания снова разворачивается неторопливая колыбельная, замирающая в конце, – кукла уснула.

В целом песня «С куклой» воспринимается светло и нежно.

В 1870-е годы в сознании композитора всё чаще возникает образ Смерти, который находит различные формы воплощения. Так возникает цикл «**Песни и пляски смерти**» на слова А. Голенищева-Кутузова.

«**Колыбельная**» из этого цикла построена на диалоге несчастной матери, страдающей у постели умирающего ребёнка, и Смерти, которая поёт колыбельную песню. Произведение начинается медленным вступлением, создающим сумрачное и гнетущее настроение. Ужас и смятение матери с большим мастерством передаётся в выразительной декламационной вокальной партии, поддержанной острыми диссонирующими гармониями. Интонации Смерти, напротив, напевны, сладостно-красивы, их сопровождают светлые гармонии (использована мажорная тональность и мягкий ритм триолей). Каждая строфа текста заканчивается ответом Смерти на взволнованную речь матери – и за Смертью остаётся последнее слово: «Видишь, уснул он под тихое пенье. Баюшки, баю, баю».

Главное выразительное средство колыбельной – фортепианные октавные фигурации, насыщенные изломанными хроматическими интонациями, звучащие мрачно и зловеще. В эпизоде *Moderato tranquillo* «Раным-ранёхонько» разделённые паузами фигурации в аккомпанементе передают шаги Смерти.

Основной раздел построен в форме рондо. В качестве рефрена – триольные реплики Смерти («Полно пугаться, мой друг!», «Доброе знаменье: стихнет страданье», «Уснул он под тихое пенье») в субкварте, заполненные VI натуральной и VI низкой ступенью. Для большинства рефренов характерна ладовая неустойчивость – *fis-moll* переходит в *A-dur* через минорную субдоминанту. Эпизоды передают стенания убитой горем матери через сцепление нисходящих интонаций: м. 3, ум. 4, ч. 4, ув. 4.

В целом «Колыбельная» из вокального цикла «Песни и пляски смерти» воспринимается как социальная трагедия маленького человека.

Известный советский композитор Юрий Шапорин писал: «Когда бы мы ни услышали произведения Мусоргского, мы всякий раз слушаем их как бы заново... Поистине „универсальным ключом“ к художественной правде владел он... И к какому жанру он ни обращался, везде сказал свежее слово, везде оставил нам непревзойдённые образцы высокого искусства» [2, с. 51].

#### ЛИТЕРАТУРА

- 1.Третьякова, Л. С. Русская музыка XIX века / Л. С. Третьякова. – М. : Просвещение, 1976. – 205 с.
- 2.Шапорин, Ю. Величайший русский художник / Ю. Шапорин // Советская музыка. – 1964. – № 3. – С. 51.

УДК 398.332.16.784.4.

*Г. В. Сташків,  
г. Луганск*

### ОБРЯД ТРОИЦЫ В СЕЛЕ ВЕРХНИЙ НАГОЛЬЧИК АНТРАЦИТОВСКОГО РАЙОНА

Троица – один из самых больших христианских праздников. Этот праздник является передвижным, т. е. его дата зависит от лунного календаря. Он отмечается на 50-й день после первого полнолуния после дня весеннего равноденствия (Пасха). Вся неделя называется, соответственно, Троицкой, а со времен язычества сохранились такие названия, как Русальная, Семицкая неделя, зеленые святки. С Крещением Руси обряды языческой Семицкой недели слились с православной традиций. И в наши дни традиция празднования Троицы сохранилась

и бытует на территории Луганщины. В декабре 2017 года группой преподавателей и студентов кафедры теории и истории музыки ЛГАКИ имени М. Матусовского была осуществлена фольклорная экспедиция в село Верхний Нагольчик Антрацитовского района, во время которой были сделаны записи описания троицкого обряда. В процессе беседы один из информантов спел не записанную ранее на Луганщине троицкую песню «Травушка-муравушка». Именно это определяет *актуальность* выбранной темы.

*Объектом* данной статьи является фольклорная традиция Луганщины. *Предмет* работы – календарно-обрядовый фольклор Антрацитовского района. *Материалом* исследования являются записи фольклорной экспедиции, в частности уникальный образец троицкой песни «Травушка-муравушка». Автор ставит следующие *задачи*: определить особенности троицкого обряда в с. Верхний Нагольчик Антрацитовского района, выполнить анализ песни «Травушка-муравушка».

Особенностью фольклорной традиции села Верхний Нагольчик Антрацитовского района, как и народной традиции Луганщины в целом, является мирное сосуществование двух культур – русской и украинской. Это подтверждается и явлением двуязычия, характерного для речи местных жителей, а также для текстов многих народных песен [2]. И тем не менее не раз в экспедициях мы сталкивались с записью аутентичного фольклора от носителей традиции конкретного региона России и Украины. Это связано с историческими условиями заселения Луганщины, куда во время образования литейного завода и дальнейшего развития инфраструктуры города переселялись жители различных губерний царской России, а также жители других государств, привозя традиции и обряды со своей этнической территории [1]. И все же в этнографическом составе населения доминируют русские и украинцы.

Так, в селе Верхний Нагольчик Антрацитовского района проживают носители русской и украинской традиции разных регионов. Информанты сообщили, что на Троицу они поют и русские, и украинские песни. Согласно языческой традиции обрядовые действия на Семицкой неделе начинались в четверг. Но с приходом христианства народные гуляния начинаются в Троицкое воскресенье, после церковной службы. Храмы и дома украшали зеленью и цветами. Было принято собирать травы, которые именно на Троицу наделялись магическими свойствами: «На Троицу собирают травы – чабрец, мяту, крапиву. И эти травы считаются самыми полезными... Из них куклы-мотанки делали... Без иголки, без нитки». Особенностью троицкого обряда в Верхнем Нагольчике является плетение венков без дальнейшего пускания на воду, т. к. река давно высохла. Поэтому ключевыми обрядами являются изготовление кукол-мотанок и вождение хороводов.

Символ расцветающей природы – берёза. Березу принято было «завивать» – плести косы из ее ветвей, украшать ленточками. Вокруг березки водили хороводы и пели хороводные песни. «Береза у нас стояла в центре. А мы пели „Во поле береза стояла”, но не пели всю, мы пели три куплета. А еще про липу пели». Именно с хороводной песни «Травушка-муравушка» информанты начали рассказ о Троице. Песня оказалась уникальной для нашего региона, она ранее не была записана на Луганщине. Поэтому автор выполнил анализ этой песни и определил ее основные черты.

## Травушка-муравушка

Распевно ♩ = 60

Тра-ву-шка му-ра-ву-шка, зе-ле-ной лу-жок Эй, ой ви,  
зе-ле-ной жок.

Травушка-муравушка, зеленой лужок.  
Эй, ой, ви, зеленой лужок.  
Я по тебе, травушка, не нахажуся.  
Ой, ой, ви, не нахажуся.  
Я на тебя, милый, не нагляжуся.  
Эй, ой, ви, не нагляжуся.  
Пошел, пошел Ванюшка кругом по селу.  
Эй, ой, ви, к нашему двору.

У нашего дворика девка хороша.  
Эй, ой, ви, Катюша-душа.  
Катюшенька-душенька, открой ворота.  
Эй, ой, ви, открой ворота.  
Ванюшечка-дружочек несчастья поет.  
Эй, ой, ви, несчастья поет.

Содержание песни уже с первых строк экспонирует культ зеленой растительности, что характерно для троицких песен. Вторая содержательная линия – это тема любви и семейных отношений, что в принципе свойственно обрядовым песням русского и украинского фольклора. Еще одна типичная особенность троицких песен – это двухстрочная строфа с двусложным поэтическим размером и ударением на первый слог (хорей). Рифма в традиционном определении отсутствует, в конце каждой строчки повторяются одинаковые слова.

В результате анализа музыкальных особенностей становится очевидным, что напев принадлежит к числу архаичных. Об этом свидетельствует небольшой амбитус (квинта), ладовое наклонение – натуральный минор, переменный размер – 4/4 и 6/4. В песне преобладает поступенное нисходящее мелодическое движение в объеме терции, квинты и квинты, что способствует кантиленности, плавности мелодической линии. Восходящие ходы на терцию и кварту, восходящие и нисходящие ходы на квинту по характеру плавные, не акцентируются. Соотношение текста и музыки преимущественно силлабо-тоническое с небольшим количеством распевов.

Таким образом, автор доказал, что традиция праздника Святой Троицы на территории Антрацитовского района сохранилась до наших дней. Эту традицию поддерживают как представители старшего поколения, так и молодежь, активно участвуя в обрядовых действиях. Кроме того, безусловно доказано, что песня «Травушка-муравушка» является типичным образцом троицких песен, уходящих своими корнями в древнюю языческую культуру наших предков.



**ЛИТЕРАТУРА**

1. Деба, С. В. История формирования полиэтнической среды Луганщины [Электронный ресурс] / С. В. Деба // Философско-культурологические исследования. – 2017. – № 1. – Режим доступа: <http://fki.lgaki.info/2017/04/20/%D1%81-%D0%B2-%D0%B4%D0%B5%D0%B1%D0%B0-%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%8F-%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%BC%D0%B8%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D1%8F-%D0%BF%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D1%8D%D1%82/>
2. Теремова, Т. И. Народно-песенное творчество Луганской области и проблемы его изучения / Т. И. Теремова // Луганщина: Етнокультурний вимір / гол. редкол. О. А. Галич. – Луганськ : Альма матер, 2001. – С. 264–274.

**УДК 78.072.2****К. В. Федько,  
г. Луганск****МУСОРГСКИЙ И ДЕТИ**

Вы никогда не задумывались о рождении и жизни композиторов в другом измерении, времени или, может быть, в совершенно иной эпохе? Ведь история музыкального искусства знает множество художников, непонятых и отвергнутых современниками. И отнюдь не из-за отсутствия таланта, а, наоборот, потому что та самая искра оказалась слишком яркой и самобытной, непостижимой для сознания большинства представителей социума. Именно таким и был гений М. Мусоргского – величайшего русского композитора, дерзкого, смелого новатора, художника, творчество которого было непостижимым для умов современников, а идеи опережали эпохальные нравы на целое столетие.

Е. Н. Абызова пишет, что, как и А. Даргомыжский, главной задачей своего творческого пути Модест Петрович считал отражение правды, только в более глобальном плане [1]. И на этом основании его уже можно считать новатором, ведь реализм как фундамент искусства начал формироваться лишь в конце XIX века, а расцвёл в творчестве композиторов XX столетия. Если А. Даргомыжский стремился отобразить слово в музыке, следовать тончайшим изгибам человеческой интонации, то М. Мусоргский уделял большое внимание именно психологической стороне характеров своих героев – реальных людей – озорника, мамушки, юродивого, Ванечки и пр. И в этом заключается главный новаторский аспект его творчества: «В человеческих массах, как в отдельном лице, всегда есть тончайшие черты, ускользающие от хватки, черты, никем ещё не тронутые: подмечать и изучать их в чтении, в наблюдении, по догадкам, всем нутром изучать и кормить ими человечество, как здоровым блюдом, которого ещё не пробовал, – вот задача-то! Восторг!» [3].

Модеста Петровича смело можно назвать композитором-психологом. «Тончайшие черты природы человека и человеческих масс, назойливое ковырянье в этих мало изведанных странах и завоевание их – вот настоящее призвание человека» [Там же]. Особенно это отразилось в одном из самых любимых миров, отображаемых композитором, – мире детства. Подобная тематика берёт своё начало ещё из архаичных пластов фольклора, и на сегодняшний день это самостоятельная и многоплановая сфера музыкальной культуры, которую можно отнести к категории вечных.

Так, великий русский художник впервые за всю историю не просто воплотил в вокальных и инструментальных произведениях детскую потребность в душевном тепле, но и выявил причины формирования некоторых свойств человеческой личности, основы которой закладываются ещё в раннем детстве, в младенческом возрасте. Модест Петрович не концентрировал внимание на умилении ребёнком, он отразил весьма негативные черты характера, столь присущие детскому возрасту. По словам И. А. Немировской, «создание живых детских портретов, запечатление манеры речи детей, импульсивности их поступков и эмоциональных реакций, непосредственности восприятия и т. п. – всё это представляет

особый интерес для художников, с присущим им стремлением к раскрытию психологических глубин своих героев, „сложных внутренних пружин поведения” [2].

В этом плане показателен вокальный цикл «Детская» на тексты самого М. Мусоргского, ведь за всю историю музыкального искусства ребёнок, точнее детский антигерой, не фигурировал в нём настолько значимо. Для характеристики подобного персонажа композитор применяет гротеск, чтобы заострить внимание на искорёженной детской душе. Так, в музыке «Озорника» художник доводит экспрессию до чрезвычайно высокого напряжения, выявляя гримасы, жесты, ужимки, а также зло, одновременно брызжущее весельем. Однако начало развитию этой новаторской психологической тенденции было положено в ранних фортепианных миниатюрах 1850–1860-х годов, где, по мнению И. А. Немировской, произошло «обновление музыкальной поэтики и содержательных модусов» [Там же]. В результате композитор обогатил жанровую систему речевыми скороговорками, дразнилками и пр.

Итак, в самой ранней фортепианной пьесе «Воспоминание детства», созданной композитором в 1857 году, соединились простота и изысканность музыкальной речи, лаконичность и незатейливость. Гротескные гримасы здесь пока уступают место элегичности и мягкости опеваний и секстовых оборотов, мотивам плясовых притоптываний и плагальных гармонических красок, что так характерно для русского фольклора. Для отображения театральной сценки детской игры «Уголки» Модест Петрович обращается к жанру скерцо со всеми присущими ему музыкальными чертами – темп *Vivo*, высокий регистр, прозрачность фактуры, применение приёма *staccato*, квадратность структур и т. д. На детскую шустрость и неуловимость, своеобразные «запутывания» противника во время игры указывает необычная форма произведения – это трёх-, семичастная композиция, образующая свободное рондо с центральным эпизодом *h-moll*. В этом же аспекте можно рассматривать и варьирование как основной приём развития миниатюры. Схожесть музыкальных интонаций, своеобразные «кружения», переключки и бегущие гаммообразные пассажи рисуют в сознании слушателя разбегающихся в разные стороны детей.

С другой стороны, М. Мусоргский ярко показал две противоположные стороны душевного состояния ребенка в двухчастном фортепианном цикле «Из воспоминаний детства». Первая часть этой своеобразной сюиты, названная композитором «Няня и я», раскрывает самую светлую эмоциональную сферу. Если вспомнить факты биографии Модеста Петровича, то явно возникает ассоциация с его первой учительницей музыки – мамой Юлией Ивановной, подарившей любимым сыновьям всю нежность. Ведь именно благодаря любимой мамушке маленький озорник научился не только играть на фортепиано, но и читать. И содержание, и название пьесы ассоциируются у слушателя с песней «С няней» из цикла «Детская», где звучание растворяется в тихом счастье и погружении в мир покоя. Музыкальный язык миниатюры опирается на речевые интонации некой мягкой мольбы, что вызывает аллюзию на другие портреты «Детской» («Жук», «На сон грядущий», «Кот Матрос»), а также на «Просящего ребёнка» из «Детских сцен» Шумана (восходящий мелодический ход на VI ступени).

Совершенно иная эмоциональная сфера во второй части цикла. Уже само название «Первое наказание» наталкивает слушателя на содержание музыки. Что происходит с ребёнком, когда за шалость его «запирают в тёмную комнату»? Агрессивный напор, кипение обиды, отчаянье, злость и непонимание, почему к нему так жестоко отнеслись, ведь он всего лишь хотел немного повеселиться. И всё это художник умело воплощает в музыке. В жанровом и тематическом плане пьесе можно определить как токкату. Однако, в отличие от классических образцов, здесь музыкальная ткань изобилует огромными по диапазону мелодическими скачками и чужеродными друг другу интонациями. Интересно с этой точки зрения и членение формы на разделы: композитор намеренно вводит резкие кадансирующие аккорды, где по логике развития они не должны находиться. Подобный эффект насыщает музыку театральностью: ребёнок не собирается оставаться в тёмной комнате и время от

времени колотит в запертую дверь. В ходе развития концентрируется внутренняя возбуждённость, приводящая в конечном итоге к буйной кульминации-протесту, – И. А. Немировская называет подобный приём «крещендирующей композицией» [2].

Итак, к детской тематике обращались многие творцы XIX века, в числе которых живописцы В. Перов («Проводы покойника», «Тройка», «Спящие дети», «Птицеловы»), К. Савицкий («Девочка-нищенка», этюд, «Бедная женщина с двумя детьми»), А. Харламов («Бабушка с внучком»), М. Башилов («Завтрак»), К. и В. Маковские («Дети, бегущие от грозы», «Игра в бабки», «Свидание»). Душевный мир ребёнка раскрывали и писатели И. Тургенев («Бежин луг»), Н. Некрасов («Крестьянские дети»), А. Плещеев (стихотворения 60–70-х годов), В. Слепцов («На железной дороге») и другие. Однако столь глубоко и многогранно образы счастливого и безмятежного детства и глубочайшие картины горя и страдания раскрыты лишь в музыке М. Мусоргского.

Таким образом, композитор впервые за всю историю музыкальной культуры выявил сильнейшую дисгармонию детской души, и это является одним из важнейших художественных открытий не только для времени самого Модеста Петровича, но и для последующих эпох. В фортепианном цикле «Из воспоминаний детства» художник показывает две мощнейшие эмоциональные сферы ребёнка – нежнейшую привязанность и ласку наряду с необъяснимо сильным гневом и буйством души даже по столь неприятельному, по мнению взрослого, поводу. Дети очень чутко воспринимают окружающую действительность, именно поэтому их реакция на происходящее, в данном случае на наказание, чрезвычайно агрессивна. Но, с другой стороны, так же сильно их чувство любви, ведь к своим родным малыши относятся с особым трепетом. Отобразив столь крайние полюса чувств, художник предвосхитил многие трагедийные образы «Бориса Годунова», к примеру, сцены разбушевавшейся толпы в картинах «У Василия Блаженного» и «Под Кромами».

Так, Модест Петрович объясняет один из важнейших психологических аспектов личности человека: исток агрессии в настоящее время исходит из детской обиды, не такой уж и ничтожной и беспричинной, как об этом думают взрослые. И здесь показательны слова В. Комаровой-Стасовой, когда она вспоминает об общении композитора с племянниками: «Они разговаривали с ним совершенно свободно, как с равным... Он принимает участие во всех событиях нашей жизни» [Цит. по: 3]. Так великий русский художник призывает к взаимопониманию и любви, к открытости внешнему миру, в том числе и в творчестве: «Прошло время писаний на досуге: всего себя подай людям – вот что теперь надо в искусстве» [Там же].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Абызова, Е. Н. Модест Петрович Мусоргский / Е. Н. Абызова. – М. : Музыка, 1986. – 280 с.
2. Немировская, И. А. Феномен детства в творчестве отечественных композиторов второй половины XIX – первой половины XX века [Электронный ресурс] / И. А. Немировская. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/fenomen-detstva-v-tvorchestve-otechestvennykh-kompozitorov-vtoroi-poloviny-xix-prevoi-polovi>
3. Мусоргский, М. П. Цитаты [Электронный ресурс] / М. П. Мусоргский. – Режим доступа: <https://ru.citaty.net/avtory/modest-petrovich-musorgskii/>

**РУССКИЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ АВАНГАРД.  
ФУТУРИСТИЧЕСКАЯ ОПЕРА «ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»**

Зарождение театра авангарда было обусловлено множеством факторов, но превалировал среди них один – кризис традиционной драмы, ярким свидетельством чему стали произведения Блока, Ибсена, Стриндберга. Кризисное явление активизировало процессы брожения интеллектуальной мысли: театр постепенно отходил от роли инструмента передачи и воплощения литературных смыслов и утверждался как особый вид искусства, самостоятельная институциональная единица, призванная порождать собственные смыслы.

Ключевые направления, идейные принципы и модели, определившие сущность российского театра авангарда, были отражены в ряде знаменитых постановок того времени.

Футуристическая опера «Победа над Солнцем», над постановкой которой трудились члены «Союза молодежи» и художественной группы кубофутуристов «Гилея», была показана в театре «Луна-парк» в 1913 г. и стала символом строительства нового будущего, в котором нет места старым порядкам. Михаил Матюшин, Алексей Крученых, Велимир Хлебников, работавшие над проектом, использовали ряд уникальных приемов, определивших особую новаторскую сущность спектакля: особый мелодический язык, гармонию, основанную на диссонансах, фрагментарность драматургии, авангардную сценографию К. Малевича.

Спектакль состоял из двух разноплановых дейм (действий) и своей зрелищностью отсылал к балаганным представлениям. Именно в этом синтетическом продукте музыки, слова и действия в качестве сценического задника впервые появился знаменитый черный квадрат.

Идеологически схожей с оперой была трагедия «Владимир Маяковский» – спектакль, ознаменовавший построение совершенно нового формата взаимоотношений в триаде создатель – исполнитель – зритель.

Спектакль Театра футуристов, состоявшийся в декабре 1913 г. в Петербурге, представлен как алогичное сновидческое зрелище, грандиозная театральная метафора. Спектакль был декларацией русских кубофутуристов, провозгласивших новые принципы искусства.

Театральное искусство переживает на рубеже XIX–XX веков сложный период. Происходит переосмысление традиционной системы ценностей как в морально-этической, так и в религиозной сфере, отказ от классической философии, поиск новых идеологических систем, сопровождающийся возникновением нового для индивидуума сознания собственной внутренней раздробленности. Ощущение потерянности человека в мире, актуализация апокалиптических мотивов провоцируют в кругу творческой интеллигенции интерес к мистике, оккультизму, религии, философии, психологии.

На этом фоне стоят особняком представители русского театрального авангарда, занявшие леворадикальную позицию относительно традиционной системы ценностей. В языке авангарда происходит смешение различных культурных слоев, определяющих особенности художественного произведения. Они имеют разный генезис, связаны с разными культурными традициями. Ярким представителем новых творческих исканий являлся К. Малевич, один из авторов постановки «Победа над Солнцем» 1913 г. «Я преобразился в нуле форм и выловил себя из омута дряни Академического искусства», – писал К. Малевич в статье «От кубизма к супрематизму» [1].

«Победа над Солнцем» – не только веселое футуристическое действо, но и отражение переломной эпохи, предчувствие будущих потрясений. Вероятно, это произведение можно

отнести к типу произведений, которые насыщены объективно недосказанным и предвосхищением будущего.

Как известно, будетляне разрабатывали принципы синтетического искусства, которое, по их мнению, должно было создаваться коллективным методом, что позволяло внести принципы синестезии в рождение материала на самом раннем уровне и тем самым обеспечить его большую цельность. «Победа над Солнцем» – кубофутуристическая пьеса, что проявляется в ее оформлении, которое выражено в принципах кубизма, тяготеющего к беспредметности. Прослеживая, с одной стороны, взаимосвязи разных художественных элементов и осуществление принципа синестезии в рамках каждого конкретного образа, мы, с другой стороны, можем более глубоко раскрыть сами образы этого произведения.

Многие наши предшественники остро ощущали нетрадиционность «Победы над Солнцем» и, оказавшись в плену внешней алогичности происходящего на сцене, точно передавали собственные ощущения и переживания, возникающие в процессе восприятия этого грандиозного зрелища.

Стороннику жесткой логики в рамках традиционной реалистической театральной эстетики эта постановка может показаться соединением бессмысленных несвязных действий. Тем не менее провозглашение отказа от культурного прошлого в работах художников и деятелей театра эпохи русского авангарда 1910–1920-х гг. не означало их абсолютной свободы от него, хотя газетной критике тех лет это представлялось именно так.

Долгое время «Победа» воспринималась в отрыве от основного руслу культуры как экзотическая театрально-художественная материя. Такому восприятию в первую очередь способствовали теоретические декларации футуристов, провозгласивших отказ от традиционной для русской культуры XIX века реалистичности.

Особенности сюжета и персонажей спектакля позволяют проследить взаимосвязь элементов постановки, которые декларированы создателями Театра футуристов как особенно существенные в контексте стремления к синтетическому искусству.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Малевич, К. От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм. [Электронный ресурс] / К. Малевич. – Режим доступа:  
[http://rozanova.net/second\\_page.pl?id=443&catid=14](http://rozanova.net/second_page.pl?id=443&catid=14).

УДК 784.2

*А. В. Цыганова,  
г. Луганск*

### **В ПОИСКАХ НОВЫХ ОБРАЗОВ... ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ «ПЕСНИ И ПЛЯСКИ СМЕРТИ» М. МУСОРГСКОГО В ИСПОЛНЕНИИ Г. ВИШНЕВСКОЙ**

На протяжении всего развития человечества люди пытались познать жизнь и смерть как явления. До сих пор нет однозначного ответа на эти вечные вопросы бытия. Над ними размышляли мудрецы, пророки, философы, задумывались и совсем молодые, и умудрённые жизненным опытом люди. Пытаясь разрешить проблему смерти, человек особенно остро чувствует ее близость в критические моменты жизни. В большинстве случаев смерть представляется людям олицетворением зла, она нежеланна, и её приход боятся. Смерть рассматривается не только как биологическое явление, но прежде всего как факт завершения жизни – земного ухода личности. «Страх смерти хуже, чем сама смерть», – говорил Джордано Бруно. В разные времена, у разных народов вырабатывалось собственное историко-культурное представление о жизни и смерти. Еще древнегреческая поэтесса и музыкант Сапфо писала о смерти: «Смерть есть зло. Самими это установлено богами. Умирили бы и боги, если б благом смерть была» [Цит. по: 6].

«Тема смерти» в разные времена всегда находила проявление в искусстве. Особенно ярко она представлена в западноевропейской культуре Средневековья. У многих художников этой эпохи есть целые серии работ в жанре «Dance Makabre», что в переводе на русский язык означает «Пляска Смерти». Это изображение смерти в чёрных красках, что олицетворяет её как абсолютное зло. На картинах одних художников Смерть представлена в виде старухи в ветхих одеждах, у других – в образе высокого скелета в чёрном саване и с косой. Французский художник О. Верне представлял смерть в образе Чёрного ангела (картина «Ангел смерти»).

Вполне естественно, что для одних смерть – это что-то ужасное и мысль о ней невыносимо тяжела, а для других – избавление от страданий. Люди, жизнь которых есть сплошное преодоление тягот и проблем, относятся к смерти чрезвычайно серьёзно.

Жизнь композитора Модеста Петровича Мусоргского среди русских музыкантов XIX в. представляется нелёгкой и драматичной. Особенно сложными оказались 1870-е годы. Отдавая все силы созданию «Бориса Годунова», М. Мусоргский был измучен проблемами, связанными с постановкой оперы. «Мусоргский все это время так крупно шел вперед, что мое почтение...» – писал В. В. Стасов [4, с. 294]. И в то же время во многом композитор был не понят своими коллегами, близкими друзьями по «Могучей кучке». Его нередко осуждали за некую пассивность, нежелание соответствовать художественной атмосфере своего времени. Но и сама «Могучая кучка» к тому времени уже теряла свои прежние крепкие позиции. М. Мусоргский чувствовал, что рано или поздно «Могучую кучку» ждёт распад. «Как ни стараюсь я отогнать докучливую муху, что жужжит скверное слово «развалился», муха тут как тут... – словно смех, гадкий смех слышится в этом жужжании... Светло прошлое кружка – пасмурно его настоящее: хмурые дни настали» [Цит. по: 5, с. 319]. А вот что писал о композиторах «Могучей кучки» П. Чайковский в письме Надежде фон Мекк: «Все петербургские композиторы народ очень талантливый, но все они до мозга костей заражены самым ужасным самомнением и чисто дилетантскую уверенностью в своём превосходстве над всем остальным музыкальным миром... Мусоргского вы очень верно называете отпетым. По таланту он, может быть, выше всех предыдущих, но это натура узкая, лишённая потребности в самоусовершенствовании, слепо уверившая в нелепые теории своего кружка и свою гениальность... Какой-нибудь Мусоргский и в самом своём безобразии говорит языком новым. Оно некрасиво, да свежо... В своих новаторских стремлениях французы не так смелы, как наши новаторы, но зато они не переходят за границу возможного, как Бородин и Мусоргский» [Цит. по: 4, с. 504].

Особенно болезненно М. Мусоргский переживал в эти годы череду смертей близких ему людей. В июле 1873 года умирает его друг – художник и архитектор В. Гартман. Особенно тяжело летом 1874 года была воспринята композитором смерть Н. Опочининой, которая с детства была боготворима им. Всю боль и тоску своей души М. Мусоргский выразил в романсе на свои стихи «Надгробное письмо». Написанные в этот же период песни М. Мусоргского на стихи молодого А. Голенищева-Кутузова полны тоски и одиночества. Композитор объединил их в вокальный цикл «Без солнца». За пронизывающую этот цикл безысходность М. Мусоргского осуждали многие, в том числе и самый близкий и верный друг В. Стасов. Позже, 28 февраля 1878 года, скончается О. Петров – первый глинкинский Сусанин и первый исполнитель Бориса в опере «Борис Годунов». М. Мусоргский на панихиде «неутешно, судорожно и громко рыдал у гроба, как плачут только дети» [3, с. 509]. «С кончиной дедушки, – писал М. Мусоргский, – я всё потерял. Я утратил опору моей горькой жизни. Последнее время в этом доме я чувствовал себя родным. Утратил я незаменимого руководителя. Он вскормил меня художественною правдою и вдохновлял к творчеству» [Там же].

Единственной поддержкой для композитора в это десятилетие, как, в общем, и всегда, была непреклонная вера в свой талант и творчество. Самые серьёзные и искренние беседы с людьми М. Мусоргский мог вести лишь в своих произведениях. Он продолжал много и

упорно работать, с каждым новым творением демонстрируя огромную сострадательную любовь к человеку и веру в него. В песнях М. Мусоргского этих лет верх берет трагедийное начало, столь характерное для русской культуры трагическое осознание жизни.

Потрясение у М. Мусоргского вызвала и выставка работ художника В. Верещагина, где были представлены картины, изображавшие ужасы войны. Под впечатлением от увиденной картины «Забытый» композитор создал одноименную балладу на слова А. Голенищева-Кутузова, ставшую во многом предшественницей вокального цикла на его же стихи «Песни и пляски смерти». Этот цикл, созданный в 1877 году, становится итогом многих творческих исканий композитора-новатора.

Идея создания произведения была предложена М. Мусоргскому В. Стасовым, и, по задумке В. Стасова, цикл должен был состоять из 8 песен, раскрывающих широкую галерею ярких образов. В рабочем плане А. Голенищева-Кутузова имелось вообще 12 типажей для персонажей цикла: богач, пролетарий, большая барыня, сановник, царь, девушка, мужичок, монах, ребенок, купец, поп и поэт. В окончательную же редакцию цикла вошли только 4 песни, где главным образом стала, по символическому определению самого М. Мусоргского, «Она» – Смерть, образ которой не раз был увековечен в памятниках культуры: от старинных церковных драм, фресок и гравюр до литературы и музыки европейского романтического искусства XIX века. Известно, что М. Мусоргский был знаком и с мистической «Пляской смерти» Ф. Листа, о чем он писал в письме В. Стасову. Три песни своего будущего цикла – «Трепак», «Колыбельную» и «Серенаду» – композитор сочинил с февраля по май 1875 года. «Полководец» же был создан только через два года – 5 июня 1877 года. Порядок же песен в цикле не соответствует хронологическому порядку их сочинения.

В вокальном цикле «Песни и пляски смерти» М. Мусоргский демонстрирует могучий художественный талант театрального драматурга-психолога. «Любовь к контрастным моментам, склонность к комическому в музыке и, в то же время, долгая работа над музыкальной драмой и взаимоотношением слова и музыки делали Мусоргского художником, способным дать новые жанровые образования в области музыкальных „плясок смерти“», – писала Е. Тынянова об этом цикле [2, с. 174]. Здесь воплощение «темы смерти» в музыке М. Мусоргского достигает высшей точки. Смерть – главное действующее лицо всех сцен вокального цикла. В четырёх песнях – «Колыбельной», «Серенаде», «Трепаке» и «Полководце» – Смерть появляется в разных ипостасях перед умирающими. Г. Свиридов писал: «Смерть у Мусоргского не зло и не добро. Она – стихия, как и жизнь. В ней нет никакого зла, напротив, она несёт сон, покой, избавление от страданий. В ней отсутствует какой-либо социальный элемент, ребёнок, пьяный мужичок, солдат или молодая девушка – все равны перед нею. Смерть – благо. Смерть – стихия ночи, ночная стихия в противовес жизни, дневной, деятельной. Ночью умирает ребёнок; смерть перед ним нестрашная, в образе няньки, убаюкивающей ребёнка, избавляя его от страданий. Девушке, умирающей от чахотки, она является в образе прекрасного молодого рыцаря, поющего ей (любовную) серенаду... Она умирает в его объятиях, наполненная томлением весны и любовным трепетом...» [6].

Вокальный цикл «Песни и пляски смерти» – одно из наиболее сложных для исполнения произведений, т. к. здесь требуются не только хорошие вокальные данные, но и актёрское мастерство. При создании цикла композитор не указывал, для какого тембра предназначены песни. Они написаны в скрипичном ключе, и в нотном тексте имеются лишь штриховые обозначения, динамические оттенки и словесные комментарии. М. Мусоргский как бы оставляет возможность исполнителю раскрывать музыкальные образы по-своему, в соответствии со своими ощущениями. Среди исполнителей этого цикла, признанных мировой слушательской аудиторией, есть и великий бас Фёдор Шаляпин, и тенор Иван Козловский, и баритон Дмитрий Хворостовский. Исполняют цикл и женщины, многие – достаточно успешно. Но одной из самых ярких исполнительниц-женщин по праву считается

великая певица современности Галина Вишневская, чья сложная личная и творческая судьба – пример невероятной стойкости, самообладания, мужества, стремления к свободе и огромного трудолюбия. У Федора Достоевского в «Преступлении и наказании» есть следующие строки: «Страдание и боль всегда обязательны для широкого сознания и глубокого сердца. Именно великие люди... должны ощущать на свете великую грусть» [1, т. 5, с. 275].

Обладательница особого звонкого сопрано Галина Вишневская с детства отличалась от сверстников своей музыкальностью и артистизмом. Во время Великой Отечественной войны пятнадцатилетняя девушка участвовала в противовоздушной обороне Ленинграда, а по вечерам, уставшая и голодная, находила в себе силы петь в самодеятельности. С этого времени Галина решила, что будет певицей. И стала! Да еще какой! Оперной дивой с редчайшим, всеми узнаваемым тембром. В ее репертуаре будут лучшие роли: Татьяны в «Евгении Онегине» и Лизы в «Пиковой даме» П. Чайковского, Аиды в опере Дж. Верди «Аида», Купавы в «Снегурочке» Н. Римского-Корсакова... Она исполняла Наташу Ростову в «Воине и мире» С. Прокофьева, Катерину Измайлову в опере «Катерина Измайлова» Д. Шостаковича... Многие композиторы были влюблены в тембр голоса Галины Вишневской, специально для нее писали песни, вокальные циклы, крупные вокально-симфонические произведения.

В поисках нового репертуара пересматривая наследие Мусоргского, Г. Вишневская задумалась о цикле «Песни и пляски смерти», поймав себя на ощущении, что цикл был написан как будто специально для нее. Ей в жизни не раз приходилось переживать боль утраты близких людей, в том числе и самую страшную, горькую боль от смерти собственного ребенка. Она чувствовала, что во время исполнения этого цикла ей придется даже не играть, а жить на сцене, еще и еще раз проживая в реальности страшные дни столкновения со смертью: и жуткую потерю сына, и трупы на улицах блокадного Ленинграда, и когда сама стояла на краю, задыхаясь от чахотки... В одном из интервью Галина Вишневская вспоминала, что пришла к работе над этим циклом, имея за плечами пятнадцатилетний опыт вокального и сценического мастерства. Но в работе над циклом большую роль в осмыслении его образов сыграет её собственный жизненный опыт. «Мне было о чем рассказать публике...» – говорила Г. Вишневская [6].

Кроме концертных вариантов, существует и сценическая версия «Песен и плясок смерти» в исполнении Г. Вишневской, где певица появляется в костюмах, визуально дополняющих восприятие образа. Просматривая кадры фильма, поражаешься не только исполнительскому мастерству Вишневской-певицы, но в еще большей степени особому психологизму и жизненности ее актерской техники. С глубокой печалью певица передает тревожное настроение первой темы «Колыбельной», настраивая на дальнейшее восприятие психологически сложной сцены: «Плакал ребёнок. Свеча, нагорая, тусклым мерцала огнём». Всю глубину нестерпимой боли матери у колыбели умирающего ребёнка, страшное горе испытывавшая этот ужас в реальной жизни Г. Вишневская снова и снова проживает на сцене. Ей как-то по-особому удается изобразить страшный диалог изнемогающей от безысходности матери со Смертью, напевающей младенцу свою колыбельную. Поразительным искусством звука исполнительница передаёт диалог двух резко контрастных интонационных сфер. Настойчивые повторения «мотива смерти» поглощают своим напором мольбы убитой горем матери до полного ощущения застывшего ужаса, завершающего эту страшную драматическую сцену.

Оригинальна и трактовка Г. Вишневской образа Смерти во второй песне цикла – «Серенаде», где М. Мусоргский представил Смерть в образе рыцаря, поющего серенаду под окном умирающей девушки. Динамический план этого номера цикла певица трактует достаточно свободно, явно выделяя первое проведение основной темы и ярко разграничивая динамику вступительного раздела и собственно серенады. Её пронзительное форте в сочетании с отчетливой манерой исполнения акцентов создают задуманный композитором



образ воинственного рыцарства и одновременно передают особую жуткую атмосферу таинственности этой песни.

Следующая песня цикла «Трепак», как известно, была посвящена М. Мусоргским великому певцу Осипу Петрову. В ней аллегория решена в народно-жанровом аспекте с характерным для народной культуры вариантно-вариационным методом развития. Здесь всё подчинено этой страшной пляске: и частая смена размера, и своеобразие ритмического движения. К каждому элементу в метроритмическом изменении темы Г. Вишневская подходит с особой исполнительской тонкостью. Как зыбкий мираж звучит голос исполнительницы в колыбельном напеве «Трепака», передавая изысканные оттенки мажоро-минорных колебаний.

Создавая по-театральному зримые образы «Песен и плясок смерти», Г. Вишневская ярко раскрывается в «Полководце» – заключительной кульминационной песне цикла. Она совершенно удивительно трактует финал. Создаётся ощущение, что здесь нет ужасной победы Смерти над Жизнью. Здесь есть её победа – победа Галины Вишневской! Она словно возвышается над личными бедами. Мощно и победно звучит ее голос – голос певицы с необычайной судьбой и огромной волей к жизни.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Достоевский, Ф. М. Собрание сочинений : в 10 т. / Ф. М. Достоевский. – М. : Гослитиздат, 1956–1958. – Т. 5. – 1957. – 380 с.
2. Дурандина, Е. Вокальное творчество Мусоргского / Е. Дурандина. – М. : Музыка, 1985. – 200 с.
3. Орлова, А. Труды и дни М. П. Мусоргского. Летопись жизни и творчества / А. Орлова. – М. : Музгиз, 1963. – 702 с.
4. Стасов, В. Письма к родным. Т. 1, ч. 2 / В. Стасов. – М. : Музиздат, 1954. – 450 с.
5. Хубов, Г. Мусоргский / Г. Хубов. – М. : Музыка, 1969. – 807 с.
6. Belcanto.ru [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.belcanto.ru/or-mussorgsky-pesni.html>.

УДК 781

С. П. Яценко,  
г. Луганск

### ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ М. П. МУСОРГСКОГО В КУРСЕ ЭЛЕМЕНТАРНОЙ ТЕОРИИ МУЗЫКИ

Элементарная теория музыки является базовой основой для всего курса музыкально-теоретических дисциплин. Именно она призвана дать учащимся прочную систему знаний и навыков, необходимых для понимания основных средств музыкальной выразительности.

Сложность предмета – в его объёме, разнообразии разделов, тем и форм работы, которые развивают не только теоретическое мышление, но и музыкальный слух учащихся. Одной из наиболее важных форм работы на уроке является *музыкальная иллюстрация*, поскольку «преподавание теории музыки должно быть на всём протяжении курса связано с восприятием музыки. Это позволит сохранить у учащегося интерес к предмету и исключит возможность формального отношения к нему» [4. с. 10]. Основным критерием отбора музыкальных иллюстраций должна служить их *направленность на максимальное выявление художественной выразительности* того или иного элемента музыкального языка, представленного в теоретической подаче и подкреплённого лучшими художественными образцами народной, классической и современной музыки. Достойное место в этой красочной звуковой палитре могут занять музыкальные примеры из самобытного и уникального творческого наследия М. П. Мусоргского, одного из самых дерзновенных новаторов XIX столетия, композитора, который «перешагнул стилевые рубежи своего

времени и словно бы вклинился в музыкальный XX век, во многом предопределив его черты и тенденции развития» [5, с. 5].

Вместе с тем именно *новаторство* Мусоргского является весьма *осложняющим обстоятельством* для музыкального цитирования его сочинений не только на уроках элементарной теории музыки, но и всего музыкально-теоретического цикла. Прежде всего, это проистекает от того, что музыкальный язык и творческий почерк Мусоргского настолько отличаются от сложившихся на тот исторический момент стереотипов и технологических предписаний, что в большинстве случаев остаются и по сегодняшний день недоступными для их теоретического осмысления в учебных курсах музыкально-теоретических дисциплин. Скорее, это – норма для практики *современного* композиторского мышления, которая давно вызывает потребность в создании более понятного и адекватного этой музыке *понятийного аппарата* во всех сферах ладогармонических закономерностей. Означает ли это, что с музыкой М. П. Мусоргского на уроках элементарной теории следует «подождать до лучших времён»? Попробуем опровергнуть это опасение.

Творческий путь в области лада и гармонии, на который М. П. Мусоргский вступил в самом начале своей композиторской деятельности, полностью соответствовал его образным требованиям. Давно стало ясно, что «Мусоргскому органически чужда мысль о новации как самоцели, что его искусство отвергает приём как чисто звуковой феномен, что за каждой нотой его сочинений стоит смысл, а коренное **изменение принципов технологии** означает, по сути, изменение и расширение образно-эстетических параметров музыки (парадоксально, но именно новый язык, некогда отпугивавший от композитора современников, стал ключом к уникальному миру его образов) [Там же, с. 7]. В то же время **«нарушение правил»** постоянно **соседствует у композитора с их соблюдением**: «Смелые прозрения в будущее поражают в музыке Мусоргского именно потому, что они выпукло возвышаются над контекстом языка XIX века» [6, с. 92]. Именно такое сочетание традиционного и новаторского, по нашему мнению, сможет помочь педагогам-теоретикам приоткрыть для учащихся дверь в удивительный мир музыкальных находок Мусоргского.

Разумеется, в рамках небольшой статьи невозможно подробно рассмотреть поднятую на её страницах проблему и предоставить детальную дифференциацию «музыкального приношения» композитора по темам данной учебной дисциплины; обозначим лишь наиболее важные, на наш взгляд, разделы, где музыка Мусоргского должна присутствовать непременно. Так, при изучении *сложных размеров* педагог может предложить учащимся отрывки из произведений русских композиторов-классиков, в первую очередь членов «Могучей кучки» и, безусловно, М. П. Мусоргского. Это может быть выбор из песен («Калистрат», «Ой, честь ли то молодцу лён прясти?», «Не божиим громом ударило») и хоровых отрывков («Плывёт, плывет лебёдушка» («Хованщина», д. IV), «На кого ты нас покидаешь, отец наш!» («Борис Годунов», Пролог)). Можно вспомнить и знаменитую «Прогулку» из «Картинок с выставки». При анализе музыки важно отметить метрическую переменность как характерную национальную черту русской музыки, идущую от протяжной крестьянской песенности, которая стала основой самобытного мелоса Мусоргского. В том же разделе «Метроритм» одна из тем посвящена изучению *длительностей «условного деления»*. Преодолеть формальное, чисто «математическое знакомство» с секстолями, децимолями и тому подобными явлениями поможет, например, прослушивание знаменитой песни «Трепак» из вокального цикла «Песни и пляски смерти». В кульминации песни фортепианная партия буквально пронизана хроматическими пассажами из этих длительностей, передавая безумство разбушевавшейся метели, под рёв и завывание которой гибнет главный герой.

Говоря о выразительной роли ритма, можно познакомить учащихся с *художественными особенностями* различных ритмоформул, таких, например, как «ломбардский ритм». В песне «Поехал на палочке» из цикла «Детская» этот ритм появляется комичными «хромающими» синкопами в партии фортепиано, подражая скачке на лошадке маленького наездника, который спотыкается, падает, ревёт и снова носится тем же галопом.

Понятийный аппарат, которым учащиеся должны овладеть в разделе «Лад и тональность», очень велик и требует мощной музыкальной «подпитки». Как известно, именно лад – одна из главных областей новаторства Мусоргского: здесь он наиболее революционен и самобытен, так как, практически вырвавшись из строгих функциональных «оков» классической тональной системы, переходит в сферу *модальности*. Но, поскольку основу профессионального музыкального образования составляет всё же *тональное мышление*, то, «если о роли лада в формировании его произведений судить по классицистским трафаретам, эта роль будет казаться как бы искажённой, а само формообразование поврежденным – нелогичным и нетехничным. Вопрос же о том, какой тут нужен подход и теоретический аппарат, остаётся открытым» [5. с. 13].

Руководствуясь приведенными соображениями, ограничимся иными аспектами рассматриваемой проблемы. Например, знакомя учащихся с особенностями *внутриладового тяготения*, педагог имеет возможность показать им плагальное разрешение IV степени в тонику – очень важный стилевой признак, типично «славянское» разрешение, идущее от песенного народного творчества. Музыкальным примером тут послужит тема Пролога из оперы «Борис Годунов», известная учащимся ещё по школьным урокам музыкальной литературы. Правда, в курсе элементарной теории многие художественные моменты рассматриваются несколько иначе, нежели в курсе музыкальной литературы. Возьмём, к примеру, фортепианный цикл «Картинки с выставки»: в репризе пьесы «Два еврея – богатый и бедный» оба музыкальных персонажа предстают перед слушателем в одновременном звучании, но каждый в своей тональности (b-moll и des-moll). Это ярчайший хрестоматийный пример, где музыкальные образы «нарисованы» посредством *политональности*. Продолжая тему «Тональные соотношения», можно найти у Мусоргского примеры на однотерцовые (фортепианное скерцо «Детские игры – уголки») и одноименные (романс «Горними тихо летела душа небесами») тональности. Сопоставление одноименных H-dur и h-moll – яркий изобразительный приём в знаменитой «Блохе», где, помимо всего прочего, встречается и *политональность*. При этом в контрастном противопоставлении одновременно звучащих тоник композитору удалось передать удивительное цветовое ощущение тональностей – «золото» (dis-moll) и «бархат» (H-dur).

К слову сказать, выбор тональностей в творчестве Мусоргского всегда был предопределён глубоким творческим замыслом и является одним из главных средств музыкальной выразительности, что ни в коем случае не должен обойти вниманием педагог. Весьма полезно было бы сконцентрировать внимание учащихся на интересных закономерностях: композитор предпочитает многознаковые тональности, причём, будучи тонким психологом, по-разному воспринимает группы *диезных* и *бемольных*, отдавая предпочтение последним. Даже мрачный gis-moll в предсказании судьбы Голицына из знаменитой сцены гадания Марфы был заменён на энгармонически равный, но намного более глубокий по степени безысходности, фатально-обречённый as-moll.

Самая мрачная тональность у Мусоргского – es-moll, красками которой нарисовано большинство персонажей его произведений: «Гном» в «Картинках с выставки», многие романсы и песни, среди которых баллада «Забытый», «Полководец» и «Серенада» из «Песен и плясок смерти», «Песнь старца», романс «Надгробное письмо» и т. д. Содержание этих произведений глубоко трагично и выбранная тональность – тому подтверждение. Но это вовсе не исключает присутствия в музыке Мусоргского других цветовых оттенков. Очень красочным в этом смысле является оркестровое вступление к опере «Хованщина» «Рассвет на Москве-реке» – маленький музыкальный шедевр, где сменяющие друг друга тональности неуклонным движением в сторону диезов (E-dur, H-dur, Fis-dur, Cis-dur и Gis(!)-dur) рисуют глубоко поэтичную картину утра, создавая практически зримое ощущение восхода солнца и пробуждения нового дня.

И всё же тональная семантика Мусоргского прежде всего отражает степень психологических состояний героев. В первую очередь это проявилось в оперном творчестве,

где тональность берет на себя роль некой цементирующей основы для формирования других выразительных приемов и символов. К примеру, особую смысловую нагрузку в операх «Борис Годунов» и «Хованщина» несёт тональность *fis-moll*. В ней написаны «тема принуждения» и заключительный, самый эмоциональный раздел хора «На кого ты нас покидаешь...» из Пролога «Бориса», песня Варлаама и хор «Расходилась, разгулялась...» из IV действия той же оперы. В «Хованщине» это причитания стрелецких жён «Не дай пощады, казни окаянных» и «Песня про сплетню» из сцены в стрелецкой слободе. Все приведенные примеры явственно дают понять, что именно в этой тональности у Мусоргского народ, или отдельные его представители, показаны в минуты огромного душевного напряжения, отчаяния, а порой и неистовства. А вот семантика тональности *a-moll* уже иная: она таит в себе оттенок великой тревоги и печали народной (хор голодного люда и партия Юродивого в финале «Бориса»). Так символично на *бунтарский*, звучащий в устах народа вопрос тональности *fis-moll* отвечает *безысходностью* бытия в репликах Юродивого горестный *a-moll*, которым и завершается опера.

Раздел «Интервалы» является для большинства педагогов самым любимым, неиссякаемым источником творческого вдохновения и полёта фантазии, ведь музыкальное искусство подарило миру такое невероятное количество образов, созданных звуковыми соотношениями, которое, вероятно, способно объяснить всё в этом мире.

И всё же без доводящих до умопомрачения чистых прим в «Семинаристе», без разнообразнейших по акустическим и смысловым оттенкам секунд – то скрипучих и монотонных в келье Пимена, то ядовито-насмешливых в издевательском хохоте Мефистофеля в погребке Ауэрбаха, то отчаянно-иступлённых в «Бедном сиротке», то бесконечно горьких в «Гноме» и безысходно-обречённых в плаче Юродивого, то разухабистых и «грубовато-топорных» во фригийских интонациях песни Варлаама, а то вдруг хрустально-звонких, светлых и чистых в мире детских фантазий в песне «С куклой» из «Детских сцен» – этот родник был бы далеко не полным. А как не вспомнить остроумный звукоподражательный приём (настройка струнного ансамбля перед выступлением) с чистыми квинтами во вступлении к знаменитому гопаку из «Сорочинской ярмарки»!

И вновь квинта, но уже другая, на органном пункте, как всегда «пустая» и «гулкая», а теперь ещё и таинственно-загадочная и унылая, *gis-moll*, печальная, но не одинокая, а со своим грустным, *квартвым* «отражением» в мелодии. Окутанная туманной дымкой, она словно пришла из седой глубины веков, а с ней и весь «Старинный замок».

Как всегда, особого внимания заслуживает тритон, часто являющийся основным «действующим лицом» в создании музыкального образа. Такой образ, нарисованный нисходящей увеличенной квартой в окружении уменьшённых терций и кварт, предстаёт перед нами в виде Бабы-яги на фоне «дрожащих от ужаса» малых терций в пьесе «Избушка на курьих ножках» из «Картинок с выставки». Можно вспомнить и средний раздел пьесы «Тюльрийский сад» из того же фортепианного цикла: умелыми штрихами композитор рисует возникающую детскую ссору, в результате которой в кульминации мелодии, на фоне весьма конфликтного сопровождения появляется напряжённая интонация тритона, звучащая как жалоба обиженного ребёнка.

Ещё один заслуживающий внимания пример, теперь уже оперный: в финале II действия «Бориса», в знаменитой сцене галлюцинаций, без преувеличения, ювелирной композиторской работе, среди прочих выразительных приёмов особое внимание привлекает эпизод с курантами. В основу боя часов также положена интонация тритона. «Бой курантов громок, как кажется громким стук сердца при бессоннице: и в «Борисе» это шаги совести», – пишет Б. Асафьев [1, с. 118].

Преодоление «традиционных пут» в области музыкального языка во многом проявило себя в творчестве Мусоргского через *преобразование гармонии*, поэтому обращение к его произведениям при освоении такого важного раздела теории музыки, как «Аккорды», требует необходимых пояснений. «Сравнение со структурой классической гармонии позволяет

выделить у Мусоргского четыре основные группы гармонических структур. **Первая группа** объединяет примеры, соответствующие классическим. **Вторая** отличается, как может показаться, мелкими деталями (ненормативными удвоениями, расположением, голосоведением и пр.), которые словно бы перевоплотили знакомое в непривычное. **Третья группа** специфична необычным взаиморасположением классических гармоний, внедрением сравнительно редких, а то и «запрещённых» оборотов. **Четвертая** характерна нетрадиционностью структуры или ладового положения самих созвучий. Обособление групп несколько условно, так как специфические признаки каждой из них могут объединяться с признаками предшествующих... Напомним, что специфические черты второй группы при редактировании нередко принимались за ошибки и исправлялись, что вело, фактически, к «ликвидации» данной группы и устранению, тем самым, ряда специфических для Мусоргского черт» [5, с. 48–49]. Опираясь на приведенные выше выдержки из материалов стилистического анализа творчества композитора, отдадим предпочтение «классицистским» примерам, часто фигурирующим у Мусоргского в роли своего рода стилевых клише. Очень наглядно это проявилось, например, в сатирическом романсе «Спесь», высмеивающем чиновничью тупость и чванство. Музыкальный портрет «важного героя» композитор остроумно «набросал» буквально несколькими аккордами мажоро-минора (VII $\beta$  5/3, VI маж. 5/3, VI $\beta$  5/3, S5/3). Фортепианная партия весьма зримо изображает, как «Ходит Спесь, „надуваючись”». При этом мажорные трезвучия движутся вместе с мелодией в восходящем направлении, а бас идет в противоположную сторону, как бы «раздувая» диапазон и постепенно завоёвывая звуковое пространство.

Ладовое своеобразие мажорных и минорных трезвучий проявило себя и в знаменитых «Богатырских воротах» из «Картинок с выставки». Не хотелось бы оставить без внимания и два небольших, но значимых музыкальных примера из «Бориса Годунова»: первый – из Пролога («Да здравствует царь Борис Феодорович», ц. 27), а второй – из сцены Бориса с царевичем Фёдором во II действии («Чертёж земли Московской, наше царство из края в край», ц. 100). Торжественно звучащие *мажорные* аккорды оркестрового сопровождения являются своеобразным лейтмотивом царской власти.

Одной из форм работы на уроках элементарной теории музыки является гармонический анализ нотного текста. Думается, что даже при достижении положительного результата эта работа имеет лишь *косвенное* отношение к музыке и приобретёт нужный смысл только в том случае, если учащиеся получают возможность познакомиться с этой музыкой в *реальном звучании*. Например, только после прослушивания хора голодного люда из финального действия «Бориса» учащиеся могут в полной мере ощутить эмоциональную силу, национальное своеобразие и смысловую сущность анализируемых элементов.

Другим, не менее ярким примером может стать отрывок из II картины Пролога той же оперы. «Мусоргский – блестящий мастер почти документально точного воссоздания разных типов колокольного звона, бытовавших в России» [2, с. 565]. Колокольность наполняет многие произведения композитора, но этот звон поистине великий! А ведь его музыкальную основу составляют всего два (!) аккорда – D6/5 и D2. «Торжественный колокольный звон со всеми его затейливыми переливами и переборами построен на неподвижной гармонии двух «вибрирующих» созвучий, что создаёт впечатление застывшей мощи. О звукоизобразительном мастерстве воспроизведения перекликающихся звонов (в оркестре и на сцене) говорить не приходится – оно самоочевидно» [7, с. 433].

Для того, чтобы грамотно воспринимать музыку и творчески в ней реализовываться, нужно иметь соответствующее музыкальное образование. «Хорошее образование действует как отлаженный аппарат для быстрого восприятия, долгого хранения, лёгкой активизации и творческой переработки поступающей извне информации» [3, с. 5]. Учитывая потребности современной музыкальной практики, вышесказанное можно интерпретировать таким образом, что *хорошее* образование музыканта предполагает обладание неким *механизмом гибкого переключения на различные интонационно-ритмические языки*. Этот механизм

позволяет предслышать любую музыкальную интонацию, внутренне прочувствовать и творчески пережить каждый элемент музыки и донести до слушателя правдивый художественный образ, умело оперируя разнообразной и тонкой системой исполнительских эталонов. Не трудно догадаться, что таким механизмом является высокоразвитый профессиональный музыкальный слух, постоянно становящийся объектом самого пристального внимания со стороны музыкально-теоретических дисциплин, каждая из которых выбрала собственный *методический путь повышения эффективности музыкально-слухового воспитания*, умело сочетая традиции с новаторскими находками. Поэтому данная статья и была задумана как попытка решения этой задачи в одном из возможных ракурсов. Реально понимая сложность материала и объективно учитывая недостаточный уровень готовности первокурсников воспринимать данную информацию в желаемом объёме и нужном формате, мы считаем, что данная проблема будет постепенно преодолена на последующих этапах обучения.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев, Б. В. Избранные труды : в 5 т. / Б. В. Асафьев. – М. : АН СССР, 1952–1957. – Т. 3. Композиторы «Могучей кучки». В. В. Стасов. – 1954. – 336 с.
2. Головинский, Г. Л. Модест Петрович Мусоргский / Г. Д. Головинский, М. Д. Сабина. – М. : Музыка, 1998. – 736 с.
3. Карасёва, М. В. Сольфеджио – психотехника развития музыкального слуха / М. В. Карасёва. – М. : Композитор, 2002. – 376 с.
4. Островский, А. Л. Методика теории музыки и сольфеджио / А. Л. Островский. – Л. : Музыка, 1970. – 296 с.
5. Трёмбовельский, Е. Б. Стиль Мусоргского. Лад. Гармония. Склад / Е. Б. Трёмбовельский. – М. : Композитор, 2010. – 435 с.
6. Холопов, Ю. Н. Мусоргский как композитор XX века / Ю. Н. Холопов // Мусоргский и музыка XX века / Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания. – М. : Музыка, 1990. – 271 с.
7. Хубов, Г. Н. Мусоргский / Г. Н. Хубов. – М. : Музыка, 1969. – 807 с.

**СОВРЕМЕННЫЕ ВЕКТОРЫ ИССЛЕДОВАНИЯ  
НАСЛЕДИЯ М. МУСОРГСКОГО**

УДК 78.01

*А. И. Василенко,  
г. Луганск*

**М. П. МУСОРГСКИЙ. ВЧЕРА И СЕГОДНЯ  
(По материалам зарубежных интернет-сайтов)**

История русской музыки никогда не знала недостатка в талантливых композиторах. Даже если ограничиться только классическим её периодом (периодизация Е. Орловой) [2, с. 26], любой образованный любитель музыки без труда назовёт не менее дюжины ярких и оригинальных мастеров, оставивших глубокий след в истории отечественной музыкальной культуры. А уж музыкант-профессионал этот перечень наверняка дополнит. Но это будет взгляд на русскую историю музыки, если можно так сказать, «изнутри». А как выглядит русская музыкальная культура с точки зрения европейца? Кто, по мнению европейских музыковедов, является наиболее ярким представителем русской классической музыки? В поисках ответа на этот вопрос мы обратились к вышедшей в 1990 году на русском языке книге итальянского музыковеда Г. Маркези «Опера» [1, с. 267–270]. Работа представляет безусловный интерес. Однако в данном случае она привлекла наше внимание с несколько неожиданной стороны – с точки зрения отбора наиболее выдающихся оперных композиторов различных стран и их произведений. Разумеется, в определённой степени здесь могло сказаться субъективное отношение автора книги к тем или иным композиторам и их творчеству. И всё же есть, как нам кажется, достаточно оснований воспринимать представленную в работе Г. Маркези подборку композиторов как вполне характерный взгляд на русскую музыкальную классику «извне». Так кто же в данной книге удостоился высокой чести представлять русскую музыкальную классику? Это выдающиеся мастера, «звёзды первой величины», действительно популярные как у себя на родине, так и за её пределами П. И. Чайковский и М. П. Мусоргский.

И всё же почему именно они? Вероятно, в самом общем виде ответ на этот вопрос выглядит так. П. И. Чайковский представляет, если можно так сказать, «европейский вектор» в развитии русской классической музыки. В своём творчестве он, как известно, опирался на музыкальный язык, характерный для русской городской культуры, органично сочетающий в себе и интонации русского фольклора, и интонации западноевропейской музыки классико-романтической традиции. Во многом именно поэтому музыка П. И. Чайковского в равной степени понятна и любима как в России, так и за её пределами. Лучшим подтверждением сказанному могут служить общеизвестные факты биографии композитора: он много и успешно гастролировал в Европе и даже в Америке. Кроме того, русский музыкальный гений получил, так сказать, «документальное признание» своей музыки в Европе – он был удостоен степени доктора музыки Кембриджского университета. Заметим, что до П. И. Чайковского лишь один из русских композиторов – М. С. Березовский – удостоился аналогичного признания, получив, как и В. А. Моцарт, диплом члена Болонской филармонической академии.

Что же касается М. П. Мусоргского, то он, на наш взгляд, представляет другой, во многом противоположный вектор русской музыкальной культуры. Определить это направление лучше всего такими философскими терминами, как «особенное» и «единичное». Действительно, М. П. Мусоргский – явление уникальное не только в русской, но и в мировой музыкальной культуре. На несколько десятилетий этот величайший художник опередил время, в которое ему довелось жить. И неудивительно поэтому, что и публика, и даже

музыканты-профессионалы оказались не готовы принимать и понимать его произведения. Так или иначе, сегодня и М. П. Мусоргский, и П. И. Чайковский стоят рядом и являются полноправными представителями русской музыкальной классики за рубежом. Оба они широко исполняемы и любимы публикой, но как по-разному сложились их жизненные и творческие судьбы!

Конечно, творческий путь П. И. Чайковского не был безоблачным – вспомним хотя бы историю создания Первого фортепианного концерта или в высшей степени некорректные высказывания венского музыкального критика Э. Ганслика в адрес не менее знаменитого сочинения – Скрипичного концерта (впрочем, композитор, как известно, тоже позволял себе весьма несдержанные высказывания в адрес своих коллег или их сочинений). Но все эти и некоторые другие эпизоды биографии П. И. Чайковского просто меркнут на фоне того, что пришлось услышать или прочитать о себе и своих сочинениях М. П. Мусоргскому. Разумеется, его весьма непростые отношения с современниками никогда не были «тайной за семью печатями». Вспомним хотя бы историю создания и сценическую судьбу оперы «Борис Годунов», подробнейшим образом описанную как в серьёзных музыковедческих исследованиях, так и в учебниках. Однако лишь в последние десятилетия, когда благодаря развитию Интернета существенно расширился и упростился доступ к самой разнообразной (в том числе и музыкально-исторической) информации, стал понятен масштаб проблемы «М. П. Мусоргский и его современники».

Просматривая англоязычные интернет-сайты, мы обратили внимание на весьма интересную статью, посвящённую творчеству М. П. Мусоргского. Она была опубликована в газете «Хьюстон Пресс» (выходит в Хьюстоне с 1989 г.) журналистом Дж. Роунером. Уже первые её строки привели в немалое удивление. «На этой неделе, – пишет автор статьи, – исполнилось бы 128 лет (!) со дня рождения одного из самых известных русских композиторов Модеста Мусоргского» [4]. Трудно сказать, что явилось причиной этого откровенного «прокола»: незнание автором элементарных дат, связанных с жизнью и творчеством героя его статьи, или же отсутствие под рукой калькулятора. Что ж, как нам удалось выяснить, Джеф Роунер – журналист «широкого профиля». Сферу его профессиональных интересов составляют: политка, поп-культура, светская жизнь, видеоигры и «онлайн» новинки. Где уж тут обращать внимание на всякие «мелочи»!

Принимая во внимание, что данная статья вышла в свет в марте 2011 года, можно предположить, что её автор имел в виду 130-ю годовщину со дня смерти композитора. Впрочем, сочтём это досадным недоразумением и обратимся к названию статьи, которое выглядит так: «Modest Mussorgski: Histori's Most Trolled Composer» («Модест Мусоргский – композитор, которого «троллили» больше всех за всю историю»). Что ж, звучит весьма эффектно. Впрочем, может быть, автор воспользовался излюбленным журналистским приёмом и несколько «сгустил краски»? Увы, если и сгустил, то, право же, самую малость. Вот что пишет один из авторитетных музыкальных критиков начала XX века Л. Л. Сабанеев: «Русский музыкальный мир был всегда очень отзывчивым и лёгким на «признание»... Мусоргский был исключением: на его долю выпало действительное непризнание, действительная глухота мира к его вдохновению, – не лишне будет тут же упомянуть, что именно он-то и был, и остался действительно величайшим из русских гениев музыки, самое трагическое было не в непризнании «масс», о которых мало кто тогда беспокоился, а в том, что Мусоргский не был понят и признан даже своим ближайшим окружением – не только врагами по «партийной» музыкальности, но и единомышленниками по партии» [5]. В самом деле, случаи, когда того или иного композитора не понимают или не признают «широкие массы», отнюдь не редки в истории музыки. Но что же должен был переживать и чувствовать композитор, читая и слушая о себе и о своих произведениях убийственные отзывы не только «музыкальных борзописцев», коих хватало во все времена, но и своих друзей или просто коллег, чей музыкальный профессионализм никогда не подвергался им ни малейшему сомнению! В то же время «считалось позволительным порой стащить кое-что из его



«изобретений»... – Мусоргский был, в известной степени поставщиком новаторских приёмов в «кучке» – как настоящий богач, он сорил вдохновением, музыкальными мыслями и набросками, и его более бережливые и скопидомные коллеги не гнушались подбирать то, что падало с его рабочего стола» [Там же].

Обратившись к работе Л. Л. Сабанеева [Там же], мы без труда можем найти немало несдержанных, а порой и просто отвратительных высказываний в адрес М. П. Мусоргского. Но оставим это занятие любителям «жареных фактов» и «жёлтых сенсаций». Не будем также с высоты начавшегося XXI века снисходительно-назидательным тоном отчитывать современников композитора за то, что они-де «в силу исторической ограниченности» (или чего-то похожего) «не смогли понять, не увидели, не разглядели...». Как сказал великий русский поэт С. Есенин: «Лицом к лицу лица не увидать. Большое видится на расстоянии». Совершенно очевидно, что для того, чтобы понять и «переварить» такое культурное явление, как М. П. Мусоргский, нужно время. В связи с этим невольно вспоминается широко известный эпизод из биографии другого музыкального гения – В. А. Моцарта. Помнится, что на замечание императора Йосифа II о том, что опера «Дон Жуан» «не по зубам» венской публике, В. А. Моцарт резонно предложил дать ей время «этот кусок разжевать». В точности то же самое произошло и с творческим наследием русского гения.

На излёте XIX века к М. П. Мусоргскому начало приходить признание. Упомянем хотя бы парижский триумф «Бориса Годунова» (пусть даже и в редакции Н. А. Римского-Корсакова), а также роскошную оркестровку «Картинок с выставки» М. Равеля, которая по популярности едва ли не превосходит сегодня авторскую версию. А уж бурный и противоречивый XX век с лихвой воздал ему за все его прижизненные страдания. Мы не будем подробно останавливаться на многочисленных исполнениях его произведений в самых престижных концертных залах мира, на восторженных откликах критиков, на серьёзных и глубоких музыковедческих исследованиях. Обо всём этом написано немало, и, поскольку процесс продолжается, – будет сказано и написано ещё больше. Мы хотели бы обратить внимание на один несколько менее известный аспект посмертной славы великого русского композитора. Дело в том, что в последней трети XX века М. П. Мусоргский получил «респект» от тех, от кого этого менее всего можно было ожидать, – от рок-музыкантов. Вот что пишет по этому поводу Дж. Роунер в уже цитированной статье: «Если бы Мусоргский был металлистом в 80-х, мы бы никогда больше не упоминали о группе Dio. Его звучание буквально представляет собой единое гитарное соло, слыша которое драконы и валькирии готовы выпрыгнуть из ваших динамиков и побороться за вашу душу, как будто это жевательная игрушка. Сложно подумать, что кто-то может слушать это, чтобы потом съязвить М. П. Мусоргскому типа: „В каком порядке привозить поклонниц этим вечером, сэр?“» [4]. Впрочем, рок-музыканты обратили внимание на музыку М. П. Мусоргского ещё в 70-х годах XX столетия. Напомним хотя бы яркую, в высшей степени оригинальную интерпретацию «Картинок с выставки», принадлежащую знаменитому трио в составе Эмерсона, Лейка и Пальмера (группа создана в 1969 году). Это был третий альбом группы, вышедший в ноябре 1970 года. Кстати сказать, данный альбом является, по мнению критиков, революционным по форме и по содержанию: он записан от начала до конца «вживую» и является первой попыткой адаптации музыкальной классики такого масштаба в рок-музыке. А вот что писала авторитетная британская газета The Guardian от 30 октября 2014 года в статье «Десятка лучших: металл встречается с классикой»: «Совершенно потрясающая реализация классического оригинала, «Ночь на Лысой горе» М. П. Мусоргского, от Mekong delta (известная рок-группа. – А. В.). Включите его до громкости 12 и используйте ошеломляющий звуковой эффект. И ужасающее, и внушающее страх техническое исполнение» [6]. Здесь необходимо дать некоторые пояснения. Немецкая рок-группа Mekong delta («Дельта реки Меконг») была создана в 1985 году. В 1990 году вышел в свет её альбом Dances Of Death («Пляски смерти»), высоко оценённый критикой. Этот альбом включает в себя и композицию «Ночь на Лысой горе». К сказанному добавим,

что данная композиция, занимающая в представленной «десятке» престижную вторую позицию, действительно производит впечатление органичным сочетанием музыкального тематизма и средств выразительности, используемых в современной рок-музыке. Стоит ли удивляться такому вниманию рок-музыкантов к музыке М. П. Мусоргского? Нам кажется, что нет. Уж коль скоро И. С. Баха задним числом записали в «предтечи джаза», почему бы М. П. Мусоргскому не занять почётное место среди основоположников рок-музыки, тем более что сами рок-музыканты на этом настаивают. Так или иначе, вот как завершает Дж. Роунер уже цитированную выше статью: «От имени миллионов поклонников, которые впервые узнали, что классическая музыка может быть такой же задиристой, как любой хит Iron Maiden благодаря «Лысой горе», мы просто хотели бы поздравить с днём рождения тень М. П. Мусоргского и пожелать не обращать внимания на то, что говорили некоторые из самых знаменитых русских композиторов о нём. Их творения не стали фоновой музыкой для одного из топовых списков Kingdom Hearts. И для нас это круче „Лебединого озера”» [4].

Что ж, простим автору статьи несколько излишнюю, на наш взгляд, категоричность. Думается, что подчёркивать достоинства музыки М. П. Мусоргского, умаляя достоинства музыки П. И. Чайковского, вовсе не обязательно. Балет «Лебединое озеро» – всемирно признанный шедевр, и отрицать или умалять его художественное достоинство бессмысленно. Кроме того, между судьбами произведений этих великих мастеров в XX веке есть немало общего.

Как известно, одним из важнейших признаков истинно великого произведения искусства (не только музыкального) является то, что каждая новая эпоха, каждое последующее поколение обязательно находит в таком произведении что-то новое, что-то актуальное именно для этого времени. Данный тезис блестяще проиллюстрировал Г. Чичерин в своей знаменитой книге о Моцарте, когда написал: «Итак, Моцарт больше композитор XX века, чем XIX века, и больше XIX века, чем XVIII века» [3, с. 71]. Эти слова, на наш взгляд, в равной степени применимы по отношению к любому истинно великому композитору, в том числе, разумеется, к М. П. Мусоргскому. Только в данном случае приведенное высказывание будет выглядеть так: М. П. Мусоргский больше композитор XXI века, чем XX, и больше XX века, чем XIX, и сценические судьбы его произведений – убедительное тому подтверждение.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Маркези, Г. Опера: Путеводитель / Г. Маркези ; пер. с итал. Е. Гречаной. – М. : Музыка, 1990. – 383 с.
2. Орлова, Е. Лекции по истории русской музыки : учебное пособие / Е. Орлова. – 3-е изд., испр. и доп. – М. : Музыка, 1985 – 368 с.
3. Чичерин, Г. Моцарт: Исследовательский этюд / Г. Чичерин ; общ. ред., вступ. ст., примеч. Е. Ф. Бронфин. – 5-е изд. – Л. : Музыка, 1987. – 208 с.
4. Rouner, J. Modest Mussorgsky [Электронный ресурс] / J. Rouner // History Most Trolled Composer. – 2011. – Режим доступа: <https://www.houstonpress.com/music/modest-mussorgsky-historys-most-trolled-composer-6505122>. – Загл. с экрана.
5. Сабанеев, Л. Воспоминания о России [Электронный ресурс] / Л. Сабанеев. – Режим доступа: [https://www.e-eading.club/chapter.php/93162/16/Sabaneev\\_\\_Vospominanie\\_o\\_Rossii.html](https://www.e-eading.club/chapter.php/93162/16/Sabaneev__Vospominanie_o_Rossii.html). – Загл. с экрана.
6. 10 of the best: metal meets classic [Электронный ресурс] // Guardian. – 2014. – Режим доступа: <https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2014/oct/30/10-of-the-best-metal-meets-classical>. – Загл. с экрана.

**ЭКСПРЕССИОНИСТСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ  
В ТВОРЧЕСТВЕ М. МУСОРГСКОГО  
НА ПРИМЕРЕ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА «БЕЗ СОЛНЦА»**

*Я буквально оманфредился, дух мой убил тело.  
М. Мусоргский*

Цитата, взятая эпиграфом к настоящей статье, относится к зрелому периоду творчества одного из самых ярких представителей музыкального искусства XIX в. М. Мусоргского. Его фигура среди современников-«кучкистов» словно стоит особняком, его психологический облик предельно странный и интригующий. В настоящее время композитор вызывает огромное количество споров у исследователей, обращавшихся к его творческому наследию – многие из них говорят о том, что М. Мусоргский своей музыкой перебрал мост практически ко всем направлениям современной музыкальной культуры. *Актуальность* данной статьи состоит в малоизученности музыкального наследия композитора с позиции наличия в нем экспрессионистских тенденций, поэтому *цель* статьи – раскрыть на примере вокального цикла «Без солнца» на стихи А. Голенищева-Кутузова присутствие образности и музыкальной лексики зачатков экспрессионистской традиции.

Известно, что основная образность экспрессионистского художественного произведения – это мир иллюзий, болезненных пограничных состояний, бессознательных процессов, сложнейших психологических механизмов, уничтожающих тонкую грань между гением и безумцем. Интересно, что вышеперечисленная образность была необычайно созвучна эмоциональным проявлениям романтиков, но если у романтиков злу всегда противостоит красота, подлинная добродетель природы, возвышенный мир творчества, то в экспрессионизме часто бездушию мира противопоставить нечего. Кроме того, сложнейший контекст русской культуры начала XIX ст. и духовный опыт русского народа резонирует с этими составляющими. Нервность, лихорадочность, сострадание, болезненность, тоска, даже юмор превращается в гротеск, печаль становится обречённостью, депрессивным состоянием, готовность к бунту на грани истерики представляют собой не только эмоциональный тон М. Мусоргского, но и характерные свойства психотипа всей нации. Формой протеста является образ беспросветного мрака и ужаса, которые в прошлом столетии стали носителями неприятия этих идей. В связи с социальной доминантой мировоззрения русского прошлого и настоящего М. Мусоргский переживает особенно тяжело, обнаруживая тем самым сходство с Ф. Достоевским. Их часто волнуют одни и те же жизненные ситуации и образы: дети, юродивые, смерть, «униженные и оскорблённые».

Для них типичен общий эмоционально-образный тон: депрессивные эмоции обозначены жанровыми признаками плача-причета, колыбельной, траурного марша, отсылка к погребенному обряду, импульсивность моторики, зомбирующий ритм *ostinato*.

Душевный мир М. Мусоргского болезненно раздвоен и искажён. Созвучно выразился французский писатель М. Пруст в романе «В поисках утраченного времени»: «Мы наслаждаемся чудесной музыкой, прекрасными картинами, всем, что есть на свете изящного, но мы не знаем, что творцы расплачивались за это бессонницей, рыданиями, истерическим смехом, нервной лихорадкой, астмой, падучей, смертельной тоской» [1, с. 327]. Романтизм М. Мусоргского преобразован в экспрессионизме с его гнетущей атмосферой обречённости, безвыходности. Убегая от душевной боли, герой погружается в иллюзии, эйфорию или дисфорию, сопровождающиеся видениями из области ирреального.

Всё это наиболее отчётливо проступает в поздний период творчества, в вокальных циклах «Без солнца» и «Песни и пляски смерти».

Вокальный цикл «Без солнца» – глубоко интимное по содержанию произведение композитора, это иллюзия, воплощенная в звуках: фантастически-искажённая реальность, превратившая мир в душевное пространство кошмарного сна, в котором присутствуют Автор, Возлюбленная и Толпа.

№ 1 «В четырёх стенах» является основным с точки зрения смыслообразования. Он задаёт модель перевёрнутых отношений в трактовке содержания и образов. Пространство «В четырёх стенах» воспринимается как метафора подземелья, указывая на положение души Автора в могиле. Мелодия, изломанная интонациями *м. 2 и 3*, словно замкнута внутри самой себя, композитор многократно повторяет возврат к интонации нисходящей *ум. 5*, при этом партия фортепиано даёт нам устой *h-moll*. Всё в этой музыке застыло, всё недвижимо и аскетично. Учитывая финал, связанный с убийством духовного двойника – второго «Я» поэта в произведениях Ф. Шуберта, Р. Шумана, А. Пушкина, С. Есенина, № 1 – это экспозиция двойника, экспозиция самого героя помещена в № 2 и дана с помощью косвенной характеристики посредством образа Возлюбленной. Скитаниям героя посвящены № 2, 3, 4, 5.

№ 2 «Ты меня в толпе не узнала» – образ Возлюбленной в виде ужасной тени, а также страстное волнение (явно ощутимы параллели с образом Возлюбленной из «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза). Мелодекламационность вокальной партии, насыщенная частыми паузами и свободной ритмикой, отмеченной то ускорениями, то замедлениями, сообщает музыке нервное волнение, создаётся ощущение, что герой задыхается и ему трудно поверить в произошедшее.

№ 3 «Окончен праздный, шумный день» – странные видения при лунном свете. Здесь явно налицо символическая трактовка образа лунного сияния. Известно, что многие художники воспринимали луну как нечто иллюзорное и ирреальное, ведь под покровом её магического света всё приобретает многозначительность и зыбкость (хочется вспомнить значение этого символа в творчестве К. Дебюсси и А. Шёнберга, в частности, в его вокальном цикле «Лунный Пьеро»). Миниатюра представляет собой двухчастную композицию, основанную на сопоставлении двух состояний – реальности и сна. Интересно отметить, что в разделе, относящемся к реальному миру, композитор использует достаточно скупые средства выразительности – двухдольный размер, чёткая ритмика, ясный тонально-гармонический план, в вокальной партии – широкие скачки с последующим заполнением. О том, что герой уснул, слушателю сообщает жанр колыбельной песни – баюкающие триоли, покачивающийся аккомпанемент с витиеватой усыпляющей нисходящей вокальной линией, стремление к тихому звучанию. Хочется подчеркнуть, что фактура фортепиано даёт отсылку к музыке К. Дебюсси.

№ 4 «Скучай» – своеобразный монолог-обращение к Возлюбленной, который завершается безразличием («Потом умрёшь, и Бог с тобой»). Семантическая плоскость здесь связана с иронией, касающейся смерти души, что равнозначно потере любовного чувства. Мелодическая линия на протяжении всего номера практически не имеет развития, она безынициативна и скучна, а к концу номера композитор и вовсе словно исчерпывает выразительные ресурсы и оставляет пустые унисоны, вторящие солисту.

№ 5 «Элегия» – настоящая фантазмагория, связанная с пейзажностью, порождающей видения Возлюбленной и Толпы. Данный номер насыщен музыкальной живописностью. Фактура буквально дышит и пульсирует, полностью подчиняясь гибкости и текучести мелодической линии. М. Мусоргский использует приём полиритмии, отражённый в сочетании двухдольности мелодии и трёхдольности фортепианной партии. Необычайно широка тонально-гармоническая палитра: *Cis-dur, H-dur, B-dur*.

№ 6 «Над рекой» – голос убитого двойника взывает к герою, который в свою очередь испытывает магическое притяжение, «влечение к смерти» и решается на самоубийство. Таким образом, в финале два составляющих образа Автора сливаются в единое целое в акте физической смерти героя. Жанровая основа этой части представляет собой траурный марш с элементами плача. В партии фортепиано на протяжении всего номера неизменный органный

пункт, в вокальной партии очень напевная, льющаяся, несмотря на скачки, мелодия с множеством хроматизмов, что напоминает плавное, обволакивающее и в то же время обманчивое движение воды. Медленный темп, широкие фразы, узкий диапазон вокальной партии, умиротворённая, скупая динамика повествует о том, что Автор находится в экзистенциальном потоке рефлексии.

Таким образом, в общей концепции цикла просвечивают черты автобиографичности. Несмотря на то, что сочинение состоит из шести частей, в нём очевидна драматургическая пятичастность, представляющая собой концентрическую форму с центром симметрии в № 4 «Скучай».

№ 1 – Автор 1.

№ 2 – Автор 2.

№ 3 – Автор, Возлюбленная, Толпа.

№ 4 – смерть Возлюбленной.

№ 5 – Автор, Возлюбленная, Толпа.

№ 6 – Автор 1 + Автор 2.

Такая концентричность образует замкнутое пространство смысла, стянутое к центру «смерти любви». В связи с этим можно говорить о его основополагающем значении в поздний период творчества М. Мусоргского и о том, что данный вокальный цикл является некоей предтечей таких явлений в музыкальном искусстве, как символизм и, что для нашей статьи наиболее важно, экспрессионизм.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Пруст, М. У Германтов / М. Пруст ; пер. с фр. Н. Любимова. – М. : Худож. лит., 1980. – 670 с.

УДК 130.2

*С. В. Деба,  
г. Луганск*

### ТРАДИЦИЯ КАК УНИВЕРСАЛЬНЫЙ КОД КУЛЬТУРЫ

«Искусство есть средство беседы с людьми, а не цель». Эти слова принадлежат всемирно известному русскому композитору Модесту Петровичу Мусоргскому. И он совершенно прав. История хранит имена творцов, а музыканты являют их сочинения всё новым поколениям слушателей. А как же быть с безымянным создателем, автором эпических сказаний и лирических песен, календарных и семейно-бытовых обрядов, чьи сочинения по вполне определенным причинам не записывались сотни лет? Каким образом до наших дней дошли многовековые образцы народного творчества? Своеобразной платформой для движения фольклора в пространстве и времени является традиция. Определение термина «традиция», как и подходы к изучению этого явления, могут быть различны. Отсюда *актуальность* выбранной темы, которая предполагает освещение понятия в контексте философско-культурологического анализа. *Объектом* данной статьи является теория и история культуры. *Предмет* работы – понятие «традиция» в трудах отечественных и зарубежных исследователей.

Культурология на Западе никогда не ставила своей задачей изучение феномена традиции, хотя и уделяли много внимания изучению так называемого традиционного общества. До начала второй половины XX века западные исследователи использовали термин «традиция» в узком смысле, т. е. близко к понятию «обычай». Но в 60-х годах появляется ряд научных работ, в основе которых наблюдается иной подход: переход от статического восприятия традиции к ее динамическому рассмотрению. Несмотря на признание новых взглядов, некоторые ученые сохраняют за термином «традиция» старое

значение или вовсе избегают его, заменяя другими. К примеру, американский этнолог Аня Роус использует понятие «исторический стиль» [2].

Американский социолог Эдвард Шилз использует в своих трудах термин «традиция». Согласно его характеристике «следование традиции, по сути, является реализацией различных вариаций на воспринятую от предыдущих поколений тему... Только живущее, познающее, обладающее желанием человеческое существо может воспринять традицию и модифицировать» [Там же]. Становится ясно, что в данном случае традиция – это стратификационная структура, в основе которой некий неизменный комплекс ценностей и верований, вокруг которого происходят культурные изменения, связанные с сознательной активностью человека.

Подобной дихотомической позиции придерживается и другой американский социолог Шмуэль Эйзенштадт, который считает традицию неотъемлемой частью любой культуры. Эта традиция является носителем неизменной модели идеального порядка вещей, которая выступает стабилизатором процессов модернизации культуры [Там же]. Однако в целом благодаря осознанию подвижности традиции труды Эйзенштадта близки отечественной науке.

И все же главное отличие отечественных исследователей от западных – в восприятии традиции сквозь призму человеческой деятельности, а не статичности ценностей. Первым ученым, который выступил с идеей создания науки о традиции, стал доктор философских наук Эдуард Саркисович Маркарян: «Формирующуюся сегодня культурологию невозможно представить без систематически разработанного учения о культурной традиции» [3, с. 70]. В таком случае нужно отметить, что подразумевает под термином «традиция» Маркарян: «...культурная традиция – это выраженный в социально организованных стереотипах групповой опыт, который путем пространственно-временной трансмиссии аккумулируется и воспроизводится в различных человеческих коллективах» [Там же, с. 80]. И мы понимаем, что традиция является своеобразной платформой для передачи опыта народа, одной из составляющих более широкого понятия «культурный фонд». Из представленной Маркаряном статьи во 2-м выпуске журнала «Советская этнография» становится ясно, что ученый определяет традицию как универсальный механизм функционирования социума.

Совершенно естественно, что на страницах упоминаемого выше журнала развернулись дебаты относительно самого термина «традиция». Советский и российский фольклорист и этнограф Кирилл Васильевич Чистов, во избежание смешения понятия «традиция» в широком смысле с понятием «культура», пришел к такому выводу: «Термин «культура» обозначает сам феномен, а «традиция» – механизм его функционирования. Проще говоря, традиция – это сеть (система) связей настоящего с прошлым, причем при помощи этой сети совершаются определенный отбор, стереотипизация опыта» [4, с. 106]. Чистов делает акцент на вариативности традиции, в частности фольклорной.

О движении традиции во временном континууме пишет и другой отечественный этнолог, этнограф и антрополог Сергей Александрович Арутюнов: «Любая традиция – это бывшая инновация, и любая инновация – в потенции будущая традиция... Ни одна традиционная черта не присуща любому обществу искони, она имеет свое начало, откуда-то появилась, следовательно, некогда была инновацией. И то, что мы видим как инновацию, либо не приживется в культуре, отомрет и забудется, либо приживется, со временем перестанет смотреться как инновация, а значит, станет традицией» [1, с. 160]. Однако Арутюнов отмечает, что Маркаряном не были затронуты два существенных компонента культуры, тесно связанные с традицией – это обычай и ритуал. В чем же их отличие? Обычай – это форма поведения, непосредственно связанная с деятельностью человека (например, обычаи Масленичной недели, связанные с приходом тещи в дом к зятю, с одариванием сестер мужа и т. д.). «Ритуал же охватывает только те формы поведения, которые являются чисто знаковыми и сами по себе практического значения не имеют» [Там же, с. 97].

На основании такого триединства Арутюнов актуализирует пути превращения инновации в традицию во времени, нивелируя пространственную систему распространения [1].

Согласно исследованиям отечественных фольклористов, этнографов и философов можно сделать вывод, что традиция – это важнейшая культурно-философская категория, которая отражает универсальную основу культуры, базирующуюся на системе ценностей, мировоззрения, социального устройства. И эта традиция постоянно движется в пространственно-временном континууме.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Арутюнов, С. А. Народы и культуры: развитие и взаимодействие / С. А. Арутюнов. – М. : Наука, 1989. – 247 с.
2. Лурье, С. В. Традициология Э. С. Маркаряна: отличие от зарубежных теорий традиции / С. В. Лурье / Культура и образование. – 2015. – № 4 (19). – С. 5–12.
3. Маркарян, Э. С. Узловые проблемы теории культурной традиции / Э. С. Маркарян // Советская этнография. – Вып. 2. – М. : Наука, 1981. – 192 с.
4. Чистов, К. В. Фольклор. Текст. Традиция : сборник статей / К. В. Чистов. – М. : ОГИ, 2005. – 272 с.

УДК 781+7.03(075.8)

*А. И. Демченко,  
г. Саратов*

### МУСОРГСКИЙ И ШАЛЯПИН

Двадцати трёх лет Шаляпин поступает в труппу московской Частной оперы, которую держал просвещённый меценат С. Мамонтов, и это стало моментом подлинного прорыва к феномену, известному нам под названием *искусство Шаляпина*. Прорыв этот прежде всего был связан с исполнением партий Ивана Грозного в «Псковитянке» Римского-Корсакова и Бориса Годунова в одноимённой опере Мусоргского.

О взрывоподобном «вторжении» молодого певца в музыкальную жизнь Москвы середины 1890-х годов говорят заметки художника А. Головина: *«Появление Шаляпина в театральном мире Москвы произвело, мало сказать, сенсацию – оно вызвало небывалое восторженное волнение среди всех людей, любивших театр, оперу, музыку. Я хорошо помню всю значительность этого подъёма. Чувствовалось, что наступил момент, когда в истории театра откроется новая страница. Выступления Шаляпина воспринимались всеми чуткими людьми как праздник искусства. Вспоминаю одну из своих встреч с Левитаном, который с первых слов забросал меня вопросами: «Видели вы Шаляпина? Слышали его? Знаете ли вы, что такое Шаляпин?.. Это что-то необыкновенное». Левитан был взволнован по-настоящему, и, зная его тонкое артистическое чутьё, я понял, что в театре появился действительно какой-то чародей».*

Наблюдая Шаляпина в спектаклях Частной оперы, критики быстро переходят к самым высоким оценкам. Обычным делом становится отмечать *«выдающийся талант этого артиста, в котором соединились могучий голос, редкая музыкальность и удивительная способность к драматической характеристике»* – именно тот комплекс, который делал Шаляпина выдающимся мастером оперной сцены уже в те годы.

После триумфального выступления в 1905 году в *La Scala* Шаляпин стремительно покоряет Запад: Рим, Берлин, Париж, Лондон, Нью-Йорк. О воздействии его искусства красноречиво говорят два близких по фразеологии журналистских отклика. Важнейшей частью его гастролей были, начиная с 1908 года, спектакли «Бориса Годунова», когда газеты заявляли, что *«парижане сошли с ума»*.

То же пресса отмечала и по поводу гастрولي Шаляпина в нью-йоркской «Метрополитен-опера»: *«Его прекрасный голос, великолепная игра, смелые нововведения в гриме и костюме сразу покорили всех присутствующих. Публика лож, обыкновенно*

безучастная, и первый ряд кресел, редко аплодирующий басам, провожали Шаляпина буквально громом рукоплесканий. Что же касается обладателей более скромных мест, они пришли в такой неистовый восторг, что театр положительно напоминал сумасшедший дом».

И можно понять подобную реакцию зрителей, если припомнить, к примеру, легендарный эпизод во время генеральной репетиции «Бориса Годунова» перед премьерой в парижской *Grand Opera*, когда по техническим причинам публичный показ проходил без декораций и других сценических атрибутов. Эпизод этот известен со слов многих очевидцев, однако послушаем самого Шаляпина.

*«Я очень скорбел о том, что нет надлежащей обстановки, что я не в надлежащем костюме и без грима, но, конечно, понимал, что впечатление, которое может и должен произвести артист, зависит, в сущности, не от этого, и мне удалось вызвать у публики желаемое впечатление. В момент, когда я встал со стула, устремил взор в угол и сказал: «Что это?.. Там!.. В углу... Колеблюсь!..» – я услышал в зале поразивший меня страшный шум. Я косо повернул глаза, чтоб узнать, в чём дело, и вот что увидел: публика поднялась с мест, иные даже стали на стулья и глядят в угол – посмотреть, что я в том углу увидел. Они подумали, что я действительно что-то увидел...»*

Примечательно, что, добившись максимума, которого может достичь всемирно известный артист, Шаляпин никогда не чуждался своих глубинных народных корней и их музыкально-поэтического выражения. Характеризуя особенности национальной природы, он неизменно обращался к созданиям Мусоргского. Так, размышляя об образе Варлаама из оперы «Борис Годунов», Шаляпин говорит: *«Мусоргский с несравненным искусством и густотой передал бездонную тоску. Тоска в Варлааме такая, что хоть удавись... Бездонна русская тоска».*

Более всего роднило Шаляпина с Мусоргским стремление к правде в искусстве. Когда его пригласили в труппу Мариинского театра, певец настойчиво искал свою исполнительскую манеру. К поиску его подталкивала неудовлетворённость состоянием оперной культуры на императорской сцене.

*«В свободные вечера я приходил в партер, садился, смотрел и слушал наши спектакли. И всё мне делалось заметнее, что во всей постановке оперного дела есть какая-то глубокая фальшь. Богато, пышно обставленный спектакль – шёлк и бархат настоящие, и позолоты много, а странное дело: чувствуется лакированное убожество. Эффектно жестикулируют и хорошими, звучными голосами поют певцы и певицы, безукоризненно держа «голос в маске» и уверенно «опирая на грудь», а всё как-то мёртво или изгрушечно-приторно».*

И тогда Шаляпин делает то открытие, которое смутно вызревало в нём все предшествующие годы.

*«Интонация, окраска слова – вот оно что! В правильности интонации, в окраске слова и фразы – вся сила пения. Одно **bel canto** не даром, значит, большей частью наводит на меня скуку. Ведь вот знаю певцов с прекрасными голосами, управляют они своими голосами блестяще, то есть в любой момент могут сделать и **piano** и **forte**, но почти все они поют только ноты, приставляя к этим нотам слоги и слова. Так что зачастую слушатель не понимает, о чём, бишь, это они поют?»*

*Поёт такой певец красиво, берёт высокое **do** грудью и чисто, не срывается и даже как будто вовсе не силится, но если этому очаровательному певцу нужно в один вечер спеть несколько песен, то почти никогда одна не отличается от другой. О чём бы он ни пел – о любви или ненависти. Не знаю, как реагирует на это рядовой слушатель, но лично мне после второй песни делается скучно сидеть в концерте. Интонация!.. Не потому ли, думал я, так много в опере хороших певцов и так мало хороших актёров?..»*

Интонация... Как понимать это слово в приложении к искусству Шаляпина? Когда молодой певец начал входить в конце 1890-х годов в силу, музыкальная критика стала предпринимать попытки понять причины его успеха: *«Артист пел во всю ширь своего*



*прекрасного, свободно льющегося голоса, не имеющего себе подобных по богатству интонации и экспрессии»; «Какое богатство интонаций, какая выразительность в произношении!»; «Его музыкальная декламация поражает тонкостью художественной отделки»; «Он умеет действовать на публику чрезвычайно осмысленной фразировкой».*

Примерно тогда же и сам Шаляпин окончательно осознал суть того, к чему он стремился.

*«Понял я навсегда и бесповоротно – математическая верность в музыке и самый лучший голос мертвенны до тех пор, пока математика и звук не одухотворены чувством и воображением... За каждой фразой должно быть движение души. Иначе и слова, и звуки будут мёртвыми... Холодно и протокольно звучит самая эффектная ария, если в ней не разработана интонация фразы, если звук не окрашен необходимыми оттенками переживания».*

Наиболее проницательные из музыкальных критиков быстро сошлись на том, что главные достоинства искусства Шаляпина не в силе и красоте голоса. Русский писатель и журналист А. Амфитеатров раньше многих других (ещё в 1901 году) и, пожалуй, с наибольшей заострённостью выразил подобную точку зрения. Высказав кардинальную мысль, состоящую в том, что Шаляпин наделён «изумительным даром не только чаровать, но и мыслить звуками», он развивает эту мысль, почти уничижительно отзываясь о природных вокальных данных артиста.

*«Голосов на свете много хороших. Есть басы, голосовой материал которых мог быть разделён с избытком на нескольких Шаляпиных. Но ведь в том-то и суть, что, идя слушать Шаляпина, вы даже и не вспомните, что идёте слушать „баса“. Вам нужен Шаляпин. Вам нужна его способность петь не более или менее звучные ноты в установленном партитурой порядке, а нужен именно необычайный дар мыслить звуками».*

Осмысленно интонируемая речь как главное открытие шаляпинского искусства служила в исполняемой им музыке стремлению дойти «до самой сути... до оснований, до корней» (воспользуемся строкой Б. Пастернака). Этот основополагающий принцип шаляпинского исполнительства и творческая свобода в применении средств музыкально-певческой выразительности обеспечили артисту совершенно особое положение.

Ещё в 1897 году один из рецензентов заявил по адресу 24-летнего Шаляпина: «*Это певец-художник в самом серьёзном значении этого слова*». Аналогичную мысль несколько позднее развернул известный музыкальный критик Н. Кашкин: «*В лице г-на Шаляпина у нас явился первоклассный артист, прокладывающий совсем новые пути, неведомые до сих пор нашим певцам. Мы даже затруднимся назвать этого артиста певцом в обыкновенном значении слова, это великолепный художник музыкальной речи*».

*«Художник музыкальной речи»* – вот почему критик Э. Старк говорил о «бесконечно изысканном мастерстве» Шаляпина в отношении «*игры звуковыми красками*» и настаивал: «*В этом он истинный чародей, не имеющий себе равного. Основной чертой его исполнения является доведённая до последней степени чувствительности способность изменять характер звука в строгой зависимости от настроения, и чем роль богаче содержание, тем поразительнее бывают эти тонкие голосовые оттенки*».

Нередко артист не только рассказывает, но и разворачивает захватывающий драматический сюжет, осязаемо передавая ситуацию, обстоятельства, общую атмосферу. И опять-таки осуществляет это через певческое интонирование, насыщая его массой разнообразных оттенков, используя порой такие сильнодействующие (можно сказать, «физиологические») средства, как вздох, смех, рыдание.

Особенно ярко и осязаемо «вокальный театр» Шаляпина представал в произведениях сатирически-обличительного характера. Общеизвестный шедевр такого рода – «Песня о блохе» Мусоргского. Здесь певец «манипулирует» голосом на все лады, разыгрывая с его помощью целую театральную пьесу.

Вокальная миниатюра как бы спрессована и превращена в сверхкомпактный, но

полнометражный спектакль с многоплановой драматургией и обилием персонажей. Многоплановость драматургии обеспечивается разнообразием интонаций – всевозможные оттенки повествовательной, вопросительной, утвердительной и восклицательной речи. Кроме того, в ней непрерывно сопутствуют друг другу два пласта – констатирующе-прямой и насыщенный сатирическим подтекстом.

Обилие персонажей воссоздается применением различных тембровых красок и приёмов исполнения. Главное действующее лицо – король с его торжественно-фанфаронскими тирадами. Шаляпин с неподражаемым «изыском» рисует высокомерие аристократа («*Послушай, ты, чурбан!*» – фраза, обращённая к портному) и тут же разоблачает «высочайшую» блажь и глупость буффонным *non legato* («*Для друга дорого-о-о-о-го*»).

На самый передний план выдвинута фигура рассказчика (автора). Вначале в его тоне господствует представленная во всевозможных нюансах язвительная насмешка, презрительная ирония, едкая издёвка. Но в ходе развития этот убийственный сарказм приобретает открыто публицистическое наполнение, и в конце авторский голос с его разящим обличительным пафосом становится гласом народа, который готов смести с лица земли придворную камарилью.

Совершенно особый поворот подобной публицистичности выразился в формах духовной проповеди. Именно такую направленность Шаляпин придавал монологу и рассказу Пимена из оперы Мусоргского «Борис Годунов»: возвышаясь над житейской суетой, отстраняясь от повседневно-обыденного и проникновенно вещая о значительном в человеческих судьбах.

Самое могучее создание Шаляпина в этом плане – Досифей в «Хованщине» Мусоргского. Зримо передал восхищение видевших его Ж. Фашотт: «*В чёрном длинном одеянии, с чёрным поясом, чёрное покрывало оттеняет лицо и спадает до колен, длинная седая борода и взгляд пророка – фигура, созданная Шаляпиным, остаётся незабываемой в строгом своём величии. Его голос царил над хором, как орган. Шаляпин – Досифей был воплощением веры, фанатизм его доходил до высочайшей жертвенности*».

Исполнительская практика великого певца дала множество примеров преодоления границы между искусством и жизнью. И высший синтез слова и музыки, ведущий к постижению жизненной правды, Шаляпин нашёл для себя в оперных драмах Мусоргского. Синтез этот он сумел претворить с законченным и вряд ли достигаемым художественным совершенством.

Слушая, к примеру, монолог Годунова, который начинается словами «*Достиг я высшей власти*», приходишь к выводу, что Шаляпин имел полное право перефразировать их в отношении своего искусства следующим образом: «*Достиг я высшей правды*».

Действительно, здесь достигнута та высшая правда выражения, когда исчезает грань между «художеством» и жизнью, когда слово и музыка, речевое начало и распев сливаются воедино, а опера перестаёт быть оперой в привычном смысле, превращаясь в особую форму фиксации потока самой жизни (в данном случае – поток сознания личности, измученной нескончаемой полосой неурядиц и угрызениями больной совести).

Шаляпин исполнительски усиливает заложенную у Мусоргского предельную концентрацию драматических состояний и их многооттеночность, подчёркивая это множественным спектром контрастных нюансов и «манер пения» – для каждого из сменяющих друг друга микроэпизодов найдены свои краски.

Можно понять то невероятное впечатление, которое производил на зрителей такой театр – это было нечто совершенно небывалое, с абсолютно новым пониманием вокально-драматического искусства. Но позволительно предположить, что грандиозный успех Шаляпина в этой партии отчасти был обусловлен также и тем, что артист чутко ощутил актуальный социально-исторический контекст образа Бориса: в терзаниях духа и в скорбных раздумьях о жизни, о превратностях человеческой судьбы крылось провидение краха русской монархии, прежней России вообще и шире – глобальное чувство смуты и катаклизмов начала

---

XX века, когда всё потеряло устойчивость (современник Шаляпина, писатель Вяч. Иванов констатировал в 1914 году: «Наше время – время сдвига всех осей»).

Завершая размышления о «тандеме» Мусоргский – Шаляпин, напомним, что певец не раз выступал в амплуа оперного режиссёра. Судить об уровне подобных его работ можно по откликам на «Хованщину» в Мариинском театре (1911).

А. Сахновский: «Ставил оперу Шаляпин. Этим всё сказано, потому что великий певец-художник не мог не оказаться величайшим учителем и вдохновителем всех исполнителей. И если Шаляпин уже создал школу своих последователей в пении, то вчерашний спектакль должен считаться эрой в истории оперной режиссуры».

Певец И. Тартаков: «Шаляпин-режиссёр – это что-то невероятное, недостижимое. То, что он преподаёт артистам на репетициях, надо целиком записывать в книгу. У него всё основано на психике момента. Он чувствует ситуацию сразу умом и сердцем и в совершенстве обладает даром передавать другому своё понимание роли».

Неоценимы заслуги Шаляпина перед Россией. И на внутреннем художественном «рынке», так как в частности во многом благодаря ему русская опера в целом и произведения Мусоргского в том числе по-настоящему пришли на главные сцены страны, то есть на сцены императорских театров – Большого в Москве и Мариинского в Петербурге. И по части популяризации отечественного искусства буквально по всей планете. Его заграничный эпистолярный пестрит репликациями о победах русской оперы.

«Я был горд тем, что на мою долю выпало счастье представить русское искусство, ещё не имеющее должного престижа на Западе, в самом строгом из городов мира – в Милане» (1901 год).

«Хочу тебе похвастаться огромнейшим успехом, вернее, триумфом в Париже. Этот триумф тем более мне дорог, что он относится не ко мне только, а к моему несравненному, великому Мусоргскому, которого я обожаю, чьё и которому поклоняюсь» (1908 год).

Сам Шаляпин сознавал свою миссию посланца России в мир и гордился этой миссией. Симптоматична в данном отношении интерпретация им огромного успеха в Англии.

«Как-то сразу после первого спектакля я стал любимцем лондонской публики, и с гордостью скажу – ко мне одинаково прекрасно относились и очаровательные светские дамы, и простой мастеровой народ. Мне пришлось бывать и в гостиной премьер-министра, и в квартирах музыкантов оркестра, пить шампанское в посольствах и портёр с театральными плотниками. Поверьте мне, я говорю всё это не для того, чтоб любоваться Фёдором Шаляпиным, который из Казани, сапожной мастерской попал в аристократические гостиные Лондона – не в этом суть, не в этом! Суть в том, что я – человек загнанной, замученной страны, но которая, несмотря на трудную жизнь свою, создала великое искусство, нужное всему миру, понимаемое всеми людьми земли!»

УДК 782.1:115

Н. В. Коноплянская,  
г. Челябинск

### СМЫСЛОВАЯ ТЕМПОРАЛЬНОСТЬ В ОПЕРЕ М. П. МУСОРГСКОГО «БОРИС ГОДУНОВ»

Творчество гениального русского композитора М. П. Мусоргского не перестаёт притягивать современников не только своей уникальностью, но и новациями. Не потому ли многие композиторы обращались и обращаются к его нотным текстам как к источнику своих техник и идей?

Одна из них – идея о темпоральности в музыке Модеста Петровича как смысловой основе его сочинений. Она была впервые изложена автором данной работы в статье «Опыт реконструкции экзистенциального времени творческой личности (На примере творчества

М. П. Мусоргского)» в 1998 году. Её новое осмысление стало возможным благодаря развитию науки о времени в философии и в физике. В данном исследовании его автор опирается на теорию о нарративном времени как о разновидности антропологического, изложенную Д. А. Клеоповым, а также на исследования С. С. Хоружего, разрабатывающего энергийный дискурс времени, на определения А. Г. Чернякова: «Темпоральные различия – различия энергийные», И. Барроу: «Время – возможность существования» [1].

В первой из вершин творчества М. П. Мусоргского, опере «Борис Годунов», композитор стремился к глубокому и достоверному отображению русской действительности: «А что, если Мусорянин, – писал он о себе В. В. Стасову, – да грянет по Руси-матушке! Ковырять чернозём не впервые стать, да ковырять не по удобренному, а в сырье хочется, не познакомиться с народом, а побрататься жаждется: страшно, а хорошо!» [5, с. 131].

Для М. П. Мусоргского проявление темпоральности в творчестве имело прежде всего исторический смысл. Он писал: «Прошлое в настоящем – вот моя задача» [2, с. 101]; «„Ушли вперёд” – врешь, там же» [Там же].

Изучив исторические источники, а также одноимённую драму А. С. Пушкина, Модест Петрович создал собственное либретто музыкальной драмы «Борис Годунов», своё прочтение исторических событий, вложив в него авторский смысл, то есть авторский исторический нарратив, который разворачивается от венчания Бориса Годунова на престол до его смерти.

В «Борисе Годунове» показано время Русской смуты конца XV – начала XVI века. В произведении использована версия об убийстве законного наследника царевича Дмитрия по приказу Бориса Годунова, несправедливо восшедшего на престол в 1598 году и правившего до 1605 года (до своей смерти). Далее «наступает период лжедмитриев – период войн, народных бунтов и интриг Ватикана, стремившегося усилить сферу влияния через завоевание русской короны польской шляхтой» [2, с. 99]. Распри боярства в России, стремление Василия Шуйского, ставленников Речи Посполитой Григория Отрепьева и Марины Мнишек на русский трон, нищета и бедствия народа – всё это наполняет оперу историческим трагическим смыслом. Особую силу приобретает музыкальная драма и от того, что большинство основных её персонажей имеют подлинные прототипы. Это монахи Григорий Отрепьев (по некоторым другим версиям – галичский дворянин, итальянский, валаамский монах), Варлаам Яицкий и Мисаил Повадин (монахи Пафнутьевского монастыря). Это царь Борис Годунов и его дети Феодор и Ксения; бояре Василий Шуйский и Иван Хрущёв, думный дьяк Андрей Щелкалов, летописец Пафнотий (названный в опере Пименом), дочь сандомирского воеводы Марина Мнишек. Собирательным является образ Юродивого (у А. С. Пушкина он Николка Железный Колпак), блаженного провидца, в конце произведения предвещающего России времена страшных испытаний.

Экзистенциальное проявление темпоральности в «Борисе Годунове» имеет трагический смысл. Произведение заканчивается мучительной смертью Бориса, царя-преступника, являющейся следствием убийства по его приказу царевича Дмитрия, которое произошло ещё до начала сюжета. Две смерти – младенца, безвинно убитого, и царя преклонных лет – обозначают экзистенциальный предел темпоральности в опере. Так жизнь – смерть определяет границы страдания персонажей, их стремления к счастью, к власти, к свободе. Так первое преступление царя воплощается в трагедию целого государства.

Важным представляется нравственно-духовный аспект экзистенциальности этой музыкальной драмы. За преступлением венчанного царя следует голод в стране, распри приближённых, предательство родины, вражеская интервенция, пришествие Лжедмитрия с польско-литовскими войсками, с католичеством. Последнее становится возможным потому, что пошатнулся стержень отечества – православная вера: «Вселенная восколебалась от тяжкого греха Борисова» [4, с. 408–409]. Не случайно в произведении выведены три беглых монаха: для одного сюжета это много. Двое, Варлаам и Мисаил, странствуют не Христа ради, как калики перехожие, а в своё удовольствие. Это пьяницы и буяны, становящиеся в

последнем действии во главе восстания народа. Третий, Гришка Отрепьев, – предатель и вероотступник, который ради царского трона бежит из монастыря и выдаёт себя за царевича Дмитрия, якобы оставшегося в живых. Праведен только один монах, Пимен, да ещё Юродивый: оба сохраняют духовные ценности, оба обеспокоены настоящим и будущим России. Молитвенные хоровые фрагменты, в том числе у калик переходящих, даны вне разворачивающихся событий, как иной музыкальный ряд, иной мир.

Антропологическая темпоральность «Бориса Годунова» может быть исследована через понятие «нарратив» (то есть «рассказывание» (С. С. Хоружий)) [1]. «Антропологическое время структурировано как нарратив» [Там же]. «Наррация – это некий монолог» (С. С. Хоружий) [Там же]. Н. А. Пригожин утверждает, что «в таком роде описания должны выполняться три необходимых условия простейшей историчности – это необратимость, вероятность и возможность появления новых связей» [3]. Так в нарративе выделяются три необходимых этапа: «виртуальный, становления, воплощения» [1]. Следовательно, и рассказывание от лица каждого героя имеет эти три стадии: замысла, его воплощения и результата.

В опере «Борис Годунов» нарративом царя Бориса обусловлен нарратив всей музыкальной драмы. Замысел главного героя не воплощается в действительности. Царь Борис мечтает о своём благоденствии, о полноте власти, но получает страдания и смерть. Его «энергийные» (определение А. Д. Чернякова) мысле-чувствования на виртуальной стадии, после убийства по его приказу младенца – наследника престола, не могут быть воплощены. Поэтому его экзистенциально законченный нарратив в результате трагичен. Стадия воплощения его нарратива прерывиста, непредсказуема, им не управляема. Яркий пример тому – первый монолог Бориса из сцены его венчания. Он предваряется мрачной оркестровой темой его страданий, гармонически незавершённой, внезапно прерываемой доминантой [4, с. 57, ц. 15]. Далее звучат выстраданные героем интонации вздоха: «Скорбит душа!» [Там же, с. 57], которые взяты композитором из оркестрового вступления к опере (те же интонации кварты со стонущими секундами). Вскоре становление их прерывается новой темой «О праведник, о мой отец державный!» [Там же], наполненной отчаянным призывом о помощи Божией. Затем – короткое покаянное обращение к «почиющим властителям Руси» и властный приказ: «А там – сзывать народ на пир!» [Там же]. Этот монолог, окружённый во второй картине Пролога подлинными хорами-славлениями, представляет собой контрастный трагический эпизод, противопоставленный музыкальному материалу народа. Борис погружён в свой внутренний мир. Царю, стоящему на Красном крыльце Кремля, сказать своему народу нечего. Внутренний разлад Бориса приводит его к галлюцинациям, тема которых выросла из темы дубинки [4, с. 5, ц. 2] и представляет собой секундовые ускоряющиеся повторы на основе сложных гармоний с удалённой функциональностью, например, находящейся в тритоновом интервальном соотношении [Там же, с. 239, ц. 98]. Тема галлюцинаций вырастает постепенно, из восьмых, триолей, а затем и шестнадцатых длительностей, вторгаясь как во второй монолог Бориса, так и в его последующий диалог с Шуйским, в сцену с курантами, сцену смерти. Так у царя, помимо его воли, появляется новый виртуальный носитель темпоральности, новая мысле-чувственная энергийность, угрожающая ему и ведущая его к смерти: «Чур, чур... Не я... не я твой лиходей! Чур, чур, дитя!.. Народ...» [Там же, с. 243]. Так обозначил композитор начало нового нарратива Бориса, воплощающегося стремительно и обрывающего его жизнь.

Образ народа лишь подтверждает трагический смысл нарратива Бориса, наполняя музыкальную драму чередой бесконечных страданий. Виртуальная стадия его нарратива – надежда на счастливую жизнь. Венчание Бориса Годунова на царство народ принимает за возможность воплощения своей мечты и поёт ему славу: «Уж как на небе солнцу красному слава» [Там же, с. 50]. Однако большинство народных музыкальных фрагментов, посвященных становлению его нарратива, трагедийно. Это плачи: «На кого ты нас покидаешь» [Там же, с. 9] (выросший из темы дубинки, его погоняющей) и «Кормилец-

батюшка, подай Христа ради!» [Там же, с. 337], в своей кульминации вырастающий в требовательный возглас «Хлеба! Хлеба! Хлеба голодным!». Это и хоровой речитатив, впервые применённый М. П. Мусоргским в жанре оперы: «Митюх, а Митюх, чаво орём?» [Там же, с. 11], свидетельство равнодушия народа к фигуре будущего царя. Это песня «Не сокол летит по поднебесью» [Там же, с. 396], одновременно и величальная, и скоморошина; молодецкие песни «Расходилась, разгулялась» [Там же, с. 413] и «Ой ты сила, силушка» [Там же, с. 416], мнимое веселье которых предвещает драматическую кульминацию народной смуты.

Нарратив Юродивого – это квинтэссенция народного страдания. Поэтому он показан в заключительной стадии, в результате (его виртуальная стадия отсутствует). Юродивый ничего не хочет для себя, он нищ, унижен, незащищён и – свободен от многих жизненных связей, от происходящих вокруг него событий. Он лишь смиренно оценивает их, не боясь сказать горькую правду и царю: «Мальчишки отняли копеечку, вели-ка их зарезать, как ты зарезал маленького царевича» [Там же, с. 341–342]. Юродивый – провидец, предсказывающий России тяжёлые времена в своей колыбельной-плаче: «Лейтесь, лейтесь, слёзы горькие, плачь, плачь, душа православная» [Там же, с. 446–447], мелодика которого основана на хоре народа «Кормилец-батюшка, подай Христа ради!» (см. выше).

Гришка Отрепьев имеет особый нарратив, не обусловленный нарративом Бориса. Его рассказывание полифоническим контрастом вторгается в нарратив музыкальной драмы, вносит в него существенные коррективы.

Гришка Отрепьев мечтает сначала о русском престоле, затем о любви Марины Мнишек. Но в рамках оперы его приход к власти лишь предположителен. Будущее героя неизвестно, финал оперы открыт. Виртуальная стадия его нарратива полна романтики: лейтмотив Самозванца построен на романсовой сексте, напевен, короток [Там же, с. 84]. Однако, будучи основана на обмане, виртуальная стадия является ложной энергичной формулой мышления и воплощена быть не может. На стадии воплощения своего нарратива Гришка как будто приспосабливается к другим героям: сначала к Пимену, затем к хозяйке корчмы, Варлааму, Приставу. Позже – к новому католическому миру, словно надевая на себя национальные одежды польских танцев. Он будто плывет по течению своей мечты о власти как по реке, полагая финалом этого путешествия собственную победу. Стадия воплощения его замысла динамична, разнообразна, разножанрова и прерывиста. Это лирика в сцене у фонтана, основанная на его лейтмотиве, а также полонезе, мазурке; сухой речитатив в сцене с Пименом из первой картины первого действия. Это и речевое многообразие во второй картине, сцене в корчме, где его речитатив в зависимости от обстоятельств резко изменчив: то нервный, то лицемерно-смиранный. Это и торжественные фанфары военного марша одновременно с католической молитвой в конце произведения, где самозванец Гришка признаётся Варлаамом и руководимым им народом наследным царевичем.

Нарратив Варлаама вносит в общий нарратив повествования трагикомический смысл. Он бежал из монастыря ещё до начала оперы, променяв монашеское служение на вольную жизнь, на весёлый разгул: «Литва ли, Русь ли, что гудок, что гусли: всё нам равно, было б вино» [Там же, с. 102]. Этот виртуальный нарратив полностью реализуется. Однако воплощение замысла имеет неожиданный поворот – становится началом его нового, выбранного персонажем преступного нарратива, где Варлаам – уже зачинщик народного бунта, покушающегося на жизнь Бориса Годунова. Под его руководством народ хочет убить царя в то время, когда Борис уже умирает и когда необходимо другое: защита отечества от польско-литовских интервентов. Здесь темпоральности не совпадают: восстание против умершего царя несвоевременно. Композитор прерывает нарратив Варлаама дважды: когда персонаж внезапно становится вождём народа и когда приветствует самозванца и поёт ему славу. Воплощение его нарратива наполнено жанровыми обобщениями – песнями. Это молодецкая песня-пляска «Как во городе было во Казани» [Там же, с. 103], эпический напев-

сатира «Как едет ён» [Там же, с. 112], духовный стих-угроза (в дуэте с Мисаилом) «Солнце, луна померкнули» [Там же, с. 408].

Нарратив Пимена построен на желании благоустройства для России. Его замыслы обращены к прошлому. Он – автор летописи, свидетель убийства царевича Димитрия в Угличе, описывающий череду подлинных событий для поучения современников и потомков. Он воплощает духовные идеалы отечества, для него они – цель, результат. Виртуальная стадия его нарратива является для персонажа опорой, движущей силой, она наполнена духовно-нравственной энергийностью. Образ Пимена воплощается через темпоральность, начало и конец рассказывания в которой совмещаются. Образуется замкнутое кольцо становления его нарратива. Предположительно, это выход из темпорального нарратива в область вневременную, в вечность: «Если возврат в исходную точку, время сжимается, возможно, останавливается» [1]. Круговращение внутри терции (в оркестровой теме, рисующей движения пера летописца) образует многие темы Пимена: «Ещё одно, последнее сказанье...» [4, с. 64], «Ох, помню!..» [Там же, с. 83], «Смиранный инок, в делах мирских немудрый судия...» [Там же, с. 370], в которых присутствует интонационная основа знаменного роспева.

Смысловая темпоральность в музыкальной драме М. П. Мусоргского «Борис Годунов» трагическая. Нарратив произведения, разворачиваясь в образах Бориса, противопоставленных ему образам народа и Юродивого, изложен симультанно с нарративами некоторых других персонажей (например, Григория Отрепьева), вступающих с ним в полифонический конфликт. Виртуальная стадия нарратива, являясь мысле-чувственной энергийностью, всегда имеет своё естественное продолжение (становление) и итог. Однако каждый персонаж может изменить его ход, так как обладает свободой выбора.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Клеопов, Д. Нарративная теория антропологического времени и смена парадигм [Электронный ресурс] / Д. Клеопов. – Режим доступа: <https://culture.wikireading.ru/60905>.
2. Коноплянская, Н. В. Опыт реконструкции экзистенциального времени творческой личности (На примере творчества М. П. Мусоргского) / Н. В. Коноплянская // Некоторые вопросы теоретического музыковедения. – Челябинск, 1998. – С. 97–104.
3. Пригожин, Н. Переоткрытие времени. [Электронный ресурс] / Н. Пригожин. – Режим доступа: <https://kraevushka.livejournal.com/634516.html>.
4. Мусоргский, М. П. Борис Годунов : ноты / М. П. Мусоргский. – Л. : Музыка, 1974. – 447 с.
5. Мусоргский, М. П. Литературное наследие / М. П. Мусоргский. – М. : Музыка, 1971. – Т. I. – 430 с.

УДК 78. 03

Г. А. Некрасова,  
г. Санкт-Петербург

### ИЗ СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУСОРГИАНЫ

Одним из актуальных направлений современной мусоргианы является *источниковедение и текстология*. За последние годы в этой сфере обозначился значительный прогресс. С одной стороны, это связано с подготовкой Академического издания собрания сочинений композитора, что стимулировало интерес к источникам и рукописям. С другой – само расширение на постсоветском пространстве «проблемных горизонтов» в осмыслении личности и творчества гениального музыканта настоятельно диктует необходимость обращения к **подлинным документам** – с целью уточнения существующей информации.

Так, в 1996 году **впервые** увидела свет партитура I редакция оперы «Борис Годунов» (1869), послужившая толчком к ее исполнению. В 2012 году была защищена **первая диссертация** по данному произведению. Петербургский музыковед Е. Михайлова на основе

изучения не только рукописи сочинения Мусоргского, но и архивных материалов Пушкина в период работы над трагедией выявила связь ее концепции с первоначальным замыслом Пушкина.

Понять, каким образом источниковедческие и текстологические изыскания могут способствовать расширению и уточнению наших знаний о композиторе, можно на примере двух ранее не попадавших в поле зрения «мусорговедов» произведений в жанре *обработки* – «Восточной колыбельной» Н. Н. Лодыженского и «Колыбельной» А. С. Танеева, 1874).

Текст и автограф первого был опубликован А. С. Розановым в 1968 году [1, с. 235–261].

Обработка «Колыбельной» А. С. Танеева (вместе с «Восточной колыбельной» Н. Н. Лодыженского) издана в 2004 году в Германии [2].

Их изучение позволило прояснить некоторые обстоятельства творческой биографии композитора, а также его отношение к чужому тексту

Сначала о хронологическом контексте данных опусов. Наступление 1874 года ознаменовалось «судьбоносным» для Мусоргского событием – премьерой «Бориса Годунова» в Мариинском театре (27 января). Реакция на него и все дальнейшие события наполняют конкретным смыслом понятие «поздний период» у Мусоргского. Сам композитор не случайно расценивал постановку оперы как важнейший в своей жизни «экзамен»: «Мой завтрашний экзамен не выходит у меня из головы – что-то будет?» [3, с. 142].

Развернувшаяся после постановки «Бориса Годунова» дискуссия между сторонниками и противниками оперы, ее в целом не очень удачная сценическая судьба были восприняты композитором как негативный ответ на эти его ожидания. После почти четырехмесячной со дня премьеры паузы первыми сочинениями стали **четыре (из шести)** начальных монолога вокального цикла «Без солнца» на стихи А. А. Голенищева-Кутузова.

Обращает на себя внимание перерыв между созданием этих пьес (в период 7 мая – 2 июня) и двух последних – «Элегия» и «Над рекой» (написаны 19 и 25 августа). То, как развивались события дальше, позволяет предположить, что при прочих обстоятельствах названный цикл мог ограничиться *только этими* четырьмя романсами, убедительно воплотившими трагедию одиночества личности в различных аспектах: отчужденность от внешнего мира и замкнутость в непроницаемом пространстве тесной комнатки (№ 1 – «В четырех стенах», 7 мая), затерянность в уличной толпе, лишаящей возможности живого контакта с некогда дорогим существом (№ 2 – «Меня ты в толпе не узнала», 19 мая), возникающие в памяти краткие мгновения счастливого прошлого, приобретающие при фосфорическом блеске белой петербургской ночи призрачные очертания *теней* (№ 3 – «Окончен праздный, шумный день», 19/20 мая), и неумолимо возвращающаяся безжизненно-тусклая, как «черная скука», реальность (№ 4 – «Скучай», 2 июня).

Четвертый монолог (на первый взгляд, несколько выпадающий своей *остраненностью* из общей логики развития) в контексте данной четырехчастной композиции несет ясно выраженную *финальную* функцию: скепсис и горькая ирония – как закономерный итог после тщетных попыток человека преодолеть незримые, но цепко сковывающие его душевные силы узы. Не случайно название стихотворения Голенищева-Кутузова «В альбом светской барышни» Мусоргский вынес в подзаголовок, заменив новым – «Скучай». Свойственная данному монологу *амбивалентность* сама по себе уже выступает проявлением «финальности», выражением одной из *типологических* черт композиционно-драматургического мышления Мусоргского. Косвенным свидетельством в пользу версии о первоначальной *четырёхчастной* композиции вокального цикла может служить факт обращения в день окончания монолога «Скучай» (2 июня) к работе над «Картинками с выставки», сопровождавшейся небывалым творческим подъемом и завершённой в рекордно короткий срок (за 20 дней). Эта непосредственная «смычка» столь различных в содержательном и жанровом плане сочинений («исповедь» и «театр») симптоматична для душевно-творческого самочувствия Мусоргского, моделируя ситуацию *преодоления* –



резкого переключения в действенно-позитивную сферу, *отныне становящуюся все более характерной для него.*

На следующий день (23 июня) после завершения цикла «Картинки с выставки» Мусоргский берется за обработку «Восточной колыбельной песни» Н. Н. Лодыженского (окончена 26 июня); через день (28 июня) выполнена редакция «Колыбельной» А. С. Танеева (Обе работы инициированы В. В. Стасовым).

Дальнейшая хронология событий такова: 29 июня скончалась Н. П. Опочинина; откликом на это событие явился незавершенный монолог «Злая смерть...» (июль). После прерванной попытки сочинить по просьбе Стасова очередной сатирический опус «Крапивная гора» (10 августа) 19 и 25 августа Мусоргский написал два последних монолога цикла «Без солнца» – «Элегия» и «Над рекой».

На вопрос о том, планировались ли они *с самого начала* (с момента замысла произведения) быть включенными в цикл, или же эта идея возникла в процессе сложившейся в течение июня-июля 1874 года жизненной ситуации, однозначного ответа нет.

Тем не менее обращает на себя внимание, что среди всех пьес цикла только «Элегия» (№ 5), вопреки характерному для Мусоргского принципу записывать музыкальный текст сразу *набело*, представлена черновиками-набросками (РНБ. Ф. 502. Ед. хр. 73). Возможно, это были «поиски-пробы» к *уже сложившемуся целому*? К тому же только на этой стадии (19 августа, то есть спустя полтора месяца после «Скучай» – 2 июня) *впервые* появился пронумерованный перечень всех монологов, где «Элегия» (№ 5) мыслилась заключительной *шестой* пьесой, а место *первой* оставалось под вопросом (ОР РНБ. Ф. 502. Ед. хр. 72).

Не свидетельствует ли это о том, что в отношении первых четырех монологов на начальной стадии работы у Мусоргского не возникало вопросов об их последовательности и количестве? А сейчас ему предстояло *продолжить, развить* то, что уже существовало, и одновременно привести художественную концепцию произведения к *окончательному* завершению.

То, каким способом композитор разрешил эту проблему, дает основание в очередной раз убедиться в том, что обращение к прежнему заданию для него всегда означало не просто его «улучшение», а выход на новый уровень. «Досочинение» двух последних монологов – «Элегии» и «Над рекой» – стало для него не просто завершением прерванной ранее работы, а своеобразной «модуляцией», переводом концепции трагического цикла «Без солнца» на новый уровень. Финальная пьеса «Над рекой» привнесла в него новый – *экзистенциальный* – мотив выхода – после замкнутого пространства «4-х стен», символизирующих нестерпимую боль одиночества, в *безмерные* пространства и вневременные сферы. Это – антиномия «бытия-в-мире» и трансцендентного выхода в «над-мирное-бытие» [4, с. 535].

Поставленный наверху этого романса православный крестик, окончательная нумерация всех монологов на титульном листе, сделанная *теми же* чернилами, что и заключительного «Над рекой», указывает на окончательное завершение работы над вокальным циклом.

Можно провести аналогию с ситуацией, сложившейся при работе Мусоргского над «Борисом Годуновым», когда 2-я редакция оперы также стала самостоятельной, существенно отличной от первой художественно-стилевой концепцией.

Особенность *данного* момента (лета 1874 года) заключалась в чрезвычайной временной «спрессованности» событий; поэтому характерная для «авторедктирования» Мусоргского стилевая динамика производит здесь впечатление «скачка в новое измерение». В цикле, и особенно в двух последних монологах, отчетливо проявился *новый стилевой комплекс* (обозначим его как *импрессионизм* Мусоргского), получивший развитие в последующих оперных («Хованщина» и «Сорочинская ярмарка») и камерно-вокальных сочинениях («Странник» на стихи Ф. Рюккерта, «Видение» на стихи Голенищева-Кутузова, «Непонятная» на собственный текст) .

Таким образом, редакции вокальных пьес Н. Н. Лодыженского и А. С. Танеева, выполненные Мусоргским в период между *началом* и *окончанием* работы над циклом «Без

солнца», хронологически включены в стилевой контекст произведений, имеющий с точки зрения эволюции *переходный* характер – от среднего (эпохи «Бориса Годунова») к позднему периоду. **Соответственно, при анализе данных произведений наиболее интересный аспект состоит в выявлении этих тенденций через призму стилей других композиторов.**

Автограф «Восточной колыбельной песни» Лодыженского, записанной рукой Мусоргского, представляет собой 2 листа (4 стр.) партитурной бумаги в 18 строчек. Черными чернилами на верхней строке титульной страницы надпись: «Графу А. А. Голенищеву-Кутузову». Строкой ниже: «Восточная колыбельная песня». Под ней запись (в 2 строки): «Музыка Н. Лодыженского». Ниже, с левой стороны, – текст стихотворения Голенищева-Кутузова (12 строк карандашом). В правом нижнем углу по диагонали надпись (чернилами): «Для Владимира Васильевича Стасова, с карандашного наброска Н. Лодыженского снял, с некоторыми упрощениями М. Мусоргский. 26 июня 74» (РНБ. Ф. 502. Ед. хр. 140).

Сравнение «Восточной колыбельной песни» с другими романсами Лодыженского (в 1873 году из печати вышли 6 романсов, созданные в период 1870–1873 гг.) дает основание считать, что самый ее материал не подвергся Мусоргским кардинальной переработке; вероятно, потому, что данный романс ему был известен, поскольку, по словам Римского-Корсакова, он был «сочинен уже года 2 тому назад и на этот раз только изображен на бумаге» [5, с. 350–351]. Упомянутые Мусоргским «некоторые упрощения», видимо, затронули фактурно-гармоническую и композиционную сторону произведения, в соответствии с логикой его собственного стиля этого времени.

В музыке данного сочинения Лодыженского отсутствуют какие бы то ни было жанровые признаки *колыбельной*: это «красивая и изящная» (по словам Римского-Корсакова) вокальная миниатюра ориентально-колористического характера – в духе остальных лирических романсов этого композитора: в стилистическом плане она ближе всего к восточным страницам музыки Бородина.

Не исключено, что и название «Восточная колыбельная песня» этот романс получил только на стадии его редактирования Мусоргским, которая по времени совпадает с обработкой композитором другой «Колыбельной» – А. С. Танеева. Дело в том, что текст Голенищева-Кутузова в содержательно-образном отношении перекликается с текстом «Казачьей колыбельной песни» Лермонтова, на стихи которой написана «Колыбельная» Танеева: сюжет обеих связан с мечтой матери, баюкающей младенца, вырастить мужественного воина, способного отомстить за отца, сражавшегося с «неверными».

Но если в лермонтовском стихотворении «иноверцем» выступает «злой чечен», то у Голенищева-Кутузова под «гяурами» подразумеваются не признающие заветов «священного пророка». В первом произведении мать завещает сыну «образок святой» («Ты его, моляся Богу, ставь перед собой»), во втором – призывает хранить верность завету Пророка («Верных сам Аллах хранит»).

Написанный Голенищевым-Кутузовым текст носит прозаический характер и полностью следует за синтаксисом мелодии, вследствие чего образуются свободные несимметричные фразы: «*Спи, дитя, / Тихо спи, мой голубь чистый... / Наши орел улетел / В тот край, дальний край, где месяц ярче верным светит в пути...*» Данное обстоятельство дополнительно подтверждает версию сочинения текста на уже созданную музыку.

В изложении Мусоргского бросается в глаза изящная и логичная фактура фортепианного сопровождения и безукоризненная орфография. Ясно ощутимы образно-стилевые переклички между сочинением Лодыженского и произведениями этого времени самого Мусоргского, в первую очередь вокального цикла «Без солнца». Это особый тип *медитативной* лирики, раскрывающей углубленно-созерцательное настроение, прерываемое внезапными эмоциональными «вспышками».

Основная задача Мусоргского как редактора, видимо, заключалась в упорядочении («упрощении», по его словам) разнообразных интересных находок авторского текста,

которое способствовало бы созданию более *целостной* композиции романса и преодолению характерных для «карандашного наброска» Лодыженского черт импровизационности.

Обработка «Колыбельной» А. С. Танеева (на текст «Казачьей колыбельной песни» Лермонтова) осуществлена, как указано в рукописи, с «наброска» начинающего композитора-любителя, так же, как и авторский вариант «Восточной колыбельной», не сохранившегося. Однако ее сравнение с опубликованной в 1899 году «Казачьей колыбельной песней» А. С. Танеева [6] предоставляет значительно большие, чем опус Лодыженского, возможности для выявления сущности редактирования Мусоргским чужого текста.

Спустя четверть века по отношению к выполненной Мусоргским в 1874 году «обработке» в печати появилось настолько отличное от нее произведение, что правомернее говорить о *двух различных* художественно-стилевых интерпретациях стихотворения Лермонтова – **автора А. С. Танеева и его редактора М. П. Мусоргского**. Вероятно, навсегда останется открытым вопрос о том, существовал ли у Танеева близкий к рукописи Мусоргского вариант, который тогда не был издан? (Рукопись содержит помету «К печати» на последней странице.) Или же с самого начала это был *тот самый* текст, который увидел свет в 1899 году? Из чего можно заключить, что автор не согласился с предложенной в свое время Мусоргским существенной переделкой и отказался от его публикации, а в конце XIX века, уже имея репутацию серьезного профессионального музыканта, решил издать *собственную версию* юношеского сочинения – с лермонтовским названием «Казачья колыбельная песня».

Рукопись обработки «Колыбельной», записанная рукой Мусоргского, представляет собой 2 листа (4 стр.) нотной бумаги в 18 строк продольного формата, выполнена черными чернилами. В середине 1-й страницы надпись: «Колыбельная». Строкой ниже: «(по Лермонтову)». Еще ниже: «А. С. Танеев». В правом верхнем углу (по диагонали) помета: «Для Владимира Васильевича Стасова **устроил** Мусоргский». На последней странице (л. 2 об.) запись: «С наброска А. С. Танеева М. Мусоргский. 28 июня 1874 г. в Петрограде. К печати» (РИИИ. Ф. 7. Ед. хр. 11).

«Колыбельная» в обработке Мусоргского отчетливо репрезентирует характерные черты его стиля «послеборисовского» периода и вызывает непосредственные ассоциации с партией Марфы из «Хованщины», «Сорочинской ярмаркой», поздней вокальной лирикой (романсы на стихи А. К. Толстого и А. А. Голенищева-Кутузова).

Музыка же «Казачьей колыбельной» А. С. Танеева воссоздает, скорее, некий *обобщенный кучкистский стиль*, может быть, наиболее близкий к балакиревскому.

Фиксация отдельных деталей поэтического текста обусловила значительное усиление, по сравнению с редакторской версией Мусоргского, *картинности* всей пьесы, оттеснив на второй план типологически характерные черты колыбельной. Не исключено, что данный, более драматизированный подход к тексту мог явиться результатом усвоения Танеевым «уроков» его учителя Балакирева, в частности, ориентиром могли стать его восточные романсы на стихи Лермонтова и «по-лермонтовски» трактованная «Грузинская песня» на стихи Пушкина.

В отличие от Танеева, Мусоргскому удалось достигнуть органичного сплава всех элементов музыкального языка под эгидой отчетливо выраженной *художественной целостности*. Мусоргский находит здесь не нарушающие **общей архитектоники** песни изобразительные приемы на словах: «По камням *струится* Терек», «Злой чечен *ползет* на берег», «Дам тебе я на дорогу *образок святой*»).

В колористическом же отношении его редакция не только не уступает танеевской, но и превосходит ее. Тональность обработки Мусоргского **Ges-dur (в отличие от B-dur Танеева)** свидетельствует не только о тесситурном сдвиге в любимую композитором **«меццо-сопрановую» сферу**, но и о предпочтении им (особенно в поздних сочинениях) более выразительно звучащих «многобемольных» тональностей. Совершенно иным (в сравнении с танеевской версией) предстает у Мусоргского и *фактурно-тонально-гармонический* план

произведения, где несколько «прямолинейная» вертикаль фортепианного сопровождения танеевской пьесы смягчается линейно-мелодическим рисунком.

Подытожим сказанное.

Осуществленные Мусоргским обработки произведений Лодыженского и Танеева дают уникальную возможность познакомиться с ним как редактором чужих текстов. При сохранении исходных авторских идей – тематизма, фактурных контуров, тенденции ладогармонического развития и др., предложенные Мусоргскому Стасовым наброски сочинений младших коллег были истолкованы им в собственном ключе: обе «Колыбельные» несут на себе неповторимую печать его стиля 1870-х годов и свидетельствуют об активности творческого подхода к чужому материалу.

То обстоятельство, что Танеев спустя годы предпочел опубликовать свой вариант песни (возможно, в чем-то уже и пересмотренный по сравнению с собственной же, не известной нам версией, «с наброска» которой делал свою обработку Мусоргский), можно расценивать как осмысление им данных редакций в виде двух *самостоятельных* произведений разных авторов.

В то же время Н. Н. Лодыженский был, видимо, полностью удовлетворен окончательным результатом своей пьесы. «Спасибо Вам великое за добрую мысль вспомнить меня, одинокого и заброшенного, и, особенно, за присылку Колыбельной песни», – писал он Стасову из Белграда осенью 1874 года [7].

### ЛИТЕРАТУРА

1. Неизданные и забытые произведения А. С. Гуссаковского и Н. Н. Лодыженского / публ. А. С. Розанова // Музыкальное наследие. – М. : Музгиз, 1968. – Т. II. – Ч. 2. – С. 235.
2. Mussorgskij, M. P. Zwei russische\_Wiegenlieder (Two Russian Lullabies) / M. P. Mussorgskij. – Stuttgart, 2004. – CV 40–781.
3. Голенищев-Кутузов, А. А. Воспоминания о М. П. Мусоргском / А. А. Голенищев-Кутузов // М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников. – М. : Музыка, 1989. – С. 132–152.
4. Левашов, Е. М. Историзм художественного мышления Мусоргского / Е. М. Левашов, Н. И. Тетерина. – М. : Памятники исторической мысли, 2011. – 744 с.
5. Римский-Корсаков, Н. А. Полное собрание сочинений / Н. А. Римский-Корсаков. – М. : Музгиз, 1955–1982. – Т. 5. – 1963. – 519 с.
6. Танеев, А. С. «Казачья колыбельная песня». Слова М. Ю. Лермонтова («Моей дорогой матушке») / А. С. Танеев. – СПб., 1899.
7. Каратыгин, В. Г. «Реквием любви» Н. Н. Лодыженского / В. Г. Каратыгин // De musica : сборник. – Л., 1925. – Вып. 1. – С. 97.

УДК 78.03(07)

*И. А. Нестерова,  
г. Луганск*

### «ЗДЕСЬ РУССКИЙ ДУХ, ЗДЕСЬ РУСЬЮ ПАХНЕТ». ПИСЬМА М. МУСОРГСКОГО

Когда речь заходит о М. Мусоргском и его уникальном наследии, неуместно рассуждать об актуальности, потому что этот гений навсегда, подобно В. Сурикову, В. Васнецову, В. Перову, запечатлел в музыке картины народной жизни, вывел на её «авансцену» некрасовских героев. Погружая нас в историю, он учит давать правильную оценку сегодняшним событиям, прогнозировать будущее, поэтому изучение творчества М. Мусоргского всегда актуально.

*Цель* данной работы – перелистать страницы писем композитора и через призму его высказываний определить кредо художника, приблизиться к его эстетическим идеалам.

Есть такое мнение, что лучше узнать мысли и чувства художника, глубже проникнуть в его духовный мир, а иногда и постичь замысел того или иного произведения может помочь его эпистолярное наследие. Письма. Какой это богатейший, благодарнейший материал для исследователя!

«Крест на себя наложил я и с поднятою головой, бодро и весело пойду против всяких к светлой, сильной, праведной цели, к настоящему искусству, любящему человека, живущему и его отрадою, и его горем, и страдою» [1, с. 105–106].

Эти слова можно считать творческим кредо композитора. Проблема человека, и прежде всего человека обыкновенного, его жизнь, его судьба, его радости и страдания вызывала живой, горячий интерес композитора.

В своём письме М. Балакиреву, где описывается поездка в Москву в июле 1859 г., М. Мусоргский напишет следующие строки: «...Знаете что, я был космополит, а теперь – какое-то перерождение; мне становится близким всё русское, и мне было бы досадно, если бы с Россией не поцеремонились в настоящее время, я как будто начинаю любить её» [Там же, с. 15].

Интерес к России и всему русскому проявлялся у будущего композитора ещё в детстве. Впоследствии он напишет В. В. Никольскому: «...недаром я в детстве мужичков любил послушивать и песенками их искушаться изволил» [Там же, с. 83]. Любовь к народным песням, сказкам, суевериям он получил как самое драгоценное наследство от няни, с которой проводил всё свободное после занятий время. Он разделил судьбу А. Пушкина, М. Глинки, который однажды, будучи в гостях у А. Даргомыжского, предложил на Руси нянькам памятник поставить, потому что они первые сдружили всех композиторов с народом.

По завершении своего первого крупного произведения «Ночь на Лысой горе» (1867) М. Мусоргский писал В. Никольскому: «Форма и характер моего сочинения российски и самобытны... для меня важная статья, – верное воспроизведение народной фантазии, в чём бы она ни проявилась... Вне этой художественной верности я не признаю сочинение достойным...» [Там же, с. 57–58].

С юных лет впитав в себя мелодику народных песен, композитор даёт ей второе дыхание в своём вокальном, а затем и в оперном творчестве. Работая над оперой «Женитьба» по Гоголю, в письме к Л. Шестаковой М. Мусоргский пишет о том, что стремится воплотить в оперных персонажах героев своих вокальных произведений. «Хотелось бы мне вот чего. Чтобы мои действующие лица говорили на сцене, как говорят живые люди, но при том так, чтобы характер и сила интонации действующих лиц, поддерживаемые оркестром, составляющим музыкальную канву их говора, прямо достигали своей цели, т. е. моя музыка должна быть художественным воспроизведением человеческой речи во всех тончайших изгибах её, т. е. звуки человеческой речи, как наружное проявление мысли и чувства, должны, без утрировки и насилования, сделаться музыкой правдивой, точной, но художественной, высокохудожественной. Вот идеал, к которому я стремлюсь («Саввишна», «Сиротка», «Ерёмушка», «Ребёнок»)» [Там же, с. 68].

Жизнь, действительность, народ, будущее России – всё это вызывало живой, горячий интерес композитора и не могло не преломиться в его творчестве. Однако будущее России он видел отнюдь не светлым. «„Скоро враг придёт, и наступит тьма, темень тёмная, непроглядная” – так поёт в моём «Борисе» юродивый и, боюсь, не всуе поёт. Сам-Питербух и его окрестности изображают... сплошной детский лагерь; фабричные бродят по улицам, насвистывая или нахрипывая военные марши, даже бабы-ягодницы выкрикивают и выпискивают по-военному, и септима нерусская и малина фанфарная ... Что-то будет? Даже петухи выкрикивают марши! Что-то будет?» – так он напишет в своём письме В. В. Стасову в июле 1872 года [Там же, с. 102]. В этих строках – протест против засилия всего иностранного, против забвения родного, русского. То, что он впитал в себя и полюбил ещё в детстве, теперь становилось, говоря современным языком, «немодным». Несомненно, композитор видел и понимал, в чём опасность моды на всё европейское. Опасность эта

прежде всего в потере связи со своими корнями, в невозможности возвращения к истокам, что непосредственно приводит к потере национального самосознания.

С горечью и тревогой смотрит композитор в будущее: что дальше? Это будет период работы над оперой «Хованщина». Далее – выдержка из ещё одного письма этого же периода. «Народ хочется сделать, – напишет композитор Репину в 1873 году, восхищаясь картиной „Бурлаки на Волге“, – сплю и вижу его, ем и помышляю о нём, пью – мерещится мне он, он один цельный, большой, неподкрашенный и без сусального» [Там же, с. 116]. И он сделает этот народ, цельный, большой, неподкрашенный, величественный в своей могучей силе русский народ. Таким он предстанет перед нами в «Борисе Годунове», таким его выведет композитор в «Хованщине».

Мусоргский живо интересовался родной историей. И это понятно: история есть не что иное, как память поколений. Человек, помнящий свою историю, помнит и том, кто он. Такой человек не предаст забвению ту уникальную, самобытную культуру, которую веками создавали его предки. Носителем этой памяти поколений, культурной памяти художнику виделся именно народ.

Приступая к работе над оперой «Хованщина», композитор тщательно и с большим интересом изучал доступные архивные материалы, собрания летописей, труды учёных-историков и другие материалы, о чём он пишет в письме В. В. Стасову в июле 1872 года: «К Вашему возвращению, дорогой generalissime, вероятно, уже будут собраны все материалы к нашей будущей опере. Соделал тетрадку и назвал её «Хованщина», народная музыкальная драма – материалы; на заглавном листе пометил источники – 9-ть – зело недурно: купаюсь в сведениях, голова как котёл, знай подкладывай в него. Желябужинского, Крешкина, гр. Матвеева, Медведева, Щебальского и Семевского уже высосал; теперь посасываю Тихонравова, а там за Аввакума – на закуску. На днях нырнул в самую глыбь и обрёл следующую жемчужину (раскольничий скит, повествование Мышецкого)... На такой канве можно много поделать: и картинно, и мистично ... Много сути в материалах» [1, с. 103].

Любовь к Родине, к её истории, культуре, судьбе, любовь к человеку, его жизни, радостям и горестям М. Мусоргский, словно зная, пронёс через всю свою жизнь, оставаясь верным своему творческому кредо.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Мусоргский, М. П. Письма. / М. П. Мусоргский. – М. : Музыка, 1981. – 359 с.

УДК 787

*Б. Р. Оглоблин,  
г. Луганск*

### ПСИХОТИП ЮРОДИВОГО КАК АСПЕКТ ЛИЧНОСТИ М. МУСОРГСКОГО

*Ум юродивых смещён со своей привычной  
позиции и помещён в духовное сердце...*

*Ю. Зенько*

Духовное сердце – это самый тонкий, но и самый сильный аппарат в человеке, который руководит всеми психодуховными процессами и через физическое сердце, мозг и струны нервов – функциями тела. Сердце – обитель высшего сознания в человеке. Разум мозга анализирует, делает заключения о явлениях, следуя своей логике, но только разум сердца или чувство синтеза даёт интеллекту способность различать среди кажущегося – реальность. Разум сердца, словно контрольный орган, немедленно реагирует на все импульсы мыслей и поступки, но он, как антенна, отзывается и на переживания, боль других людей, их поступки

и сразу же дает им оценку. Сердце воспринимает не только горести и радости этого мира, оно отзывается на высшие вибрации чувств и мыслей [1, с. 22–23].

Юродивые всегда волновали воображения исследователей, поскольку представляли собой определённые сложности в своём понимании. Этот феномен является чисто русским и представляет собой форму религиозного подвижничества наряду с анахорейством и старчеством. Юродство – это духовно-аскетический подвиг, который заключается в осознанном отказе от мирских благ и общепринятых норм жизни в виде принятия на себя образа человека, не имеющего разума.

Отличие юродства от иных форм духовного подвижничества состоит как раз в том, что критерий познания и истинности этого познания у них заключён в области духовного, когда нравственным индикатором каждого поступка становится духовное сердце, ум же простых людей способен ориентироваться исключительно в области рационального, тогда как юродивые наделены подлинной мудростью, освобождены от *ratio*. Это роднит их с таким философским направлением, как иррационализм. Разум, рассудок, интеллект с точки зрения парадигмы христианской психологии – это инструменты материального мира, тогда как совесть и духовное сознание – это инструменты мира духовного. Юродивые достигают высшей мудрости, высшей цели духовного подвижничества – они приходят к Богу через сердце, сделав ум инструментом духа.

Феномен юродства смог крепко пустить корни во всё культурное пространство России, в частности, продолжить своё существование в музыкальном искусстве и найти там последователей.

Известна гипотеза, предложенная С. Волковым. Он говорит об особом типе художников, которые являются юродивыми. К таковым исследователь относит Д. Шостаковича, называя его вторым композитором-юродивым в истории русской музыки, чаша первенства же, по его мнению, принадлежит М. Мусоргскому. Оба претерпели гонения со стороны реакционной критики и власти, но так и не смогли стать послушными марионетками, поскольку чётко осознавали, что это грозит для них творческим тупиком, и именно поэтому были вынуждены примерить на себя указанный психотип. Это значит, что они поставили себе целью обличать пороки и глаголить дерзкие речи, но делать это парадоксальным, в некоторой степени закодированным способом. Этот способ, с одной стороны, диктовал инстинкт самосохранения, а с другой, это была возможность позволить себе оставаться верным своим художественным и моральным идеалам и совести.

Хочется подчеркнуть, что М. Мусоргский сознательно превратил себя в юродивого. Он буквально разрубил связи с высшим светом Петербурга. В результате такого отчуждения был создан вокальный цикл «Без солнца» на стихи А. Голенищева-Кутузова (1874), где главный герой ощущает себя отверженным обществом. В целом образ юродивого был типичен не только для творчества М. Мусоргского, но и для Ф. Достоевского. Так, феномен юродства стал своеобразным национальным символом, напомним, что в России юродивый – это воплощение народной совести, пророк и критик трагических событий, противопоставляющий себя всем и использующий свое безумие с целью защиты.

Для художников, олицетворяющих себя с юродивыми, мир лежал в руинах. Они чувствовали, что новые идеалы можно выразить только наизнанку, сквозь призму осмеяния и сарказма. Интересно отметить, что многие свои письма М. Мусоргский подписывал «Саввишна», как бы идентифицируя себя с юродивым – главным героем песни. Это совсем не случайно – его жизнь и стремление к познанию сути этого психического проявления часто доходили до крайности, тем самым заставив самого автора примерить данную образную семантику.

Активная сторона юродства заключается в обязанности «ругаться миру», т. е. жить в миру, среди людей, обличая пороки и грехи сильных и слабых и не обращая внимания на общественные приличия, и Мусоргский «ругался» в своем камерно-вокальном и оперном творчестве. В опере «Борис Годунов» с предельной откровенностью обнажены социальные

противоречия и ясно просматривается антимонархическая направленность, за что опера вызывала потоки брани из уст реакционной критики и не допускалась к постановкам. Такого рода конфронтация с властью была крайне характерна и для подлинных юродивых. И М. Мусоргский не бросал своего подвижничества, он уже давно взялся за подвиг мессианства, избрав «юродское житье».

Известно, что композитор обладал уникальной восприимчивостью. Его стилистика органично впитывала в себя стилевые проявления окружающего мира. Обостренно чувствительная натура композитора была склонна к так называемым пограничным состояниям. Сейчас многие исследователи говорят о том, что его авторский почерк синтезировал в себе черты символизма, экспрессионизма, и в его творениях обнаруживаются черты музыкальной лексики XX ст. Первые проявления этой стилистической особенности обнаруживаются уже в конце 50-х гг., когда М. Мусоргскому было 20 лет, в «музыкальном рассказе» «Листья шумели уныло» (1859), а далее происходит кристаллизация этих элементов.

Сейчас в музыкальной науке наблюдается интерес к изучению межличностных отношений между представителями содружества «Могучая кучка» с целью развенчания утверждения о его профессиональной несостоятельности. Даже самые близкие друзья композитора называли его юродивым. В их отношении за внешним восхищением его талантом всегда можно было ощутить некоторое превосходство, например, М. Балакирев писал о Мусоргском в частных письмах «почти идиот», с ним же соглашался и В. Стасов: «Мне кажется, он совершенно идиот» [2, с. 82]. Что касается Н. Римского-Корсакова, то для него личность М. Мусоргского словно состояла из двух аспектов: с одной стороны, горделивое самомнение и убежденность в том, что путь, избранный им в искусстве, единственно верный, а с другой – полное падение и алкоголизм и вследствие этого всегда отуманенная голова. Такой же противоречивой натура М. Мусоргского виделась и кучкисту А. Бородину. Композитор в письме к жене Екатерине Сергеевне от 25 октября 1873 года пишет: «...в Павловске Мусоргского видели совсем пьяным (он там поднял шум; дело дошло до полиции...) ...Мне сообщили, что он уже допивался до чертиков и ему мерещилась всякая дрянь» [Там же, с. 63].

Нужно отметить, что взгляды М. Мусоргского на сущность, цели и задачи искусства сложились под непосредственным воздействием литературы критического реализма. Напомним также, что использование образности, связанной с юродством, было очень распространено в эпоху формирования и расцвета данного направления в искусстве (в 1830–1980-х гг.), идейной основой течения является подчеркивание факта зависимости личности от социального окружения и исторической действительности. Можно говорить о том, критический реализм осуществлял некую духовную протекцию «униженным и оскорбленным». Он также примечателен тем, что признает за художником право освещать все стороны жизни без каких-либо ограничений, невзирая на то, насколько это освещение может быть злободневным, колким и неприятным кому-то не по душе. Скорее это делается как раз в укор, с целью изобличить, указать на признаки морального разложения. Это вызывает ассоциацию с таким важнейшим аспектом юродства, как антиповедение, т. е. сознательный выбор перевернутой, не общепринятой модели, при которой регламентированные нормы поведения меняются на их противоположность. Целесообразность его заключается в «...отрешении от грешного мира – мира, где нарушен порядок. Отсюда именно оправданным оказывается антиповедение – обратное поведение одновременно приобщает к потустороннему миру и обличает правду этого мира» [3, с. 332]. Выдающиеся писатели, художники и композиторы, опиравшиеся на идейно-эстетическую почву критического реализма, видели в юродивых обобщенный образ народной совести. Поэтому образы юродства и заключенная в них философия были очень созвучны эстетическим принципам и идеям этого направления.



В своей книге «Человек обратной перспективы» Н. Ростова пишет: «Юродивый – это свидетельство самовыворачивания людей, встречи со своей изнанкой, он есть объективированное самоисповедание народа, а потому юродивые есть до тех пор, пока народ кается, исповедуется. Поведение юродивого не дидактично, оно олицетворяет душу народа». [Там же, с. 124]. Все вышесказанное относится к характерным чертам критического реализма, таким как: стремление к широкому охвату действительности в ее противоречиях, выявление общественных законов бытия, изображение диалектических взаимосвязей между человеком и миром, объективность мотивировок поведения личности и психологизм в раскрытии его внутреннего мира, социальный психологический детерминизм.

Именно поэтому мы можем встретить такое изобилие персонажей-юродивых в произведениях Ф. Достоевского: Опискин («Село Степанчиково и его обитатели»), Лебедев, генерал Иволгин, Фердыщенко («Идиот»), Фёдор Павлович Карамазов, Снегирёв («Братья Карамазовы»), Мармеладов («Преступление и наказание»), Липутин, Лебядкин («Бесы»), которые отличаются неряшливым внешним видом, вызывающим поведением, бессмысленными речами, склонностью к разыгрыванию определённой роли, что роднит их с юродивыми «Христа ради». Образы юродивых мы находим и в произведении Н. Лескова «Очарованный странник».

Как видим, юродство по-разному преломляется в творчестве каждого автора в зависимости от художественных принципов, и каждый освещает конкретные грани этого феномена, наиболее ему близкие. В наследии художника В. Перова мы также видим картины с изображениями юродивых («Юродивый» 1875, 1879).

Но было бы слишком просто, если бы эти гениальные художники ограничились лишь тем, что изображали и вводили в свои произведения образы юродивых. На самом деле Ф. Достоевский и В. Перов сами являются юродивыми по своей душевной организации. Как уже говорилось, дело в уникальном психотипе этих гениальных людей. О чем, выделяя юродивого в особый антропологический тип, пишет вышеупомянутая Н. Ростова: «Выявляя идею юродства и определяя юродивого как человека обратной перспективы, как человека-икону, мы тем самым предлагаем рассматривать юродивого как особый антропологический тип. Для него характерно доминирование внутреннего опыта над внешним, редуцирование другого, распятие мира сущего, то есть онтологическая смерть по отношению к нему, жертвование не своим, но собой, то есть непрерывное смещение «я» на периферию, отсутствие внешнего причинения, актуализация невозможного в пространстве символа, мистерии, выражающаяся в иконическом поведении, периферийное сознание, метафизическая нагота, или непосредственность, стремление к безмолвию, смех над сущим, направленный из трансцендентной перспективы» [Там же, с. 128].

### ЛИТЕРАТУРА

1. Волкова, М. Сила любви / М. Волкова, Н. Якимова. – Донецк : Ин-т культуры ДонНТУ, 2010. – 64 с.
2. Дианин, С. Письма А. П. Бородина. Вып. 2 / С. Дианин. – М. : Музгиз, 1936. – 316 с.
3. Ростова, Н. Человек обратной перспективы (Опыт философского осмысления феномена юродства Христа ради) / Н. Ростова. – М. : МГИУ, 2010. – 140 с.

УДК 791.43.049.1.067

*В. П. Павлинова,  
г. Москва*

## О ГЕНЕЗИСЕ ТРАГИЧЕСКОГО В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ М. П. МУСОРГСКОГО

Великий художник Модест Петрович Мусоргский в своих музыкальных драмах явил трагический мир, масштаб которого, глубина и объективность не имеют аналогов в искусстве XIX века.

Мы привыкли сравнивать Мусоргского с В. Шекспиром. Эта параллель, впервые отмеченная А. Н. Серовым, принципиальна и отражает важнейшие стороны дарования русского композитора-драматурга. Хотя для пронизательного музыкального критика, чтобы обнаружить сходство, было достаточно прослушать всего одну вокальную миниатюру, песню «Светик Саввишна». И данная ситуация на самом деле тоже принципиальна. «Борис Годунов» и «Хованщина», грандиозные «пудовики», как называл их сам автор, сквозь присутствие в них шекспировского начала, ярко выраженного, например, драматургией контрастов, остротой психологического анализа и пр., обнаруживает и другие, более глубинные эстетические координаты. Масштаб трагических портретов, не только индивидуальных, но разворачиваемых во взаимодействии с трагедийно же трактованным коллективным героем народом, причем в условии сильно выраженной религиозной доминанты древнерусского сознания, позволяет видеть истоки драматургии Мусоргского в образцах античной трагедии.

Означенный факт не прошел вовсе не замеченным. Коснемся отдельных наблюдений, имеющих в российской научной литературе. Замечание о переключке «в чем-то» «Бориса Годунова» с содержанием «Эдипа» Софокла («идея моральной ответственности и неизбежного возмездия за вольно или невольно совершенные преступления») находим, к примеру, в одном из очерков Ю. В. Келдыша [4, с. 13]. Интересен взгляд Р. К. Ширинян на «патетически-возвышенную» декламацию царя Бориса, в которой исследовательница находила сходство с античной трагической декламацией [19, с. 82, 98]. Важный конкретный материал по теме Древнего мира в творческом наследии Мусоргского содержит труд А. М. Левашева и Н. И. Тетериной «Историзм художественного мышления М. П. Мусоргского» [5]. Но в целом вопрос о свободном преломлении Мусоргским античного опыта как одной из *базовых черт* новаторской драматургии его исторических музыкальных драм для музыкознания новый. Мы предлагаем его рассмотреть, затронув попутно и ряд смежных вопросов: как, на какой почве опыт древнейшего европейского театра мог столь органично слиться с глубоко национальным содержанием сценических шедевров Мусоргского, как и почему такой синтез мог возникнуть в эстетическом пространстве русской культуры 60–70-х годов XIX века.

Проблема актуальности античных координат в связи с эстетикой данного периода русской истории стоит весьма напряженно. Существует представление, что в эти годы (отмеченные знаменитым «шестидесятничеством») приоритетность социальных вопросов, идей демократизма, народничества, эстетика реализма «сняли» с повестки дня интерес к античности как предмету художественной рефлексии (в противоположность Золотому веку русской поэзии или будущему Серебряному веку). Демонстративный «бунт» передвижников против академического искусства служит тому обычно убедительной иллюстрацией.

Однако при внимательном рассмотрении открывается более сложная картина. Так называемая эпоха Великих реформ была временем активного становления национального исторического сознания, остро ставила вопрос о коллективной идентичности и, соответственно, о самосознании культуры и ее базовых представлениях. Это были годы переосмысления. Эстетическая мода на античные сюжеты действительно ушла. Но если обратиться не к широкому общественному спросу (его характеризует, к примеру, репертуар столичных театров, «свободный» от античной темы), а к интересам думающей элиты, выяснится, что Античность как «начало начал» европейской культуры в ту эпоху вовсе не покидала русское сознание (которое со времен реформ Петра I и даже раньше, с открытием в Москве славяно-греко-латинской академии, то есть первой русской классической школы, воспитывалось в ретроспекции ее древнего опыта). Больше того, именно в годы правления Александра II отношение к античности, как и многие другие вопросы жизни, претерпело глубинное переосмысление, давшее почву ее новому культу уже на рубеже XX века.

Процесс не был лишен конфликтности. Широко известны протестные настроения, вызванные классической системой образования, получившей в ходе реформ Александра II

гипертрофированную форму (имеется в виду создание гуманитарных классических гимназий и увеличение в них, в результате реформы 1871 года, доли древних языков, в частности греческого, до более 40 % учебного времени). Острая критика со стороны либеральной общественности привела в начале XX века к отмене изучения греческого в большинстве гимназий и резкому сокращению латыни.

Вместе с тем сама тенденция отражала нечто объективное и важное, происшедшее в отношении русской культуры к классической древности еще в середине XIX века, а именно смещение центра внимания с искусства и поэзии Древнего Рима на античную Грецию, культура которой стала открываться русскому образованному сознанию в величии своей подлинности. Ключевая роль в этой смене приоритетов принадлежит «возрождению» Гомера в двух знаменитых переводах: многолетнем труде Н. И. Гнедича над переводом «Илиады» гекзаметром (издан в 1829 г.) и последующем переводе «Одиссеи» В. А. Жуковским (1849 г.). Известны разные отклики А. С. Пушкина на труд Гнедича. Напомним двустишие, точно обозначившее историческое значение этого перевода, названного великим поэтом подвигом: «Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи; / Старца великого тень чую смущенной душой» («На перевод Илиады», 1830)<sup>1</sup>. Воздействие гомеровского эпоса на русскую литературную мысль трудно переоценить. Общеизвестно его огромное влияние на творчество любимейшего Мусоргским Н. В. Гоголя. Среди писателей, признававших непреходящую актуальность, величие и значимость для себя поэм Гомера, были все три корифея русской романистики – И. С. Тургенев, Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой.

Заметим, что названными поэтическими переводами присутствие древнегреческой литературы в русской культуре середины XIX века не ограничивалось. Нельзя не упомянуть о не менее грандиозном, хотя художественно не сравнимом проекте, осуществленном одновременно с Гнедичем знатоком древних языков И. И. Мартыновым. Это были 26 томов прозаических переводов античных авторов под единым названием «Греческие классики», изданных с комментариями и параллельным греческим текстом. В собрание в числе прочего вошел весь Софокл<sup>2</sup>, что положило начало знакомству русского читателя с подлинными образцами греческой трагедии.

Но литература не была единственным руслом участия античных координат в интеллектуальной жизни пред- и пореформенной России. Немалым катализатором внимания к древнегреческой культуре в середине XIX века выступила археология, импульсом к развитию которой в России стали ценнейшие древности Крыма (раскопки Херсонеса, начатые в 1827 г., и открытие несколькими годами ранее древнего Пантикопея на территории Керчи). Общекультурная резонансность этих археологических обретений выразилась в том, что с 1841 г. Николай I предпринял строительство Нового Эрмитажа, получившего статус Публичного музея (открыт в 1852 г.), один из больших залов которого был специально предоставлен ценностям Пантикопея (Босфорского царства)<sup>3</sup>. Еще одним резонансом стало учрежденное в 1846 г. в Петербурге графом А. С. Уваровым Русское археологическое общество, первоначально занимавшееся исключительно антиковедением и нумизматикой.

В 1850-е годы, правда, сферу внимания все интенсивнее завоевывала наследница древней Греции Византия, материал к изучению которой давали поездки русских

---

<sup>1</sup> Большую популярность, правда, получила его эпиграмма, бившая по недостаткам перевода, хотя и была вымарана впоследствии самим поэтом.

<sup>2</sup> Кроме того, собрание содержит поэмы Гомера, сочинения Геродота, Эзопа, Анакреонта, Пиндара и др.

<sup>3</sup> Тогда же (на протяжении 10 лет с 1843 года) группа первоклассных специалистов во главе с начальником I отделения Эрмитажа Ф. А. Жилем, исполняя Высочайшее повеление, работала над роскошным трехтомником «Древности Босфора Киммерийского, хранящиеся в Императорском Эрмитаже», представлявшим собой цветной иллюстрированный научный каталог античной коллекции. Каталог был снабжен историческим описанием, планами, схемами, таблицами и чертежами, с текстом на русском и французском языках. В уникальное издание, имевшее целью сделать керченскую коллекцию всемирно известной, вошли (поразительная мобильность!) и находки, обретенные в 1853 г. художником И. К. Айвазовским, проводившим раскопки курганов близ Феодосии.

путешественников на Афон. Выделим П. И. Севастьянова, впервые в истории в ходе афонской научной экспедиции 1859–60-х гг. использовавшего для сбора исторических документов фотокамеру. Феноменальная коллекция фотоснимков Севастьянова, частично выставленная тогда в Париже, поразила европейцев. А в России на основе анализа музыкальной части этой коллекции прот. Д. В. Разумовский в 1862 г. научно доказал византийское происхождение русской церковной монодии [14], что нашло отражение в его известном труде «Церковное пение в России» (1867). Одним из инициаторов появления в коллекции Севастьянова фотокопий греческих певческих рукописей, а затем передачи их для изучения Разумовскому был тесно связанный с Мусоргским В. В. Стасов, страстно желавший получить документальное подтверждение греческой «родословной» древнерусской церковной музыки [13].

Тему Греции как источника древнерусской церковной, а значит, национальной культуры, пожалуй, полнее всего в эпоху Александра II выразило храмовое зодчество – еще одно русло греческого влияния. Именно тогда в творчестве Д. И. Гримма, одного из авторов «русского» архитектурного стиля, параллельно с ним и в границах той же национальной идеи складывается так называемый «византийский стиль», узнаваемо отражавший подлинные примеры византийской храмовой архитектуры<sup>4</sup>.

Но вернемся от визуальной предметности к литературному слову, к той области впечатлений, которая Мусоргскому была особенно близка. Только теперь не к художественному слову, а к литературной критике, точнее всего выражавшей эстетические приоритеты эпохи. И выберем наиболее радикальную, так называемую революционно-демократическую критику. Выясняется, что даже она вовсе не подвергала античную эстетику обструкции, напротив, предлагала неожиданно свежий на нее взгляд. В. Г. Белинский в работах 1840-х годов, позже Н. Г. Чернышевский и Н. А. Добролюбов находили в произведениях античных авторов подтверждение собственных эстетических позиций. В поэмах Гомера и греческой трагедии им открывалась бездна трагической правды о жизни, о ее острейших противоречиях, правда характеров и ситуаций, объективность, «безыскусственность», «близость к природе», гениальность обобщений, великие примеры типизации и пр., то есть реализм. Мифологическое восприятие мира критиков не смущало, в нем они видели естественный способ мышления древнего человека.

Белинский знакомился с древнегреческой литературой по имеющимся переводам. В прозаическом переводе Мартынова он прочел всего Софокла, особенно сильное впечатление произвела «Антигона» (несмотря на «гнусный» перевод, как критик пишет в одном из писем). Из Эсхила он знал только «Прометея» и «Агамемнона» («Персы» были переведены чуть позже). Еврипида, видимо, не знал. А вот Чернышевский, который благодаря духовному происхождению и соответствующему образованию прекрасно владел древними языками, читал греческих авторов в подлиннике. Занимался этим, как подтверждает А. А. Тахо-Годи, всю жизнь [16, с. 27]. Но уже в диссертации об эстетическом отношении искусства к действительности в доказательство правоты своих взглядов он апеллировал к древним грекам, прежде всего к Гомеру. И отстаивал необходимость читать античную литературу именно в подлиннике, так как в переводах, особенно поэтических, впечатление искажается. Близкое мнение находим у Добролюбова, который начал свою критическую деятельность сравнительным анализом очередного перевода «Энеиды» с латинским оригиналом, конечно,

---

<sup>4</sup> Один из его символических образцов – Владимирский собор в Херсонесе на предполагаемом месте крещения св. князя Владимира. Строительство собора заняло почти полвека: заложенный в 1861 г. при личном участии Александра II, он был завершён лишь в конце XIX столетия, тогда как над проектом Д. И. Гримм работал в 1859–60 гг. «Византийские» храмы при Александре II возводились по всей России. В Петербурге были построены весьма репрезентативная для данного направления церковь св. Димитрия Солунского при Греческом посольстве (1861–1865, арх. Р. И. Кузьмин) и церковь в память вел. кн. Александры Николаевны при образцовом детском приюте, забавно смешавшая параметры «византийского» храма и самобытного «русского стиля», с типичной узорчатостью и шатровой колокольней (1876, арх. Ф. С. Харламов).

---

не в пользу перевода. И буквально ту же позицию, только эмоционально ярко, высказывает Л. Н. Толстой, причем не поздних лет, а в 1870 г., когда прославленный автор «Войны и мира» серьезно взялся за изучение греческого языка. В одном из писем А. А. Фету он передает впечатление от подлинного слога Гомера в сопоставлении с переводами: «Пошрое, но невольное сравнение: отварная дистиллированная вода и вода из ключа, ломящая зубы, с блеском и солнцем и даже соринками, от которых она еще чище и свежее. Можете торжествовать: без знания греческого нет образования» [Цит. по: 11, с. 152].

Повторимся, данная ситуация на тот момент не вылилась в моду на античность – отчасти из оппозиции к недавней моде, а главное, в силу более утилитарных тем, захвативших тогда демократические слои реформируемой России. Но очень важно, что из пространства культуры тема античности и в эти годы не исчезала, напротив, претерпевала переосмысление, обретение нового качества, не прекращая оставаться для русского образованного сознания той древней базой, которая, по описанным выше обстоятельствам, оказалась теперь для России *непосредственно* (а не опосредованно, как раньше) близкой.

И вместе с тем приближение Мусоргского к величию античных трагедий настолько оригинально и исключительно, что его невозможно просто вписать в эстетический контекст эпохи.

Немаловажны вопросы, в какой степени сам Мусоргский мог знать древнегреческую драму, чем она могла быть лично для него?

Ответить на них, хотя бы отчасти, помогают ранние неоконченные сценические опыты композитора: музыка к трагедии В. А. Озерова «Эдип в Афинах» по мотивам «Эдипа в Колоне» Софокла (1859–1861) и опера «Саламбо» (1863–1866). Музыка к «Эдипу» была первой самостоятельной крупной работой Мусоргского, которой он отдавался с невероятным увлечением. Изучал в качестве ориентира классические образцы, в частности оперы Х. В. Глюка («Ифигения в Авлиде», «Альцеста», «Армида»). Трудно допустить, что автор при этом, даже из простого любопытства, не заглянул в тексты Софокла. К тому же в двух сохранившихся автографах из четырех единственного дошедшего до нас номера, «Хора в храме», в заголовке первоначально был указан Софокл [9, с. 130]. Еще одно свидетельство – авторский список сочинений, составленный для Л. И. Шестаковой в 1871 г., в котором Мусоргский также указывает Софокла («Музыку к трагедии Софокла „Эдип”») [8, с. 263].

«Саламбо» – опера на сюжет романа Г. Флобера из жизни древнего Карфагена – убеждает еще больше. Работая над либретто и сценографией создаваемых картин, Мусоргский обнаружил почти соперничающее с Флобером знание Древнего мира и явную любовь к этому предмету. Когда она могла в композиторе зародиться? Биографические источники молчат. Но можно почти наверняка предположить, что отец будущего композитора, переселившись с семьей в Петербург в 1849 г., не пренебрег возможностью познакомить своих сыновей с сокровищами открытого в 1852 г. Нового Эрмитажа, античная коллекция которого должна была оставить в их памяти глубокий след. А учитывая исключительную насыщенность неоконченной оперы ритуальными действиями (несравнимо с романом), отметим, что большинство экспонатов императорской античной коллекции было обретоно в могильных курганах, то есть имело ритуальную историю. Правда, все это остается гипотезой. Другое наблюдение более достоверно, так как относится к музыкально-сценическому решению конкретного фрагмента «Саламбо». Имеется в виду завершение 1 картины III действия, «Сцены жертвоприношения в Капище Молоха». Ее заключительный раздел построен аналогично античной сцене и представляет собой развернутый монолог главной героини с комментирующим хором. Особенно впечатляет конец картины. Саламбо, добровольно решившаяся в ходе упомянутого монолога стать искупительной жертвой, «опустив покрывало» (так указано в клавире), медленно силуэтом удаляется, сопровождаемая постепенно затихающими трагическими комментариями пораженного народа (последняя ремарка – «почти говорком»). Пластика этого зрелищного решения напоминает соответствующий момент «Антигоны» Софокла, когда воины «медленно», как сказано в

тексте, уводят героиню на казнь под соответствующий комментарий хора. Трагический пафос разительно отличает Саламбо Мусоргского от героини Флобера. Но именно пафос Саламбо найдет затем продолжение в образе Марфы.

Нельзя не добавить, что эти первые неоконченные сценические опыты свидетельствуют, насколько ясно Мусоргский уже тогда понимал сакральную природу трагического жанра. В «Саламбо» все написанные композитором сцены, кроме хора Ливийцев, содержат священные ритуалы и происходят большей частью в храмовом пространстве<sup>5</sup>. То же можно сказать о единственном дошедшем до нас хоровом фрагменте «Эдипа».

Вместе с прекращением работы над «Саламбо» Древний мир уходит из сценических проектов Мусоргского, оставаясь в его творчестве только в виде библейских хоров. Но тема Древней Греции затем неожиданно всплывает в письмах. Она служит своего рода лейтмотивом двух первых (из сохранившихся) писем Мусоргского к В. В. Никольскому. Промежуток между письмами – год. И создается впечатление, что это была одна из тем их общения. Никольский как выпускник С. Петербургской духовной академии должен был хорошо знать греческий, а при его филологическом интеллекте и очень хорошо ориентироваться в античной литературе. Во втором письме (от 15.08.1868), сообщая Никольскому о завершении работы над I действием «Женитьбы», Модест Петрович аргументирует свою идею речевой интонации, апеллируя (почти как Чернышевский) к древним грекам, к их пониманию мира («Греки боготворили природу, значит, и человека. И великая поэзия и наикрупнейшие искусства от того произошли...») [8, с. 102]. В этом же письме он пишет о музыкальной драме как цели своей жизни. Ассоциативный характер художественного мышления Мусоргского, легко включающего далекие эстетические координаты, подтверждает другое не менее известное письмо, написанное композитором в тот же день, но адресованное Ц. А. Кюи: «Наблюдал за бабами и мужиками – извлек аппетитные экземпляры. Один мужик – сколок Антония в шекспировском „Цезаре“...» [Там же, с. 105]. Письма предшествовали началу работы над «Борисом Годуновым». Любопытно, что, начиная работу над «Хованщиной», уже в письме к Стасову (от 18.10.1872) композитор вновь обращается к теме древнегреческого искусства, явно его волнующей, и вспоминает о Гомере, причем опять в соседстве с Шекспиром («В поэзии два колосса: грубый Гомер и тонкий Шекспир...») [Там же, с. 141].

Подобно Гоголю, который дал род ключа к «Мертвым душам» в жанровом определении *поэма*, ассоциативно обращенном к великому Гомеру, гениальное художественное чутье Мусоргского в работе над его трагедиями должно было тянуться не к Шекспиру только, но и к древнему опыту античных трагедиографов как первоисточнику истинно трагического. Жанровое определение *трагедия*, правда, Мусоргский к своим произведениям не применял. Он использует в «Хованщине» более актуальное для его времени понятие *музыкальная драма* или нейтральные *музыкальное представление, опера* в отношении «Бориса Годунова». Но о генетической связи с древним жанром свидетельствует цепь аллюзий, отражающих как вполне конкретные художественные впечатления, так и более обобщенное осмысление античного опыта, о котором не всегда легко сказать, результат ли это прямого эстетического впечатления или пример глубинного родства архетипического мышления русского композитора-драматурга с опытом великих создателей древних трагедий.

Здесь мы подходим к многоплановой проблеме, поэтому ограничимся лишь некоторыми примерами.

В «Борисе Годунове» присутствие античного «фона» явственней проявляется при сравнении драматургии оперы с литературным оригиналом. Мусоргский упрощает и «выпрямляет» действие пушкинской трагедии, подчиняя его системе координат,

---

<sup>5</sup> Но даже хор ливийцев основан на цитате ритуального еврейского напева, использованного затем Мусоргским в библейском хоре «Иисус Навин».

изумляющих новаторством, но обнаруживающих уходящие в глубокую древность эстетические корни (в свободном их развитии, конечно). На первом месте среди них: дихотомия царь – народ, концептуально ключевая для Мусоргского и одна из базовых в жанровом пространстве античной трагедии. В том же ряду могут быть названы и роль нравственного портрета, преобладающего над сюжетной интригой, и фактор лирико-трагического катарсиса, определяющий оба варианта развязки оперы Мусоргского. Особо нужно отметить драматургическую роль хоровых плачей. Простое совпадение? Возможно. Общеизвестно влияние на Мусоргского фольклорной плачевой традиции Псковской губернии. Однако трудно пройти мимо факта обязательности присутствия в древнегреческой трагедии хорового плача – коммоса, служившего ее эмоциональной и драматургической кульминацией.

О древних ориентирах (или гениальной общности с ними) свидетельствует масштаб художественного обобщения, явленный Мусоргским в «Борисе». Обратимся к галерее народных портретов. Ряд пушкинских образов, ярко типических<sup>6</sup>, но все же локальных в сложной структуре литературного первоисточника, Мусоргский поднимает на уровень национальных портретов-символов, рельефно воплощающих определяющие качества русской народной ментальности. И обнаруживает при этом не только масштаб, но и структурность мышления, близкую античным авторам. Очевидный пример – прямое сопоставление «Сцены в келье» и «Сцены в корчме», Пимена и Варлаама (Пушкиным, как известно, эти портреты разведены, причем Варлаам введен после монолога Бориса «Достиг я высшей власти»). В прямом соседстве на первый план выступает полярность портретов, объединенных топосом монастыря-монашества как культуuroобразующим фактором Древней Руси. Но во втором случае он представлен в пародийном ключе, перевернутым, подчиненным логике смеховой культуры – противоположному полюсу русского средневекового, а шире – народного сознания. Портрет Варлаама, однако, композитором не снижен. Его мощный, богатырски широкий, истинно вакхический образ равновесен мудрому, духовно цельному Пимену. И вместе они экспонируют еще одну парадоксальную дихотомию, организующую сложное пространство русского мира, – прежде чем автор вовлечет все наше внимание в сопереживание душевной драме царя Бориса.

Что касается адресных параллелей с античными шедеврами, то есть предполагаемого отражения конкретных впечатлений, в «Борисе» Мусоргского их тоже можно увидеть. И прежде всего, как верно отмечал Келдыш, с «Эдипом-царем» Софокла, одной из тех трагедий, которые Мусоргский, судя по всему, должен был хорошо знать. Ассоциации рождает централизация действия вокруг драмы совести царя, увязанной со злостраданием народной массы намного последовательней, чем это находим у Пушкина. Но более всего сама трактовка образа Бориса. При снижении политической составляющей, столь важной в пушкинском портрете Годунова, и значительном усилении религиозно-нравственного аспекта (показателен предсмертный монолог) композитор выстраивает динамику образа царя на психологической канве неотступного дознания степени своей вины, подобно тому «трагическому анализу»<sup>7</sup>, на котором держалась драматургия трагедии Софокла. Аналогии дополняют отдельные детали. Например, явление Пимена на заседание Боярской думы. Ясно, что вывести Патриарха на оперную сцену мешали цензурные соображения. Но Мусоргский передает решающий рассказ не кому-либо из присутствующих. Явление простого монаха, неожиданное, прерывающее тронную речь царя, слишком уж похоже на явление античного

---

<sup>6</sup> Известен пушкинский комментарий к портрету Пимена: «Характер Пимена не есть мое изобретение. В нем собрал я черты, пленившие меня в наших старых летописях: простодушие, умильтельная кротость, нечто младенческое и вместе мудрое, усердие, можно сказать, набожное, к власти царя, данной ему Богом, совершенное отсутствие суетности, пристрастия – дышат в сих драгоценных памятниках времен давно минувших <...>. Мне казалось, что сей характер все вместе нов и знаком для русского сердца...» [10].

<sup>7</sup> Понятие введено Ф. Шиллером в связи с драматургией трагедий Софокла и Еврипида, его наиболее цельной иллюстрацией писатель считал концепцию «Эдипа-царя».

Вестника. А рассказ пастуха в его устах, неопровержимо свидетельствующий о совершенном цареубийстве, усиливает аллюзию драматургическим соответствием рассказу Софоклова Пастуха, обусловившему трагическую кульминацию последовательно разворачиваемой пружины действия «Эдипа».

В «Хованщине» подобные адресные аналогии обнаружить сложнее. Зато еще более рельефными в русской народной драме становятся штрихи ее генетического родства с древнегреческой трагедией. Начиная опять же с авторской концепции, которую Мусоргский выстроил, кардинально изменив первоначальный стасовский сценарий. Суть ее – показ *саморазрушения* патриархального мира, гибнущего не от прямого столкновения с исторически новой силой, а от внутренних противоречий. Напомним, что трагедия саморазрушения старого родового мироустройства была одним из центральных мотивов античной драмы. То, как Мусоргский его воплощает, – в диалогах, с минимальной долей внешнего действия, в чередке сцен, лишь условно связанных друг с другом, и огромной активной ролью хора – тоже вызывает известные параллели. Не говоря уже об исключительном масштабе трагических портретов, составляющих основу содержания оперы. Однако есть в «Хованщине», как думается, и специально введенные композитором знаки-указания на преемственность в отношении античного театра. Это хоровая группа Пришлых, наблюдающих и комментирующих действие, которой вместе с тем поручена одна из музыкальных вершин драмы, плач о Руси, как кульминация-источник эпико-трагического содержания оперы. Но главный знак – включение понятия Судьбы, которое для русского православного сознания никак нельзя назвать органичным. И Мусоргский трактует его неоднозначно. В устах Марфы наполняет христианским пониманием Божественного Промысла, который любыми путями, в том числе через горе, ведет человека к спасению, понимаемому как нравственное преображение. В устах Голицына оно становится фактически романтическим Фатумом. В партии Досифея, что неожиданно, звучит с ощутимой аллюзией к античности. Имеется в виду его краткий резюмирующий монолог из IV д.: «Свершилось решение судьбы, неумолимой и грозной, как сам Страшный Судия!..» Монолог подытоживает жизненную кривую Голицына и Хованского. Музыкально он оттенен нисходящей хроматической гаммой оркестровых басов, то есть барочным знаком трагического. Содержание отчасти напоминает нравоучительные концовки западноевропейских средневековых моралите (иллюзию завершения создает тональная арка к первому монологу героя). Но явственнее в рассуждениях Досифея просвечивают здравые устои античной этики. Для сравнения приведем четвертый стасим опять же «Эдипа-царя» Софокла (в изложении С. К. Аверинцева): «Всякая удача... есть всего лишь видимость... и для этой видимости, излучающей ложный блеск, неминуемо придет время «закатиться», как заходит светило... Такова судьба всякого человека...» [1, с. 91]. Русский монах-раскольник выступает здесь выразителем общеевропейского культурно-исторического опыта.

В то же время очевидно, что приведенное разнообразие соответствий было спровоцировано не столько волей автора к построению цельной системы античных ассоциаций, сколько глубинным и, возможно, интуитивным тяготением самобытно мыслящего великого русского трагедиографа к древнему первоисточнику трагического.

Мусоргский прочно вписан в наше сознание как автор истинно русской исторической музыкальной драмы, ставшей эталоном художественной подлинности (национальной, исторической, психологической). И потому неизбежен вопрос: насколько уместно вообще рассматривать связь между мифологической трагедией древнего мира и реалистичнейшей исторической драмой русского композитора XIX столетия? Не является ли все перечисленное выше простым набором случайных совпадений?

Правда, однако, в том, что древнегреческая классическая трагедия тоже имела историческую основу. Ее авторы никогда (вплоть до конца V века до н. э., то есть включая Эсхила, Софокла и Еврипида) вымышленными сюжетами не пользовались. Они представляли зрителям реальные события далекого, а иногда и близкого прошлого (или события,



передаваемые преданием как реально бывшие), которые в силу определенного религиозного мировоззрения трактовались мифологически, причем боги и их участие в жизни героев в понимании афинских зрителей были не меньшей реальностью, чем сами герои.

Миф же как некий алгоритм, заранее всем известный, позволял античным авторам:

1) сконцентрировать внимание не на сюжетной интриге, а на ее нравственной интерпретации, заставляя зрителя остро сопереживать, – отсюда центральное значение в трагедии всех последующих времен нравственной темы;

2) игрой аллюзий, изображая давно прошедшее, говорить с обществом о злободневном.

Данные задачи перед трагедиями и ставились. Современное антиковедение объясняет это действием «принципа актуальности» или «актуализмом античного греческого исторического сознания» как особой формы исторической рефлексии, органичной для миропонимания древних греков<sup>8</sup>. Но мы знаем, что ключевым фактором исторического мышления Мусоргского-композитора была именно художественная актуализация реальной истории, выраженная его знаменитой формулой: «Прошедшее в настоящем – вот моя задача». И в качестве исторических сюжетов композитор всегда избирал не только кризисные, но обязательно хрестоматийно известные ситуации (включая неосуществленные замыслы – «Пугачевщина», «Бирон»), благодаря чему первенствующее значение в его операх приобретает не фабула, а раскрытие нравственной стороны исторического опыта. Можно предположить, что, несмотря на более чем двух тысячулетнюю дистанцию, имело место действие каких-то общих механизмов.

Их объяснение не является целью данной статьи. Лишь напомним, что расцвет античной трагедии (совпавший со временем жизни Геродота и Фукидида) сопровождался рождением истории как науки, протекавшим в сложной социально- и геополитической обстановке становления древнегреческой государственности и формирования национального самосознания древних греков. Известно, что античная драма играла в этом движении весьма важную роль, развиваясь «рука об руку» с первыми шагами исторической науки и испытывая взаимное влияние (от личной дружбы Геродота и Софокла до использования в исторических текстах драматических принципов изложения) [15].

Русскую культуру XIX века, первая треть которого ознаменована созданием «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина, отличало активное формирование национального исторического сознания. Драмы Мусоргского были в самой гуще этого процесса, в котором художественное слово, как и в далекие античные времена, брало на себя функцию интерпретатора исторического прошлого. И если говорить о Мусоргском, то при явных знаках его знакомства с древнейшей традицией.

Здесь нужен комментарий. Практика соотнесения настоящего с давно или недавно прошедшим, определяющая метафоричность создаваемых исторических образов, конечно, не была каким-то уникальным свойством мышления Мусоргского, а, скорее, общим местом культуры. Примеров можно привести множество. Сегодняшняя историческая наука относит разного рода актуализацию знаний о прошлом к естественным факторам, приобретающим особую значимость в периоды общественной нестабильности или государственных преобразований. Крестьянская и последующие реформы вкупе с внешнеполитическими событиями и бурными спорами вокруг вопроса национальной идентичности должны были существенно активизировать его действие в русской мысли рассматриваемой эпохи (в настоящее время это тоже выяснено [6; 12]).

Античная трагедия была, видимо, древнейшим опытом такой художественной практики<sup>9</sup>. Однако понятие «актуализма античного греческого исторического сознания» (данную практику в себя включающее) подразумевает еще и нечто большее. А именно

<sup>8</sup> Оба варианта понятия принадлежат И. Е. Сурикову [15].

<sup>9</sup> В литературоведении давно обсуждается «тема Перикла» в связи с творчеством Софокла. В наибольшей степени с ней связывают трагедию «Эдип-царь», хронологически соответствующую опале этого ярчайшего лидера Атики [15, с. 386–387].

отсутствие каких-либо психологических барьеров в восприятии афинянами своего легендарного прошлого, рассматривавшегося ими не как «„отдельная” реальность», от настоящего радикально оторванная, а «сквозь призму настоящего», в котором эта реальность продолжала жить и которое «виделось как часть прошлого» [15, с. 372]. Определялось такое сознание в большой степени религиозным менталитетом древних греков, соответственно отражавшимся мистериальной природой их трагедий.

Для нашей темы важно, что подобное восприятие истории присуще и христианскому церковному сознанию. Исследование в этом ракурсе западноевропейского Средневековья усматривает в нем те же особенности [3, с. 133]. Один из показательных русских примеров – знаменитое «Житие протопопа Аввакума», построенное «в большой степени <...> на параллелизме с библейскими мотивами» [18, с. 80]. Причем, как отмечает Б. А. Успенский, «не только происходящее с ним описывается Аввакумом через параллели с евангельскими сюжетами, но и, наоборот, евангельские события в его изложении могут испытывать определенное влияние его биографии» [Там же, с. 81].

Любопытное проявление именно такого, глубинно онтологического актуализма исторического сознания неожиданно обнаруживаем в рассматриваемую эпоху Великих реформ. Причем в научном дискурсе. Его демонстрирует методика современной Мусоргскому русской филологии, делавшей большие успехи в изучении древнерусской литературы и фольклора (работы Ф. И. Буслаева, А. Н. Афанасьева и др.). А. Л. Топорков, автор хрестоматийного труда «Теория мифа в русской филологической науке XIX века», констатирует: «Для всей научной [филологической] традиции второй половины XIX в. характерен резкий временной сдвиг, при котором фольклорные тексты, записанные в России того времени, проецировались в доисторическую древность, поэтическая образность фольклора отождествлялась с содержанием архаических мифологий, а мышление русских крестьян сближалось с мышлением первобытного человека. При всей условности такого подхода он *позволял сосредоточить внимание на внутреннем содержании мифопоэтических образов и текстов, уловить своеобразную логику в их построении и в стоящем за ними мировоззрении* (курсив мой. – В. П.). Это один из тех многочисленных случаев, когда реальные научные проблемы решались в мистифицированной форме» [17, с. 39].

Славянская мифология и древнерусский эпос, как известно, творчески мало привлекали Мусоргского. В вопросе национальной идентичности (одной из краеугольных тем его жизни) он был более реалистичен, не пытаясь художественно реконструировать время глубже рубежа XVI–XVII вв. Но при изображении на музыкальной сцене событий и типов XVII столетия композитор руководствовался тем же «принципом актуальности», возводя прямые ментальные «мосты» между национальным прошлым и современностью. И обнаруживал действительную общность с древними греками в *целостности* действия этого принципа, проявлявшегося в совокупности всей художественной ткани его трагедий – с одной стороны, погружающей слушателей в реалистично воссозданное историческое прошлое, с другой – принуждающей их *реально* переживать происходящее на сцене как обращенное прямо к ним. Вспоминается не лишняя пророческая реакция А. Н. Бенуа на постановку «Бориса Годунова» 1911 года: «Мы видели самих себя не в одеждах сегодняшнего или завтрашнего дня, а в каких-то „вечно русских” одеждах, в каком-то странном преображении... в каких-то вечных русских муках, в каком-то нашем вечном голоде по историческому идеалу... Всюду и всегда на Руси – Борис, всюду и всегда на Руси – Самозванец, и оба нас прельщают...» [2, с. 3].

Исключительно важно при этом, что упомянутый «принцип актуальности» получает в творчестве Мусоргского не только новое, но и более *широкое*, чем в античные времена, действие. Потому что распространяется еще и на жанрово-эстетическое пространство. Имеется в виду *актуализация* композитором, наряду и вместе с событиями национальной истории, самой *древней природы трагического жанра*.

Ведь оперы Мусоргского ни в коей мере не подходят под понятие *возрождения* древнегреческой трагедии, требовавшего обращения к соответствующим сюжетам, воссоздания структурных особенностей и пр., задач, которые поставит перед собой искусство конца XIX–XX вв. (на этот раз с ощущением «разрыва», подчеркиваемого тенденцией реконструировать античное искусство).

Мусоргский уникален тем, что в эстетически совершенно новых условиях национально самобытной *русской трагедии*, отвечавшей художественным запросам его времени, реалистического и прозаического, он *отражал сущностные черты* трагедии древней, то есть актуализировал ее традицию.

О рождающихся в результате параллелях, частных и более общих, было сказано выше. Остановимся здесь на иерархически главном, на мифологической основе и мистериальном генезисе древнего сакрального жанра. На том, что Мусоргскому-реалисту, на первый взгляд, в античной трагедии должно было быть чуждо. Но только на первый взгляд. Сакральная природа древних драм была отражением картины мира, определявшей национальное самосознание античного грека. Реалистическим воссозданием жизни и духа Московской Руси Мусоргский возвращает трагедии Нового времени *актуальность* религиозной картины мира, которую он выстраивает, опираясь на русскую православную литургическую традицию и на исторически сложившийся национальный опыт усвоения христианских ценностей – во всей натуральной правдивости этого опыта. Так Мусоргским понимался вопрос национальной идентичности. Значимость (и напряженность) данной мировоззренческой позиции в эпоху торжества научного позитивизма, думается, не требует аргументации. В существе своем она была очень близка позиции древних трагедиографов. А ее нравственный пафос хорошо иллюстрирует авторский призыв, включающий символично перефразированную концовку пушкинского «Пророка»: «Помните: вдохновенный художник *всегда* судья нелицемерный и еще помните: „глаголом вещей правды / Божьим прожигай сердца людей” (Евангелие и Библия)» (из письма А. А. Голенищеву-Кутузову от 22/23.07.1873) [8, с. 151].

Древние трагедии были родом священнодействия. Оперы Мусоргского, конечно, назвать священнодействием вряд ли кто-то решится. Но они пронизаны русской литургийностью настолько, что литургическое начало (колокола – одно из его проявлений) приобретает в них значение смысловой константы, выражающей не обрядовость, нет, а атмосферу жизни, образ мысли, самый исторический *образ* Московской Руси. И в то же время наполняет символическим смыслом концептуально важную для Мусоргского, а по сути мистериальную, идею жизни как *жертвенного пути*.

Особого внимания в этом плане заслуживает «Борис Годунов». В том числе способ, которым автор достигает в опере впечатления исторической достоверности – почти исключительно воссозданием той самой литургической атмосферы. Притом фактическое игнорирование им знаменитой традиции, исторической для изображаемой эпохи (ее чертами отмечена только первая *cis-moll* тема), ощущению историзма в «Борисе» несколько не мешает. Композитор обратился к стилистике церковного обихода середины XIX века, допустив мистификацию, сопоставимую с описанной Топорковым. И во многом этим обеспечил эмоционально активное, сопереживающее «погружение» слушателя в историческое прошлое (заметим, знаменитая монодия личные литургические ассоциации у широкой аудитории в те, да и в последующие годы едва ли могла вызвать).

Так соединились в музыкальной драматургии Мусоргского «актуализм исторического сознания» и гениальная актуализация древнего жанра, выразившая одну из важных для его эпохи идей: связь самобытной русской культуры с первоисточником европейской цивилизации.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев, С. С. К истолкованию символики мифа об Эдипе / С. С. Аверинцев // Античность и современность : сборник статей / ред. кол.: М. Е. Грабарь-Пассек и др. – М. : Наука, 1972. – С. 90–102.

2. Бенуа, А. Н. Возобновление «Бориса» на Мариинской сцене / А. Н. Бенуа // Речь. – 1911. – № 8. – С. 3.
3. Бобкова, М. С. «Мы сами – время»: прошлое и настоящее в историческом сознании эпохи Средневековья / М. С. Бобкова // «Цепь времен»: проблемы исторического сознания / под общ. ред. Л. Репина. – М. : Институт всеобщей истории РАН, 2005. – С. 133.
4. Келдыш, Ю. В. Мусоргский. Творческий путь / Ю. В. Келдыш // Наследие М. П. Мусоргского : сборник материалов / сост. и общ. ред. Е. Левашева. – М. : Музыка, 1989. – С. 11–23.
5. Левашев, Е. М. Историзм художественного мышления М. П. Мусоргского / Е. М. Левашев, Н. И. Тетерина. – М. : Памятники исторической мысли, 2011. – 745 с.
6. Леонтьева, О. Б. Историческая память и образы прошлого в культуре пореформенной России / О. Б. Леонтьева // Диалоги со временем. Память о прошлом в контексте истории. Ч. III, гл. 22 / под ред. Л. П. Репиной. – М. : Кругъ, 2008. – С. 636–681.
7. Медведев, И. П. Некоторые размышления о судьбах русского византиноведения / И. П. Медведев // Исторические записки. Т. 3 (121) / отв. ред. Б. В. Ананьин. – М. : Наука, 2000. – С. 30–47.
8. Мусоргский, М. П. Литературное наследие. Письма. Биографические материалы и документы / сост. А. А. Орлова и М. С. Пекелис. – М. : Музыка, 1971. – 400 с.
9. Наследие М. П. Мусоргского : сборник материалов: К выпуску Полного академического собрания сочинений М. П. Мусоргского в тридцати двух томах / сост. и общ. ред. Е. М. Левашева. – М. : Музыка, 1989. – 256 с.
10. Пушкин, А. С. Наброски предисловия к «Борису Годунову» / А. С. Пушкина // Пушкин, А. С. ПСС : в 6 т. – Изд. 4-е. – Т. 6. – М. : Изд-во АН СССР, 1936. – С. 65–66.
11. Радциг, С. И. Гомер в русской литературе / С. И. Радциг // История греческой литературы. Т. I, гл. VIII / под ред. С. И. Соболевского, Б. В. Гартунга, З. Г. Гринберга и др. – М. – Л. : Наука, 1946. – С. 152.
12. Селиверстова, Н. М. Актуализация прошлого в период подготовки крестьянской реформы в России / Н. М. Селиверстова // Люди и тексты : исторический альманах / ИВИ РАН. – 2014. – № 6. – С. 130–149.
13. Скирская, Т. В. Два взгляда на церковное пение в переписке В. В. Стасова и Д. В. Разумовского (к 200-летию протоиерея Дмитрия Разумовского) / Т. В. Скирская // Музыкальная академия. – 2018. – № 1. – С. 179–187.
14. Скирская, Т. В. У истоков русской музыкальной византологии / Т. В. Скирская // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. – 2017. – Вып. 25. – С. 123–160.
15. Суриков, И. Е. История в драме – драма в истории. Некоторые аспекты исторического сознания в классической Греции / И. Е. Суриков // Диалоги со временем. Память о прошлом в контексте истории. Научное изд.. Ч. III, гл. 14 / под ред. Л. П. Репиной. – М. : Кругъ, 2008. – С. 371–409.
16. Тахо-Годи, А. А. Русские революционные демократы и античность в связи с предшествующим им литературно-эстетическим развитием : автореф. ... д-ра филол. наук / Тахо-Годи Аза Алибековна. – М., 1958.
17. Топорков, А. Л. Теория мифа в русской филологической науке XIX века / А. Л. Топорков. – М. : Индрик, 1997. – 456 с.
18. Успенский, Б. А. Поэтика композиции / Б. А. Успенский. – СПб. : Азбука, 2000. – 348 с.
19. Ширинян, Р. К. Оперная драматургия Мусоргского / Р. К. Ширинян. – М. : Музыка, 1981. – 285 с.

**УДК 784.3**

***В. Ю. Писарева,  
г. Луганск***

**САМОБЫТНОСТЬ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА ПЕСНИ «С НЯНЕЙ»  
ИЗ ЦИКЛА «ДЕТСКАЯ» М. МУСОРГСКОГО В ПРОЧТЕНИИ  
Н. ДОРЛИАК, Г. ВИШНЕВСКОЙ И Е. КАМБУРОВОЙ**

В мировой музыкальной культуре Мусоргскому принадлежит роль «великого учителя музыкальной правды». С достоверностью очевидца он рассказал грядущим поколениям правду о России, её великом народе в целом и о его представителях в частности.

В многожанровом наследии композитора особое место принадлежит вокальному циклу «Детская». Здесь уместно напомнить, что на равных правах сосуществует музыка, созданная для детской интерпретации («Альбом для юношества» Р. Шумана, «Детский альбом» П. Чайковского, 24 детских песен В. Косенко), и музыка, рассчитанная на взрослых исполнителей. И та, и другая призваны сформировать вкус ребенка, разбудить его фантазию, образное мышление. Ко второму типу можно отнести оперы-сказки Н. Римского-Корсакова,

балет К. Дебюсси «Ящик с игрушками», песню «Болтунья» С. Прокофьева и другие. В вокальной музыке первооткрывателем этого направления явился цикл «Детская».

До последних дней жизни композитор хранил в памяти собственные детские воспоминания, связанные прежде всего с няней, которая открыла ему чудесный мир русских сказок и песен, раёшных прибауток и народных суеверий, всё, чем был богат фольклор России. Нет сомнения в том, что, обратившись к написанию песен «Детской», которые создавались в разное время, он заново переживал свои детские годы. Это не что иное, как театральные сценки из жизни ребенка. Первая из них, «С няней», родилась в 1868 году и после показа А. Даргомыжскому стала своего рода точкой отсчета в создании остальных. В письме к Л. Шестаковой Мусоргский определил одну из своих задач: «Моя музыка должна быть художественным воспроизведением человеческой речи во всех тончайших изгибах её, т. е. звуки человеческой речи, как наружное проявление мысли и чувства, должны, без утрировки и насилования, сделаться музыкой правдивой, точной, но художественной, высокохудожественной. Вот идеал, к которому я стремлюсь («Саввишна», «Сиротка», «Ерёмушка», «Ребёнок»)» [1, с. 68].

Как и многие свои сочинения, Мусоргский сочинял «Детскую» на собственные слова, опираясь на процесс внутреннего интонирования слова. Повышенная эмоциональность ребёнка, динамичность его речи диктовали композитору разнообразные возможности её «музыкального перевода». Именно эмоциональная семантическая логика мотивирует протяжённость фразы, наличие цезур, направление движения, диапазон, акцентировку и темп сочинения, написанного в свободной форме, связанной со спонтанностью детского высказывания.

Песню «С няней», посвящённую А. Даргомыжскому, можно рассматривать как произведение-повествование, приглашающее погрузиться в мир фантазий ребёнка. Оно складывается из двух разделов-историй про страшного буку и царя с царицей с непредсказуемым делением на фразы диалогической направленности. В первой из них просьба. Она выражена в мелодии, где, отталкиваясь от оstinatного повторения терцового тона тональности *Ges-dur*, композитор захватывает сначала  $des^2$ , затем  $es^2$ , таким образом выражая настойчивость своего обращения. Всё это сопровождается хроматическим сползанием нижнего голоса с завершением на каденционном последовании  $D - T$ .

На  $T$  начинается вторая фраза, где героем будущего рассказа должен стать страшный бука, что подчёркивается диссонирующими аккордами в гармонии. Постоянная смена размера  $7_4, 3_2, 3_4, 5_4, 6_4$  воспроизводит живую речь маленького человечка.

В следующем повествовании герой песни описывает созданное собственной фантазией ужасное чудовище, уносящее в лес и убивающее там непослушных детей. Композитор выражает это с помощью мелодии широкого дыхания с повторностью первой фразы и постепенным завоеванием мелодической вершины  $f^2$ ; завершая свой рассказ падающей квинтой на слове «плакали» в сопровождении скатывающегося хроматического триольного пассажа на  $f$  и  $sf$ . К этой кульминации Мусоргский подводит с помощью появляющихся в нижнем голосе нисходящих хроматических триолей от  $f^1$ , затем в  $ges^1$ , настойчиво повторяя ламентозные секунды в нижнем голосе (тт. 10 – 13).

После паузы с фермой следует новое обращение к няне на скорбной нисходящей м. 3 с собственным разъяснением, за что бука наказал детей. Здесь в мелодии чередуются разнонаправленные скачки, включая ум. 7 в т. 18, который фиксируется  $sf$ . В этом есть что-то пугающее, последующая пауза с фермой предназначена для осмысления данного момента. А далее следует речитация ребёнка с повторами фраз и мотивов и постепенным расширением диапазона, которая дублируется в фортепианном сопровождении, передавая его волнение. Он поясняет вину детей, завершая свой рассказ вопросом к няне, пытаюсь найти в нём подтверждение своих мыслей.

Вторая история про царя и царицу контрастна рассказу про буку. Она так же начинается с просьбы, как и первая. Мелодия начальной фразы приобретает иной характер, неожиданно

меняется интерес ребенка в предвкушении шуточной истории. Она звучит в более быстром темпе с ритмическими остановками, в гармонии отсутствуют напряженные хроматизмы, в мелодии преобладает звуковая повторность, завершающаяся неожиданной падающей октавой на *des*. Так композитор передаёт внезапность переключения внимания ребёнка на новую историю. Повествование о хромающем царе герой изображает с иронией. Уж очень он неловкий. Здесь на первый план выходит звукоизобразительность. После повествовательного начала в мелодии появляются нисходящие «колючие» ум. 5, показывая неуклюжую походку царственной особы. А его спотыкания выливаются в нисходящую дециму  $e^2 - cis^1$ . В сопровождении неустойчивые гармонии, форшлагги, скачки на широкие интервалы, контраст *p* и *f*, акценты на *sf*.

Рассказ о царице имеет отчасти сочувствующий характер, герой погружается в её болезненное состояние. Угловатая мелодия речитативного склада соткана из разнонаправленных скачков с откровенным показом чихания на прыгающей вверх квинте на фоне тираты к *DVII*<sub>7</sub>. И снова эффект разбивающегося стекла изображается волнообразным хроматическим пассажем (т. 42).

Заключительная фраза возвращает героя в реальность. Она резюмирующего характера. Малыш размышляет, сопоставляя страшную и смешную истории, что выражено в кварттовых и квинтовых скачках мелодии. И как результат новая просьба – поведать о смешном. Твёрдость решения подчёркивает *f* на заключительной падающей тонической квинте тональности *B-dur*. Каденция в фортепианной постлюдии словно выражает согласие с детским решением.

Интерпретация песни «С няней» представляет большой интерес для исследователя. В своеобразной декламационного склада мелодии Мусоргского, приближенной к омузыкаленной речи ребёнка, каждый из исполнителей находит свои нюансы. Так, известная камерная певица середины XX столетия Н. Дорлиак чётко придерживается авторского текста. Это наглядно представлено в первой истории. Обладая легким лирическим сопрано, она поёт без вибрации, подчёркивая первый звук в тт. 2–3, таким образом, осуществляя музыкальный «перевод» просьбы, что продиктовано семантикой нотного текста. В т. 5 она делает фермату на  $c^2$ , не указанную автором, рисуя страшный облик буки.

В исполнении Г. Вишневской есть едва уловимые отклонения от композиторской концепции. Она поёт более плотным звуком и в т. 5 значительно удлиняет  $c^2$ , после чего рассказ о буке начинается в более замедленном темпе на *p*. Это позволяет ей подойти к кульминации на слове «плакали», сопрягая *crescendo* с ускорением темпа, более экспрессивно. Такое прочтение представляется более убедительным.

В новом обращении к няне не наблюдается разночтений. Они заявляют о себе после ферматы. В отличие от Н. Дорлиак Г. Вишневская снова начинает фразу медленнее, постепенно ускоряя темп и усиливая звучность в процессе завоевания мелодической вершины  $cis^2$  в т. 22, выделяя текст «не послушали». Подобной агогики нет в тексте М. Мусоргского.

Начало новой истории звучит у признанных исполнительниц примерно одинаково, обе поют с вибрацией, подчёркивая кантиленный склад мелодии в окончании фраз, любуясь каждым мелодическим изгибом. И только в т. 35 у Г. Вишневской наблюдается более яркое *crescendo* к  $e^2$  на слове «гриб», после чего падающая децима воспринимается как провал. В дальнейшем изложении этой истории обе исполнительницы следуют авторским указаниям.

Интерпретация Е. Камбуровой отмечена стилизацией под детское пение. Это ощущается уже в первой фразе, где вокалистка переходит на шёпот ребёнка, предвкушающего интригу рассказа о страшилке. Сам же рассказ вокалистка исполняет абсолютно точно с подчёркнуто чёткой артикуляцией, не допуская малейших отклонений в ритмике, создавая портрет чего-то ужасного, пугающего своей неотвратимостью. К кульминационной вершине она подходит без ускорения темпа, выделяя её только усилением динамики.

Новое обращение к нянюшке звучит в соответствии с нотным текстом, а объяснение, за что бука съел детей, певица произносит полушёпотом, выделяя каждый звук с помощью *staccato*. Это похоже на домашнюю историю, когда ребёнок, укладываясь спать, отвоёвывает у вечерней части суток время для знакомства с новыми сказочными историями. Именно так воспринимается загадочный шёпот малыша, обращающегося к своей нянюшке.

Во второй истории Е. Камбурова, опираясь на текст Мусоргского, так же как и предыдущие исполнительницы, поёт *legato* в распеве о заморском богатом тереме. В её трактовке не столь ярко подчёркивается падающая децима. К числу оригинальных моментов относится пение в нос на словах «насморк был» как приём музыкальной изобразительности. В кульминации на словах «стёкла вдребезги» у неё отсутствует *ff*, что позволяет предположить ситуацию, когда не желающий засыпать ребёнок тайком от родителей вместе с няней пребывает в мире сказки.

В обращении «знаешь, нянюшка» также отсутствует нюанс *f*. Певица произносит все фразы *tr*, и даже в последнем мотиве про смешную историю она уходит от авторского *f*. Подобная трактовка приближает слушателя к миру ребёнка, для которого няня – друг, и ей тайком от родителей можно доверить самое сокровенное, что имело место в жизни композитора.

В результате исследования можно констатировать, что все три интерпретации, несмотря на некоторые разночтения, соответствуют задумке композитора.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Мусоргский, М. П. Письма / М. П. Мусоргский. – М. : Музыка, 1981. – 359 с.

УДК 787

Д. А. Соколенко,  
г. Луганск

### ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО МУЗЫКИ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА НА ПРИМЕРЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ХАРАКТЕРИСТИКИ МАРФЫ В ОПЕРЕ «ЦАРСКАЯ НЕВЕСТА»

*Музыкальная красота – явление славы Божией в звуках.  
В. Медушевский*

В современных музыкальных исследованиях наблюдается тенденция в сторону онтологического вектора изучения музыкального искусства. Музыковедение как наука приобретает несколько иные черты в работах В. Медушевского, Л. Шаповаловой, Ю. Николаевской. Учёные говорят о таком феномене авторского сознания, как интертекстуальность мышления, нацеленная на предметно-ассоциативные связи. Как это отражается в музыкальном тексте? Это ощутимо на всех уровнях композиционной структуры. Нередко в творчестве одного автора наблюдается тенденция определённой схожести в характеристике его любимых героев, им присущи общие средства художественной выразительности, тембровые решения, ритмоинтонационные комплексы, общая образно-семантическая нагрузка. Именно в этом и заключается *актуальность* данной статьи.

*Цель* исследования – осуществить детальный анализ музыкальной лексики представителя содружества «Могучая кучка» Н. Римского-Корсакова в трактовке образа Марфы в опере «Царская невеста» сквозь призму интертекстуального подхода.

«Царская невеста» – психологически углубленная лирическая бытовая драма. Сам Н. Римский-Корсаков называл данное произведение самым человечным и душевным своим

сочинением. И действительно, данное сочинение отличается особой контрастностью и динамичностью. Б. В. Асафьев отмечал: «...Тут именно мелос как высказывание душевной жизни – вот когда хочется «напеть» своё чувство. Почти все лучшие мелодии «Царской невесты» возникают как вздох из глубины сердца...» [2, с. 255]. Сцена сумасшествия из 4 действия – высшая точка в трагедии Марфы и во всем сочинении. В письмах к Н. Римскому-Корсакову В. И. Бельский писал о 4-м действии: «Это такое идеальное сочетание так часто дерущихся между собой красоты и психологической правды, такой глубоко поэтичный трагизм, что слушаешь как очарованный, ничего не анализируя и не запоминая. Из всех сцен в операх, исторгающих слезы сочувствия, смело можно сказать, – эта самая совершенная и гениальная. А вместе с тем это еще новая сторона вашего творческого дара...» [1, с. 276].

Короткое вступление на остином звуке «*f*» открывают засурдиненные струнные, флейты и кларнеты (тт. 1–5). Звучат аккорды безумия Марфы, представляющие собой гармоническую последовательность из уменьшённого септаккорда, вводного к IV ступени, которые не разрешаются в неё, а переходят в тонический квартсектаккорд. Н. Римский-Корсаков вводит эту последовательность с момента, когда Марфа теряет рассудок из-за вести о смерти Лыкова. Далее – восходящее по хроматизмам обращение Марфы к Грязному, в котором она, обезумевшая, видит своего Ваню. Таким же хроматическим подъемом открывается ария Марфы из 2-го действия, в которой она вспоминала детскую дружбу с суженым, пророчество родных о свадьбе. Но здесь, в 4-м действии, хроматические восходящие интонации теряют счастливую безмятежность, присущую им в первой арии, приобретая стонущий, страдальческий характер. Это своего рода тематическая арка, которая подчёркивает трагизм, напоминая о невозвратных счастливых днях обреченной девушки. Неустойчивые речитативы Марфы, полные уменьшёнными интервалами и не сопровождаемые оркестром, вносят некоторый сумбур, подсказывая нам её состояние. Она спрашивает Лыкова (Грязного), не хочет ли он её догнать, словно просит вернуться в их садик из детских лет и вновь вместе резвиться. И вот девушка бежит от жениха, в то время как в оркестре звучит видоизменённый мотив «Целый божий день» из первой арии, но этот мотив отнюдь не воодушевлённый и беззаботный, а тревожный, болезненный (ц. 202). Авторская ремарка «бежит» словно велит бежать не только Марфе, но и их с Лыковым счастьем, которому, по царской воле, не суждено осуществиться.

Для Н. Римского-Корсакова, обладавшего цветным слухом, ц. 203 расцвечена золотистым *D-dur*. На фоне *tremolo* засурдиненных скрипок и прерывистого *pizzicato* виолончелей звучит трепетное соло кларнета – мотив основной части первой арии «Сколько ясных дней». При этом оркестр окрашен в противоположные покою и умиротворённости тона. Отрывистые реплики Марфы, в которых проскальзывают интонации лейтмотива Грязного (тт. 6–8, ц. 203), удваивают напряжение, нарастание которого приводит к обостренному переливу арфы (тт. 21, ц. 203). В творчестве Н. Римского-Корсакова арфа имеет звукообразительную функцию, и в данном случае она предваряет смену состояния Марфы. К героине будто бы на долю секунды возвращается рассудок вместе с осознанием трагической действительности. Она, сквозь затуманенное сознание, роняет фразу «Ох, этот сон!», бегущую на *f* вниз по хроматизмам. Хочется отметить, что данная мелодическая линия имеет очертания барочной риторической фигуры – катасиса, связываемой в музыкальном искусстве с образами смерти и ухода души в иной мир. Именно здесь героиня осознаёт себя в реальном времени.

В обеих ариях её размышления и мечты представлены в прошедшем времени, она то вспоминает игры с милым сердцу Ваней, то рассказы Петровны об Ивановской ночи. И здесь, фактически перейдя в другое тонкое состояние, в агонии, она на миг попадает в губительную для неё реальность, которая по-прежнему кажется ей сном. Сразу же после этого, пожалуй, самого трагического места всей сцены безумия, Марфа вновь оказывается в родном саду с Лыковым. Снова звучат указанные аккорды, которые приводят оркестр к основной части



арии (ц. 205). Здесь главенствует темноватый, но тёплый, фиолетовый *Des-dur*. В основе данной части – сплетение главного раздела арии из 2-го действия («Сколько ясных дней») и лейтмотива золотых венцов (лейтмотив страдания Марфы). Последний уже был отмечен Н. Римским-Корсаковым в первой арии, но композитор мимолётно проводит его лишь в оркестре, в тёплом тембре скрипок, словно оттеняя счастливое чувство Марфы, когда здесь, в сцене и арии, этот лейтмотив выливается из оркестра в широкую вокальную кантиленную партию и впредь не исчезает до самого окончания сцены.

Композитор использует контраст как одно из главных средств художественной выразительности в «Царской невесте». Этот контраст наблюдается в том, что тема страдания (золотых венцов) излагается в мечтательном настроении. Медленный темп, тянущиеся звуки, частые половинные и высокий сопрановый регистр рисуют кристальную духовную чистоту Марфы. Вся ария как бы поднимается из нижнего регистра ввысь, заканчиваясь тихой, лирической кульминацией на *ppp*, вытекающей из образа и характера героини, её психического и эмоционального склада. Подобно началу сцены, в оркестровом завершении – засурдиненные скрипки, которые являются фоном для истаивающих интонаций темы «золотых венцов» у виолончелей.

Данная сцена – это трагическая кульминация всего сочинения, несмотря на то, что сама опера не заканчивается, а за сценой безумия Марфы звучит фатальный эпизод – убийство Любаши Грязным. Эти две сцены не уступают друг другу. Марфа переживает не меньшее горе, нежели Любаша, но слушатель имеет абсолютно четкое ощущение завершения оперы вместе с окончанием сцены безумия. Следует отметить, что данный эффект является одной из ведущих сторон индивидуального почерка композитора. И этот пример не единственный. «Снегурочка» заканчивается диким языческим хором – прославлением Ярилы, но автор стремился оставить в сознании слушателя именно сцену таяния Снегурочки, из зала мы должны вынести в своей душе поистине христианскую жертву во имя божественной, а не чувственно-физической любви. В «Царской невесте» происходит то же. Образ-антипод Марфы – Любаша – также глубоко трагичен, но она переживает крушение другой стороны любовного чувства, совсем не онтологичного по своей природе.

Хочется ещё затронуть вопрос семантической нагрузки композиционного золотого сечения, которое помещено в обеих ариях в лейтмотив «золотых венцов», трактуемых как некое чувство, изливающееся на людей из иного метафизического пространства. Так Н. Римский-Корсаков незримо указывает на онтологическую сущность происхождения чувства любви.

Намеченный путь анализа страниц партитуры, в частности образа Марфы, позволяет постичь новый уровень глубокого осмысления в процессе интерпретирования при исполнении. Кроме того, данный тип анализа и разработанная методология его осуществления позволяют применять этот подход абсолютно к любому авторскому творчеству, тем самым давая возможность расширять границы познания музыкальной науки.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Барсова, Л. Г. Н. А. Римский-Корсаков. Переписка с В. В. Ястребцевым и В. И. Бельским / сост. Л. Г. Барсова. – СПб. : Изд-во Международной Ассоциации «Русская культура», 2004. – 446 с.
2. Уварова, И. П. Оперы Н. А. Римского-Корсакова : путеводитель / И. П. Уварова ; ред. И. П. Уварова. – М. : Музыка, 1975. – 482 с.

**ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО М. П. МУСОРГСКОГО:  
ОСОБЕННОСТИ, ПРОБЛЕМЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА И ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

Особое значение в творчестве М. П. Мусоргского имеет фортепианная музыка. Сам композитор, превосходно владея инструментом, создал для фортепиано не так много произведений, однако они занимают видное место в русской фортепианной музыке XIX века, очень самобытны по образному строю, музыкальному языку, использованию выразительных средств фортепианного тембра.

Заложенная в камерно-вокальном творчестве композитора тенденция к циклизации миниатюр органично распространяется и на его фортепианное творчество. В циклах фортепианных миниатюр М. Мусоргского сам инструмент становится и носителем картинной изобразительности среды, на фоне которой разворачивается действие (такую функцию он выполнял и в камерно-вокальных произведениях-картинах), и одновременно носителем языка, на котором характерный образ выражает свою природу. В связи с этим фортепианный стиль композитора можно назвать весьма «броским», подчас неожиданным по набору выразительных средств, специфичности музыкального языка и развития образа.

Композитор блестяще владел инструментом, о чём свидетельствуют высказывания современников. Первым преподавателем фортепианной игры М. Мусоргского был А. Герке, яркое дарование будущего композитора уже в ранние годы способствовало раскрытию его таланта не только как пианиста-исполнителя, но и как импровизатора, концертмейстера, он блестяще импровизировал и читал с листа сложные произведения. Современники нередко указывали на «способность Мусоргского-исполнителя правдиво и естественно передавать самые различные душевные состояния. Проявлялось это не только во время публичных концертов, но и в кругу друзей, где он часто импровизировал, воспроизводя на инструменте разные жизненные сценки. Пианист Н. Лавров говорил, что Мусоргский поразил его необыкновенной картинностью своей игры и наличием в ней „изумительного совершенства звукоподражания”» [Цит. по: 1].

Фортепианное творчество М. Мусоргского изучают такие авторы, как Е. Абызова, А. Алексеев, О. Гельд; их интерес, главным образом, сосредоточен вокруг цикла «Картинки с выставки». Общий обзор фортепианного творчества композитора проводят М. Сабина и М. Смирнов.

Фортепианный стиль Мусоргского отличается яркой образностью, картинностью. Большую роль играют в нем своеобразно претворенные народно-песенные интонации. Вместе с тем стремясь, как и в вокальной музыке, к правдивой передаче человеческих характеров и переживаний, композитор вводил и в инструментальную область выразительные интонации человеческой речи. Программный замысел нередко обуславливал обращение к живописно-колористическим, звукоизобразительным приемам.

Одним из выдающихся произведений считается цикл фортепианных пьес «Картинки с выставки», написанный в 1874 году как музыкальные иллюстрации-эпизоды к акварелям В. А. Гартмана. Рисунки Гартмана, представленные на посмертной выставке 1874 года, были весьма разнообразны. Здесь находились и бытовые зарисовки, сделанные во время путешествий, и эскизы балетных костюмов и елочных украшений, и архитектурный проект (Киевские городские ворота). Мусоргский выбрал такие сюжеты, которые давали повод для воплощения в музыке собственных наблюдений из реальной жизни или были связаны с народно-сказочным элементом [4].

Объединить пеструю вереницу разнохарактерных эпизодов и создать на ее основе музыкальное целое Мусоргскому удалось своеобразным путем. Он открыл «Картинки с выставки» музыкальной темой, за которой и в дальнейшем сохраняется ведущее значение:

неоднократно возвращаясь, она отражает отношение автора к увиденному. Так из разрозненных пьесок родилось произведение крупной формы со сквозным развитием.

Композитор свободно обращается с музыкальным материалом, ярко и красочно использует выразительные средства фортепианного тембра, играет высокими и нижними регистрами. Он то стремится придать музыкальному языку прямое сходство с интонациями человеческой речи (например, в пьесе «Два еврея: богатый и бедный»), то облачает создаваемый им музыкальный образ в характерные жанры европейской музыки («Старинный замок»), то воссоздаёт специфическую эстетику грубого, нарочито простого, тяжеловесного («Быдло»), то, напротив, максимизирует лёгкость, игрушечный колорит гротескного образа («Танец невылупившихся птенцов»), то находится в состоянии духовного поиска, некоего мистического диалога («Катакомбы», «С мёртвыми на мёртвом языке»), то обращается к монументальности образов могучей силы народной культуры («Богатырские ворота») [3].

Тем самым создаётся круг образов, поляризованных по используемым выразительным средствам, однако взаимосвязанных сложным ассоциативным полем, в котором оказывается композитор, размышляющий над важнейшими вопросами человеческого бытия, как и любой человек, оказывающийся каждый день в сложном и насыщенном поле самой человеческой культуры, изобилующей разнообразными явлениями и образами.

Но этим циклом не ограничиваются самые выдающиеся образцы его искусства в данной области. Совершенно особенное место занимает в творчестве композитора менее известный, однако не менее интересный цикл «13 пьес для фортепиано». В отличие от известного цикла «Картинки с выставки», посвящённого памяти одного человека – художника Гартмана, автора работ, вдохновивших композитора на создание произведения, «13 пьес для фортепиано» посвящены различным людям: близким, друзьям композитора и его соратникам по музыкальному искусству – исполнителям, другим композиторам (в частности, А. Бородину, Д. Леоновой и др.). А потому можно полагать, что произведения, входящие в этот цикл, гораздо теснее соприкасаются с миром личности композитора, его внутренней жизнью, отношениями с другими людьми. Это подтверждается и программными подзаголовками пьес, входящих в цикл. Большинство из них имеют характер либо воспоминаний, либо путевых заметок, запечатлевают яркие образы, которые довелось пережить М. Мусоргскому за разные периоды своей жизни, начиная с глубокого детства и заканчивая поздним периодом жизни и творчества.

Несмотря на то, что все пьесы созданы в разные годы и выстроены в рамках цикла не в хронологической последовательности их создания, а исходя из логики и драматургии авторского замысла, объединившего их в один цикл, выделяются основные образные сферы, которые объединяют номера в подциклы. Одна из них – мир детства как набор ярких образов, запечатлённых в памяти композитора. В этот подцикл, носящий подзаголовок «Воспоминания детства», входят три пьесы: «Няня и я» (№ 2 в цикле), «Первое наказание» (№ 3) и «Воспоминание детства», оставшееся без уточняющего подзаголовка (№ 5). К сфере детства относится и пьеса «Ein Kunderscherz» (№ 7), названная композитором в оригинале на немецком языке, в русскоязычном переводе она обычно именуется «Детская шалость» или «Детские игры». Напрямую соприкасается с миром детства другая относительно самостоятельная образная линия цикла – скерцозная. В структуре цикла присутствуют два скерцо – до-диез минорное, открывающее весь цикл (№ 1), и скерцо «Швея» (№ 11). Самостоятельную образную сферу, составляющую отдельный подцикл, представляют собой картины природы, две из них были запечатлены памятью композитора во время пребывания в Крыму: № 8 «На южном берегу Крыма. Из путевых заметок» и № 12 Каприччио «Близ Южного берега Крыма. Гурзуф у Аю-Дага», третья представляет собой картину-образ деревенской жизни – это № 13 «В деревне. Quasi fantasia», завершающий весь цикл. Особое место в цикле занимают пьесы общефилософского и лирического склада. К образцам тонкой лирики в творчестве М. Мусоргского можно отнести № 4 «Страстный экспромт», № 9 «Размышление. Листок из альбома», № 6 «Интермеццо» и № 10 «Слеза» [2]. Пьеса для

фортепиано «Слеза» была написана Мусоргским в 1880 году. Через год композитора не стало. Лирическая кантилена романсового плана сочетается с жанром хора, возникающим в качестве вступления и коды-послесловия. Это самая популярная и любимая среди начинающих музыкантов пьеса!

Исполнение фортепианных циклов ставит перед исполнителем единый круг технических и художественных задач, которые по-разному распределяются между отдельными номерами цикла. Для решения этих задач необходимо ещё на этапе разучивания дифференцировать пьесы по принципу «этюдных виртуозных», «картинно-оркестровых», «лирически-кантиленных», чтобы прорабатывать именно те аспекты пьес, которые составляют ключевые выразительные средства художественного воздействия на слушателей.

В фортепианной педагогике исполнение фортепианных циклов М. Мусоргского ставит перед музыкантом сложные задачи: образное мышление, умение передать тембральные окраски разных регистров инструмента и смены тональных планов, виртуозное владение педалью, техническая подготовка исполнителя, умение передать вокально-речевые интонации инструментально, выстраивание исполнительской драматургии и пр.

Рассмотрим подробнее проблемы исполнительства и интерпретации фортепианных миниатюр М. Мусоргского на примере цикла «13 пьес для фортепиано», менее представленного в работах педагогов и музыковедов.

Как единство номеров цикла, так и их своеобразии должны быть подчеркнуты в исполнении цикла. Например, к пьесам, в которых обнаруживается схожий ряд технических и художественных задач, стоящих перед пианистом-исполнителем, можно отнести скерцозные номера этюдного плана (№ 1, 3, 7, 11 из цикла «13 пьес для фортепиано»), построенные по принципу единой моторики движения и требующие чёткого техничного исполнения в быстром темпе. В связи с этим они требуют тщательной работы в медленном и среднем темпе. В этих номерах перед исполнителем стоит задача достижения максимальной ровности исполнения ритмически однообразных разделов. Особую задачу представляет педализация: с одной стороны, она помогает собрать единый гармонический колорит и выстроить общую линию непрерывного движения; с другой стороны, она должна быть умеренной и точной, особенно в эпизодах, для которых характерно активное гармоническое развитие, насыщение хроматическим движением.

Интересные исполнительские задачи, сочетающие в себе технический и художественный компоненты, стоят перед исполнителем в тех номерах, где присутствует выраженное жанрово-танцевальное начало. Его следует подать выпукло, возможно – несколько «заострённо» по ритмической характеристике, акцентировке, сочетанию стаккатных, легатных, маркированных штрихов. В частности, такая задача стоит при исполнении средних разделов пьес, входящих в «Крымский» субцикл. В них особенно чётко следует подать жанровый ритмический рисунок, возникающий в левой руке, уделяя внимание ровности и чёткости шестнадцатых длительностей (в особенности – триолей шестнадцатых, где требуется быстрая репетиция одного звука, этот момент требует отдельной технической отработки).

Все части, написанные в сложной форме с контрастными разделами, ставят перед исполнителем задачи выстраивания драматургии, индивидуализации разделов не только по темпу (в соответствии с авторскими указаниями), но и по характеру звучания, тембра, подаче материала. Так, внутренний контраст «по горизонтали» (то есть между разделами формы) заложен в № 5 (после раздела *Lento cantabile*, материал которого собирается из отдельных элементов, возникает раздел *Allegretto quasi Andante*, требующий максимальной связности и единой логики развёртывания мелодической линии при её внутреннем разнообразии по штрихам). Внутреннее единство и контраст сочетаются и в № 7, где требуется в исполнении подчеркнуть различие между легатным и стаккатным штрихами.

Особого исполнительского «обоснования» требуют медленные крайние разделы в № 8. Строгость их монодийного звучания в сочетании с плавностью ритмического движения

триолями должны способствовать созданию картинности, этому может способствовать мягкость подачи низкого регистра инструмента, с незначительными динамическими волнами (в соответствии с указаниями автора). Интересная художественная задача состоит в том, чтобы найти верное и исполнительски целостное по концепции соотношение темпов и характеров между разделами формы в № 9. Ключ к поиску верного соотношения темпов и динамики, подаче жанровых элементов кроется в многочисленных авторских ремарках, поясняющих характер исполнения, а также в программных подзаголовках, поясняющих характер основного образа. Если основная тема должна быть подана подчёркнуто певуче (в т. 5 присутствует ремарка «*il canto ben marcato, ma delicatissimo*»), то раздел *Largamente*, проходящий на фоне остигатной пульсации, может быть окрашен в более яркие тона, его мелодия, развивающаяся от вершины-источника, содержит череду повторяющихся фраз, варьирующих изначальное зерно. Своеобразие каждой из них должно быть преподнесено слушателю за счёт исполнительского акцента на новых ритмических и мелодических деталях, привносимых композитором (фигура триоли, обыгрывание мелодической линии шестнадцатыми длительностями, перегармонизация).

Яркий жанровый контраст имеет в основе своей драматургии № 10 («Слез»). Особого внимания заслуживает раздел *Largo* в начале и в самом конце пьесы. При общем сохранении тихой звучности *p* на протяжении всей пьесы основной раздел *Andante con moto* можно трактовать как в жанровом ключе ноктюрна, тем самым усилив контраст с хоралом *Largo* (в таком случае исполнительским средством достижения данного эффекта будет возможность сделать мягкий акцент на басовый тон в аккомпанементе), так и, напротив, в единстве со звуковым колоритом вступления. В последнем случае подчёркнуто ровное и тихое звучание станет особым выразительным средством, создающим единый колорит всей пьесы. В целом исполнителю необходимо чётко выстроить для себя динамическую градацию между оттенками тихой звучности, указанными композитором (*p*, *pp*, *ppp*). Эта пьеса, наиболее часто исполняемая в музыкальных школах и школах искусств, требует от начинающих музыкантов умения передать градацию фактуры аккомпанеента и мелодии, а также кантиленного исполнения и навыков разного звукоизвлечения и тембрального окрашивания мелодии, тонкого владения педалью, естественного движения рубато.

Наибольших усилий в художественно-эстетическом плане и способах достижения тембрового разнообразия при исполнительстве на фортепиано требуют те пьесы цикла, в которых фортепиано сближается с оркестровыми красками, создаётся эффект картинной изобразительности, требуется дифференциация элементов музыкальной ткани как по горизонтали, так и по вертикали. Прежде всего, к таким номерам следует отнести переложённое с оркестровой партитуры в фортепианную пьесу *Интермеццо* (№ 6). Так, во вступлении следует придерживаться авторской ремарки «*Grave pesante*», которая относится одновременно и к темпу, и к общему характеру звучания. Как и во всех эпизодах цикла, где присутствует проведение темы в качестве монодии, следует добиваться, чтобы одnogолосие слушалось интересно. Это достижимо за счёт тембровой окраски звука и тонкой фразировки, владения динамикой. Во вступлении № 6 следует обратить внимание на исполнение *sf*, приходящегося на различные метрические доли в тактах 6, 7 и 8.

Дифференциация элементов музыкальной ткани по вертикали по характеру звучания характерна и для большинства номеров лирического склада. Так, в «*Страстном экспромте*» (№ 4) следует дифференцированно подать мелодию, синкопированный пласт сопровождения и басовую линию ноктюрнового плана; в «*Воспоминании детства*» (№ 5) следует обратить внимание на вступление, провести слуховую аналогию со звучанием различных инструментальных групп оркестра (низких струнных, деревянных духовых). Жанровая мелодия основного раздела должна быть выделена, будучи не в верхнем, а в среднем голосе (начиная с т. 30). При её исполнении необходимо чётко соблюдать указания штрихов и динамики. Сочетание легатно исполняемых фигур, стаккато, пунктирного ритма, украшений придают особую характерность, создающую необходимый художественный эффект. При

этом тема должна слушаться цельно, в ней должна присутствовать единая логика развития. Для этого можно прибегнуть к тому, чтобы разучивать её, проигрывая отдельно от остальных голосов, выбирая различные варианты расстановки смысловых акцентов для того, чтобы всё разнообразие деталей слушалось органично.

Сложность, многомерность ассоциативного мышления М. Мусоргского делает его фортепианные миниатюры таинственным и загадочным миром размышлений о жизни и смерти, судьбе человека и народа, диалоге столетий в причудливых образах прошлого и настоящего, проступающих через жизненные ситуации, картины природы и старинного зодчества, произведений искусства.

В целом исполнение одним циклом «Картинок с выставки», «13 пьес для фортепиано», поиск достоверных исполнительских средств, способных раскрыть грани этих музыкальных произведений, является важным для постижения художественного мира М. Мусоргского.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев, А. История фортепианного искусства. Ч. II [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/alekseev\\_ifi2\\_11.htm\\_](http://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/alekseev_ifi2_11.htm_)
2. Волобуева, Т. Н. «13 пьес для фортепиано» М. Мусоргского: особенности развития жанра миниатюры и проблемы исполнения / Т. Н. Волобуева. – Майкоп : Б. и., 2018. – 38 с.
3. Гель, О. Фортепианное творчество М. П. Мусоргского [Электронный ресурс] / О. Гель. – Новосибирск : Б. и., 2011. – Режим доступа: [http://www.webkursovik.ru/kartgotrab.asp?id=-109127\\_](http://www.webkursovik.ru/kartgotrab.asp?id=-109127_)
4. Сабинаина, М. Д. Мусоргский. История русской музыки. Т. 7, электронное издание, передано для публикации Государственным институтом искусствознания [Электронный ресурс] / М. Д. Сабинаина. – Режим доступа: <http://www.studfiles.ru/preview/5238565/>.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Василенко Андрей Иванович**, старший преподаватель кафедры теории и истории музыки ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

**Воротынцева Лилия Анатольевна**, старший преподаватель кафедры теории и истории музыки ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

**Гайдукевич Анастасия Викторовна**, преподаватель вокала и хоровых дисциплин ГУ «Музыкальная школа эстетического воспитания № 6 г. Луганска» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – **Воротынцева Лилия Анатольевна**, старший преподаватель кафедры теории и истории музыки ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

**Голикова Анастасия Васильевна**, студентка II курса специальности «Теория музыки» Колледжа ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – **Губарь Елена Владимировна**, преподаватель-методист высшей категории, председатель ЦК «Теория музыки и музыкальная литература» Колледжа ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

**Деба Светлана Владимировна**, преподаватель кафедры теории и истории музыки ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

**Демченко Александр Иванович**, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник и руководитель Центра комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова (г. Саратов, Российская Федерация)

**Жабинский Константин Анатольевич**, старший преподаватель Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова (г. Ростов-на-Дону, Российская Федерация)

**Захарова Елена Павловна**, магистрант направления подготовки «Вокальное искусство» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – **Деба Светлана Владимировна**, преподаватель кафедры теории и истории музыки ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

**Зенкин Константин Владимирович**, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (г. Москва, Российская Федерация)

**Каменева Ирина Александровна**, преподаватель вокально-хоровых дисциплин ГУ «ШИЭВ № 4 г. Луганска» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – **Воротынцева Лилия Анатольевна**, старший преподаватель кафедры теории и истории музыки ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

**Капичина Елена Алексеевна**, доктор философских наук, профессор, проректор по научной работе ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

**Коноплянская Наталья Владимировна**, преподаватель теоретического отделения (СПО) ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П. И. Чайковского» (г. Челябинск, Российская Федерация)

**Лабинцева Лариса Павловна**, кандидат педагогических наук, доцент, и. о. заведующего кафедрой музыкознания и инструментального исполнительства ГО ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

**Матусевич Александр Петрович**, музыкальный критик, заместитель главного редактора интернет-журнала *OperaNews.ru*, шеф-редактор интернет-портала *Belcanto.ru*, заместитель главного редактора журнала «Опера+» (г. Москва, Российская Федерация)

**Мачитидзе Тамара Ростомовна**, преподаватель кафедры фортепиано ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

**Михалёва Евгения Яковлевна**, заслуженный деятель искусств Украины, член Союза композиторов Украины, заведующая кафедрой теории и истории музыки, профессор ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

**Некрасова Галина Анатольевна**, кандидат искусствоведения, профессор кафедры ИРМ Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (г. Саратов, Российская Федерация)

**Нестерова Иулиания Андреевна**, студентка II курса направления подготовки «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство», профиль «Музыковедение», ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – **Михалёва Евгения Яковлевна**, заслуженный деятель искусств Украины, член Союза композиторов Украины, заведующая кафедрой теории и истории музыки, профессор ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

**Обваренко Ирина Ильинична**, преподаватель ЦК «Теория музыки и музыкальная литература» Колледжа ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

**Оглоблин Богдан Ростиславович**, студент IV курса специализации «Академическое пение» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – **Воротынцева Лилия Анатольевна**, старший преподаватель кафедры теории и истории музыки ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

**Павлинова Варвара Петровна**, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (г. Москва, Российская Федерация)

**Писарева Валерия Юрьевна**, студентка I курса направления подготовки «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – **Михалева Евгения Яковлевна**, заслуженный деятель искусств Украины, член Союза композиторов Украины, заведующая кафедрой теории и истории музыки, профессор ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

**Похилько Дмитрий Иванович**, учащийся ГУ ЛНР «Свердловская детская школа искусств № 1» (г. Свердловск, Луганская Народная Республика);



научный руководитель – *Лубяная Яна Анатольевна*, преподаватель ГУ ЛНР «Свердловская детская школа искусств № 1» (г. Свердловск, Луганская Народная Республика)

**Сенчукова Ольга Александровна**, студентка I курса направления подготовки «Музыкальное и музыкально-прикладное искусство» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – *Теремова Татьяна Ивановна*, доцент кафедры теории и истории музыки ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

**Соколенко Дарья Анатольевна**, студентка IV курса специализации «Академическое пение» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – *Воротынцева Лилия Анатольевна*, старший преподаватель кафедры теории и истории музыки ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

**Сташків Геннадій Владимирович**, директор Алчевской детской музыкальной школы № 1 имени Ивана Алчевского (г. Алчевск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – *Деба Светлана Владимировна*, преподаватель кафедры теории и истории музыки ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

**Сыч Татьяна Владимировна**, кандидат педагогических наук, преподаватель фортепиано ГУ «Школа искусств эстетического воспитания № 1 г. Луганска» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

**Теремова Татьяна Ивановна**, доцент кафедры теории и истории музыки ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

**Федько Кристина Владимировна**, студентка IV курса кафедры теории и истории музыки специальности «Музыкаведение» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – *Михалёва Евгения Яковлевна*, заслуженный деятель искусств Украины, член Союза композиторов Украины, заведующая кафедрой теории и истории музыки, профессор ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

**Хмельницкая Татьяна Юрьевна**, магистрант II курса направления подготовки «Театральное искусство» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – *Цой Ирина Николаевна*, кандидат педагогических наук, доцент, первый проректор ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

**Цукер Анатолий Моисеевич**, доктор искусствоведения, профессор, председатель диссертационного совета Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова, академик Российской академии естествознания (г. Ростов-на-Дону, Российская Федерация)

**Цыганова Алина Васильевна**, студентка III курса специальности «Теория музыки» Колледжа ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – *Губарь Елена Владимировна*, преподаватель-методист высшей категории, председатель ЦК «Теория музыки и музыкальная литература» Колледжа ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

---

*Яценко Светлана Павловна*, преподаватель-методист, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин ЦК «Теория музыки и музыкальная литература» Колледжа ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Научное издание

# ВСЕЛЕННАЯ М. МУСОРГСКОГО

**МАТЕРИАЛЫ  
ОТКРЫТОЙ РЕСПУБЛИКАНСКОЙ  
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ,  
ПОСВЯЩЕННОЙ 180-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ КОМПОЗИТОРА**

**21 марта 2019 г.**

**Ответственные за выпуск:**

Е. Я. Михалёва, Н. В. Колотовкина

*Технический редактор – Н. В. Колотовкина*

*Компьютерный макет – Л. А. Рыбальченко*

**За достоверность изложенных фактов, цитат  
и других сведений несет ответственность автор**

Подп. к печати 27.03.2019. Формат 60x84 1/16. Бумага офсет.  
Гарнитура Times New Roman. Печать RISO. Усл. печ. л. 8,5.  
Тираж 100 экз. Заказ № 383

Издательство

ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского»,  
Красная площадь, 7, г. Луганск, 91055.  
Тел.: (0642) 59-02-62

Свидетельство о внесении субъекта издательского дела  
в Государственный реестр издателей, изготовителей  
и распространителей издательской продукции  
ДК № 4574 от 27.06.2013 г.  
Тел.: (0642) 59-02-62