

Ольга Соломонова
(Киев)

О ПРИНЦИПАХ СЕМАНТИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА В ОПЕРЕ «БОРИС ГОДУНОВ» М. П. Мусоргского

У каждого смысла есть свой праздник Возрождения...
(Михаил Бахтин)

Одно из главных свойств современной науки – ее «семантическая тотальность» (Т. Апинян) – стремление обнаружить интенции произведения, выявив специфику информационно-смысловой организации текста. Однако всякий текст, как считает Умберто Эко, это «ленивый механизм, требующий, чтобы читатель (в нашем случае – музыковед или исполнитель, О. С.) выполнял часть работы за него»¹. Чтобы завести этот механизм, исследователю необходимо выбрать работающую герменевтическую стратегию, способствующую разгадке текстовых тайн.

Не претендуя на исчерпывающее изложение проблемы, отмечу, что, на мой взгляд, приоритетными механизмами обнаружения смысловых потенций текста в «Борисе Годунове» являются активно семантизированные интонационные феномены, имеющие длительную историю интертекстуального существования, а потому – наиболее плотную в информационном отношении семантическую программу. Это музыкально-риторические фигуры и жанровые модели, прежде всего, плач и слава.

Вполне определенно о семантических свойствах отмеченных феноменов говорят ученые. Так, исследуя роль риторических фигур в формировании теории и практики музыкальной выразительности, О. И. 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»².

Не менее прозрачно мнение В. Н. Холоповой о жанре: «Жанр – источник номер один в формировании музыкальной семантики»³. Что же касается столь востребованной Мусоргским жанровой символики **плача и славления**, то именно они – благодаря своей продолжительной эволюции и ритуально-обрядовой специфике – обрели четкие семантические контуры и потому могут быть подключены как к программе прямого обнаружения

¹ Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. – СПб.: Simpozium, 2003. – С. 9.

² О. Захарова. Риторика и западноевропейская музыка 17-первой половины 18 в.: принципы, приемы. М.: Музыка, 1983, 77 с. – С. 9.

³ Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: Учебное пособие. СПб.: «Лань», 2000, 320 с. – С. 211.

смысла, так и к анализу игровой стратегии композитора, разворачиваемой по «инверсивной траектории», в движении от обратного.

Итак, пользуясь высказыванием У. Эко о том, что «лес – это метафора художественного текста», предложим свою прогулку по мусоргским лесам «Бориса Годунова», руководствуясь рекомендацией ученого «иметь желание и способность соответствовать авторскому стилю, содействуя его осуществлению»⁴.

Учитывая ограниченные рамки статьи, в разговоре о семантических резонансах барочной символики в «БГ» сосредоточим внимание на работе Мусоргского с риторическими фигурами *catabasis* и *passus duriusculus*, имеющими общую нисходящую направленность.

Как известно, катабасис (дословно с греческого – спуск в преисподнюю) – музыкально-риторическая фигура, связанная в барочной музыке с семантикой нисхождения, а позже – распятия, страдания на Кресте и, наконец, смерти.

Начиная с древнейших времен, *catabasis* – популярная тема в мифологии и литературе. Самые известные примеры – путешествие Одиссея в Аид (XI песнь «Одиссеи»), спуск в глубины подземного мира Орфея и Энея (из «Энеиды» Вергилия, книга VI). Вспомним и о том, что Христос между своей Смертью и Воскресением свершил свой собственный *catabasis* – сошел в ад, чтобы вывести из него праведников.

В опере «Борис Годунов» представлена и прямая, и метафорическая трактовка катабасиса: царь Борис, музыкальная 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 оперы этот метафорический вектор завершается последним плачем Юродивого по распятой Руси: «Горе, горе Руси, плачь, плачь, русский люд, голодный люд!», также основанным на катабасисной символике (см. Пример 9-а). Как всегда у Мусоргского, здесь важна ремарка, достраивающая символический контекст трагедии: «За сценой глухие удары набата продолжают» (учитывая, что набат – один из самых драматичных типов колокольного звона, связанный с трагическими страницами русской истории, этот подтекст становится явным).

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

⁴ Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах / У. Эко. – СПб.: Simpozium, 2003. – С. 42.

Немаловажно, что уже первое появление царя – Монолог «Скорбит душа» (2-я картина Пролога, ц. 15) – программирует его «страстной путь» (заметим, что оркестровая тема мрачных предчувствий Бориса, предваряющая данный монолог, также основана на нисхождении – пример 1).

Пример 1.

Монолог «Скорбит душа»

зло - ве - щим пред - чув - стви-ем ско - вал мне серд - це.

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

Пример 2.

Монолог «Достиг я высшей власти»

а)

Но сча - стья нет мо - ей из - му - чен - ной ду - ше!

б)

о - ни ж ме - ня, бес - ну - ясь, про - кли - на - ли!

в)

О - ни ме - ня по - жа - ром у - пре - ка - ли.

г)

Как бу - ря, смерть у - но - сит же - ни - ха...

д)

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 мертвые 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

а)



Уф! тя - же - ло; дай дух пе - ре - ве - ду...

б)



Не я... не я твой ли - хо - дей!

Обращает на себя внимание практически полное сходство последнего примера – вплоть до низкой вводнотоновой ступени, очерчивающей целотоновое движение в пределах тритона – с темой «зловещих предчувствий» Бориса из его Первого монолога.

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

Пример 4.

Сцена смерти Бориса

а)



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

б)



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

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

Страстная символика нисхождения – в еще более экспрессивном варианте *passus duriusculus'a* – присутствует и в косвенной характеристике Бориса Юродивым в Сцене у собора Василия Блаженного – единственном прямом обличении царя «Нельзя молиться за царя Иро да!» (ц. 31).

Пример 5.

Сцена у собора Василия Блаженного

Нель - зя мо - лить - ся за ца - ря И - ро - да!..

Трудно с полной уверенностью говорить об осознанном и целенаправленном решении Мусоргского свершить «катабасисную судьбу» царя Бориса. Тем не менее, некоторые факты говорят в пользу подобного предположения. Так, работая над 2-й редакцией оперы, 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:

Пример 6.

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!

Не менее важно *оркестровое сопровождение* данного фрагмента, на протяжении шести тактов экспонирующее барочную «эмблему скорби» – риторическую фигуру *passus duriusculus*, укрупняющую трагическую символика в завершении этой сцены: вопреки некоторому разнообразию вокальной партии умирающего Бориса, инструментальная линия очерчивает прямолинейное «схождение в преисподнюю» (на фоне фразы «Господи! Ты не хочешь смерти...»). Трагическая символика «жестковатого хода» усилена в данном случае одним из самых эффективных приемов музыкальной риторики – фигурой *aposiopesis* (изображение смерти) в вокальной партии Бориса, формирующей, за счет паузирования, экспрессивный акцент происходящего.

Примеров можно привести множество. Однако самый убедительный из них – кульминация народного хора «Расходилась, разгулялась» из Сцены под Кромами (4-е действие), откровенно провозглашающая идею возмездия. Речь идет о фрагменте «Смерть, смерть Борису!» (ц. 49–50, дважды!) – самом прямом доказательстве смысловой динамики катабасиса, (который, тем не менее, является минорным осуществлением фразы «Живи и здравствуй, царь наш батюшка» из Пролога, речь о чем пойдет позже):

Пример 7.

Сцена под Кромами

The musical score is for the scene 'Сцена под Кромами'. It features four vocal parts: Soprano (Sopr.), Alto, Tenor (Ten.), and Bass. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The lyrics are 'Смерть, смерть Бо-ри-су!'. The Soprano and Alto parts have a melodic line starting with a half note 'Смерть,' followed by a quarter note 'смерть' and a quarter note 'Бо-ри-су!'. The Tenor part has a melodic line starting with a half note 'Смерть,' followed by a quarter note 'смерть' and a quarter note 'Бо-ри-су!'. The Bass part has a melodic line starting with a half note 'Смерть,' followed by a quarter note 'смерть' and a quarter note 'Бо-ри-су!'. There are rests in the Soprano and Alto parts for the second and third measures, and in the Tenor and Bass parts for the first two measures.

Так завершился пройденный катабасисом семантический круг, очерчивающий интонационную парадигму грехопадения-распятия-смерти и включающий, как это часто бывает у Мусоргского, две запараллеленные системы смыслов: латентно-инверсивную (в Прологе) и прямую (в сцене под Кромами).

Следует особо отметить, что Мусоргский – не сторонник исключительно прямых и очевидных смыслов: «открытому тексту» он часто «предпочитает план тайного, скрытого подтекста, резко противоречащего внешней форме выражения»⁵ и даже ведущего по ложному пути. Речь идет, прежде всего, о фрагменте «Живи и здравствуй, царь наш батюшка!» из 2-й картины Пролога, предшествующем грандиозной «Славе» – главной кульминации венчания Бориса на царство. Этот первый, звучащий на *ff* славильный зов народа, являет собой остранный *catabasis*, проведенный в тритоновом тональном соотношении *C–Fis* (см. оркестровое вступление), в неадекватном плясовом ритме⁶. Это аномальное «здравствование», находясь на стыке драматургически важных фрагментов Пролога (конца 1-й картины «Завоем, для ча не завуть?») и начала 2-й картины с условно-театральным «Да здравствует царь Борис Феодорович!»), имеет два семантических измерения: мажорным тоном оно соответствует славильной символике, по мелодическим же свойствам это типичная фигура *catabasis*:

⁵ Беленкова И. Принципы диалога в «Борисе Годунове» М. Мусоргского и их развитие в советской опере // М. П. Мусоргский и музыка XX века. – М. : Музыка, 1990. – С. 129.

⁶ Все примеры указаны по изданию: М. Мусоргский. Борис Годунов. Опера. Клавир / сост. и отредактировал по автографам композитора П. Ламм. – Л. : Музыка, 1973. – 448 с.

Здравствование перед Славой «Уж как небе...»

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The music is in 7/8 time and G minor. The lyrics are: Жи - ви и здравст - вуй, царь наш ба - тюш - ка! The Soprano and Tenor parts have the lyrics written below them, while the Alto and Bass parts do not have lyrics written below them.

Наличие в начале сцены славления риторической фигуры отпевания и смерти – столь же неожиданной в славильном контексте, сколь настойчиво повторяющейся в эпизодах, связанных с интонационным решением судьбы Бориса, симптоматично: если вхождение на престол интонационно закодировано как нисхождение, итог предопределен (неслучайна трактовка этой Славы С. Фроловым: «с шумом, криком и под колокольный звон происходящая, коронация Бориса воспринимается как его торжественное ниспровержение»⁷).

Важный факт в осознании смысловой динамики этих запараллеленных констант, раскручивающих «смертоносную пружину» катабасиса (славильного зова «Живи и здравствуй, царь наш батюшка» из 2-й картины Пролога – и народного проклятия «Смерть, смерть, смерть Борису!» из 2-й картины 3-го действия) – их композиционная переключка, **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 катабасиса – 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 этого слова как «спуска в преисподнюю»).

В результате проведенного анализа возникает вопрос: рискнем 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

⁷ Фролов С. «Славления» в опере М. Мусоргского «Борис Годунов» / С. Фролов // Келдышевский сборник: Музыкально-исторические чтения памяти Ю. В. Келдыша. – М. : ГИИ, 1999. – С. 140.

топографическим. Подтверждение факта осведомленности Мусоргского в сфере риторических фигур – их осознанное привлечение с пародической целью в «Райке», развенчивающее миф о безграмотности композитора. Ведь, как заметил Пушкин, «хороший пародист обладает всеми слогами»⁸. Значит, Мусоргский владел ими.

Еще одно важнейшее направление композиторской режиссуры Мусоргского в плане семантизации материала – его **работа с жанрами**, продуманная и логически обоснованная. Интонационная интрига оперы простирается между двумя семантически противоположными жанровыми константами – Славой и Плачем, коррелятами жизни и смерти, проясняющими глубокую философско-этическую сущность «Бориса Годунова».

Симптоматично, что именно плач становится первым и последним жанровым акцентом оперы: ее интрига разворачивается от плача-предвестника трагической судьбы Бориса «На кого ты нас покидаешь» – к трагическому резюме оперы, опять-таки пророческому плачу Юродивого по «невесте Руси». Так оба героя-антипода – иерархически высший и низший – параллельно проходят свою Голгофу, отмеченную общей интонационной программой «страстного пути».

В противоположном семантическом поле находятся славильные жанры. Показательно, что все славления, связанные с реальными, «тварными» персонажами (Борисом, Самозванцем, бояриным Хрущовым), есть увенчания-развенчания – антиславления, включающие в себя «срыв» славильной семантики или заканчивающиеся таким «срывом» (как, например, бесславное славление боярину Хрущову или Слава «Уж как на небе красному слава»). Семантически важным в этом контексте представляется исключение – Слава Царю Небесному, исполняемая каликами переходными – единственное истинное славление оперы (заметим, что, разделяя антиславильную концепцию С. Фролова, изложенную в статье «"Славления" в опере М. Мусоргского "Борис Годунов"»⁹, мы выводим за пределы этой семантики названную славу Царю Небесному).

Немаловажно то, что звучащие в Прологе плач и славление обнаруживают общность драматургического развития. В обоих случаях присутствует тенденция с а м о у н и ч т о ж е н и е ж а н р а путём пережима и гипертрофии его признаков в кульминации. Суть данного приема – в движении от естественного изложения интонационной идеи при экспозиции жанра – к её профанации в итоговом проведении за счёт шаржированного укрупнения жанровых знаков и механистического повторения в резкой динамике и кричащей тембровой окраске. В обоих случаях развитие

⁸ Пушкин А. С. Англия есть отечество карикатуры и пародии // Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 10 т. – Т. 6 / А. С. Пушкин. – М. : Худ. литература, 1976. – С. 55.

⁹ Фролов С. «Славления» в опере Мусоргского «Борис Годунов» // Келдышевский сборник: Музыкально-исторические чтения памяти Ю. В. Келдыша. – М.: ГИИ, 1999. – С. 133–142.

завершается «полной победой автоматического мира» – «переупорядоченного, лишённого гибкости, мертвого»¹⁰.

Для понимания специфики рассматриваемых фрагментов приведем мнение М. Арановского о финале 6-й симфонии Шостаковича, весьма точно поясняющее суть подобных «энтузиастических» звучаний: «Кажется, кроме слепой восторженности толпы и целиком внешнего энтузиазма <...> в ней [музыке] и в помине ничего нет. <...> Это... вырвавшееся на волю “коллективное бессознательное”, которое правит толпой, охваченной древнейшим инстинктом. Перед нами точно выписанный портрет массы. Причём портрет, не лишённый внешней привлекательности <...>. Асимметрия налицо. <...> Всё остальное слушатель должен додумать сам»¹¹.

Так выстраивается четкая драматургическая концепция, в соответствии с которой за каждым аргументом в пользу позитивной трактовки следуют опровержения, несущие истинный смысл. Считаем, что эти акценты нельзя рассматривать как случайные: есть основания считать их важным режиссерским ходом Мусоргского, свидетельством последовательной концепции, направленной на формирование глубинных смысловых интенций оперы.

И еще один семантически важный драматургический жест Мусоргского. Интересно, что в зону пассионарно-плачевой семантики композитор включает и **Юродивого**, символизирующего, с одной стороны, идею возмездия, а с другой – образ «распятой Руси». Будучи антагонистом и обличителем Бориса, Юродивый в то же время – это совесть царя, его оборотное Я, обращенное к Богу и идее раскаяния за грехи. Неслучайна общность их интонационной драматургии: в кульминационных зонах оперы оба героя подключены к единой программе, основанной на катабасисе и плаче – главных музыкальных символах страдания и смерти во все времена.

В случае с Борисом наблюдается движение по спирали внутри интонационной семантики смерти: презентация царя – это, во-первых, его призыв на царство плачем «На кого ты нас покидаешь» – «коррелятом смерти», как бы уже вводящим Бориса во временную точку «предлежания смерти» (С. Б. Борисов), а во-вторых, – к а т а б а с и с о м (вспомним первый монолог «Скорбит душа»).

Завершение этой спирали – откровенное провозглашение идеи смерти в сцене кончины Бориса, озвученной молитвенным заубойным хором и все теми же *catabasis*'ом и *passus duriusculus*'ом. Это – на уровне режиссирования личной драмы царя. На высшем же, философско-этическом уровне, связанном с идеей противостояния народа и власти, тема его смерти, как отмечалось, отмечена скандированным провозглашением фразы «Смерть,

¹⁰ Лотман Ю. Пушкин: Биография писателя. Статьи и заметки. «Евгений Онегин». Комментарий. – СПб.: Искусство – СПб., 2005. – 847 с. – С. 810-811.

¹¹ Арановский М. Музыкальные «антиутопии» Шостаковича // Русская музыка и XX век. – М.: ГИИ МКРФ, 1997. – С. 247.

смерть Борису!», откровенно озвученной катабасисом в кульминации хора «Расходилась, разгулялась...» (пример 7).

У Юродивого, человека высшего смысла, прозревающего не Видимость, но Сущность, присутствует стойкая парадигматика плача, обогащенная хроматизированным движением *passus duriusculus* в драматургически важных фразах «Нельзя молиться за царя Ирода!» и «Горе, горе Руси!»:

Пример 9.

Сцена у собора Василия Блаженного

а)

Нель - зя мо - лить - ся за ца - ря И - ро - да!..

б)

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

Бесспорно, Мусоргский – блистательный композитор-режиссер, в связи с чем вспоминается мнение Э. Фрид о «Хованщине»: «Сочиняя, он (М. Мусоргский – О. С.) видел внутренним взором все: целостный облик действующих лиц, динамику перемещения в пространстве людских пластов и групп. В музыку он вкладывал некий «код», который на расстоянии столетия, будучи верно расшифрован, может служить надежным руководством для постановщика и исполнителя»¹².

По контрасту вспоминается и нечто другое, в частности, стойкое представление о Мусоргском как о безграмотном дилетанте, более того – идиоте. Прочитую на этот счет суждения не просто современников, но друзей композитора по «Могучей кучке»:

В. Стасов–М. Балакиреву (16 мая 1863 г.): «Что мне в Мусоргском ... Ну да, он как будто одно думает со мною, но я не слыхал у него ни одной мысли, ни одного слова из настоящей глубины пониманья, из глубины захваченной, взволнованной души ... Все у него вяло, бесцветно. Мне кажется, он совершенный идиот»¹³;

М. Балакирев – В. Стасову (3 июня 1863 г.): «... у меня никого, кроме Вас, нет. Кюи я не считаю, он талант, но [не] человек в общественном смысле. Мусоргский почти идиот. Римский-Корсаков пока еще прелестное дитя...»¹⁴.

¹² Фрид Э. Прошлое, настоящее и будущее в «Хованщине» М. М. Мусоргского / Э. Фрид. – Л. : Музыка, 1974. – С. 237.

¹³ Письмо В. В. Стасова М. А. Балакиреву от 16 мая 1863 г. // Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым : в 2 т. – Т. 1 : 1858–1869. – М. : ОГИЗ ; Музгиз, 1935. – С. 182.

¹⁴ Письмо М. А. Балакирева В. В. Стасову от 3 июня 1863 г. // Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым : в 2 т. – Т. 1 : 1858–1869. – М. : ОГИЗ ; Музгиз, 1935. – С. 192–193.

Как видим, ампула идиота – довольно прочное в характеристике композитора. Объяснение можно было бы найти в том, что данные письма относятся к 1863 г., когда Мусоргский еще не создал своих шедевров. Но вспомним разгром, учиненный другом, Цезарем Кюи, по поводу уже созданного «Бориса», а также посмертный «Критический этюд» того же Кюи, в котором, учитывая специфику прощального жанра, должно быть либо хорошо, либо никак.

Не говоря об активном критическом импульсе посмертной статьи, впечатляет ее завершение: «... в созданиях Мусоргского есть крупные недочеты и недостатки, но без этих недостатков Мусоргский был бы гением»¹⁵. Без комментариев...

При осмыслении причин такой глухоты соратников на ум приходит один ответ. Как верно заметил Сергей Слонимский (и он здесь не одинок), «Мусоргский – единственный композитор XX века, живший в XIX веке»¹⁶. опередив свое время и «заговорив» на музыкальном языке будущего, он в то же время адаптировал те глубины извечного музыкального смысла, реальное осознание которых пришло гораздо позже – и продолжает приходить по сей день. Воистину Мусоргский, говоря словами Е. А. Ручьевской, – композитор сильного стиля¹⁷, мощный драматург, у которого нет ни одной случайной ноты, а все детали, предельно выверенные и семантически активные, работают на целое.

В качестве эпилога свой прогулки по «мусоргианским лесам» приведу великолепный пассаж Гюляры Садах-Заде: «Поразительно, до чего все же актуален “Борис Годунов” во все времена. Это потому, что у нас на дворе всегда – смутное время. Иного не дано...»¹⁸.

¹⁵ Кюи Ц. М. П. Мусоргский (Критический этюд) // Кюи Ц. А. Избранные статьи / Ц. А. Кюи ; сост., автор вступит. ст. и примеч. И. Л. Гусин. – Л. : Музгиз, 1952. – С. 286.

¹⁶ Ручьевская Е. «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен. К проблеме поэтики жанра / Е. Ручьевская. – СПб. : Композитор, 2005. – С. 182.

¹⁷ Ручьевская Е. «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен. К проблеме поэтики жанра / Е. Ручьевская. – СПб. : Композитор, 2005. – С. 14.

¹⁸ Садах-Заде Г. Новый московский документализм / Г. Садах-Заде // Окно в Европу: Приложение к газете «Мариинский театр». – 2006. – № 1–2. – С. 2.