



10. Левашёва О. Е. Песни Козловского [Текст] / О. Е. Левашёва // Русско-польские музыкальные связи : статьи, материалы [под ред. И. Ф. Бэлзы]. — М. : Тип. АН СССР, 1963. — С. 48–82.

11. Огаркова Н. А. Музыка как феномен церемониальной и повседневной жизни русского двора XVIII – начала XIX в. [Текст] : дис. ... д-ра искусствовед. : 17.00.02 / Наталия Алексеевна Огаркова. — С.-Пб., 2004. — 369 с.

12. Развлекательная культура России XVIII–XIX вв. [Текст] : очерки истории и теории / Российск. акад. наук, гос. ин-т. искусствознания Мин-ва культуры РФ ; [ред.-сост. Е. В. Дуков]. — С.-Пб. : Дмитрий Буланин, 2000. — 527 с.

13. Фортунатов Ю. А. Композитор Осип Антонович Козловский и его оркестровая музыка [Текст] / Ю. А. Фортунатов // Памятники русского музыкального искусства. — Вып. II : Оркестровая музыка / муз. О. А. Козловского ; ред., коммент. Ю. А. Фортунатова. — Партитуры. — М. ; Л. : ГИИ, Котран, 1997. — С. 417–463.

14. Фортунатов Ю. А. Лекции по истории оркестровых стилей [Текст] / Ю. А. Фортунатов. — М., МГК, 2004. — 384 с.

УДК 78.071.1 : 78.03 (470) «18»

*Ольга Соломонова*

**«СУДЬБА ТАК РЕШИЛА...»: РЕЗОНАНСЫ БАРОЧНОЙ  
СИМВОЛИКИ В «БОРИСЕ ГОДУНОВЕ» И «ХОВАНЩИНЕ»  
М. П. МУСОРГСКОГО**

Одно из главных свойств современной науки – её «семантическая тотальность» (Т. Апинян), стремление обнаружить интенции произведения, выявив специфику информационно-смысловой организации текста. Важный механизм работы музыковеда в этом направлении – дешифровка известных музыкальных символов прошлого, «отражённых» в культуре последующих эпох. Особое значение подобная интерпретационная стратегия обретает в отношении музыкальной символики Барокко – эпохи, обладающей, благодаря высокой ассоциативности и устойчивости её жанрово-интонационного комплекса,



колоссальной семантической силой в отношении музыкальной культуры Новейшего времени.

На наш взгляд, названный аспект – в силу его репрезентативности в музыке XIX–XX ст. – требует глубокого осмысления на материале произведений русских композиторов: М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова, С. Рахманинова, С. Танеева, Д. Шостаковича, С. Прокофьева, А. Шнитке (список можно продолжить). Причина тому – глубокие связи русской музыкальной классики с барочной традицией во всём комплексе её **символических излучений**: от жанров, риторических фигур и конкретных тем-символов – до общей высоко этической направленности музыкального сочинения, его понимания как созидательного акта-поступка. Несомненно, многие опусы названных авторов, в диалоге с культурой прошлого создающие мощную стереофонию смыслов, могут быть истолкованы как интертекстуальные феномены, обладающие свойством «открытого текста» (У. Эко).

Данное исследование сконцентрировано на выявлении *смысловых резонансов барочной символики* в двух оперных шедеврах Мусоргского – «Борисе Годунове» и «Хованщине». Это обстоятельство определяет **цель, проблемный комплекс и инновационный статус** работы.

Не претендуя на исчерпывающее изложение проблемы, отметим, что, на наш взгляд, одним из приоритетных шифров, способствующих раскрытию смысловых интенций названных оперных текстов, являются *музыкально-риторические фигуры* – активно семантизированные интонационные феномены, имеющие длительную историю интертекстуального существования, а потому – наиболее плотную в информационном отношении семантическую программу.

Отмечая роль риторических фигур в формировании теории и практики музыкальной выразительности, О. Захарова пишет: «Риторика сыграла важную роль в закреплении семантики, выработке музыкального “лексикона”, впервые с такой полнотой и силой раскрывшего возможности музыки как выразительного языка ... В этом смысле музыкальную риторику действительно можно считать исторической предшественницей семиотического метода в музыковедении» [3, с. 9].

Учитывая, что обе музыкальные драмы Мусоргского сосредоточены на трагических изломах русской истории – приходе к власти



первого нединастического царя («Борис Годунов») и «тройном расколе», охватившем не только религию, но и всю вертикаль «Бог – Царь – Отечество» («Хованщина»)<sup>1</sup>, обратимся к выявлению жанрово-интонационной связи названных опер с барочными символами *tragicus* же излучения. Среди таковых – музыкально-риторические фигуры нисходящей направленности *catabasis* и *passus duriusculus* (иногда они усилены паузированием – фигурой смерти *aposiopesis*), а также, в случае с «Хованщиной» – *anabasis*, призванный продемонстрировать Восхождение к очищению через страдание.

Как известно, в барочной музыке *catabasis* (дословно с греч. – «спуск в преисподнюю») – диатонически ниспадающий звукоряд, связанный с семантикой нисхождения, а позже – распятия и смерти. Соответственно, *passus duriusculus* – хроматический нисходящий ход, употребляемый для выражения скорби, отчаяния и страдания (изначально – страдания на кресте распятого Иисуса). Единственная фигура восхождения, *anabasis*, прочно связывается с символикой Воскресения/Вознесения – не случайна её концентрация в финале «Хованщины», где раскольники восходят к Божьему Свету через очищение пламенем (вспомним слова Досифея: «Братия, подвижемся, во Господе правды и любви да узрим свет!»).

Сквозь призму обозначенной проблематики определим семантику развития образов в «**Борисе Годунове**».

Наиболее востребована в опере семантика *catabasis*'а, представленная как в прямой, так и в метафорической трактовке: царь Борис, характеристика которого часто основывается на воспроизведении данной интонационной идеи, в *метафорическом* значении падает в преисподнюю духа своего, пожираемый адским пламенем мук совести и отчаяния. Во второй авторской редакции «Бориса» этот метафорический вектор завершается последним плачем Юродивого по распятой Руси: «Горе, горе Руси, плачь, плачь, русский люд!», также основанным на символике нисхождения: на сей раз, начинаясь *catabasis*'ом в объёме уменьшённой кварты (!)<sup>2</sup>, мелодия, хроматизи-

<sup>1</sup> Вспомним о наличии в этих операх неразрешимых противоречий и драматичной кончине многих – или даже всех, как в «Хованщине», главных действующих лиц.

<sup>2</sup> Заметим, что ум. 4 в эпоху Барокко символизировала страдания распятого Христа.



руясь, обретает свойства ещё более драматичного по звучанию *passus duriusculus*'а (пример 5).

Говоря о *прямых* проявлениях «катабасисной» символики в интонационной характеристике Бориса, отметим следующее. Во-первых, многие важные моменты, связанные с идеей обречённости царя, основываются именно на нисходящем движении: в его откровенном или латентном виде, в диатоническом, ладово-искажённом (с тенденцией к альтерации понижения) или хроматизированном варианте, приближённом к риторической фигуре *passus duriusculus*. Приведём основные примеры включения нисходящей интонационной графики в характеристику Бориса.

Немаловажно, что уже первое появление царя – *Монолог «Скорбит душа»* (2 к. Пролога, ц. 15) – программирует его «страстной путь» (заметим, что предваряющая монолог оркестровая тема мрачных предчувствий Бориса также основана на нисхождении).

### Пример 1<sup>3</sup>.

#### Монолог «Скорбит душа»



Дальнейшее продвижение по «страстному пути» – *Монолог «Достиг я высшей власти»* (1 к. 2 д.), где все кульминационные фрагменты, озвучивающие борисово «хождение по мукам», маркированы опять-таки катабасисом (пример 2) и экспрессией вербального высказывания (обратим внимание на важные в смысловом отношении слова «счастья нет», «измученная душа», «беснуясь, проклинали», «смерть», «меня, несчастного отца»).

<sup>3</sup> Все примеры приводятся по изданию: М. Мусоргский. Борис Годунов. Опера. Клави́р / сост. и отредактировал по автографам композитора П. Ламм. — Л. : Музыка, 1973. — 448 с.



## Пример 2.

## Монолог «Достиг я высшей власти»

а)

Музыкальный пример 2а: нотный записи в басовом регистре, 2/4 такта, тональность D-dur. Текст: Но - сч а - стья нег мо - ей из - му - чен - ной ду - ше!

б)

Музыкальный пример 2б: нотный записи в басовом регистре, 2/4 такта, тональность D-dur. Текст: о - ни ж ме - ня, бес - ну - вь, про - кля - на - ли!

в)

Музыкальный пример 2в: нотный записи в басовом регистре, 2/4 такта, тональность D-dur. Текст: О - ни ме - ня по - жа - ром у - пре - ка - ли.

г)

Музыкальный пример 2г: нотный записи в басовом регистре, 2/4 такта, тональность D-dur. Текст: Как бу - ря, смерть у - но - сит же - ни - ха...

д)

Музыкальный пример 2д: нотный записи в басовом регистре, 2/4 такта, тональность D-dur. Текст: ме - ня, ме - ня, не - счаст - но - го от - ца!..

Продолжение тенденции наблюдаем в *Сцене с Шуйским* (2 д.), в момент inferнального хохота Бориса (ц. 47, 48 после фразы «Слышал ли ты когда-нибудь ... чтоб дети мёртвые из гроба выходили?») и в *Сцене с курантами*, где кульминационные фразы царя «Уф! Тяжело, дай дух переведу» (ц. 61) и «Не я, не я, не я твой лиходей!» (ц. 67), как и оркестровая тема галлюцинаций, также отмечены графикой нисхождения (ц. 68):



### Пример 3. Сцена с курантами

Уф! ты - же - ло; дай дух не - ре - не - ду...

Не я... не я твой ли - хо - дец!

Симптоматично практически полное сходство последнего примера, вплоть до низкой вводнотоновой ступени, очерчивающей целотонное движение в пределах тритона, с темой зловещих предчувствий Бориса из его первого монолога.

Среди других моментов формирования «обречённой судьбы» Бориса зафиксируем его фразу «Воззри, молю, на слёзы грешного отца» (ц. 57) и *предсмертное обращение к Феодору* «Сейчас ты царствовать начнёшь» (ц. 51) (возможно, это пророчество гибели царевича, ведь аналогичное «кодирование» катабасисом «пути к царствованию» уже было в приветствии Борису «Живи и здравствуй...»).

### Пример 4. Сцена смерти Бориса

Сей - час ты цар - ство - вать нач - нешь.

воз - зри, мо - ло, на сле - зы греш - но - го от - ца

Любопытно, что в финале сцены смерти Бориса Мусоргский применяет уникальный режиссёрский приём, корреспондирующий с кинематографическим «наложением кадров». Одновременно, в двух оркестровых пластах, звучат семантически противоположные интонационные комплексы: внизу – тема царской власти, вверху – катабасис, свидетельство житейской бренности и человеческой тленности.



Страстная символика нисхождения – в ещё более экспрессивном варианте *passus duriusculus'a* – присутствует и в косвенной характеристике царя Юродивым в Сцене у собора Василия Блаженного – единственном прямом обличении царя (ц. 31).

### Пример 5.

#### Сцена у собора Василия Блаженного



Примеров можно привести множество. Однако самый убедительный из них – кульминация народного хора «Расходилась, разгулялась» из *Сцены под Кромами* (4 д.), откровенно провозглашающая идею возмездия. Речь идет о фрагменте «Смерть, смерть Борису!» (ц. 49–50, дважды!) – прямом доказательстве смысловой динамики *catabasis'a* (который, однако, есть минорное осуществление фразы «Живи и здравствуй, царь наш батюшка» из Пролога, речь о чём пойдет ниже).

### Пример 6.

#### Сцена под Кромами

Музыкальный фрагмент для сопрано, альты, тенор и бас. Ключевое знаменье – соль, ритм – 4/4. Слова: «Смерть, смерть Бо - ри - су!»

Так завершился «пройденный» катабасисом семантический круг, очерчивающий интонационную парадигму грехопадения-распятия-смерти и включающий, как это часто бывает у Мусоргского, две параллельные системы смыслов: латентно-инверсивную (Пролог) и прямую (сцена под Кромами).



Следует особо отметить, что Мусоргский – не сторонник исключительно прямых и очевидных смыслов. Речь идёт о фрагменте «Живи и здравствуй, царь наш батюшка!» из 2 картины Пролога, предшествующем грандиозной «Славе» – главной кульминации венчания Бориса на царство. Этот первый, звучащий на *ff*, славильный зов народа являет собой остранённый *catabasis*, проведённый в тритоновом тональном соотношении *C–Fis* (см. оркестровое вступление), в неадекватном плясовом ритме. Это аномальное «здравствование», находясь на стыке драматургически важных фрагментов Пролога (конца 1 к. «Завоем, для ча не завыть?») и начала 2 к. с условно-театральным «Да здравствует царь Борис Феодорович!»), имеет два семантических измерения: мажорным тоном оно соответствует славильной символике, по мелодическим же свойствам это – типичный *catabasis*.

### Пример 7.

#### Здравствование перед Славой «Уж как на небе...»

The image shows a musical score for four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The music is in 3/4 time and features a tritone relationship between the tonic and the key signature (C and F#). The lyrics are: "Жи - ви и здравст - вуй, царь наш ба - тыш - ка!". The melody is characterized by a rhythmic pattern of eighth and quarter notes, with a tritone interval between the tonic and the key signature.

Наличие в начале сцены *славления* риторической фигуры смерти, столь же неожиданной в славильном контексте, сколь настойчиво повторяющейся в эпизодах, связанных с интонационным решением сюжетной линии судьбы Бориса, симптоматично: если вхождение на престол интонационно закодировано как нисхождение, итог predetermined (неслучайна трактовка этой «Славы» С. Фроловым: «...с шумом, криком и под колокольный звон происходящая, коронация Бориса воспринимается как его торжественное ниспровержение») [9, с. 140].

Важный факт в осознании смысловой динамики этих запараллельных констант – славления «Живи и здравствуй, царь наш батюш-





ка» из Пролога и народного проклятия «Смерть, смерть, смерть Борису!» из сцены под Кромами) – композиционная переключка названных сцен, их *арочное положение в форме*: венчание на царство – начало; народное проклятие и смерть – конец «страстного пути» Бориса.

Перечень примеров можно расширить, однако важна тенденция. Думается, подобное постоянство в обращении к идее *catabasis'a* – факт не случайный, позволяющий говорить о наличии в опере ещё одного лейткомплекса – тематического *комплекса обречённости Бориса*, прошедшего страстной путь от грехопадения, собственной Голгофы и распятия на кресте совести – до смерти. Метафорически данный интонационный комплекс может быть назван «*катабасисом царя Бориса*» (в архетипическом значении слова: «спуск в преисподнюю»).

Не менее интересно исследование обозначенной проблематики на материале «*Хованщины*» – самой загадочной оперы Мусоргского. Постигание событий, относящихся к одному из наиболее трагических изломов русской истории, породило беспрецедентное по концентрации трагизма сочинение XIX в., «запитанное», наряду с потрясающей фольклорной интонационностью, на символике барочных риторических фигур.

Учитывая тщательность анализа семантических событий, развивающихся посредством риторической символики в «Борисе Годунове», при рассмотрении «*Хованщины*», движущейся во многом в системе тех же жанрово-интонационных координат, акцентируем лишь те аспекты, которые составляют её специфику.

Итак, уникальность «*Хованщины*» – в безысходности и трагической предопределённости судеб *всех героев драмы*, проживающих «эпоху апокалиптического срыва русской истории» [6, с. 120]. Все они – Досифей, Марфа, Иван и Андрей Хованские, Василий Голицын, раскольники, стрельцы, пришлый люд – вплетены в катастрофическую судьбу Руси, становясь заложниками «геометрии трагедии» и, нередко, смерти (заметим, что многие герои «*Хованщины*» – одновременно и палачи, и жертвы).

Как замечает Л. Серебрякова, «главный парадокс “*Хованщины*” в том, что в ее взятенном конфликтном мире ... все ведущие герои, политические деятели и народные массы радеют о спасении Руси –



и все приводят ее к катастрофе, в огне которой гибнут сами и спасаемая ими страна ... Все в нее тотально вовлечены – и ею же тотально обречены» [там же, с. 121].

По мнению учёного, подобный разворот событий приводит «к построению такой “модели истории”», в которой «трагедия сочетается с мистерией, а христианская провиденциальность и эсхатологизм – с античным понятием “роковой судьбы”, которая предопределяет “роковое развитие” исторических событий и личных судеб» [там же, с. 121]. Думается, именно это «роковое развитие» активизирует тот жанрово-интонационный комплекс, который позволяет рассматривать «Хованщину» в контексте ещё более сконцентрированной и изощрённой, нежели в «Борисе», риторической страстной семантики страдания-искупления-смерти. Отсюда же, с намёком на «рассвет Руси» – гораздо большая, чем в первой драме, востребованность интонационного символа Воскрешения – *anabasis 'a* (вспомним светлую символику «Рассвета на Москва-реке», введённого Д. Шостаковичем в качестве финала-арки оперы, и Сцену самосожжения раскольников)<sup>4</sup>.

Активная актуализация в «Хованщине» барочной символики трагического спектра, безусловно, определена следующим обстоятельством: все главные герои, вне зависимости от социального статуса, проходят свой страстной путь, очерченный семантикой постепенного подключения к интонационной графике нисхождения, материализующей неуклонное движение к страданию и смерти. В каких бы жанрово-стилистических координатах не развивалась их предыдущая «интонационная история», в ключевых фрагментах оперы каждый из названных героев неизбежно проходит свой «катабасис».

Необычайно важное свойство трагического комплекса «Хованщины» состоит в его *синтетической природе*. В каждом из жанрово-интонационных репрезентантов *трагического* синтезируется, с одной стороны, драматическая семантика русской фольклорной традиции (с акцентом на плаче-голошении и протяжной лирической песне с типичным для них «стекающим» движением в конце фразы), с другой –

---

<sup>4</sup> Этот аспект исследования риторической символики, в силу необходимости его специального и углублённого рассмотрения, сознательно опущен в данной статье.



страстная символика барочных жанров и музыкально-риторических фигур, обретших статус общечеловеческих знаков страдания и горя. Сохраняя закреплённые за ними значения, эти разнонациональные векторы трагизма способствуют стереофоническому расширению семантического пространства оперы. Их общим знаменателем часто становится *драматически окрашенный фригийский тетрахорд* – не случайно его постоянное присутствие в знаковых интонационных зонах «Хованщины», таких как Хор пришлых людей (два сцепленных фригийских тетрахорда, звуки которых сначала выделены ударным положением в доле, а затем сформированы в сплошной ряд: f-es-des-c + c-b-as-g), Гадание Марфы, Плач и Молитва стрельцов, Обращение «Бати» к «деткам», монолог Шакловитого «Ты в судьбине несчастная, матушка Русь!»). Симптоматично, что нередко фригийский тетрахорд выводит на уровень философско-экзистенциального обобщения, символизируя идею «страдательной Руси».

### Пример 8.

#### а) Хор пришлых людей (1 д.)

The image shows a musical score for the chorus 'Хор пришлых людей (1 д.)'. It consists of four staves: a vocal line (soprano), a piano accompaniment (right hand), and a basso continuo (left hand). The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Largo, ma non troppo'. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics 'Ох, ты род-на-и ма гуш-ка Русь.' The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes, with a 'poco rit.' (slightly ritardando) and 'dim.' (diminuendo) marking. The basso continuo provides a harmonic foundation with a similar rhythmic pattern.



### б) Молитва стрельцов (3 д.)

S. Гос - по - ди, не дай вра - гам во - би - ду.

A. Гос - по - ди, не дай вра - гам во - би - ду.

T. Гос - по - ди, не дай вра - гам во - би - ду.

B. Гос - по - ди, не дай вра - гам во - би - ду.

### в) Обращение Хованского к стрельцам, вступление (3 д.)

### Пример 9.

#### а) Обращение Сусанны к Марфе (3 д.)

ад - ски - е жер - ла ны - ла - ют, ки - нит смо - ла крас - но - пла - мен - на.

#### б) Сцена Досифея с раскольниками (5 д.)

S. Страш - ная ко - пыл : ти - хри - ста!

A. Страш - ная ко - пыл : ти - хри - ста!

T. Бес - пре - дель - на зло - ба е - го!

B. Бес - пре - дель - на зло - ба е - го!



## в) Обращение Досифея к пастве (5 д.)

Музыкальный фрагмент в нотной записи. Ключевое знаменье: два flats (B-flat, E-flat). Темп: *mf*. Метр: 4/4. Текст под нотами: Да-сти-нутъ-влог-ски-е-коз-ни-а-да-от-ли-на-свет-ла-прав-ды-в-люб-ви!

## г) Монолог Досифея (4 д.)

Музыкальный фрагмент в нотной записи. Ключевое знаменье: два flats (B-flat, E-flat). Темп: *mf*. Метр: 4/4. Текст под нотами: Свeр-ши-ло-ся-рe-ше-ни-е-судь-бы, ле-у-мо-ли-мой-и-гроз-ной-жсам-страш-ныйсу-ди-и!

Важнейшим показателем трагического надлома на уровне интонационной интриги является притяжение кульминационных фрагментов «Хованщины» к сгущённым тональным сферам *es-moll* и *as-moll* (*gis-moll*), имеющим как в русской, так и западноевропейской культуре стойкий шлейф трагических ассоциаций<sup>5</sup>. Симптоматично в этом смысле постепенное сгущение ладо-тональной экспрессии от 2-го к 4 действию и сосредоточение на отмеченных ладотональных сферах всех знаковых сцен оперы, связанных с идеей роковой предначертанности событий.

Среди *es-moll*'ных фрагментов, выстраивающих линию «веле-ния трагической судьбы» и, одновременно, демонстрирующих раскручивание смертоносной «пружины катабасиса» – практически все узловые зоны «Хованщины»: плач стрельцов «Батя, батя, выйди к нам», обращение к ним Ивана Хованского «Помните, детки», ария Шакловитого «Ах ты, в судьбине злосчастная, родная Русь!», ответ Хованского Голицыну «В моём доме и вотчине моей ... мне грозит беда неминуемая?» (4 д, 1 к., ц. 394), «Свершилось решение судьбы» Досифея, звучащее как реакция на поезд Голицына (4 д., 2 к., ц. 455), предсмертный призыв Марфы к Андрею Хованскому «Сама судьба сковала крепко нас с тобою и прорекла конец нам смертный» (обратим внимание на постоянное присутствие слова «судьба»).

Особым образом, путём введения «предельного» *as-moll*, маркирована Сцена гадания Марфы из 2 действия (есть в *gis-moll*'ном

<sup>5</sup> См. об этом у С. Тышко: [7].



варианте, см. Приложение № 2 в клавире<sup>6</sup>) – смысловая кульминация, выходящая на уровень обобщений (предсказание судьбы всей Руси) и включающая отсчёт фатальных свершений «Хованщины». Показательно, что косвенная характеристика первой из жертв рокового развития интриги, Ивана Хованского, будет отмечена именно *gis-moll*'ем – в пронзительном по драматизму хоре «Возле речки на лужочке» (начало 4 д.) – не случайна реакция на него Хованского: «С чего заголосили ... Словно мертвеца в жилище вечное проводят». Символична в этом контексте драматургически активная тональная арка, образованная предсмертным же ариозо Андрея Хованского «Где ты, моя волюшка?» (5 д., *gis-moll*).

### Пример 10.

#### Реплика И. Хованского на хор девушек (4 д.)

Moderato non troppo lento

С че - го за-го-ло-си-ли, спа-си бог, слов-но мерт-ве-ца в жи-ли-ще веч-но-е про-во-дят.

Для понимания специфики тональной драматургии важен крещендирующий показатель «многобемольной минорности» – доказательство усиливающейся трагической экспрессии: 3 страницы клавиря – Сцена гадания Марфы (*as-moll*), 7 страниц – Ария Шакловитого (*es-moll*), 12 страниц – Рассказ Подьячего со следующей за ним Сценой стрельцов и Ивана Хованского (точка золотого сечения – плач «Батя, батя», *es-moll*), 6 страниц (ц. 448–458) – поезд Голицына с резюмирующим «Свершилось решение судьбы» Досифея (*es-moll*) и пр.

<sup>6</sup> Исследование осуществлено на базе издания: М. Мусоргский. Хованщина [Ноты] : народная музыкальная драма / М. П. Мусоргский ; либр. М. Мусоргского ; ред. П. Ламма : Клавир. — М. : Музыка, 1976. — 443 с.



Симптоматичны в этом смысле и редкие в опере отклонения в *мажорную сферу* – подтверждение чёткой семантической природы её тональной драматургии (жуткая «Слава» Хованскому «Плывет лебёдушка» в *G-dur*'е, отпевание Марфой своей любви в *Des-dur*'е, ставшем в русской музыке символом любви, обречённой на смерть).

Отметим, что в сравнении с «Борисом» работа Мусоргского с барочными фигурами в «Хованщине» гораздо более изощрённа. Часто вместо чёткой их репрезентации, соответствующей «классической» барочной графике, присутствуют сложные синтетические варианты, адаптирующие мировой опыт психологизации музыкальной материи. Среди приёмов интонационного усиления трагизма отметим следующие.

– Резкое введение тональных сфер *es-moll* и *as-moll* – к примеру, внезапная смена *h-moll* на *es-moll* при появлении Шакловитого в 3-м действии, а затем, по окончании его арии, столь же острое включение *H-dur* и *G-dur*; тот же механизм присутствует при введении *es-moll* после *fis-moll* и *D-dur* в Рассказе Подьячего о петровцах – со столь же резким переключением в *B-dur*, *Es-dur* и опять в *es-moll* на Плаче стрельцов «Батя, батя» (из этой же серии – неожиданное появление *as-moll*, окружённого *Es-dur* и *d-moll* в сцене гадания Марфы).

– Ладогармоническое усложнение нисходящего движения путём очерчивания его объёма экспрессивной интерваликой ум. 7, тритона, ум. 4, ум. 3 и пр. (среди многочисленных примеров – нисхождение в объёме ум. 4 в хоре стрельцов «Батя, батя» на словах «Детки просят, тебя зовут», тетрахорд *ges-f-es-d* в оркестровом вступлении к Арии Шакловитого в 3 д., ц. 307; изобилующее ламентозными секундами ариозо Голицына «Вот в чем *решенье судьбы* моей» во 2 д., ц. 194). Заметим, что в «Борисе» такое усложнение нисходящего тетрахорда встречается нечасто. Наиболее яркий пример этой тенденции – пронзительно тихая кульминация оперы, плачево-колыбельная Песня Юродивого, обогащённая хроматизированным движением *passus duriusculus* в объёме уменьшённой и даже дважды уменьшённой кварты (!).



### Пример 11.



Го - ре, го - ре Ру - сь, плачь, плачь, рус-ский люд, го - лод - ный люд!

– *Прерывание нисходящего движения* экспрессивным, часто скачкообразным, восхождением с последующим возвратом к ниспаданию, усиленному звучанием двух и более фригийских оборотов подряд (см. вокальную партию Монолог Шакловитого *es-des-ces-в + des-ces-в-as-ges-f*).

### Пример 12.

#### Монолог Шакловитого (3 д.)



Ах, ты, в судь - би - не зло-счаст - на - я, род : на - я Русь,

– *Подчеркивание страстной символики «нервными» синкопированными структурами*, такими как ломбардский ритм и внутридолевая синкопа (Рассказ Подьячего о нападении петровцев в 1 к. 4 д., ц. 355) и др.

Среди *внемзыкальных факторов*, усиливающих экспрессию и драматизм ситуации, особо отметим *ремарки* композитора, выполняющие смысловую, образно-выразительную и драматургическую функции<sup>7</sup>: «медленно отступает, озираясь», «в порыве отчаяния» (Голлицын); «тревожно» (Марфа), «кричит в перепуге, как бы зовёт на

<sup>7</sup> Функции ремарок представлены в соответствии с типологией, изложенной в книге Р. Э. Берченко «Композиторская режиссура Мусоргского». — М. : Едиториал УРСС, 2003. — 221 с. — С. 156–164.





помощь» (Подьячий, 1 к. 4 д.), «злобно» (Сусанна) и др. (Справедливости ради отметим, что в сравнении с «Борисом» режиссирования ремарками в «Хованщине» меньше). Из приёмов этого же рода – суггестивное накопление *вербальных знаков* рокового предопределения, в частности, лейтмотивное значение слов «судьба», «судьбина», «решенье судьбы» (см. арию Шакловитого «Ах ты, в *судьбине* злосчастливая», «Аль недруг злой наложит руку на *судьбу* твою», «*Судьба так решила*» в Сцене гадания Марфы).

Особого внимания с точки зрения рассматриваемой проблематики заслуживает принцип *объединения семантических оппозиций*, предполагающий «эмоционально-смысловую полифонию»<sup>8</sup> различных элементов целого и, за счёт этого, обостряющий его восприятие. Как и во многих эпизодах «Бориса», «открытому тексту» Мусоргский часто «предпочитает план тайного, скрытого подтекста, резко противоречащего внешней форме выражения» [2, с. 129] и даже ведущего по ложному пути. Среди ярких примеров такого остранированного текста у Мусоргского – мажорное, но основанное на графике *catabasis* приветствие «Живи и здравствуй, царь наш батюшка!» из «Бориса Годунова» (пример 7). Из этой же серии – презентация царя Бориса в Прологе: во-первых, его призыв на царство *плачем* «На кого ты нас покидаешь» – «коррелятом смерти», неожиданным в контексте «венчания на царство» и как бы уже вводящим Бориса во временную точку «предлежания смерти» (С. Б. Борисов), во-вторых – *катабасисом* (вспомним первый монолог «Скорбит душа»).

Наиболее интересными образцами данной тенденции в «Хованщине» являются страшная «похоронная» Слава Ивану Хованскому в *G-dur* (по сути – его отпевание), драматичная исповедь Марфы о любви (*Des-dur* в сочетании с витиевато-ниспадающей графикой мелодии) и ответ Голицына Ивану Хованскому: *отмеченный устойчивым нисхождением в B-dur*'е, он завершается (что опять-таки парадоксально) фригийским тетракордом, вводящим этот бодрый маршеобразный текст в координаты рокового развития.

---

<sup>8</sup> Термин В. Бобровского, введенный в: [1, с. 89].



### Пример 13.

#### а) Сцена Марфы с Досифеем (3 д.)

#### б) Сцена Голицына с Иваном Хованским (2 д.)

В результате проведённого анализа возникает вопрос: рисковнём ли мы утверждать, что наши представления о работе Мусоргского с риторическими фигурами *catabasis* и *passus duriusculus* однозначны и безапелляционны? Конечно, нет. И, тем не менее: как показал анализ, во всех случаях обращения к барочной символике Мусоргский довольно точно следует заложенным в ней смыслам – как образно-эмоциональным, аффективным, так и топографическим. И хотя говорить об осознанном и целенаправленном решении Мусоргского свершить «катабасисную судьбу» главных героев «Бориса Годунова» и «Хованщины» можно лишь гипотетически, некоторые факты говорят в пользу подобного предположения. Так, работая над второй редакцией «Бориса», Мусоргский усиливает катабасисную нагрузку образа: симптоматично, что в окончании сцены с курантами (при обращении к Господу на словах «... помилуй душу преступного царя Бориса!», ц. 101) во второй редакции, в отличие от первой, также присутствует эта интонационная символика.

Подтверждением факта осведомлённости Мусоргского в сфере риторических фигур может служить и осознанное их привлечение с целью пародирования в «Райке», развенчивающее миф о безграмот-



ности композитора. Ведь, как заметил Пушкин, «хороший пародист обладает всеми слогами» [4, с. 55]. Значит, Мусоргский владел ими.

#### Пример 14.

#### Сцена с курантами

Гос - по - ди! ты не хо - чешь смер - ти греш - ни - ка, по -  
ми - луй ду - шу пре - ступ - но - го ца - ря Бо - ри - са!

Подчеркнём, что проведённое исследование призвано наметить, но отнюдь не исчерпать заявленную проблематику. Бесспорно, Мусоргский – «композитор сильного стиля» [5, с. 7], блистательный режиссёр-драматург, в связи с чем вспоминается мнение о «Хованщине» Э. Фрид: «Сочиняя, он [М. Мусоргский – О. С.], видел внутренним взором всё: целостный облик действующих лиц, динамику перемещения в пространстве людских пластов и групп. В музыку он вкладывал *некий “код”*<sup>9</sup>, который на расстоянии столетия, будучи верно расшифрован, может служить надёжным руководством для постановщика и исполнителя» [8, с. 237].

Думается, что, наряду с иными механизмами обнаружения трагических смыслов «Хованщины», на роль подобного «кода» вполне

<sup>9</sup> Курсив наш – О. С.



может претендовать барочная символика, доказательству чего и был посвящён предложенный материал.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Бобровский В. Музыкальное мышление Шостаковича и основы его инструментального тематизма [Текст] / В. Бобровский // Современное искусство музыкальной композиции / Труды ГМПИ им. Гнесиных. — М. : ГМПИ, 1985. — Вып. 79. — С. 88–95.
2. Беленкова И. Принципы диалога в «Борисе Годунове» М. Мусоргского и их развитие в советской опере [Текст] / И. Беленкова // М. П. Мусоргский и музыка XX века. — М. : Музыка, 1990. — С. 110–136.
3. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка 17 – первой половины 18 в.: принципы, приёмы [Текст] / О. Захарова. — М. : Музыка, 1983. — 77 с.
4. Пушкин А. С. Англия есть отечество карикатуры и пародии [Текст] // Пушкин А. С. Собрание сочинений : в 10 т. — Т. 6 / А. С. Пушкин. — М. : Худ. литература, 1976. — С. 55.
5. Ручьевская Е. «Хованицина» Мусоргского как художественный феномен. К проблеме поэтики жанра [Текст] / Е. Ручьевская. — С.-Пб. : Композитор, 2005. — 388 с.
6. Серебрякова Л. А. «Хованицина» : трагедия «роковой судьбы» [Текст] / Л. А. Серебрякова // Музыка в системе культуры. Вып. 3. Теоретические и исторические проблемы музыкознания / УГК им. М. П. Мусоргского. — Екатеринбург, 2008. — С. 119–141.
7. Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков [Текст] : исследование / С. Тышко. — К. : КГК им. П. И. Чайковского, 1993. — 119 с.
8. Фрид Э. Прошлое, настоящее и будущее в «Хованищине» М. Мусоргского [Текст] / Э. Фрид. — Л. : Музыка, 1974. — 335 с.
9. Фролов С. «Славления» в опере Мусоргского «Борис Годунов» [Текст] / С. Фролов // Келдышевский сборник : Музыкально-исторические чтения памяти Ю. В. Келдыша. — М. : ГИИ, 1999. — С. 133–142.
10. Черкашина М. Р. Историческая опера эпохи Романтизма [Текст] : опыт исследования / М. Р. Черкашина. — К. : Музична Україна, 1986. — 149 с.