

«ХОВАНЩИНА» М. П. МУСОРСКОГО: ГАРМОНИЯ ПАРАДОКСОВ

MODEST MUSSORGSKY'S *KHOVANSHCINA*:
HARMONY OF PARADOXES

Аннотация. Самобытный язык и драматургия оперы Мусоргского «Хованщина» — неистощимый источник познания для искусствоведов, историков, психологов, социологов, богословов и представителей других наук. Феномен его театральной драматургии — не только в портретно-интонационной характеристике персонажей, их сценической яркости, сложных и противоречивых стремлениях, но и в отсутствии различий между главными и второстепенными действующими лицами, как и главными и второстепенными сценами. Всех персонажей сближает очевидная двойственность. Шакловитый — доносчик и главный виновник убийства Хованского — музыкально представлен совсем иначе: Мусоргский приближает его к персонажам, наделенным мирской или духовной властью — Борису Годунову и Досифею. Благодаря такой композиторской трактовке образ Шакловитого оказывается весьма «приподнятым» над его действиями. Из всех народных сцен стрельцы получают наиболее развернутую характеристику, большей частью представленную интонациями солдатских песен. Однако бунт, происходящий в момент, когда стрельцы просят о помиловании, а жены требуют казнить их мужей — «воров и гуляк» (хоровая сцена в финале четвертого действия), создает совсем иную характеристику стрельцов. Простоту и искренность характера Марфы в полной мере передают нежные песенные интонации. Однако именно ей принадлежит идея саможжения. Ее фанатизм сложно объяснить, поскольку петровцы, против которых направлен ее протест, спасают ей жизнь (конец II действия). Любовь к Андрею Хованскому толкает ее на преступление, которое представляется ей «спасением». Трагизм его судьбы — в вынужденном приятии участи раскольников, среди которых он оказался случайно. Проповедник истинной веры — Досифей, чья музыкальная характеристика насыщена интонациями церковных песнопений, призывает раскольников совершить подвиг саможжения, на самом деле — величайший грех с христианских. Разнолика Русь показана Мусоргским в «Хованщине» в полноте и множественности.

Ключевые слова: М.П. Мусоргский, «Хованщина», история русской оперы, музыкальная драматургия

Abstract. The original language and drama of Mussorgsky's opera *Khovanshchina* is an inexhaustible source of knowledge for art historians, historians, psychologists, sociologists, theologians and representatives of other sciences. The phenomenon of his theatrical playwright is not only in the portrait and intonation characteristics of the characters, their stage brightness, complex and contradictory aspirations, but also in the absence of differences between the main and secondary characters, as well as the main and secondary scenes. All the characters are brought together by an obvious duality. Shaklovity is the informer and the main culprit in the murder of Khovansky. He is musically presented in a completely different way: Musorgsky brings him closer to the characters endowed with worldly or spiritual power, Boris Godunov and Dosifei. Thanks to such a composer's interpretation, the image of Shaklovity turns out to be very 'elevated' above his actions. Of all the folk scenes, archers receive the most detailed characterization, mostly represented by the intonations of soldiers' songs. However, the revolt of the wives, which occurs at the moment when the archers are led to execution and they ask for pardon, the wives demand the execution of their husbands (the scene in the finale of the fourth act) creates a completely different characterization of the archers. The simplicity and sincerity of Martha's character is fully conveyed by gentle song intonations. However, the idea of self-immolation belongs to her. Her fanaticism is difficult to explain, since the Petrovtsy, against whom her protest is directed, save her life (end of act 2). Love for Andrei Khovansky pushes her to a crime, which seems to her to be 'salvation.' The tragedy of his fate lies in the forced acceptance of the fate of the schismatics, among whom he happened to be, not sharing their worldview. The preacher of the true faith, Dosifei, whose musical characteristics are saturated with intonations of church chants, encourages the schismatics to commit the feat of self-immolation, in fact, the greatest sin from Christian (including Old Believer) positions. Diverse Russia is shown by Mussorgsky in *Khovanshchina* in fullness and plurality.

Keywords: Modest Mussorgsky, *Khovanshchina*, history of Russian opera, musical dramaturgy

Самобытный язык и драматургия оперы Мусоргского «Хованщина» — неистощимый источник познания для искусствоведов, историков, психологов, социологов, богословов и представителей других наук. Она вызывает постоянный интерес постановщиков, исполнителей, слушателей, неудержимо притягивая к себе своими загадочными и парадоксальными смыслами. О парадоксах «Хованщины» много и часто говорят, скорее, констатируя этот факт. Важно, однако, понять каков источник их возникновения и как они реально проявляются. В трудах Ричарда. Тарускина о русской культуре [14; 15; 17] нередко звучит мысль о том, что современная музыка начинается с Мусоргского, во многом опередившего своих современников.

Настоящая статья представляет собой некий эскиз размышлений о парадоксах, которые проявились в разных компонентах и сферах оперы: музыкальной лексике, композиции и драматургии, психологической трактовке образов.

Загадки, как пишет Л. А. Серебрякова, кроются «в непроясненности, порой отсутствии понятной мотивированности в том, что он (Мусоргский – И.С.) успел выразить» [8, с. 162]. На самом деле при других ракурсах рассмотрения внешне «немотивированные» характеристики и поступки героев не кажутся таковыми, хотя необходимо признать, что мотивированность действительно не всегда выражена, особенно в соотношении сценически представляемого образа и его музыкальной характеристики. Однако композиторская режиссура¹ учитывает все стороны оценки событий и личностных проявлений персонажей оперы. То, что на первый взгляд кажется неясным, нелогичным, часто внутренне оправдано. Именно этот вопрос стал стержневым в настоящей статье.

Феномен театральной драматургии Мусоргского, помимо сценической яркости образов, их интонационной характеристичности и неоднозначности проявился в отсутствии различий между главными и второстепенными персонажами, как и между основными и вспомогательными сценами. Шекспировский тип драматургии, в которой герои или события второго ряда постепенно обретают значимость на сюжетном или психологическом уровне, насытил театр Мусоргского живыми и многополярными героями, где каждый персонаж оперы обладает по меньшей мере очевидной двойственностью.

Доносчик и убийца Ивана Хованского — Федор Шакловитый — всегда держится в тени, но в контексте целого оказывается центральной фигурой, поскольку организованный им донос имеет огромные исторические последствия. Исследователи называют его одним из наиболее загадочных персонажей оперы. «Злым демоном» именует его Асафьев [1, с. 145], «режиссером катастрофы» — Серебрякова [8, с. 185]. Однако музыкальная характеристика, созданная Мусоргским, оказывается противоположной его личностным качествам. Так, слова о самом себе в начале первого действия — «Проклятый от века, дьявола ходатай» — сопровождаются лиричнейшей мелодией, что выглядит бесспорным парадоксом, созданным чисто музыкальными средства-



Пример 1. Ариозо Шакловитого «Проклятый от Бога», 1 д

¹ Термин Р. Э. Берченко. Автор рассматривает этот феномен как «совокупность замыслов и намерений композитора (и реализованных, и нереализованных на практике) в плоскости театрального воплощения собственных произведений» [2, с. 5].

Песенная, с ламентозными интонациями тема², не соответствует его сценической, (не говоря уже об исторической), роли. В опере в основном будет развиваться именно эта линия в характеристике Шакловитого и оборвется дявольским хохотом в момент убийства Хованского (IV действие).

Похожим образом высказывается и Подьячий, пишущий донос под диктовку Шакловитого, Его слова о стрельцах «Не люди, звери» тоже насыщены песенными интонациями, к тому же сходными с интонациями Шакловитого, в чьей власти он целиком находится. Мусоргский, непревзойденный мастер музыкального портрета, подчеркивает это сходством интонационной лексики.

С чем связан «яркий, напряженный, всепоглощающий мелодизм»³, где вокализованы даже самые сухие речитативы? В чем парадокс? Прежде всего, в том, что за душевной мягкостью, кротостью и святостью (в опере много молитв разных персонажей) часто кроются негативные мысли и поступки. Этот психологический феномен не только убедительно показан, но даже практически исследован Мусоргским средствами музыки⁴. Соотношение музыки и словесного текста порождает определенное семантическое напряжение, которое расширяет смысл обеих сфер, обретая значимый подтекст. Подобное «приращение смысла»⁵ по отношению к характеристике персонажей и ситуаций оказывается важнейшим драматургическим свойством «Хованщины».

Нелегко понять смысл арии Шакловитого «Спит стрелецкое гнездо» из третьего действия. По мнению Серебряковой, она «на первый взгляд, противоречит всей логике образа и обычно трактуется как вставной номер» [8, с. 187]. Ария фактически не связана ни с сюжетным, ни с образным развитием. По сути, это молитва и, как большая часть молитв в «Хованщине, связана с судьбой Руси (Пример 2).

Пример 2. Ария Шакловитого «Спит стрелецкое гнездо», 3 д.

Серебрякова подчеркивает, что ария «оправдывает его злодеяния высокими помыслами, заботой о благе Родины и тем выводит этот образ за грани-

² Серебрякова говорит о «демонической окраске» лейтмотива Шакловитого, поскольку в гармонии присутствует увеличенное трезвучие [8, с. 186], однако в данном контексте увеличенное трезвучие, скорее, выполняет функцию задержания, подчеркивая ламентозный характер мелодии.

³ Этими словами Р.К. Ширинян характеризует музыкальный язык оперы [11, с. 16].

⁴ Анализируя оперу «Борис Годунов», американский ученый — литературовед Кэрл Эмерсон и музыковед Роберт Олдани — подчеркивают особую напевность русского слова, связывая его с напевным характером музыки Мусоргского [13].

⁵ Термин Е. Г. Эткинда [12].

цы злодейского амплуа» [8, с. 188]. В этой связи совершенно очевидным и логичным выглядит сходство арии Шакловитого с ариозо Досифея «Приспело время мрака и гибели душевной» из первого действия оперы. Музыкальная характеристика Шакловитого оказывается вдвойне парадоксальной: помимо того, что он сам раскрывается с неожиданной стороны, его музыкальная лексика — мелодические обороты молитвенного характера, тональность *es-moll*, хоральное сопровождение, ритмическая мерность четырехдольного метра — все это приближено к лексике Досифея (Пример 3).

Досифей. Dossifej.

А вы, бесно-ва-ты-е! Е-ще спро-шу: по-что бес-ну-е-тьсь?... При-
 Und euch, ihr Be-ses-se-nen! be-fra-ge ich: Was soll das To-bei-ten?... Ge-

129 Andante non troppo. Doloroso.

-спо-ло-пре-мя-мр-ка-и-ги-бе-ли-ду-
 -kon-men-sind die-Ta-ge-der Fin-ster-nis-und-

Пример 3. Ария Досифея «Приспело время», 1 д.

В арии Шакловитого можно услышать сходство с монологами Бориса Годунова — та же характерная неспешность, задумчивая поступь и величавость интонаций. Таким образом его музыкальный портрет «приподнят» над его личностными качествами и поступками. Образ не выглядит однозначным, поскольку злодеяния совершаются с высокими помыслами: ему не безразлична судьба Руси. Другой вопрос, какие методы он избирает, служа ей. Шакловитый обрисован Мусоргским в соответствии с той исторической ролью, которую он играл в реальной жизни.

Шакловитый был думным дьяком (низший чин в Боярской Думе, секретарь канцелярии, имеющий дело с документами, письмами), а впоследствии стал одним из видных деятелей периода правления Софьи — главой Стрелецкого приказа. Он поддерживал борьбу Софьи за престол. Организованный им заговор убийства Петра был раскрыт, и Шакловитого казнили. Вот, что пишет о нем в письме от 23 июля 1873 года Мусоргский: «Архиплут и с придатком напускной важности, некоего величия при кровожаднейшей натуре» [7, с. 197]. Приблизив его музыкальными средствами к персонажам,

наделенным властью — Борису Годунову и Досифею, Мусоргский точно воплотил сам тип его личности. Шапловитый мыслил себя важным политиком, пророком Руси, и, будучи правой рукой царевны Софьи, был не просто доносчиком и убийцей, но государственным деятелем, непрестанно размышляющем о судьбе страны — отсюда патриотический пафос и одновременно молитвенный настрой.

Из всех персонажей оперы наибольшей парадоксальностью обладает образ Марфы. Искренность и видимую простоту ее характера в полной мере передают нежные, глубоко прочувствованные песенные интонации («Исходила младешенька»). Но именно Марфа инициирует самосожжение, поскольку в мистическом озарении она «видит» горящих на костре раскольников. Мистическое озарение не было случайным, оно связано с гаданиями, ворожбой, несовместимыми с христианской верой. Многие в опере называют ее «ведьмой» — Голицын, которому она гадает во втором действии, затем князь Андрей (в его устах преобладает именно эта характеристика Марфы).

Но Марфа видит себя спасительницей. В этом отношении показательно ее первое появление в опере — она спасает Эмму от нападок Андрея Хованского. С этого момента ее образ тесно связан с идеей спасения. В экстазе ясновидения она предупреждает Голицына о грозящей опасности, спасая его от неведения. Увлекая молодого Хованского за собой в костер, она «спасает» его. Безответная любовь к толкает ее на преступление, которое ей, как и всем старообрядцам, представляется благом. Симметричная ситуация возникает и по отношению к самой Марфе: ее спасают петровцы от руки убийцы, исполнявшего приказ Голицына (Марфа повествует об этом в финале второго действия). Очередной парадокс налицо: жизнь спасают те, от которых раскольникам грозит гибель и на кого направлен их гнев. Так почему же Марфа призывает единоверцев идти на костер, какие мотивы ею движут — социально-религиозный протест или причины личного характера? Мечь Андрею за измену, за любовь к Эмме? Скорей всего, и то, и другое. Перед актом самосожжения она вызывает к его воспоминаниям о светлых минутах их любви. Он, однако, вспоминает Эмму.

Музыкальная характеристика Досифея вполне естественно насыщена интонациями церковных песнопений. В яркой проповеди, представленной в монолог из пятого действия: «Приспело время в огне и пламени приять венец славы вечныя!» он ободряет раскольников, призывая совершить подвиг самосожжения. Здесь содержится очередной парадокс: с одной стороны, «благодатный огонь», часто избираемый раскольниками как акт страдания за веру, с другой — самоубийство, несовместимое с христианской верой. Идея увести в костер молодого Хованского принадлежала Досифею, Марфа ее охотно исполнила. Именно поэтому, по-видимому, Асафьев ее называл «политической авантюристкой на посылках у Досифея» [1, с. 163].

Фанатичное стремление старообрядцев к смерти имеет свое объяснение, Исследователь старообрядчества Сергей Юрьевич Лукьянов пишет о том, что «согласно старообрядческому преданию, в 1656 г. был заживо сожжен по указу Никона старообрядческий епископ Павел Коломенский, считающийся у старообрядцев первым мучеником за старую веру» [5, с. 18]. Со временем «огненная смерть» получила массовую поддержку среди противников церковной реформы. Самосожжение отождествлялось с погружением в очищающее апокалиптическое пламя, и нашло отклик среди фанатичных приверженцев старой веры. Автор подчеркивает, что причины массовых суицидов старообрядцев, несомненно, были субъективны, и это не только форма социального протеста. В их среде даже сложилось особое соревнование в количестве склоненных к «огненному крещению». Возвращаясь к Марфе, можно сказать, что в ее образе сошлись две трагедии: общественная, связанная с религиозным расколом, и личная, проявившаяся в болезненно-безответной любви к Андрею Хованскому.

Еще один персонаж оперы, князь Голицын, — западник, но в то же время симпатизировавший стрельцам, хотя противился их кровопролитным действиям, направленным против Петра. Речь Голицына наделена изящными интонациями, ими ярко оснащен, к примеру, сольный раздел дуэта с Хованским из второго действия. Однако лексика Голицына меняется, когда он молится о Руси (один из монологов второго действия). Помимо «церковных» интонаций, примечательна тональность *es-moll* — как у Досифея и Шакловитого.

Тональность *es-moll* охватывает всех персонажей оперы, которым предначертана роковая судьба. Два ариозо Ивана Хованского, одно из которых («Помните, детки») звучит в финале третьего действия, другое («В моем дому») — накануне убийства Хованского в финале первой картины четвертого действия Проповеди Досифея, ссылка Голицына, ария Шакловитого («Спит стрелецкое гнездо») — все эти эпизоды объединяет *es-moll*. Именно тональность становится своеобразным знаком рока — бесспорно, одна из величайших драматургических находок и важнейший композиционный прием в опере.

Многогранно и противоречиво показаны стрельцы. Они прославились своими бунтами, о их жестокости и зверствах написано немало книг. Даже во времена мирной жизни главной обязанностью стрельцов были карательные функции. Среди стрельцов, как и среди старообрядцев, были расколы («за» и «против» Петра). В результате первого бунта у власти оказалась царевна Софья, в результате второго — Петр.

Уже в первой сцене, после оркестрового вступления, на фоне только что прозвучавшего колокола, возвещавшего заутреню, стрельцы обсуждают свои страшные «подвиги». Кузька: «Подойду, подойду под Иван город, Вышибу, вышибу каменны стены». Далее: «Что говорить? Как дьяку-то думно-

му Ларивону Иванову грудь раздвоили камением острым». «А немца Гадена <...> сволокли до места и по членам разобрали». И тут же следующая фраза: «Во имя божье охраняют немолчно жизнь и здравие царей младых». Эти две линии в характеристике стрельцов будут развиваться и дальше. Поначалу стрельцы представлены интонациями солдатских песен с присущими им восклицаниями и выкриками («Гой, вы люди ратные», «Айда! Весело!» — хоры из первого действия). В этом хоре наблюдается широкая распевность, (если замедлить темп, она проявится во всей полноте), но с соблюдением четкой метрической структуры, что связано с жанровой подоплекой солдатских песен.

В финале третьего действия стрельцы просят защиты у Хованского и обращаются к молитве: как пишет Серебрякова, это их «исход из истории» [8, с. 168], одна из самых проникновенных молитв оперы (*Пример 4*).

Стрелцкие жены.
Die Streljzwyber.

Стрельцы.
Strelzy.

Гос - по - ди, не дай вра - гам во - блу - ду, и о - хра -
Herr, mein Gott! be - wahr uns vor den Fein - den und schüt - ze

Пример 4. Молитва стрельцов «Господи, не дай врагам в обиду», 3 д.

Еще одна молитва стрельцов звучит перед казнью в четвертом действии. Головорезы и молитвенники — этот парадокс возникает как на сюжетном уровне (полное преобразование тех, кто еще недавно казнил других), так и на музыкальном: солдатские интонации меняются на хоральные, сохраняя неизменную лирическую «подсветку». Как совмещаются, зверства, чинимые ими, и молитвы?

Прежде всего, можно вспомнить высказывание Выготского: «Внутреннее противоречие мы найдем всегда в романах Достоевского, которые одновременно протекают в двух планах — в самом низменном и в самом возвышенном, — где убийцы философствуют, святые — продают свое тело на улице, отцеубийцы — спасают человечество» [4, с. 89]. Это же можно сказать и о «Хованщине». Парадокс объясним еще и тем, что часть стрельцов принадлежала к староверам и, как пишут историки, в частности, Василий Осипович Ключевский [6], именно стрельцы предложили раскольникам выступить в защиту старой веры. Это было слияние двух потоков социального протеста: выступление в защиту старой веры фактически родилось в ходе стрельцкого восстания 1682 года. Главным организатором и руководителем выступления был князь Иван Хованский. Но общность взглядов у стрельцов и раскольников была все же неглубокой, так как все помыслы стрельцов устремлялись на

служение высшим кругам общества, по этой причине их союз со староверами не мог быть долговечным. Стрельцы, еще недавно помогавшие раскольникам, впоследствии ловили и преследовали их. Среди них был Никита Добрынин (Пустосвят) которого казнили, а многих выслали в дальние уголки России [10, с. 278–290; 3, с. 210–235].

В третьем действии «Хованщины» жены стрельцов возмущены своими мужьями (хоровая сцена «Ах, окаянные пропойцы»), это настроение усиливается в финале четвертого действия, придавая ему парадоксальный характер: стрельцов ведут на казнь, они просят о помиловании, а их жены наоборот, требуют поскорее казнить мужей — «воров и гуляк» (Пример 5).

The image shows a musical score for a chorus. The top part consists of two vocal staves with lyrics in Russian. The bottom part is a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs). The music is in a minor key with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The lyrics are: "Не дай пощады, казни окаянных, воров и гуляк". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, providing a somber and driving accompaniment to the vocal lines.

Пример 5. Хор стрельцких жен «Не дай пощады, казни окаянных», 4 д.

Строфы молитвы стрельцов чередуются с хором возмущенных жен. Эта кульминация красноречиво раскрывает парадоксальность не только ситуативную, но и социально-психологическую. Бунт жен, косвенно усиливая характеристику стрельцов и представляя их разгулявшейся жестокой силой, говорит о том, что раскол существует не только на политическом уровне и в религиозном сознании староверов, но и на семейном.

Следует попутно отметить, что хор в опере — не коллективный «монолит», а живая ткань, характеризующаяся постоянной сменой ансамблей, включением солистов, звучанием неожиданных речитативов, без переходов сменяемых ариозо, вновь переходящих в хор или ансамбль. Так сформирована эта детализированная музыкальная ткань, требующая отдельного изучения. Ее кажущаяся «рыхлость» на самом деле обеспечивает удивительную реалистичность происходящего, «правду жизни», представленную не только в психологических портретах персонажей, но и на композиционном уровне.

По словам Асафьева, в «Хованщине» «сюжет дан, как нанизанные звенья событий, но не как видимой связью скрепленные факты» [1, с. 145]. Все происходящее на сцене может показаться хаотичным, и действительно, действие осуществляется по принципу калейдоскопической смены персонажей и хоро-

вых групп. Данный принцип сопоставим с кинематографической сменяемостью кадров, он и формирует композиционно-смысловую структуру оперы. Подобный подход позволил представить Мусоргскому всю многоэлементность русской жизни в динамике ее развития. Именно так наиболее достоверно можно было показать разноликую Русь: народную, боярскую, старообрядческую; доносительскую, бунтарскую, молитвенную. Структура музыкальной ткани соответствует образно-смысловой множественности. Сергей Михайлович Слонимский писал о Мусоргском: «Именно он первый не только в музыке, но и во всем мировом искусстве открыл и творчески глубоко исследовал страшную разобщенность людей, атомизацию толпы, общества, народа... Мусоргский до боли наглядно передал одиночество человека в толпе, групповую и личную обреченность, распыление общности людей и самого народа на социально небезопасные особи и стаи» [9, с. 23].

Вместе с тем при всей множественности вопере наблюдается идея парности, проявленная на разных уровнях.

Парность персонажей: в опере два доносчика — Шакловитый и Подьячий; два князя — Голицын и Хованский; два священника — Досифей (князь Мышецкий, согласно его родословной) и лютеранский пастор (он появляется у Голицина с просьбой о построении лютеранского храма); две возлюбленные князя Андрея — Марфа и Эмма; две основные группы персонажей — стрельцы и раскольники; две второстепенные — калики перехожие и пришлые люди; две группы женских персонажей — прославляющие Хованского и жены стрельцов, проклинаящие своих мужей; две группы девушек в покоях Хованского — русские и персидки.

Парность сцен: Иван Хованский со стрельцами — Досифей с раскольниками. В целом они объединены в своих стремлениях, поскольку бунт был общим.

Две линии в характеристике стрельцов — бунтари и молитвенники.

Двойственность смыслового пространства, сконцентрированная в образах раскольников в виде гибели-спасения.

Осознав факт многообразно проявленной в «Хованщине» двоичности, уже невозможно говорить о рыхлости и аморфности оперы. Ее композиционная и смысловая стройность создается разными способами. Один из них — принцип «допевания» или «досказывания», применяемый в ряде номеров оперы. К примеру, песня Марфы «Исходила младешенька» перемежается с дуэтом Марфы и Сусанны, и очередной куллет поется на некотором расстоянии в новой тональности. Песня отражает бесконечную в своем многообразии сущность самой Марфы. Сцена же, благодаря включению другого материала, обретает форму рондо.

Подобным образом поется «Слава». В первом действии она звучит сначала у женского хора: «Белому лебедю путь просторен», затем ее подхватывает весь хор: «Слава лебедю, слава белому», наконец, подключаются стрельцы «Слава бацьке». Все эти три «Славы» (самая мощная у стрельцов) звучат через промежутки времени, между которыми происходят разные события.

Кульминацию этого принципа мы наблюдаем в конце первой картины четвертого действия: Шекловитый убивает Ивана Хованского и насмешливо допекает величание на мотив «Плывет, плывет лебедушка», начатое русскими девушками.

В опере существует и неочевидный парадокс, который парадоксом как раз не выглядит, поскольку характерное для традиций русской оперы включение в драматургию инокультурного пласта, в данном случае не происходит. Польские акты в «Жизни за царя» и «Борисе Годунове», половецкие сцены в «Князе Игоре» — это всегда другой музыкальный язык, отдельный акт. В «Хованщине» концепция отличается от традиционной: в четвертом действии в сцене увеселения Хованского русские девушки и персидки не враждебны друг другу, они существуют в одном пространстве. Враги здесь не имеют национальной окраски, это внутренний раскол, терзающий страну.

Таким образом, Мусоргский психологически достоверно воплотил русский менталитет, в котором уживаются противоречивые импульсы. Тарускин подчеркивает, что миф о национальном русском характере наиболее мощно представлен именно через музыку, в которой заложен феномен непохожести, аура инаковости [17]. Парадоксы выходят за пределы сюжета и характеров действующих лиц, они переносятся и в план восприятия. По сути, симпатии слушателя на стороне Хованского и стрельцов, а также Марфы и раскольников, хотя церковь этот период считает одним из самых трагических в своей истории. Доносчики же, Подьячий, Шакловитый, по сути, совершающие правильный поступок, симпатии не вызывают, как и петровцы, разрушающие старый порядок жизни. Многообразие парадоксов, логика их взаимодействия образуют своеобразное «созвучие», в котором приоритетную роль, как и в любой гармонии, играет борьба противоположных начал.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Об опере. Избранные статьи. Л.: Музыка, 1985.
2. Берченко Р. Э. Композиторская режиссура М. П. Мусоргского. М.: URSS, 2003.
3. Буганов В. И. Московские восстания конца XVII века. М.: Наука, 1969.
4. Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Азбука, 2016.
5. Лукьянов С. А. К вопросу о массовых самоубийствах старообрядцев в XVII–XVIII вв. // Вестник московского университета МВД России. 2015. № 9. С. 18–21.
6. Ключевский В. О. Сочинения: в 9 т. М.: Мысль, 1989. Т. VII.
7. Мусоргский М. П. Литературное наследие: письма, биографические материалы и документы. М.: Музыка, 1971.
8. Серебрякова Л. А. В поисках обретаемого смысла. Русская музыка в движении времени. М.: Аграф, 2017.
9. Слонимский С. М. Трагедия разобщенности людей // Советская музыка. 1989. № 3. С. 20–30.
10. Соловьев С. М. История России с древнейших времен. М.: Издательство социально-экономической литературы, 1962. Т. 13.
11. Ширинян Р. К. Эволюция оперного творчества Мусоргского. М.: Музыка, 1973.
12. Эткинд Е. Г. Материя стиха. М.: Гуманитарный союз, 1998.
13. Emerson C., Oldani R.W. Modest Musorgsky and Boris Godunov. Myths, Realities, Reconsiderations. Cambridge; New York; Melbourne: Cambridge University Press, 2006.

14. Taruskin R. *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton: Princeton University Press, 2020.
15. Taruskin R. *Musorgsky: Eight Essays and an Epilogue*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
16. Taruskin R. *On Russian Music*. Berkeley: University of California Press, 2008.
17. Taruskin R. *Opera and Drama in Russia as Preached and Practiced in the 1860s*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1981; republished, Research Press, 2022.

REFERENCES

1. Asafiev B. V. *Ob opere. Izbrannye statii* [About the opera. Selected articles]. Leningrad: Muzyka, 1985.
2. Berchenko R. E. *Kompozitorskaya rezhissura M. P. Musorgskogo* [Modest Mussorgsky's Composer Direction]. Moscow: URSS, 2003.
3. Buganov V. I. *Moskovskie vosstaniya konca XVII veka* [Moscow Uprisings at the End of the 17th Century]. Moscow: Nauka, 1969.
4. Vygotskij L. S. *Psikhologiya iskusstva* [Psychology of Art]. Moscow: Azbuka, 2016.
5. Lukyanov S. A. K voprosu o massovykh samoubijstvakh staroobryadczev v XVII–XVIII vv. [On the Issue of Mass Suicides of the Old Believers in 17th–18th Centuries]. In: *Vestnik moskovskogo universiteta MVD Rossii* [Vestnik of Moscow University of the Ministry of Internal Affairs of Russia], 2015, no. 9, pp. 18–21.
6. Klyuchevskij V. O. *Sochineniya* [Works], in 9 vols., vol. VII. Moscow: Mysl, 1989.
7. Musorgskij M. P. *Literaturnoe nasledie: Pisma, biograficheskie materialy i dokumenty* [Literary Heritage: Letters, Biographical Materials and Documents]. Moscow: Muzyka, 1971.
8. Serebryakova L.A. *V poiskakh obretaemogo smysla. Russkaya muzyka v dvizhenii vremeni* [In Search of Acquired Meaning. Russian Music in the Movement of Time]. Moscow: Agraf, 2017.
9. Slonimskij S. M. Tragediya razobshhennosti lyudej [The Tragedy of the Disunity of People]. In: *Sovetskaya muzyka*, 1989, no 3, pp. 20–30.
10. Soloviev S. M. *Istoriya Rossii s drevnejshikh vremen* [History of Russia since Ancient Times], vol. 13. Moscow: Izdatelstvo sotsialno-ekonomicheskoy literatury, 1962.
11. Shirinyan R. K. *Evoljucziya opernogo tvorchestva Musorgskogo* [The Evolution of Mussorgsky's Operas]. Moscow: Muzyka, 1973.
12. Etkind E. G. *Materiya stikha* [Matter of Verse.]. Moscow: Gumanitarnyj sojuz, 1998.
13. Emerson C., Oldani R.W. *Modest Musorgsky and Boris Godunov. Myths, Realities, Reconsiderations*. Cambridge; New York; Melbourne: Cambridge University Press, 2006.
14. Taruskin R. *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton: Princeton University Press. 2020.
15. Taruskin R. *Musorgsky: Eight Essays and an Epilogue*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
16. Taruskin R. *On Russian Music*. Berkeley: University of California Press, 2008.
17. Taruskin R. *Opera and Drama in Russia as Preached and Practiced in the 1860s*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1981; republished, Research Press, 2022.

Стогний Ирина Самойловна

доктор искусствоведения, профессор, кафедра
аналитического музыкознания, Российская
академия имени Гнесиных, Москва, Россия

Irina S. Stogny

Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor,
Analytical Musicology Department, Gnessins
Russian Academy of Music, Moscow, Russia