

УДК 781.60

**О. Нивельт****О ХУДОЖЕСТВЕННОМ СМЫСЛЕ ОПЕРЫ  
М. МУСОРГСКОГО «ХОВАНЩИНА»**

*В статье раскрываются особенности симультанной драматургии оперы «Хованщина», как способа воплощения художественного смысла, который превосходит отдельные черты поэтики образцов музыкального и литературного творчества в XX столетии.*

**Ключевые слова:** симультанная драматургия, синтез, стиль, динамическое сопряжение, поливалентность.

Процесс постижения художественного смысла творчества великого мастера бесконечен. Он просветляет ум и сердце воспринимающего и наполняет душу состраданием к трудностям жизненного пути автора. В наибольшей мере сказанное относится к музыкальному наследию Модеста Петровича Мусоргского. Каждое произведение композитора — часть его духовного мира. Общеизвестные установки творца: «воплотить живого человека в живой музыке», «прошедшее в настоящем», утверждение, что «художник верит в будущее, потому что живет в нем» — были не просто декларацией, а отражением сути его творческих свершений. Это определило особенности его стиля, с наибольшей полнотой преломившиеся в опере «Хованщина». Многокомпонентный художественный мир оперы представляет собой объемное целое, слагаемое из различных форм взаимодействий реальных и духовных сторон человеческого бытия. Естественно, что имеющиеся в музыковедении анализы «Хованщины» отличаются неполнотой. Например, в капитальном труде Р. Ширинян «Оперная драматургия Мусоргского» (М.: Музыка, 1981) раскрыты, в основном, эпические стороны оперы в традиционном понимании этого рода жанровости.

Среди других работ, посвященных определению новаторских достижений в творчестве Мусоргского, выделяется исследование «Прошедшее, настоящее и будущее в «Хованщине» Мусоргского», принадлежащее Э. Фрид. Автор подчеркивает наличие в опере элементов эпических, лирико-философских и драматических жанровых основ. Однако, характеризуя драматургию, музыковед видит в ней некоторую калейдоскопичность и статичность. Подобный вывод возник в связи с тем, что процесс становления драматургии расценивается с позиции традиционного представления о наличии в нем пяти после-

довательных этапов: экспозиция — завязка — развитие — кульминация — развязка. Понимая недостаточность сделанных выводов, Фрид определяет значение своей работы, как попытку дать толчок к более полному освещению «Хованщины» на основе соотнесения замысла композитора с результатом, для нахождения новых достижений в области драматургии. Оканчивается труд такими словами: «Наш долг — восстановить в правах и глубоко изучить до сих пор еще не вполне оцененную «Хованщину» [4, с. 334].

Важной вехой на этом пути является работа Е. Ручьевской «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен. О проблеме поэтики жанра» (СПб.: Композитор, 2005). В аннотации сформулирована цель — раскрытие сущности новаторства в зрелом стиле композитора. В связи с этим автор по принципу крупного штриха характеризует многие стороны оперы. Наиболее объемно и последовательно анализируется либретто. Подробно рассмотрены его прозаические и поэтические черты, отмечены такие важные свойства, как многоплановость, полиязычие текста, сочетающего элементы высокого и низкого, церковного и светского стилей и признаки смеховой культуры.

Утверждение Ручьевской о том, что связанные между собой словесный и музыкальный ряды относительно автономны, содействует тому, что автор значительное место уделяет рассмотрению композиции оперы при опоре на приемы формирования инструментальных произведений, оставляя за пределами работы определение основных свойств драматургии, вызревших в единстве слова и музыки. В результате важный вывод исследователя об отражении в поэтике жанра «Хованщины» «идеи пути» не получил достаточного обоснования.

Наша задача состоит в том, чтобы, опираясь на собственный опыт и размышления, попытаться раскрыть особенности художественного смысла «Хованщины» на основании результатов тщательного анализа всех возможных средств его воплощения в опере, при учете данных из различных музыковедческих и общенаучных источников.

Прежде всего необходимо отметить возникновение совершенно уникального метода сочинения произведения. Слова писались прозой одновременно с музыкой. При этом у композитора не было литературного первоисточника. Он опирался на многочисленные документальные сведения и мемуары, свободно обращаясь с хронологией. В опере отражено взаимодействие отдельных общественных групп, светских и религиозных.

Знаменательно, что истоки изложенных приемов коренятся в пушкинском наследии, где, согласно В. Жирмунскому, произошел процесс прозаизации поэзии. В музыке это своеобразно преломилось уже в «Каменном госте» А. Даргомыжского, а у Мусоргского — на материале языка повести Гоголя — в «Женитьбе». В результате формируется диалог, в котором слова объединяются в смысловые группы. По-иному ощущаются пространство и время, происходит слияние многих несовместимых средств музыкальной выразительности. Определяются признаки синтеза народного и профессионального, национального и инационального искусства.

Но в наибольшей степени Мусоргский соединил в «Хованщине» те динамические компоненты национального стиля и логики музыкально-исторического процесса, которые вызрели в русской опере XIX столетия. Их подробно охарактеризовал С. Тышко в исследовании «Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков».

К сформулированным им пяти признакам стиля относятся:

1. Этическая доминанта в оценке русской истории и мистика в православии — «стиль Фаворского света».
2. Апокалиптическое видение мира и пассионарное резонирование эпох — «пассионарный стиль».
3. Антиномии пространства и свободы — «вольная размеренность».
4. Славянофильские и почвеннические идеи — «стиль поэтизированного фольклоризма».
5. Экуменическая тенденция и диалог культур в русский духовной жизни 70-х годов — «русский полифонический стиль» [3, с. 34].

Первые три динамические компоненты Тышко прослеживает в «Борисе Годунове» Мусоргского и еще три (1-й, 4-й и 5-й) — в «Псковитянке» Римского-Корсакова. В «Хованщине» можно наблюдать применение признаков «Фаворского света» в раскрытии образа Досифея, свойств «поэтизированного фольклоризма» в интонационном строе партии Марфы, «вольной размеренности» в музыкальной сфере отдельных групп народа. Особо следует отметить значение «пассионарности» и «диалога культур» в воплощении художественного смысла на всем протяжении оперы.

В свете изложенного предлагается применить к анализу «Хованщины» положения о симультанной драматургии, как действенном средстве для раскрытия сущностных сторон оперы. Обоснование это-

го метода, его подробная характеристика и описание исторических видов театральной драматургии содержится в статье «Симультанный тип оперной драматургии» [1]. Здесь же кратко изложим те признаки, которые необходимы для понимания этого явления. Симультанная драматургия (фр. *Simultane* — одновременный) — своеобразная драматургия высшего порядка, основанная на взаимодействии двух и более линий драматургического развития, включающих многоплановость жанровой основы, временных и пространственных показателей музыкально-сценического произведения.

Наличие признаков симультанной драматургии в опере «Хованщина» связано с объемным ощущением композитором исторического времени. Можно усматривать в «Хованщине» также синтез отдельных свойств — античного театра (предназначенность его к этическому очищению, функция хора, как живого участника трагедии), средневековых мистерий (разнообразии жанровых проявлений), театра эпохи Возрождения (контрасты патетических и буффонных моментов). Мусоргский также предвосхищает такие особенности театра Б. Брехта, как сочетание эмоционального и рационального начал, сценическое соединение жизненности и театральности, присутствие «голоса автора».

Некоторые закономерности «Хованщины» сложились уже в «Борисе Годунове» под влиянием текста А. Пушкина. Это относится, прежде всего, к отмеченным уже в учебной литературе приемам дифференциации участников хора народа и к введению образа Юродивого. В сцене «Красная площадь» в драме Пушкина выделены из толпы: Один, Другой, Третий, а также Баба (с ребенком). У Мусоргского присутствуют переговоры и перебранка Первого, Второго и Баб. Появляется имя Митюх. В многочисленных ремарках композитор передает различную реакцию народа, как живого участника событий («народ неподвижен, народ переминается, лениво опускается на колени, народ завывает» и так далее). В музыкальном воплощении в целом преобладает эпическое начало, что отражено в удельном весе песенных мелодий, вариантного развития попевок, в присутствии натурально-ладовых оборотов и тому подобное.

Пушкинский персонаж — Юродивый, согласно В. Далю, — безумный отроду человек. Народ считает его Божьим, поскольку в его бессознательном состоянии таятся прозрения, предчувствия будущего. В опере Юродивый представлен амбивалентно: и как элемент смеховой культуры, и в трагическом плане, благодаря интонациям плача, причитания.

Образ Бориса раскрыт Пушкиным многогранно, в облике как царя, так и человека, лиризированно и психологизированно, но и с чертами драматической экспрессии. Признаки смеховой характеристики активно проявляются в том фрагменте сцены в «Царских палатах», когда Шуйский докладывает о появлении самозванца, присвоившего имя Дмитрия. Вспышка безумия у Бориса знаменует трансформацию смеховой линии в гротеск и трагедийность. В музыкальном оформлении этой сцены Мусоргский выступает в сотворчестве с Пушкиным.

Примером «потенциального сотворчества» (термин Д. Лихачева) может служить эпизод выхода Бориса к народу в Первой картине Пролога. Он произносит с паперти: «Скорбит душа! Какой-то страх невольный зловещим предчувствием сковал мне сердце». Этих слов нет у Пушкина. Вводя их, Мусоргский отразил ряд жанровых признаков. Здесь присутствует эпическое начало в сказовом плане, а также в брехтовском значении (размышление вслух). Художественные достижения композитора, осуществленные в «Борисе Годунове», с особой полнотой и неповторимым своеобразием продолжились в «Хованщине» — объемном симультанном творении. Здесь также чувствуется участие автора, который скорбит о судьбе России, тревожится о ее будущем. Знаменательно, что с самого начала работы над оперой Мусоргский решил Петра, Софью, а, значит, и реальную борьбу, вынести за сцену, чтобы все внимание сосредоточить на выполнении главной задачи — *отразить тончайшие черты природы человека и человеческих масс*. И эта задача решалась на протяжении всего периода создания «Хованщины» с постоянной направленностью «к новым берегам», то есть к нахождению и воплощению свойств, еще никем не раскрытых.

Процесс пребывания внутри рождающейся «Хованщины» протекал у композитора в течение 1872–1880-х годов, вплоть до наступления периода окончательного оформления материала произведения. В это время совершенствовался его целостный музыкальный стиль, далеко перешагнувший через нормы школьного письма. Композитору С. Слонимскому принадлежит мысль о том, что Мусоргский является единственным композитором XX века, жившим в XIX веке. Это подтверждается фактом претворения в его творчестве главного свойства музыки XX века — синтеза всех принципов мышления предшествующих эпох (остинатности, переменности, централизующего единства, множественности индивидуальных звуковысотных структур). Вопреки высказыванию Ручьевской о том, что Мусорг-

ский в «Хованщине» не использует средства средневековья и барокко, достаточно указать на вступление к песне Марфы «Исходила младшенька», где в верхнем пласте фактуры звучат нисходящие секстаккорды (средневековый фобурдон) на фоне ритмически фигурированной квинты в нижнем участке (бурдон из древнего музицирования), чтобы убедиться в обратном.

В ладе высшего порядка музыки XX века соединяются особенности модальных (ладомелодических) и тональных (ладогармонических) средств интонирования. Непосредственно к современным приемам можно отнести также применяемые Мусоргским элементы однотерцово-хроматического мажоро-минора и внетональности (термин Э. Курта). Подробное описание основных стилевых средств разных эпох содержится в книге «Общая теория функциональности в гармонии» [2]. Широкий охват перечисленных закономерностей — основа уже упомянутого синтеза в творчестве Мусоргского свойств народного и профессионального, национального и общеевропейского искусства.

В симульганной драматургии «Хованщины» претворено взаимодействие внешнего и внутреннего ее видов. Внешний охватывает отношения основных линий развития, внутренний — становление отдельных персонажей и их групп, участников этих линий. В процессе воплощения замысла формируется свойство поливалентности ряда персонажей, которое образуется из сочетания амбивалентности и антиномичности, как двойственности и эмоционального и рационального начал в характеристике действующих лиц. Все они раскрываются в ситуации совмещений, переключений и отключений различных жанровых характеристик. Создается незамкнутость образных сфер, а в переплетении всех линий развития в опере — открытость драматургии. Это и есть один из способов отражения «живого» человека в «живой» музыке.

В симульганной драматургии может возникнуть как одна кульминация, так и две и более, при рассредоточенности динамики. В «Хованщине», совместно с рядом кульминаций местного значения, уже в Первом действии содержится общая, не просто кульминация, а «кульминационная зона». Привлекая термин Л. Мазеля, сложившийся для обозначения одного из видов мелодической линии, можно назвать эту кульминационную зону вершиной-источником драматургии. Здесь сталкиваются основные участники действия, находящиеся на разных этапах развития.

Данная кульминационная зона являет собой уникальный образец как сценической полифонии в отражении внешней линии драматургии, так и смысловой — в воплощении внутренней линии. Уже в начальной стадии кульминационной зоны ее участники пребывают на сцене и за сценой, создавая объемность реального пространства. Началом внешней линии можно считать появление за сценой стрелецких труб во время обхода Ивана Хованского. Они контрапунктически наслаиваются (прием наплыва) на песню пришлых людей «Ох ты, родная матушка Русь», которая образует тихую кульминацию-катарсис в развитии их внутренней линии.

Далее продолжается внешняя линия (женщины, мальчишки, стрельцы за сценой). Пришлые люди сторонятся. Выйдя на сцену, женщины и мальчишки в песне «Слава лебедю» выступают как представители эпического жанра в традиционном значении, как статический фоновый элемент сцены. Пришлые люди осуждают стрельцов, противостоят им. Оценивая события со стороны, они отражают эпическое начало в брехтовском значении и одновременно выступают как участники хора древнегреческой трагедии.

Новый этап в развитии — собственно кульминационная зона — отмечен обострением эмоционального характера в подаче материала. Здесь усиливается линия смеховой культуры. Это подчеркнуто уже в ремарке: «Входит князь Иван Хованский; поступь плавная, держится высокомерно...» Резкое звучание его инструментальной лейттемы воспринимается как пародия на выход Бориса Годунова. Новаторским приемом является введение диалога между Хованским и народом, а затем и со стрельцами. Насмешка автора отражена в приеме включения в партию Хованского неоднократно повторяемых слов «спаси Бог». Саркастический характер создается благодаря введению, в виде контрапункта к славлению, моторного звучания на *ff* флейточки в высшем регистре.

Внезапным вторжением в кульминационную зону вступает эпизод появления Андрея Хованского, преследующего девушку из немецкой слободы — Эмму. Князь Андрей здесь, а также Иван Хованский после возвращения из обхода, проявляют открыто отрицательные свойства своих натур — самодурство, агрессивность, жестокость в отношении к Эмме. Здесь для их характеристики в пародийном плане привлекаются стилевые показатели барокко и романтизма из приемов воплощения драматических образов. Автор применяет уменьшенный септ-аккорд, неаполитанский секстаккорд, вибрацию мажоро-минорных

звучаний, средства одноименно-параллельного мажоро-минора, элементы внетональности с мелодическими связями нетрадиционных вертикалей. В пародийной любовной сцене используется «тристановский» аккорд. Альтерационные лады профессиональной музыки совмещаются с полухромами из народного ладообразования, создавая сложный синтез. В обрисовке Эммы передается угнетенность ее состояния.

Досифей в кульминационной ситуации проявляет качества лидера в стремлении к мирному разрешению конфликта. Но в его окрике: «Бесноватые!» иллюстрируются черты карнавальности — насмешки над мнимым величием Хованских. К концу первого действия в монологах Досифея, в песенных и сказовых интонациях проявляются свойства его внутреннего мира, воплощающего черты «Фаворского света». Этому содействует также появление тремоло высоких струнных в оркестре. После звучания колокола Ивана Великого хор черных рясоносцев а *carrella* с акцентированием натуральных ладовых оборотов выполняет функцию развязки кульминационного раздела. Здесь отразились: апокалиптическое видение мира, «пассионарный стиль», а также «вольная размерность».

Краткий анализ кульминационной зоны в первом действии оперы «Хованщина» раскрыл наличие (в ситуации сценической полифонии) внешней и внутренней драматургии, переплетение их при совмещении различных этапов развития. Например, на небольшом пространстве в характеристике Ивана Хованского соединились: экспозиция, развитие, кульминация. Образы Андрея, Эммы и Марфы, начатые с кульминации, затем перешли в стадии развития. Значительно, что в процессе становления образных сфер преобладал монтажный вариант драматургии с динамическим сопряжением основных его фрагментов. В этих условиях завязка не выделилась в отдельный этап, а представлена в рассредоточенном виде на всем протяжении рассмотренного раздела. Данная особенность присуща и другим стадиям в формировании драматургии оперы, в частности, это происходит при воплощении стереофонического образа народа, включающего стрельцов, раскольников и пришлых людей. Ввиду ограниченности размеров статьи затронем только самые важные стороны в их характеристике.

Наиболее многогранен образ стрельцов. Это обусловлено противоречивостью их облика, определившегося в период сложного, смутного времени на Руси. Как известно, стрельцы составляли в русском



государстве с XVI до начала XVIII века постоянное войско — пехоту, оснащенную огнестрельным оружием. Они жили слободами, имели семьи. Занимались ремеслами и торговлей. Вначале их нанимали из свободных крестьян и горожан, затем возникла пожизненная служба по наследству. Ухудшения условий их жизни вызвали восстания в период 1698—1701 годов. Следствия и казни в связи с этим продолжались до 1707 года. На смену стрельцам пришла созданная Петром I регулярная русская армия («Петровцы»).

Дальнейшая характеристика стрельцов продолжена в третьем действии оперы. Здесь совмещаются различные приемы. Модальные черты отражены в диатонике, трихордах, вторичности гармонии, кварто-квинтовых созвучиях, появлении полухромов, в применении куплетной структуры. В оркестре — моторика, звучание балалаечных наигрышей. Бабы бранят стрельцов, которые забыли семьи и детей, стрельцы насмеваются над бабами. Кураж, ирония, игровые черты достигают кульминации в песне Кузьки о сплетне, в исполнение которой включаются оба хора — стрельцов и баб. (Возникает ассоциация с арией о клевете из «Севильского цирюльника» Дж. Россини). В музыке этой жанровой сцены совмещаются средства профессионального и народного искусства, в частности, используются элементы солдатской песни. Появление Подьячего вызывает насмешки, но весть о приближении рейтар и петровцев побуждает стрельцов обратиться к Хованскому, который отправляет стрельцов и баб по домам ожидать решения судьбы. Этот поступок не следует трактовать как предательство, поскольку стрельцы не в состоянии были противостоять рейтарам и петровцам, а попытка все же осуществить сопротивление означала бы кровопролитие в условиях самой страшной ситуации — гражданской войны.

Смеховая культура в характеристике стрельцов получает кульминационное воплощение в четвертом действии, в сцене несостоявшейся стрелецкой казни (здесь возможна некоторая параллель с «Шествием на казнь» — IV частью из «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза). Это отражено в ремарке: «Стрельцы устанавливают плахи и кладут на них секиры острием наружу.. Стрельцы опускаются перед плахами на колени». За сценой трубы «потешных» и их медный хор. На сцене плач стрельчих. Затем трубачи выходят на сцену, боярин Стрешнев объявляет помилование и преображенцы идут к Кремлю.

Применение смехового начала с трагическим завершением в наибольшей степени отражено в судьбе Ивана Хованского. Характерное

для смехового мира на Руси возвеличивание жертвы перед казнью, предстало в сцене в хорах Хованского. Предчувствие беды отражено в смягченном звучании его лейтмотива в *es-moll* в сочетании с появлением в верхнем голосе оркестровой партии «жесткого хода». Даже привычное выражение его «Спаси Бог» воспринимается как «Господи, помилуй». По приказу Хованского «в качестве возвеличивания жертвы» звучат песни крестьянок и пляски персидок. В развитии оперы — это эпизод отстранения. Но значительная протяженность и особая выразительность этой разножанровой музыки несет дополнительную смысловую нагрузку — усиливает воздействие трагической развязки, наступающей при убийстве Хованского. Смерть передана барочными средствами — на *ff* со *sf* звучит аккорд драматизма — уменьшенный септаккорд. Пауза у всех инструментов оркестра — риторическая фигура смерти.

Поливалентные четыры Шакловитого невозможно определить вне контекста и вне понимания сущности новаторских свершений Мусоргского, осуществленных в «Хованщине» — уникальном творческом создании. Знаменательно, что первыми сочиненными двумя фрагментами оперы явились — вступление (рассвет на Москве, заутреня с петухами, дозор, снимающий цепи) и сцена отпевания Марфой Андрея Хованского, то есть определилась арка, охватившая реальные этапы жизни — рождение и смерть. Осталось воплотить внутреннюю часть — народную драму «живых людей в живой музыке». Главной опорой для осуществления замысла явилась народная музыка как живая летопись народной жизни.

В процессе работы над «Хованщиной» постоянно совершенствовались либретто и драматургическое развертывание, в органическом синтезе сливались слово, звук, действие и зрительные образы. Выражая внутренний протест против «немецких подходов», то есть против сложившихся в европейской симфонической музыке приемов тематического развития, Мусоргский формирует идущий от русской песенности принцип становления на основе слияния вокального и инструментального начал в отображении целостности и весомости воплощенного в куплетности художественного смысла.

Простая куплетность, как повторяемость отдельных построений, присуща одноплановым песням, где господствует периодичность и отчлененность. Куплетность у Мусоргского возникает при воплощении сложных свойств персонажей. Повторяющиеся куплеты, при точной или незначительно измененной мелодии, содержат преобра-

зования в сопровождающем материале, передавая развитие ситуации с постепенной трансформацией. Между куплетами возникает динамическое сопряжение (термин Ю. Тюлина), то есть внутренняя связь, функционально подобная сонатности и разработочности. При этом горизонтальные и вертикальные параметры формирующегося процесса в слушательском восприятии совмещаются в единое целое. Куплетность переходит в строфичность — органичное развёртывание. Поэтому столь велик в опере удельный вес строфичности при претворении глубинных, сущностных сторон образности.

Используя описанный метод уже во вступлении к «Хованщине», Мусоргский сразу же вводит слушателей в мир оригинальных творческих решений. Это говорит о том, что к периоду начала работы над оперой автор обладал достаточной художественной и жизненной зрелостью. Отражая попытку постижения сложного, смутного времени на Руси, автор создает во вступлении ее просветленный образ. В связи с этим по линии свободной ассоциативности можно привлечь слова поэта Ф. Тютчева: «В Россию можно только верить». Именно чувство веры определило индивидуальную трактовку и отдельных образов, и событий. Так, в сцене отпевания Марфой Андрея Хованского понимание смысла веры (Бог — Любовь) объясняет возможность всеобъемлющей любви раскольницы Марфы к самодовольному, жестокому, способному на недостойные поступки Андрею.

В свете изложенного получает объяснение противоречивая поливалентность боярина Шакловитого. К определению Мусоргского — архиплут с придатком напускной важности — можно добавить: лживость, жестокость, корыстолюбие, злорадство и так далее. Но заповеданное свыше человеку свойство любви к ближнему, таящееся в глубине души, то чувство-импульс, который способен подвигнуть ничем не примечательного человека на совершение подвига, в определенной ситуации, при виде спящих стрельцов, вызвало у Шакловитого потребность осмыслить происходящие на Руси события. В их оценке он проявляет широту взглядов и глубину суждений. Особенно важны слова: «Ты данью татарам вражду князей успокоила». Это своеобразное размышление вслух вызывает к жизни комплекс выразительных средств, близких к тем, что применены в арии Сусанина из одноименной оперы М. Глинки. Здесь отражены даже такие динамические компоненты национального стиля, как «пассионарность», «фаворский свет» и «вольная размеренность». Ария написана в *es-moll* с применением своеобразной двойной строфичности. Из-

вестно, что некоторые режиссеры предлагали при исполнении этой арии загримировать Шакловитого под Мусоргского. Действительно, в арии можно услышать голос автора в брехтовском значении.

Знаменательно, что русский поэт и философ Даниил Андреев в своем труде «Роза мира» делил творцов искусства на гениев, вестников и пророков. Гении — обладатели наибольшей степени человеческой одаренности, вестники — частичные передатчики высшего смысла бытия, пророки — существа, гармонично сочетающие жизнь и творчество. Мусоргский в «Хованщине» реализует различные аспекты отмеченных достижений. Подобно великому русскому мыслителю П. Флоренскому, он действительно жил в будущем, потому что верил в него. Естественно, что для понимания творческих свершений композитора необходимо присутствие сотворчества у слушателей, возможного при многократном процессе восприятия.

Образ Досифея представлен во взаимодействии с различными персонажами, в процессе которого раскрываются отдельные его грани, образуя поливалентность. Его этические, мистические торжественно-величавые черты, проявленные в конце первого действия, с особой полнотой предстали в пятом акте. Бывший князь Мышецкий, став предводителем раскольников, воплотил мечту Мусоргского — его желание побрататься с народом. Сложность его образа связана с многоплановостью явления раскола, означающего отступление от учения и правил церкви. Но при этом возникло множество толкований, вызванных применением новых форм обрядов, не всегда понятных верующим. Раскольники — старообрядцы связывали сохранение своей веры с чувством патриотизма и потому готовы были умереть за нее. Мироощущение Досифея отражено в его словах: «Наши силы в сердце Божьем и вере святой».

Знаменательно, что в музыкальной характеристике Марфы, предшествующей описанному драматическому эпизоду, в песне «Исходила младшенька», отражающей перипетии женской доли, претворен прием динамического сопряжения куплетов-строф. Уместно напомнить также, что Досифей (а значит, и Мусоргский) признает возможным присутствие в формировании образа Марфы, противоречащего чистоте веры, ритуала гадания (по определению Андрея, Марфа «колдовка»). В связи с отмеченными чертами образа Марфы, Сусанна и Андрей пугают ее сожжением на инквизиторском костре. Таким образом, даже огонь в опере представлен амбивалентно — как карающий и очищающий.

Сотканная из взаимодействия множества составных линий, в условиях жанровой многомерности, для воплощения объемного художественного пространства, уникальная симультанная драматургия оперы «Хованщина» содержит также своеобразную сквозную линию драматургии высшего порядка. Она существует в скрытом виде, как возможное проявление слушательского сотворчества. Основной «пружиной» ее формирования выступает Шакловитый. Завязкой высшего порядка является донос Шакловитого, развитием — напряженность ожидания слушателями результата в период движения сюжета, вплоть до конца второго действия. Сообщение Шакловитого о том, что донос прибит в Измайловском селе и царь обозвал это «хованщиной» и велел сыскать, служит развязкой начальной стадии данной драматургии. Возникший перелом в действии одновременно становится завязкой для следующего развития, направленного к трагической развязке. Его этапы: «уход со сцены» стрельцов и их «карнавальная» казнь, гибель Ивана Хованского (вестником ее оказывается опять же Шакловитый), и, наконец, самосожжение раскольников. Становится понятной причина названия оперы, его многозначность и принадлежность к смеховой культуре.

По линии свободной ассоциативности, среди близких Мусоргскому творцов по глубинному пониманию временных и пространственных явлений, можно назвать австрийского поэта Райнера Марию Рильке (1875–1926). Жизнь, согласно Рильке, — «чистая невыразимая ощутимость тысячеликого мира, устремленная к исчерпывающей целостности». Целостность же состоит в триединстве — «Бог — народ — природа» и во «внутренне-мировом пространстве» [5]. Близок Мусоргскому по духу Андрей Тарковский, который считал, что фильм, как форма, ближе всего к музыке. Отражая в своей постановке «Бориса Годунова» Мусоргского многомерность внутреннего пространства, Тарковский приблизился к пониманию трагического в антично-шекспировском смысле.

К композиторам, продолжившим творческие достижения Мусоргского, музыковеды относят, только частично, Прокофьева и Шостаковича. Необходимо отметить внутреннюю близость творческих методов Мусоргского и Гии Канчели. Оба композитора органически не принимали с самого начала творчества рациональных систем и апробированных схем, стремились при сочинении музыки к непохожести и высокой простоте. У обоих композиторов определилась синтетичность музыкального мышления. Функциональное подобие

принципу динамического сопряжения возникло благодаря «строфичности». У Мусоргского это произошло посредством преодоления куплетности, у Канчели путем использования приемов «неточной вторы» и «гетерофонного расщепления» (термины Г. Орджоникидзе) и так далее. Созвучна известным творческим установкам Мусоргского, воплощенная в музыке Канчели, идея: «Настоящее, рожденное прошлым, рождает будущее», которую каждый грузин знает с детства. А в опере-притче Канчели «Музыка для живых» песнопения отражают суть искусства и утверждают движение от небытия к жизни. Сочинения обоих композиторов предполагают также сопричастность слушательского восприятия.

Подводя итог изложенному, можно утверждать, что своим творчеством и, в частности, «Хованщиной» Мусоргский приблизился к осуществлению мечты сделать музыку по ее значению для человечества равной литературе.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Нивельт О. А. Симультанный тип оперной драматургии / О. А. Нивельт // Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової / [головний редактор О. В. Сокол]. — Одеса : Друкарський дім, 2006. — Вип. 7, кн. 1. — С. 16–25.
2. Нивельт О. А. Общая теория функциональности в гармонии / О. А. Нивельт. — Одеса : Друкарський дім, 2007. — 224 с.
3. Тышко С. В. Проблемы национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков : Исследование / С. В. Тышко. — К., 1993. — 118 с.
4. Фрид Э. Л. Прошедшее, настоящее и будущее в «Хованщине» Мусоргского / Э. Л. Фрид. — М. : Музыка, 1974. — 335 с.
5. Хольгхузен Г. Э. Райнер Мария Рильке / Г. Э. Хольгхузен. — Екатеринбург : Урал LTD, 1998. — 394 с.

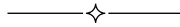
*Нивельт О. Про художній зміст опери М. Мусоргського «Хованщина».* Автор статті розкриває особливості симультанної драматургії опери «Хованщина», як засобу втілення художнього змісту, що сповіщає окремі риси поезики зразків музичної і літературної творчості у ХХ столітті.

Ключові слова: симультанна драматургія, синтез, стиль, динамічне сопряження, полвалентність.

*Nivelt O. On artistic meaning of the opera «Khovanshchina» by M. Mussorgsky.* The author of article reveals peculiarities of simultaneous dramatic art of the opera «Khovanshchina» as the way of an embodiment of the artistic implication which

presaged separate features of poetics of models of musical and literary creativity in the XX-th century.

Keywords: simultaneous dramatic art, style, synthesis, dynamic integration, polyvalence.



УДК 78.082.1+781.6

*О. Сергеева*

### ПЯТАЯ СИМФОНИЯ Б. ЛЯТОШИНСКОГО: АКТУАЛИЗАЦИЯ ФЕНОМЕНА ЭПИЧЕСКОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ

*Статья посвящена актуализации феномена эпического повествования в Пятой симфонии Б. Лятошинского. Охарактеризована специфика эпического повествования. Выявлена семантика интерпретируемого тематического материала в ракурсе целостности эпического повествования симфонии.*

**Ключевые слова:** повествование, эпос, память, событие, симфония.

*Повествование*, являясь основополагающим значением слова «эпос»<sup>1</sup>, становится одним из приемов, участвующих в композиционном построении эпического целого. Любое повествование (в частности, музыкальное) представляет демонстрацию значимого *события* во времени. В случае показа ряда событий, они, обуславливая друг друга, формируют единое целое.

Наряду с этим повествование — это также *«событие рассказывания»*, предполагающее взаимодействие повествующего субъекта и адресата. В данном случае в роли повествующего субъекта выступает *повествователь* (он же *носитель речи*) — автор (композитор) и рассказчик (музыкант-исполнитель), функцию адресата исполняет *слушатель*. В результате повествователь становится посредником между сочиненным / исполненным текстом музыкального произведения и слушателем. Причем «речь свидетеля-посредника отличается не только изобразительностью, но и выразительной значимостью, так как она характеризует и объект высказывания и самого говорящего — его манеру воспринимать действительность» [12, с. 39].

<sup>1</sup> «Эпос (греч. épos — слово, повествование, рассказ) <...> Специфическая <...> черта э. [эпоса — О. С.] — в организующей роли *повествования*» [19, стб. 659–660].