

Любовь Серебрякова
(Екатеринбург)

«ГЕОМЕТРИЯ ТРАГЕДИИ» В «ХОВАНЩИНЕ» МУСОРГСКОГО

Аннотация

В статье обосновывается историософская концепция русского раскола в народной музыкальной драме М.П. Мусоргского «Хованщина»; рассматривается античная модель построения трагедии, положенная в основание композиции и драматургии оперы.

Ключевые слова

Русская историософия, история раскола, модель трагедии, «роковая судьба», метафизика истории и судьбы.

Lyubov' Serebryakova
(Ekaterinburg)

THE 'GEOMETRY OF TRAGEDY' IN MUSORGSKY'S *KHOVANSHCHINA*

Abstract

The article explores the historiosophic conception of the Russian schism in Musorgsky's *Khovanshchina* and discusses the relation between the opera's composition and dramaturgy and the antique model of tragedy.

Key words

Russian historiosophy, history of the schism, model of tragedy, 'fate', metaphysics of history and fate.

То, что «Хованщина» — вершинное, итоговое творение гения Мусоргского, в котором русская опера совершила один из своих высочайших взлетов, сегодня не требует доказательств. «Хованщине» посвящены многочисленные научные труды и специальные монографии, что создает картину ее всесторонней и фундаментальной изученности. Но столь же очевидно и другое: опера все еще оберегает свои тайны. Это касается заглавного в опере образа «Рассвета на Москве-реке» с его пока нерасшифрованной символикой, зловещей фигуры всегда внезапно появляющегося Шакловитого, а также образа Марфы, не похожей ни на одну из оперных героинь и вместе с тем как будто бы чуть ли не на всех сразу. Страстно любящая и глубоко страдающая женщина, гадалка и пророчица, политический деятель («политическая авантюристка на посылках у Досифея» — Б.В. Асафьев), религиозная фанатичка, возвещающая смерть на костре за веру, — наверное, этими типами исчерпываются многие амплу героинь опер-драм, но не исчерпывается образ Марфы. Не вполне ясна и структура художественного мира «народной музыкальной драмы»; по-прежнему в ее адрес высказываются упреки в слабости драматического начала, в отсутствии главного героя, по масштабу сравнимого с царем Борисом предшествующего творения Мусоргского, в непонятности происходящего без предварительного знания русской истории, в неясности самой сути трагического действия. А между тем, по прошествии XX века, можно с полной определенностью сказать: мало какие произведения обладали такой «прожекторной мощностью» для будущего, определяя пути дальнейшего развития оперы как музыкально-театрального произведения и всей системы художественного мышления, раздвигая границы музыки как вида искусства.

Новаторство «Хованщины» принадлежит музыкальному театру, но выходит далеко за его пределы. Оно коренится в совершенно новой, еще не бывавшей в опере концепции, в развернутой в опере художественной картине мира, в религиозной философии истории, в новой глубине постижения человека и народа. В том, что определило положение Мусоргского не только как гениального композитора, но и как глубокого и оригинального

мыслителя своего времени, давшего мощный творческий импульс последующему развитию искусства и художественному философствованию по кардинальным вопросам стремительно меняющегося времени, всякий раз пристально вглядывавшегося в зеркало «извечных» проблем — так точно, так бесстрашно и так художественно потрясающе сформулированных Мусоргским во всей их социально-исторической конкретности и одновременно в их «модельной» архетипической всеобщности и непостижимой метафизической глубине.

«Хованщина» — опера об исходе, об исторической гибели Московской Руси перед лицом грядущей Петербургской империи, радикально изменившей всю российскую жизнь, народную веру, душу и сознание. Раскол двух исторических эпох, двух русских миров проходил по всем артериям народно-государственной жизни, «резал по живому» и стал, действительно, эпохой апокалиптического срыва русской истории, великой исторической трагедией. «Роковые последствия этой церковно-государственной революции слишком болят еще в нас», — писал известный русский философ Г.П. Федотов почти 300 лет спустя. Во время становления замысла «Хованщины» раскол стал оцениваться в русской культуре как «самое крупное явление нашей исторической жизни» (Ф.М. Достоевский)¹.

Характерно, что Мусоргский неоднократно вспоминает устами своих героев о предыдущей катастрофе русской истории, указывая на ее постоянное присутствие в памяти народа, — о татаро-монгольском нашествии. Именно оно стало первым в череде апокалиптических разрывов-расколов русской государственности, истории и культуры, из которых страна всякий раз выходила новым государством: Киевская Русь, Московская Русь, Российская империя, Советский Союз, Российская Федерация.

Мусоргский как философ истории все время сопоставляет эпоху раскола с периодом татаро-монгольского ига в ответ на эсхатологические предчувствия своего времени. Современная ему Российская империя, родившаяся в результате церковного раскола и реформаторства Петра Великого, вскоре завершит историю в катастрофе революции и гражданской войны начала XX века. Снова произойдет великий раскол государства, в «огне и пламени» опять будет жестоко истреблена вера народа, вновь брошенного властью в адском вихре исторического смерча, а религиозная духовность народа уйдет в «подпочвенные воды» его жизни, самосознания и культуры. В контексте такой исторической перспективы начало «Хованщины» — воспоминания стрельцов о «Варфоломеевской ночи» накануне — поистине является «воспоминаниями о будущем».

В исторической концепции «Хованщины» много особенностей. Во-первых, как известно, именно история впервые становится главной героиней «народной музыкальной драмы», предметом специальных раздумий, анализа и художественного воплощения. История русского раскола XVII века и вовлеченность в него всех социальных пластов и сословий народа — от имущих власть (Совет у Голицына) до простолюдина (Пришлые люди: «ведь мы народ как есть убогой»), включая государственный чиновный слой («от властей поставленный» Подьячий — служащий «Приказной избы»), а также главные действующие силы эпохи раскола (стрельцы, раскольники, петровцы) — вот основа действия «Хованщины» и ее концепции.

Кроме того, в «Хованщине» как исторической опере, с ее неразрешимыми противоречиями и трагическим уходом всех действующих лиц, на сцене нет не только образа царя — центральной фигуры русской исторической оперы, но нет и образа врага — ни иноземного, ни внутреннего. Нет в ней и однозначно трактуемых отрицательных героев: все участники событий (даже стрельцы, в начале действия «сущие звери») — исторические деятели, руководимые благими целями. Нет здесь также и цельного образа народа — «великой личности, одушевленной единою идеею», или народа, сплоченного перед лицом внешней угрозы, или народа, представляющего жизнь в ее устойчивых обрядовых формах.

¹ Значение раскола XVII века для эпохи Мусоргского освещено в работе М.П. Рахмановой «Мусоргский и его время» // Советская музыка. 1980. № 9, 10.

Как ни странно, но нет и центрального героя — протагониста, фокусирующего все основное действие драмы (хотя главной героиней, конечно же, является Марфа).

Но, быть может, главный парадокс «Хованщины» в том, что в ее взмятном конфликтном мире, где все в острейших столкновениях друг с другом, фатальный раскол везде и во всем, а страна «по щиколку в крови», 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. Всех действующих лиц, все сословия и пласты народа Мусоргский представляет в водовороте *исторической катастрофы Руси*, из которой нельзя выйти, от которой нет спасенья. *Все в нее тотально вовлечены — и ею же тотально обречены.*

Стремление разобраться в том, как развивалась трагедия русского раскола, понять смысл и ход истории, ее движущие силы, а главное результат, многократно превосходящий устремления и усилия всех ее участников, — вело Мусоргского к постижению некоей иррациональной необъяснимости и метафизической предопределенности происходящего: *тайны русской исторической судьбы в расколе*. И в результате — к построению такой «модели истории» и картины исторического процесса, в которой *трагедия сочетается с мистерией, а христианская провиденциальность и эсхатологизм — с античным понятием «роковой судьбы»*, которая предопределяет «роковое развитие» исторических событий и личных судеб².

² Понятие «роковой судьбы» нуждается в пояснении. В древнегреческой мифопоэтической традиции использовалось множество терминов, которые определяли в греческом языке понятие судьбы и акцентировали различные *ипостаси, стороны судьбы*. Среди них: *μοῖρα* (мойра — судьба, доля), *ἀνάγκη* (ананке — необходимость, неизбежность), *αἶσα* (айса — «божество, уделяющее каждому его долю или удел» — определение из словаря Лидделла и Скотта, *σῦμφορα* (сьюмфора — полезное содействие), *μόρος* (морос — доля, удел), *πότμος* (потмос — индивидуальная жизненная доля), *κῆρ* (кера — смерть; «богиня смерти или роковой участи» — словарь Лидделла и Скотта), *πῆρομενῆ* (пепромене — предопределение), *τύχη* (тюхе — случай, встреча, счастье, удача), *δαίμων* (даймон — демон, дух), *εἰμαρμένῆ* (хеймармене — фатум, рок), *ἀδραστῆα* (адрастейя — неотвратимость) и др. Все они служили для выражения концепта судьбы как предопределения, но с разными градациями смысла, и соединялись у античных авторов в различные сочетания. Кроме того, эволюционные социально-исторические процессы в древнегреческом обществе вносили свои изменения в развитие мифологемы судьбы на разных этапах, актуализируя в ней те или иные коннотации.

Соотношение рока и судьбы в античной культуре представляется следующим образом. Рок — безличная внешняя губительная сила, действующая с неотвратимой фатальностью («*εἰμαρμένῆ ἀνάγκη*» — Гераклит), но он «сам по себе не поддается уразумению и непонятен» (Гегель), и «предопределенного Роком не может избежать даже сам бог» (Геродот). — См.: *Горан В.П.* Древнегреческая мифологема судьбы. Новосибирск, 1990. С. 267, 298 и др.

Судьба — хоть и предопределенный, но все же «особый, неповторимый жизненный удел того или иного индивида, города и т. п.», «индивидуальная жизненная доля, которая у каждого человека своя» (Там же. С. 302, 271, 172 и др.), и она различна. Более того, в пророчествах судьбы возможен даже свободный выбор и воля к нему, пример чего явлен в «Илиаде» Гомера. Ахилл накануне сражения под Троей, зная предрешения Мойры, отвечает своему коню Ксанфу на предсказание скорой гибели: «<...> мать мне говорила, Фетида среброногая, что я двоякие участи несу к концу смерти <...>. Если у Трои буду сражаться, то погибну, но слава всегда невредима пребудет. Если же домой пойду <...> то погибла моя слава добрая, зато долговременный мой век пребудет и не скоро меня конец смерти постигнет» («Илиада». IX, 410–416).

Как одна из разновидностей у древнегреческих авторов встречается и судьба как неотвратимый рок. Классический пример — трагедия Софокла «Эдип-царь», и именно в ее характеристике в научной литературе используется понятие «роковой судьбы». Интересно терминологическое выражение Софоклом этой сущности. Главным в номинации судьбы в этой трагедии становится понятие Тюхи — случая, случайности, встречи, удачи и даже счастья («Я — сын Судьбы (*τύχη*)», — произносит Эдип, а прорицатель Тиресий предсказывает ему: «Вот этой удачей судьба (*τύχη*) тебя затем погубит» («Эдип-царь», 434). За цепью случайностей в развороте событий трагедии

Мусоргский называет свое творение народной музыкальной драмой, но в результате создает русскую историческую трагедию, точнее — *трагедию о русской истории*, а это жанр иной, чем драма, и у него свои законы. Как же творит мир трагедии композитор, какую модель «подбирает» к своему историческому материалу и монументальной концепции? Об этом умалчивают документальные источники, но, думается, свидетельствует сама «Хованщина».

На первый взгляд, действие «Хованщины», действительно, выглядит громоздким, неупорядоченным и не имеющим единого логического стержня (напомним, что именно сюжетная драматургия прежде всего привела в недоумение Н.А. Римского-Корсакова, когда он начал работу над рукописями оперы³). Но при ближайшем рассмотрении становится очевидным, что драматургия трагедии Мусоргского строго организована и подчинена определенным законам, что действие ее совершается с неуклонной последовательностью.

Конечно, у Мусоргского уже был опыт сотворения трагедии — «Борис Годунов», и у нее был свой великий драматург — Пушкин, оказавший на композитора огромное влияние; пушкинская формула русской исторической трагедии «судьба человеческая — судьба народная», естественно, остается действенной и в «народной музыкальной драме». Но не единственной. «Хованщину» Мусоргский созидает сам как либреттист, драматург и композитор, тщательно возводит ее здание как архитектор и в фундамент действия полагает иные законы. В структуре художественного мира этой оперы претворены разные модели «геометрии трагедии» как способа воплощения неразрешимого — в пределах и силами человеческой жизни — конфликта (конечно, среди моделей, помимо пушкинских — исторические хроники и трагедии Шекспира, с которыми и в «Борисе», и в «Хованщине» есть драматургические и даже текстуальные совпадения). Однако для понимания главной, сверхсюжетной темы, выраженной интонационной драматургией оперы, решающей оказывается одна модель — уже изученная и творчески претворенная Мусоргским ранее. На ней и будет сконцентрировано наше внимание.

Начнем с гипотезы.

В «Хованщине» Мусоргский кладет в основание драматургии построение трагедии Софокла «Эдип-царь» и сосредоточивает трагедию русского раскола не только на персонажах, но именно на «роковом развитии», на «неотвратимом пересечении линий», как впоследствии охарактеризует смысл трагедии Софокла и своей оперы «Царь Эдип» И.Ф. Стравинский⁴.

стоит неотвратимость их предначертаний и хода, и эту «мировоззренческую идею» Софокл выразил словосочетанием *ἀναγκαῖα τύχη* (ананкайя тюхе — неизбежная случайность), что в его образном языке интерпретируют одновременно как «роковую случайность» и «неизбежную судьбу», или, соединив, — «роковую судьбу». Именно такое определение использует Ф.А. Петровский для характеристики жизненных путей Лая и Эдипа, их персональных неотвратимых судеб. — Софокл. Трагедии. Пер. с древнегреч. С.В. Шервинского. М., 1958. С. 434-436.

³ «"Хованщину" можно бы инструментовать, предварительно очистив, но, Боже, что за сюжет... Ведь с таким сюжетом она не может идти на сцене», — писал Римский-Корсаков С.Н. Кругликову сразу после смерти друга, в апреле 1881 года. — *Римский-Корсаков Н.А.* Литературные труды и переписка. Т. 8А. С. 71; «В I и II действиях оказалось много лишнего, безобразного по музыке и затягивающего сцену», — вспоминал он позднее, во время написания «Летописи». — См.: *Римский-Корсаков Н.А.* Летопись моей музыкальной жизни. Изд. 9-е. М., 1982. С. 185.

Стоит отметить характерное совпадение: завершенная одновременно с «Хованщиной» и предложенная Римским-Корсаковым к постановке в Мариинском театре «Снегурочка» получила сходную оценку: «Направник ... сказал, что опера эта *благодаря отсутствию драмы* "мертвая" и успеха иметь она не может...» (Летопись... С. 191; курсив мой. — Л.С.). Новаторство драматургии обеих опер, как это нередко бывает, превосходило понимание современников.

⁴ Не исключено, что такое понимание пришло к Стравинскому под влиянием «Хованщины». «Моя публика не безразлична к судьбе этого персонажа (царя Эдипа. — Л.С.), но я думаю, она гораздо больше заинтересована *персоной судьбы и изображением ее, что может быть осуществлено*

Известно, что музыка к трагедии о царе Эдипе была первым крупным театральным замыслом Мусоргского, который неудержимо владел им более двух лет (1858–1861). И независимо от того, что было художественно реализовано в этой работе и к чьему переложению трагедии он писал музыку (в исследовании Е.М. Левашева и Н.И. Тетериной убедительно доказано, что к трагедии «Эдип в Афинах» В.А. Озерова⁵), важно то, что сознанием своим он был глубоко погружен в мир этой трагедии и мучительно пережил судьбу ее главного героя («Мусоргский бредит... “Эдипом”», – писал тогда Кюи Балакиреву⁶). А также постиг ее драматургическую модель: роковая судьба, пророчески возвещенная в начале (или даже до начала) действия, неизбежно свершается, невзирая на все попытки ее избежать.

Понятие «роковой судьбы» не могло не оказать сильного воздействия на молодого Мусоргского, тяжело перенесшего в эти же годы «страшную болезнь мистицизма» и засвидетельствовавшего ее связь с работой над «Эдипом»: «Последняя мистическая вещь — это *Andante b-moll* (хор) из интродукции к “Эдипу”», — писал он Балакиреву 26 сентября 1860⁷. Понятие это, думается, стало лично переживаемым, особенно в последние годы жизни, во время создания «Хованщины». К тому же вело его и изучение истории русского раскола, где предпосылки события оказывались несоразмерными с результатами, а разверзшаяся катастрофа — с обусловившими ее причинами. И, конечно же, в «Эдипе» было усвоено Мусоргским само построение трагедии как стремительно и неуклонно разматывающейся пружины судьбы, веления которой возвещены в самом начале, — то, что впоследствии Стравинский назовет «геометрией трагедии, неотвратимым пересечением линий»⁸. Драматургия оперы свидетельствует, что «закадровая модель» античной трагедии проступает в ней со всей очевидностью.

Первый акт представляет собой грандиозную экспозицию всех действующих сил и героев оперы на Красной площади. Здесь сразу представлены: все пласты народа (стрельцы, пришлый люд, раскольники); все герои психологической драмы (Марфа, Андрей, Эмма); главные политические и религиозные деятели (Иван Хованский, Досифей); дана завязка трагедии — пружина последующего действия (донос), а также вся многоярусная художественная картина мира, развернутая вертикально и системно организованная: *Красная площадь* — центр исторической жизни, место парадов (выход Ивана Хованского) и казней (стрельцы) Московской Руси; *Кремль* — центр государственной власти, который будет переходить из рук в руки (в конце I действия его занимают стрельцы, в конце IV — петровцы), символизируя смену исторических эпох Руси-России; *Колокол Ивана Великого* на самой высокой колокольне Кремля — сакральный центр оперы, «глас» пространства спасения, мира иного. Обратим внимание и на изначальное «состояние мира»: чума в Фивах у Софокла — «Москва и Русь по щиколку в крови» у Мусоргского.

исключительно музыкой», — пояснял он. — *Стравинский И.Ф.* Диалоги. Л., 1971. С. 179 (курсив мой. — Л.С.). Думается, что в этом также слышится «эхо» «Хованщины», к которой Стравинский, как известно, в 1913 году создавал новый финал, изучая подлинные рукописи Мусоргского.

⁵ См.: *Левашев Е.М., Тетерина Н.И.* Историзм художественного мышления М.П. Мусоргского. М., 2011.

⁶ Письмо от 19 августа 1858 года // *Мусоргский М.П.* Письма, биографические материалы и документы. М., 1971. С. 280.

⁷ Там же. С. 46, 48, 50.

⁸ Интересно, что А.К. Толстой еще во времена Мусоргского использовал с этой целью практически аналогичное понятие: «архитектура трагедии». Характеризуя строение художественного мира «Царя Федора Иоанновича» (1868), он представляет его тоже в геометрических формах («в форме треугольника»), основываясь на смысловой структуре античной трагедии: «В отношении Шуйского и Годунова Федор играет роль древней греческой судьбы, толкающей своих героев все вперед к неизбежной катастрофе <...>». — Проект постановки на сцену трагедии «Царь Федор Иоаннович» // *Толстой А.К.* Драматическая трилогия. СПб., 1896. С. 515.

При этом все герои и группы народа выходят сразу с пророчеством своей судьбы — роковой и неотвратимой.

Герои религиозно-духовной жизни — Досифей, Марфа, раскольники — переживают ее мистически, поскольку духовно пребывают в двух мирах. Они активные деятели исторической жизни, и трагедия истории — их личная судьба. Но, страдая и борясь «во времени», они внутренне определяют себя «в отношении к вечности» и живут в эсхатологической настроенности, переживая грядущее в настоящем. Именно так они появляются в первом действии, прекращая «брань мира сего» (Марфа — насилие над Эммой, Досифей — вражду Хованских, отца с сыном), а также пророчествуя о будущем: Марфа — об исходе внутренней драмы («видится в горних обитель дивно пресветлая...»), Досифей — об исходе исторической борьбы («На прю грядем, на прю великую...»). Раскольники уже в конце первого акта поют «песнь отречения от мира сего».

Остальным героям «Хованщины» судьба предсказывается в музыке. Выразителем темы «роковой судьбы» (гибели, поражения, изгнания) Мусоргский делает семантически отягощенный *нисходящий фригийский тетрахорд*, издавна осмысленный как средство выражения трагического. Именно он и становится главной музыкальной темой произведения, которая буквально пронизывает всю его музыкальную ткань и является основой интонационной драматургии.

Мусоргский накапливает семантику фригийского тетрахорда как бы исподволь. Поначалу «растворенный» в музыкальной ткани, не фиксирующий на себе внимания и существующий латентно, он вместе с тем занимает семантически ключевые позиции и постепенно объемлет собой важнейшее смысловое пространство оперы уже в I акте.

Впервые он звучит в начале действия у безымянных стрельцов, вспоминающих вчерашние погромы («Вчера немало потрудились» — в оркестре и в опорных тонах фразы Первого стрельца). Затем дважды появляется в выходе Шакловитого: при первом упоминании о доносе («Заказец важный есть тебе» — в опорных тонах мелодии оркестра) и в страшных угрозах Подьячему («Но ежели когда-нибудь при встрече...» [ц. 29]), где он внятно и грозно проводится в оркестре половинными нотами в аккордовом изложении на фоне будущих «шагов судьбы» четвертными, сразу определяя семантический комплекс доноса (в обоих случаях в связке с «демоническим» лейтмотивом Шакловитого, основанном на увеличенном трезвучии). Вслед за тем фригийская формула внедряется в видоизмененную тему хора стрельцов «Гой вы, люди ратные», которая в оркестре приобретает грозно-зловещий характер (ц. 57), далее появляется у Подьячего перед чтением «надписа» о зверствах стрельцов (ц. 70). Кроме того, вся последующая сцена чтения Подьячим «надписа» сопровождается в оркестре шагами катабасиса — барочного символа трагической неотвратимости, смерти, в «Фантастической симфонии» Берлиоза ставшего также темой «Шествия на казнь». Так к моменту появления на сцене начальника стрелецкого войска Ивана Хованского со своим полком за ними уже прочно закрепляется интонационная характеристика зловещих «сеятелей смерти», с предсказанием шествия на казнь, а за фригийской формулой — значение темы смерти. Данный смысл будет сохраняться и при дальнейшем расширении ее семантического поля и превращении ее в самостоятельную тему.

В драматической сцене Андрея, Эммы и Марфы фригийский тетрахорд впервые сопрягается с темой любви — «страшной пытки» и муки безысходной. А после отражения Марфой ножа Андрея в ее партии впервые появляется ремарка «восторженно», означающая вхождение Марфы в особое духовное состояние, и на нисходящем фригийском тетрахорде начинает звучать новая тема — *тема судьбы*, постепенно становящаяся в опере главной: «Чует болящее сердце *судьбы глагол*...». Этот «глагол» есть пророчество страшного и неизбежного будущего — гибели «в огне и пламени». Но и спасения «в горних», в «обители дивно пресветлой»...

Главное же свое значение фригийский тетрахорд окончательно приобретает во II действии, в представлении последнего участника драмы — единственного, кому не нашлось

места в многофигурной и многоплановой экспозиции всех действующих сил в I акте. Почему? Ведь Мусоргскому нетрудно было найти повод для включения князя Василия Голицына в начальное «действие на Красной площади». Но композитор представляет Голицына крупным планом и всесторонне в интерьере его «московско-европейского» кабинета на протяжении II акта. Больше он в опере не появится — только молча проедет по Красной площади «печальным поездом» изгнанника, сочувственно провожаемый народом и Досифеем.

Голицыну Мусоргский предназначил особую роль: именно он выносит тему судьбы на авансцену действия, и именно в сцене Гадания Марфы у Голицына она вырастает в *основную сверхсюжетную тему* «Хованщины», впоследствии объемлющую всех ее главных героев, всех действующих лиц истории и саму историю, также имеющую свою провиденциальную предопределенность и свою судьбу.

Последний раздел сцены Гадания Марфы, собственно прорицание, состоит из пяти лирически распетых строф с одинаковой эпифорой — трагически обреченным нисхождением по фригийскому тетраорду, которым в центральной, третьей строфе обозначены слова «судьба так решила!». В предсказании Марфы тетраорд впервые распет кантиленно, прожит эмоционально, утверждён многократным повторением и превращен из интонационной формулы в главную тему «Хованщины».

Предсказание Марфы Голицыну сразу звучит как приговор, но и отпевание одновременно. Музыкальное звучание его, по глубине выраженного в нем сочувствия и сострадания, выходит далеко за границы данной ситуации, простираясь в пространство макротемы и глубинных «потайных» смыслов «Хованщины». Ибо не только судьба Голицына, но нечто гораздо большее отпеваётся в этом проникновенном реквиеме, звучащем словно уже за пределами земных катастроф, как многое в этой великой опере. В реквиеме по уходящей Московской Руси превращается тема предсказания Марфы в симфоническом «Отъезде князя Голицына на Белоозеро» в начале пятой картины.

Пророчества судьбы, возвещенные в начале, открываются деятелям «хованщины» в финале II акта, когда начинает наносить сокрушительные удары донос. Продиктованный практически до начала действия оперы, он не только пророчит судьбу Хованских, которые «на царство покусились», но и сразу звучит приговором, в свете которого далее развиваются все события оперы, образуя к ним мощный трагедийный контрапункт (особенно — к помпезной сцене выхода Ивана Хованского «во власти и славе» на Красной площади в I акте).

Отныне неотвратимое пересечение дорог влечет всех участников «хованщины» и носителей старой веры к роковому концу. В стремительном завершении II действия Шакловитый объявляет приговор Петра участникам «спора князей», и Хованский с Голицыным отныне «выбывают из истории». В середине III акта Шакловитый появляется в Стрелецкой слободе, чтобы нанести разящий удар по стрельцам в их неприступной крепости с помощью наемного провокатора Подьячего. В финале первой картины IV действия он, снова внезапно, появляется в «дому и вотчине» Хованского, чтобы сразить его кинжалом наемного убийцы.

Шакловитый является самой загадочной фигурой «Хованщины», тайну которого разгадывают все исследователи оперы. Понятно, что Мусоргский придает ему некое особое значение. Реальный исторический персонаж, после подавления стрелецкого бунта 1682 года по распоряжению Софьи заступивший место Ивана Хованского во главе Стрелецкого приказа и лично заинтересованный в разгроме «хованщины», именно он выдвигается Мусоргским как главная действующая сила⁹. Он — режиссер катастрофы «хованщины»,

⁹ «Знаете, кого бы хотелось заставить подсказывать подьячему донос: Шакловитого — ведь он сильнее прочих интриговал против Хованского, а ведь третий из *схоронившихся* доносчиков так и не был узан: ни у Желябужского, ни у Матвеева нет сведений о третьем», — писал Мусоргский В.В. Стасову. — *Мусоргский М.П.* Письма, биографические материалы и документы. С. 162. Думается, в выборе Шакловитого на эту роль имели значение и его личные качества,

всего хода этой катастрофы. Определяя Шакловитому такую роль, Мусоргский уводит его «за кадр» и делает двигателем «рокового развития»: являясь конкретным политическим деятелем, использующим для достижения своих целей доносы, подкупы, провокации, расправы, заказные убийства, он одновременно действует как скрытая пружина трагедии — как тайный агент и орудие судьбы, тем самым приобретая «метафизическое измерение».

В начале оперы нам еще неведомо сверхсюжетное значение его доноса, а между тем донос выделен сильными средствами. Во-первых, тексту доноса Мусоргский дает прозвучать дважды: сначала в диктовке Шакловитого, затем в чтении Подьячего, что с точки зрения сценического времени было бы недопустимым, а с драматургической, — неоправданным, если бы не особая важность этого доноса. Во-вторых, Мусоргский явно демонизирует здесь образ Шакловитого, появляющегося в охабне, напоминающем западноевропейскую накидку с клобуком, — так в Средние века нередко изображалась Смерть, а в романтическую эпоху и сам властелин нижней бездны. «Отступая в тень» при появлении стрельцов, он, по ремарке Мусоргского, «закрывается охабнем», скрываясь под ним. В конце же сцены, завершив диктовку доноса, он словно бы ставит под ним подпись, разоблачая свое инкогнито, а на самом деле набрасывает на себя зловещую маску и угрожающе представляется Подьячему как «дьявола ходатай». Напомним и о «демонической» окраске лейтмотива Шакловитого (на основе увеличенного трезвучия), с которым он появляется в сцене доноса¹⁰.

В дальнейшем этот герой также всегда является внезапно, словно ниоткуда, и столь же внезапно исчезает в никуда («быстро уходит», «скрывается в улице»). Оставаясь до поры до времени в тени, он тем не менее всегда в центре событий. Его зловещее присутствие постоянно ощущается, его мгновенные появления делают стремительными, как удар кинжала, два финала — II действия и первой картины IV действия. Выходя на сцену в начале I акта с угрозой пыток, дыбы и наводя леденящий душу ужас на Подьячего, он завершает свой путь в опере демоническим хохотом над трупом пораженного им Хованского.

С расправой над стрельцами, убийством Хованского и ссылкой Голицына «демоническая» роль Шакловитого заканчивается, как завершается и трагедия «хованщины»: молчаливый, но весьма красноречивый проход Петра по Красной площади к Кремлю в конце IV действия свидетельствует о смене эпох и наступлении нового исторического времени. Далее начинается мистерия, в которой завершается другая тема оперы — трагедия русского религиозного раскола, моделью для которой Мусоргский избирает мистерию Страстей как добровольной жертвы — мученичества на костре за веру.

Если бы образ Шакловитого был ограничен только описанной выше ролью в построении трагедии, то он полностью укладывался бы в амплуа оперного злодея с романтической демонической «подсветкой». Однако в «Хованщине» нет однозначных героев; не является исключением и Шакловитый. Подобно другим героям народной музыкальной драмы, он живет в разных смысловых пространствах — конкретной действительности и метафизики истории и судьбы — и является едва ли не самым многомерным образом оперы, находящимся поистине «между Богом и дьяволом».

Именно ему Мусоргский поручает арию, которая на первый взгляд противоречит всей логике образа и обычно трактуется как вставной номер, как «вмонтированное» в партию Шакловитого выражение голоса автора. Думается, однако, что для этой цели

засвидетельствованные историческими источниками: «великого лукавства и ума человек» (А.А. Матвеев); «был безусловно предан царевне и не отступал ни перед каким злодеянием, чтобы угодить ей» (П.К. Щербальский). — Цит. по: Головинский Г.Л., Сабина М.Д. М.П. Мусоргский. М., 1998. С. 471, 472. Иначе говоря — наличие ума и воли к действию (равно как и к злодеянию).

¹⁰ Е.А. Ручьевская прямо называет Шакловитого «главным дьяволом» оперы, «человеком-маской», у которого «маска всего одна (при незначительных вариациях) — это маска дьявола», и вообще отказывает ему в «человеческом начале». — Ручьевская Е.А. «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен. К проблеме поэтики жанра. СПб., 2005. С. 51, 75.

композитор мог выбрать и более достойного героя. Дягилев, кстати, считал арию Шакловитого более уместной в устах Досифея, но за несогласием Шаляпина совсем исключил ее из постановки оперы в 1913 году, а Шостакович в своей оркестровой редакции, экранизированной в 1959 году, и вовсе поручил арию новому, специально введенному с этой целью персонажу — Вожаку Пришлых людей. Мусоргский же, с огромной ответственностью возводивший свое монументальное новаторское творение¹¹, поручает арию именно Шакловитому. Почему?

Ария Шакловитого в III действии «Спит стрелецкое гнездо», как представляется, имеет двойную мотивировку. Во-первых, она «оправдывает» его злодеяния высокими помыслами, заботой о благе Родины и тем выводит этот образ за границы злодейского амплуа. Следуя избранной логике, Мусоргский его, как и всех главных героев оперы, делает радетелем о судьбе государства и представляет участником трагедии русского раскола, руководимым тем же стремлением к спасению многострадальной Матушки Руси, что и князя на Совете. Действующий по поручению новой власти — царей младых Ивана и Петра, но в первую очередь царевны Софьи, он трактован Мусоргским не как их слепое орудие, а как их убежденный сподвижник. В связи с этим вспомним, что он появляется в опере с пророчеством и своей судьбы: «из нынешних будущий». Низвергая «хованщину» и тем самым сталкивая Московскую Русь в бездну катастрофы, он, действительно, перейдет из «нынешнего» в будущее. Правда, как известно, ненадолго¹².

Во-вторых, ария Шакловитого имеет *сверхсюжетное драматургическое обоснование*: она возводит главную в концепции оперы тему «роковой судьбы» на *историософский уровень* — заключительный в ее презентации, высший, уже за пределами конкретной социально-политической действительности, столкновения сословно-классовых интересов, личных амбиций и судеб. *Тема исторической судьбы России* выносится здесь Мусоргским на передний план, становится главной и разворачивается им в двух системах координат: в раздумьях о вечно катастрофическом времени («Пропала дань татарская, престала власть боярская, — а ты, печальница, страждешь и терпишь!») и в религиозно-философском плане, «в отношении к Богу» (заключительная молитва).

Тема пути и судьбы России в религиозно-философской концепции «Хованщины» образует своего рода *сверхсюжетный макродиалог*, который ведут все деятели эпохи раскола. И в этом плане Шакловитый словно бы приобщает свой голос к Совету князей, где тема этого диалога была с абсолютной точностью сформулирована Мусоргским-либреттистом и произнесена устами Досифея: «где Святой Руси погибель и в чем Руси спасенье?» Но, в отличие от полемического диалога князей, задачей которого для Мусоргского было представить расклад и столкновение различных социально-политических сил, дать рациональный анализ ситуации в государстве, выявить стратегию и тактику этих сил как непримиримую борьбу разнонаправленных устремлений, показать личную амбициозность государственных мужей, не оставляющую им шансов к объединению, и определить роковой итог Совета гневной репликой Голицына «Раскол!», — ария Шакловитого представляет собой высказывание другого рода.

Она решена Мусоргским как сокровенный *внутренний монолог*, как ни к кому полемически не обращенное, глубоко личное раздумье о судьбе страждущей Родины, как острое переживание трагичности происходящего (заметим, что обозначение темпа и

¹¹ «Выработка идет изрядная, шесть раз отмеришь, и один раз отрежешь: нельзя иначе, таково что-то внутри сидящее подталкивает на строгость»; «До такой степени я становлюсь строгим к себе... тщусь самого Сизифа преодолеть», — писал композитор В.В. и Н.В. Стасовым 2 августа 1873 года, в самый разгар работы над «Хованщиной». — См.: *Мусоргский М.П.* Письма, биографические материалы и документы. С. 162, 163.

¹² В 1689 году, после подавления следующего стрелецкого мятежа, он будет казнен по приказу Петра.

характера звучания — *Lento lamentoso, pp* — не встречается более нигде в опере). И именно здесь, в арии Шакловитого, размышления о стране соединяются с темой «роковой судьбы».

Фригийский тетрахорд становится основой главной темы арии, кантиленно распевается в ее мелодической линии дважды подряд, нисходя с вершины-источника (*es-des-ces-b, b-as-ges-f*) и семантически определяясь на словах «в судьбине злосчастливая» (ц. 309, тт. 1–2). Главная в интонационной драматургии «Хованщины» тема выступает здесь семантически значимым сегментом распева широкого дыхания, и ключевое слово «судьба» звучит подряд в трех начальных фразах монолога: «Ах ты, в судьбине злосчастливая, родная Русь», «Аль недруг злой наложит руку на судьбу твою?», «Аль немчин злорадный от судьбы твоей поживы ждет?» Напомним, что ария Шакловитого и звучит в главной тональности судьбы в опере — *es-moll*. Заметим и то, что, образуя арку к лирико-кантиленному пропеванию темы судьбы в предсказании Марфы, ария Шакловитого имеет с ней и определенное композиционное сходство: фригийский тетрахорд, приходящийся на начало темы арии, многократно повторяясь в ней, образует подобие рифмующейся анафоры, по типу рифмующегося окончания-эпифоры в предсказании Марфы, акцентирующего неотвратимость «велений» судьбы.

И все же, конечно, самое парадоксальное здесь то, что монолог Шакловитого, его размышление-переживание завершается страстной молитвой. Молитва эта, заполняющая всю репризу и коду трехчастной формы и музыкально построенная на теме судьбы, заслуживает особого внимания. Она — о судьбе Руси-«печальницы» в метафизическом плане — перед лицом Господа, к Которому Шакловитый взывает «из глубины». Два раздела молитвы — о главном, сформулированном Досифеем, о гибели и о спасении Руси: «даруй ей избранника, той бы *спас...*» (реприза арии) и «не дай Руси *погибнуть*» (кода). Молитва Шакловитого достигает страстного накала — ремарка Мусоргского «*appassionato (ad libitum)*» — и большой семантической плотности в коде (ц. 317), где на протяжении двух фраз патетически-декламационная мелодика достигает и самого нижнего (си-бемоль большой октавы), и самого верхнего (соль-бемоль первой октавы) пределов всей арии. Здесь начальное нисхождение «в глубину» по фригийскому тетрахорду на подлинном молитвенном обращении «Ей, Господи, *вземляй грех мира*» («взявший на Себя грех мира» — Ин: 1, 29) хроматизируется, приближаясь по звучанию к барочным темам *crucifixus*, а завершается стремительным восхождением и обращением к Господу «из глубины» («из бездн бед») — «*услыши мя: не дай Руси погибнуть от лихих наемников!*»

Искренность и «подлинность» молитвы Шакловитого Мусоргский «удостоверяет» рядом факторов. Во-первых, очевидной текстовой аллюзией на Пс. 129: «Из глубины воззвах к Тебе, Господи. Господи! услыши глас мой». Входящий в корпус ежедневных молитвословий на Всенощной (псалмы 140, 141 и 129 являются основой стихов, поющих между стихирами «на Господи воззвах»), стих псалма по своему содержанию и наиболее соответствует молитве Шакловитого. Он — не о личном помиловании и спасении, а о всенародном, государственном: «Да уповае Израиль на Господа, ибо у Господа милость и многое у Него избавление, и Он избавит Израиля от всех беззаконий его» (Пс. 129: 7, 8). Во-вторых, Мусоргский весьма неожиданно наделяет молитву Шакловитого тем свидетельством пребывания в молитвенном состоянии, которое присуще героям подлинной религиозной жизни, а именно: вся реприза арии идет в сопровождении характерного для композитора «светоносного» оркестрового комплекса (трепещущее тремоло струнных, медленно нисходящее с высоты), всегда символизирующего у Мусоргского образ Света, струящегося с небес, и молитвенного Богообщения (у царя Бориса, Досифея, Марфы). В-третьих, обращает на себя внимание лексическая связь арии Шакловитого с речью Марфы и Досифея (равно как и Бориса) — он буквально говорит их языком: «Вспомни, помяни ты детей твоих, к тебе ведь ласковых и болезных!», «Господи! Ты... ведый вся тайная сердец, болящих, измученных». Перекликается молитва Шакловитого и с молитвой стрельцов, которым он наносит разгромный удар: «не дай Руси погибнуть от лихих наемников»

(Шакловитый) — «не дай врагам в обиду...» (стрельцы); напомним и «не даждь одолети силе вражьей...» у Досифея (хотя здесь речь идет о другом враге).

Складывается впечатление, что Мусоргский *объединяет всех своих героев в том надсобытийном метафизическом пространстве*, которое делает различные, даже враждующие классы и сословия народом, — *в духовности и вере*. Там, где они «утоляют свои духовные потребности из одних и тех же источников» (В.О. Ключевский) — священных текстов, молитв, церковных песнопений и где устанавливается *духовное единство вопреки социальной розни*. Все они молят об одном привычном языке молитвословий. И тем самым все они вместе, по некоему «реализму в высшем смысле» (воспользуемся понятием Ф.М. Достоевского), захватывающему «последние» глубины психологии, народной веры, национальной духовности и самосознания, — и есть в «Хованщине» *русский народ, объединенный общей исторической судьбой*.

Ария Шакловитого помещена Мусоргским в самом центре монументальной композиции оперы, в середине III действия, и обозначает точку драматургического перелома. Представление темы «роковой судьбы» на всех уровнях завершено, после чего начинают один за другим следовать ее свершения, «сводящие со сцены» всех главных героев: разгром стрельцов (финал III действия), убийство Ивана Хованского (первая картина IV четвертого действия), изгнание Василия Голицына (симфонический антракт ко второй картине IV действия), шествие на казнь стрельцов (вторая картина IV действия), самоожжение раскольников (V действие).

Герои «Хованщины» уходят по-разному, но — *внемля «глаголу судьбы»* и пережив ее приближение. В «молчаливом» симфоническом «Поезде Голицына» и в обреченном прощании Хованского со стрельцами словно слышны отголоски финала великой трагедии Софокла и прощания принявшего свой жребий Эдипа: «И пусть судьба идет своим путем...» Мусоргский глубоко сочувствует своим героям, обреченным историей и судьбой. Музыкой пронзительно трагедийного звучания — *вблизи смерти, в предчувствии конца* — он словно бы дает им пережить прикосновение вечности. Особенно впечатляющей является тихая, сокровенная «прощальная» молитва стрельцов в финале III действия — они уходят из истории здесь, сцена казни в IV действии нужна Мусоргскому для решения другой задачи. Брошенные своим Батей, преданные и потрясенные, в ужасе «зависшие над бездной», они внезапно духовно пробуждаются и обращаются к единственному своему Отцу — с молитвой о защите. Более проникновенной и пронзительной, чем эта молитва, звучащая во вдруг наступившей тишине и уже в другом времени, не было никогда создано в опере. Неслучайно на дягилевской европейской премьере «Хованщины» в 1913 году, да и нередко после, эта молитва повторялась по несколько раз.

Иначе уходят раскольники, вдохновляемые Досифеем и Марфой. Как люди, идущие на костер за веру, они избирают свой мученический венец и совершают свой подвиг в духовной сосредоточенности и волевой собранности. И готовят к исходу «из жизни сей в жизнь вечную» обрядово-литургически. Литургическая подоснова действия обусловлена мистерией последней картины, которую можно назвать русскими Страстями, с молениями на камне — на «месте святе», «гефсиманским» исповеданием веры («да свершится воля Небесного Отца!»), скорбным шествием и восхождением на костер, «в огне и пламени» которого уходят в жизнь вечную не только Досифей со своей братией, но и Святая Московская Русь, — чтобы навсегда остаться в сакральном пространстве русской духовности.

Литература

1. Головинский Г.Л., Сабина М.Д. Модест Петрович Мусоргский. М., 1998.
2. Горан В.П. Древнегреческая мифологема судьбы. Новосибирск, 1990.
3. Левашев Е.М., Тетерина Н.И. Историзм художественного мышления М.П. Мусоргского. М., 2011.

4. *Мусоргский М.П.* Литературное наследие. Письма, биографические материалы и документы. М., 1971.
5. *Рахманова М.П.* Мусоргский и его время // Советская музыка. 1980. № 9,10.
6. *Римский-Корсаков Н.А.* ПСС. Литературные произведения и переписка. Т. 8А. М., 1981.
7. *Римский-Корсаков Н.А.* Летопись моей музыкальной жизни. 9-е изд. М., 1982.
8. *Ручьевская Е.А.* «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен. К проблеме поэтики жанра. СПб., 2005.
9. Софокл. Трагедии / Пер. с древнегреч. С.В. Шервинского; ред., послесловие и примеч. Ф.А. Петровского. М., 1958.
10. *Стравинский Игорь.* Диалоги: Воспоминания. Размышления. Комментарии. Л., 1971.
11. *Толстой А.К.* Проект постановки на сцену трагедии «Царь Федор Иоаннович» // А.К. Толстой. Драматическая трилогия. СПб., 1896.