

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КОМИТЕТ ПСКОВСКОЙ ОБЛАСТИ ПО КУЛЬТУРЕ  
КОМИТЕТ КУЛЬТУРЫ АДМИНИСТРАЦИИ г. ВЕЛИКИЕ ЛУКИ  
МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ДЕТЕЙ  
ЦЕНТР ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ г. ВЕЛИКИЕ ЛУКИ

## **М. П. Мусоргский** **Истоки. Истина. Искусство**

Выпуск 1

Сборник статей и материалов  
Международной научной конференции,  
посвященной 175-летию со дня рождения М. П. Мусоргского  
5–6 апреля 2014 г.

Санкт-Петербург • Великие Луки  
2015

УДК 92:785  
ББК 85.313(2)1-8

Редакционная коллегия:

И. В. Мацневский (ответственный редактор)

О. В. Колганова (редактор-составитель)

Ю. Е. Бойко

Д. А. Булатова

Т. М. Дудко (председатель оргкомитета конференции)

А. Б. Никаноров

М. П. Мусоргский: Истоки. Истина. Искусство: Сборник статей и материалов Международной научной конференции, посвященной 175-летию со дня рождения М. П. Мусоргского (Великие Луки – пос. Наумово, 5–6 апреля 2014 г.) / Российский институт истории искусств; [Редкол.: И. В. Мацневский (отв. ред.), О. В. Колганова (сост.), Ю. Е. Бойко и др.]. – Санкт-Петербург; Великие Луки, 2015.– Вып.1.–208 с.

ISBN

© О. В. Колганова, составление, 2015

© Коллектив авторов, 2015

© РИИИ, 2015

© МБОУ ДОД ЦЭВ, 2015

Участникам Международной научной конференции «Истоки. Истина. Искусство», посвященной 175-летию Модеста Петровича Мусоргского 5 апреля 2014 года.

**Дорогие друзья, товарищи, соратники!**

Великие Луки, город воинской славы, «Малый Сталинград», уже давно стал авангардом патриотических русских сил в битве за сохранение нашей исторической памяти.

Беззаветное служение Модесту Петровичу Мусоргскому, гениальному сыну земли русской, знало и победы, и временные отступления, но оно никогда не прекращалось и будет расцветать и укрепляться.

Места ушедших занимают молодые, с новыми идеями и со свежими силами бросающиеся в бой.

Успехов и удач вам в работе и творческой жизни.

«К новым берегам!»

Евгений Евгеньевич Нестеренко,  
народный артист СССР,  
Герой Социалистического Труда







*Ольга Кох*  
(Санкт-Петербург)

## **В потоке времени. О политических воззрениях М. П. Мусоргского\***

Судить о взглядах человека можно анализируя самые разнообразные свидетельства проявления его жизненной позиции. Как правило, прямые свидетельства воззрений — письменные или устные высказывания, участие в общественной жизни дают надежный материал для оценок. Но как быть с личностями, которые не оставили по себе столь веских свидетельств? К таким персонам относился М. П. Мусоргский.

Политические трактаты он не писал, да и эпистолярное наследие композитора весьма скромно, учитывая, что в XIX в., искусство написания писем даже предопределило возникновение эпистолярного жанра в литературе. Несмотря на то, что Мусоргский в письмах почти не высказывался о современной ему общественной жизни, все же одно из редких свидетельств сохранилось.

Мусоргский происходил из дворян Псковской губернии и по делам поместья вынужден был наезжать в Торопец. Вот оттуда-то в 1863 г. он писал своим друзьям. Необходимость ходить по присутственным местам и оформлять документы раздражала Мусоргского, хотя он сам был чиновником, и служил в молодости в Министерстве государственных имуществ. В письмах из Торопца композитор описывал местное дворянство и его действия в сложившейся социально-политической ситуации.

1863 г. — год переломный в истории страны. «Великие реформы» и самая важная из них — отмена крепостного права — реализовались поступательно шаг за шагом. В России уже ушли в прошлое телесные наказания, была принята Университетская реформа, шла подготовка проектов земской и судебной реформ. В 1862–1863 гг. власть столкнулась с сильным общественным движением. И это сопротивление проистекало не только от демократического лагеря (в борьбе с ним правительство пошло на арест одного из лидеров — Н. Г. Чернышевского), но и консервативного. В 1863 г. истекал срок завершения периода временнообязанного положения крестьян. Подписание уставных грамот, в которых фиксировалось земельное владение крестьян, тормозили обе стороны: крестьяне надеялись на увеличение наделов, помещики — на отказ от реформы, возврат к прежним временам.

В письмах Мусоргский представил живую картину накала страстей по поводу проведения реформы в Торопце, и откровенно высказал неприязнь увиденному в провинции.

В письмах из Торопца следует обратить внимание на два отрывка. Первый из письма к М. А. Балакиреву от 10 июня 1863 г.:

«...какие могут быть впечатления в Псковской губ[ернии], которую в своем уезде я знаю напролет со всеми присноблаженными в нем помещиками. Одно только могу сказать: крестьяне гораздо способнее помещиков к порядку самоуправления — на сходках они ведут дело прямо к цели и по-своему дельно обсуждают свои интересы; а помещики на съездах бранятся, вламываются в амбицию, — цель же съезда и дело уходят в сторону. Это факт утешительный, потому: нашему козырю в масть» [6: 51].

Спустя несколько дней, 22 июня 1863 г., все из того же Торопца в письме к Ц. А. Кюи: «Куда как много впечатлений!.. И что здесь или у нас за помещики! **Что за плантаторы!** (здесь и далее выделено мною. — *О. К.*) Обрадовались заведенному в городе клубу и чуть ли не каждый день собираются туда пошуметь. Дело начинается со *стичей, заявлений* г[оспода]м *дворянам* и доходит до всякий раз чуть не до драки, хоть полицию зови. У одного из главных крикунов постоянные стычки с посредником, посредник — это его (козел отпущения); крикун разъезжает по городу и собирает Христа ради подписочки для удаления посредника. Другой крикун *скорбный умом* за неимением достаточной силы убеждать, скрепляет свои доводы поднятыми вверх кулаками, которые рано или поздно попадут по назначению. И все это происходит в дворянском собрании и с этими господами встречаешь каждый день каждый день они вас слезливо мучат *утраченными правами, крайним разорением...* вопль и стоны и скандал! Позволены дворянам собрания — они и *собираются*; позволено им ратовать о своих делах и делах земства — они и ратуют, да еще как, с кулаками и крепкими словами. Заставь дурака молиться, он и лоб разобьет! А туда же, толкуют об утраченных правах. Есть, правда, порядочная молодежь — мальчишки, да я их почти никогда не вижу; молодежь эта посредничает постоянно в разъезде. А я, многогрешный, вращаюсь в оной, *вышеописанной ретирадной атмосфере*. Ретирадная атмосфера редко затрагивает инстинкт изящного; думаешь только о том, как бы [не] провонять или не задохнуться (где тут думать о музыке)» [6: 52–53].

Целесообразно сравнить мнение Мусоргского о Торопецких помещиках с высказываниями М. И. Семевского. Редактор-издатель

исторического журнала «Русская старина» был тоже Торопецким помещиком. Они почти сверстники: Мусоргский — 1839 г. рождения, Семевский — 1837 г. Оба обучились в военных корпусах: Семевский — во Втором кадетском корпусе, Мусоргский — в Школе гвардейских прапорщиков. Оба были выпущены в гвардейские полки: Мусоргский — в Преображенский, Семевский — в Павловский, и оба при первой же возможности вышли в отставку. Оба имели увлечения далекие от их чиновничьей службы. Отличие лишь в том, что Семевский был человеком «не без талантов», Мусоргский — гением, поэтому Семевский сделал чиновничью карьеру, Мусоргскому служба была помехой в его творчестве. Но в молодости, когда еще только формируются взгляды, когда мальчики, любуясь эполетами, затягивались в узкие мундиры, и еще повторяли заученные уроки — у них много общего. Особенно в оценке Торопецкого дворянства.

Семевский в 1867 г. совершил поездку в Торопецкий, Холмский и Великолукские уезды, которые охватил голод, и обрушился с критикой на взгляды местного дворянства, опубликовав заметку в газете «Голос» [8: 3–4].

Будет уместно представить достаточно обширную выдержку: «Большинство местных дворян, в лице влиятельнейших своих членов и представителей, смотрят на наступившее бедствие как на нечто такое, что дает им, будто бы право торжествовать: мы, мол, все это предвидели, мы даже предсказывали, что именно так и будет, мы говорили и писали (в “Вести”), но нас не хотели слушать. **Корень зла, по мнению этих господ, в великих реформах последних годов.** “Весть” более и более приобретает значение; даже юные девы под влиянием своих ближайших руководителей, зачитываются органом **людей крепостной закваски.** Рассуждения этих чтецов и почитателей “Вести” все сводятся к одному общему, следующему результату: упразднение де крепостного права дело, конечно, великое (это говорится мимоходом, как бы из приличия), но надо было совершить это упразднение иначе: а то, сами посудите, детям грубым, глупым, испорченным дали в руки зажженную свечу и не приставили к ним няньки! Дитя и обожглось, сгорит и совсем; наделение крестьян землею, устранение патриархальной над ними власти помещика, уничтожение (вне приговоров волостных судов) розог, дарование дикарям самоуправления, отсутствие более решительных мер (!) по взиманию недоимок, уничтожение откупа — и многое, многое другое, по мнению крупнейших глашатаев местной интеллигенции, суть главнейшие причины народного

бедствия. А тут еще земские учреждения: по понятию этих господ, эти учреждения совершенно фантастическая затея, будто бы положительно и окончательно пришедшаяся не по плечу нашему народу, нашему обществу». И далее М. И. Семевский писал: **«Вся эта плантаторская дичь, весь этот накипь крепостной закваски не заслужили бы в другое время никакого внимания, но теперь нельзя не прислушиваться к этим воплям, нельзя отвечать на них одним лишь презрительным молчанием — нельзя потому, что все эти господа мало встречают отпору в современных мировых деятелях. Изрыгая хулу на все великое чем, по справедливости, каждый из русских людей должен гордиться, здешние поклонники “Вести” говорят смелее и смелее; им вторят и представители администрации второй и третьей руки. Бог знает почему, но эти последние вообразили, что наступит другая пора, пора движения вспять, и что им следует руководить этим движением, дабы удостоиться наибольших щедрот и милостей; они тоже уверяют, что весь корень настоящего бедственного положения народа лежит в нем самом и в последних реформах...»** [8: 3–4]

Сходные оценки, общие термины. «Что за плантаторы!» — восклицает Мусоргский; «Плантаторская дичь!» — вторит ему Семевский, словно эти молодые люди были родными братьями! Многие молодые дворяне, получившие воспитание в военно-учебных заведениях, под влиянием невзгод нависших над Россией в годы Крымской войны 1854–1856 гг., вспоминали, что они русские.

1856 г.: «Весело-весело бьется сердце русского — мы просыпаемся от тяжелого сна, мы сбрасываем с себя блестящие оковы чужеземного влияния, основы гнетущие нас полтора столетия! Русь вяло, но поворачивает глаза на самую себя. Что ж мы хуже иностранцев? Чем? Что у нас более любви к родине, более преданности религии правлению, что натура наша постояннее, благороднее и возвышеннее, чем у какого-нибудь пройдохи англичанина? Да, мы просыпаемся, тысячу раз говорю: просыпаемся! Мы начинаем находить и гармонию, и звучность, и богатство в русском языке...»<sup>1</sup>

1859 г.: «Знаете что, я был космополит, а теперь — какое-то пере рождение; мне становится близким все русское и мне было бы досадно, если бы с Россией не поцеремонились в настоящее время, я как будто начинаю любить ее» [6: 20].

---

<sup>1</sup> ИРЛИ. Ф. 274, оп. 1, д. 41, л. 811–811 об.

Эти строки написаны после посещения Москвы. И у Семевского (первая цитата) и у Мусоргского древняя столица вызвала приток патриотических чувств.

Вернемся к характеристике торопецкого общества. В заметке М. И. Семевский резко выступил против органа «людей крепостной закваски» — газеты «Вести», которая была создана в середине 1860-х гг. и финансировалась Н. А. Безобразовым и В. П. Орловым-Давыдовым. Поместное дворянство недовольное «эмансипацией», стремилось взять реванш за нарушенное право собственности, бороться против проведенных реформ, и весной 1866 г. шли разговоры о создании аристократической партии [2: 344].

Однако и Семевский и, можно сказать с уверенностью, Мусоргский уже принадлежали другой партии — русской народной либеральной партии. Отметим, что в XIX в. партии не имели фиксированного членства, и этот термин относился к кругу умозаключений, сторонники которых считали себя одной партией.

Авторы монографии «Власть и реформы» отметили важный факт — период реформ предшествовал период идеологической подготовки общества и государственного аппарата, комплектовался кадровый корпус работоспособного чиновничества из числа чиновников «второго эшелона» министерств. Эта группа имела, хотя и чисто формальный, признак единения — непосредственное участие в комитетах, готовящих документы предстоящих реформ. Но помимо них существовала определенная часть дворянского общества, формально трудно фиксируемая, разделяющая взгляды либеральной бюрократии. К числу них принадлежали люди не только старшего, но и молодого поколения, чья юность совпала с началом реформ.

Суть политической позиции этого «корпуса» достаточно определено выразил А. П. Заблоцкий-Десятовский, чиновник Министерства государственных имуществ: «Эти люди не были революционерами (хотя впоследствии клеймили их этим именем), ни конституционалистами; они не мечтали о перестройке общества на новых началах» (подчеркнуто мною. — *О. К.*) [4: 542]. Реформы должны были сохранить незыблемым самодержавие и православие. А. П. Заблоцкий-Десятовский высказал еще несколько мыслей, которые представляют интерес. Он указывает время появления этого политического течения: «время, когда тяжелый гнет лежал над свободным проявлением мысли» — т. е. 1840-е гг. — годы николаевского режима. В это время они занимались «изучением вопросов администрации и политики, а главное — изучением положения на-

рода, его нужд и желаний. Эти люди не имели между собой никакой внешней связи, но их соединяла связь нравственная — служение одному делу.. у этих людей был идеал, к которому они стремились [...] Идеал их был — водворение правды, в тех сферах жизни, где им приходилось действовать. Идеал этот был прост, как сама правда, об этом идеале никто не проповедовал, и он как выражаются натуралисты, зарождается у них самопроизвольно». И далее: «Вот почему эти люди, — заключил А. П. Заблоцкий-Десятовский, — явились в передовых рядах деятелей. И без всяких масонских и иных знаков, — узнали друг друга, сошлись как старые знакомые» [4: 542]. Среди них он назвал В. Ф. Одоевского, Н. А. Милютина, К. В. Чевкина, П. Д. Киселева, Ю. Ф. Самарина. «Правда», «люди правды», «дело правды» — эти слова и словосочетания могут быть расценены как термин.

Однако раскрыть полное содержание этого понятия затруднительно из-за недостаточного количества материала. В трудах по лингвистике упоминаний обнаружить не удалось. Единственное наиболее развернутое объяснение находим в выступлении профессора Я. К. Грота, брата К. К. Грота, одного из членов собраний в память 19 февраля. Перечисляя принципы, на которых строил свою жизнь, он отметил: «Таковы были правила, которые я всегда считал обязательными для каждого честного академика, помня при этом святое апостольское слово: плод правды сеется в мире. Вместе с тем я сознавал, что стремление к миру должно иметь свои пределы, что в делах общественных правда не может быть приносима в жертву миру, (подчеркнуто мною. — О. К.) и что, когда предстоит выбор между ними, то предпочтение должно быть без колебания отдано правде» [9 228]. В высказывании К. К. Грота содержится скрытая цитата из Нового Завета, «Послания Иакова» (гл. 3, ст. 18). Для понимания текста приведем ст. 17–18: «Но мудрость, сходящая свыше, во-первых, чиста, потом, мирна, скромна, послушлива, полна милосердия и добрых плодов, беспристрастна и нелицемерна»; «Плод же правды в мире сеется у тех, которые хранят мир» [7: 304]. Однако к переводу следует отнестись с осторожностью. На старославянском этот текст читается иначе: «Плодь иі же правды к мирь сеется творящымъ мирь» [1: 148].

Идея поиска золотой середины, неприсоединения к существующим, заявившим о себе течениям, нашла приверженцев среди бюрократов. Так, в 1870-е гг. К. Д. Кавелин писал, что человек, который принимает «к сердцу интересы родины, не может не чув-

ствовать себя наполовину славянофилом, наполовину западником» [5: стлб. 1163]. Попытки определить это политическое направление делались и в 1870–1880 гг. Отметим, например, мнение В. А. Гольцева. В некрологе В. Н. Лешкова, определяя его политические воззрения, он отметил, что тот «не был славянофилом, но он не был и западником. Если говорить о принадлежности его какой-либо партии, то такую партию можно было бы назвать русская народная либеральная партия» (подчеркнуто мною. — *О. К.*). И далее, разъясняя свою мысль, писал: «Эта была та партия, основателями которой можно считать и лучших славянофилов, и лучших западников» [3: 666]. И как итог привел слова А. И. Герцена: «мы за пророчество — чувство безграничной, охватывающей все существование любви к русскому народу, русскому быту, русскому складу ума».

Эти последние слова созвучны с теми, что многократно встречаются в письмах Мусоргского. «...Народ хочется сделать: сплю и вижу его, ем и помышляю о нем, пью — мерещится мне он, он один цельный, большой, неподкрашенный и без сусального», или «...удастся мне — спасибо; нет — в печали пребывать буду, а народ из головы не выйдет — шалишь!» [6: 146–147].

### Литература

1. Библия или книга священного писания ветхаго и новаго завета. Российское библейское общество. Б/м, б/г.
2. Власть и реформы. От самодержавия к советской власти. СПб.: Изд-во «Дмитрий Буланин», 1999.
5. *Гольцев В. А.* Памяти В. Н. Лешкова // Русская старина. 1882. Т. 35.
6. *Заблоцкий-Десятовский А. П.* Речь на обеде 23 ноября 1879 г. // Русская старина. 1882. Т. 36.
7. *Кавелин К. Д.* Собр. соч. СПб., 1899. Т. 3.
8. *Мусоргский М. П.* Письма. 2-е изд. М.: Музыка, 1984.
9. Новый завет господя нашего Иисуса Христа. В русском переводе. По благословиению Святейшего Правительствующего Синода. СПб., 1905.
10. *Семевский М. И.* Из Псковской губернии: Корреспонденция // Голос. 1867. 16 февраля. № 65. С. 3–4.
11. *Семевский М. И.* Профессор и академик Я. К. Грот: 50-летняя ученая и литературная его деятельность // Русская старина. 1883. Т. 37.

*Игорь Мациевский*  
(Санкт-Петербург)

## Об этнокультурных факторах стилевой спецификации: путями М. Мусоргского

Характерные для современного композиторского творчества поиски стилевого своеобразия при обращении к этнической традиции не только на жанровом, ладо-мелодическом, метро-ритмическом, тембро-артикуляционном уровнях, но и в плане *спецификации* и даже своего рода *театрализации* партитуры делают вновь актуальными пути ее реализации, открытые нашими великими предшественниками и, прежде всего М. Мусоргским и, вслед за ним И. Стравинским. Уверен, именно названные мастера явились в этом отношении *пионерами* в отечественной музыке. И не только в контексте *идей своего времени* (демократизацией общества, усилении роли индивидуума и т. п.), но и в субъективном *этнокультурном контексте* их становления, воспитания и художественных интересов.

Ведь именно Наумово, Карево, Жижица находились на краю *северобелорусской этномызыкальной традиции*, на юго-восточной границе с обширной переходной русско-белорусской языковой зоной [9]. Торопец, Невель, Великие Луки и их околицы — в столетиями формировавшейся культурно-исторической системе малых городов и местечек не только пограничья, но и основных земель Великого княжества Литовского и Речи Посполитой [4: 78–86]. Равно как Устилуг семьи Стравинских — с его *волынско-украинским* этническим окружением и таким же, как на родине М. Мусоргского строем городской музыкальной культуры (лишь за 10 км на восток от Великих Лук заканчивалась граница *черты оседлости*).

Именно эти местности, с которыми с детских лет постоянно сталкивались в жизненных ситуациях (поначалу стихийно), а затем и в творческой практике названные художники, находились в зоне активного бытования характерного явления белорусской и украинской этнических культур — *троистой музыки*, а в местечках также — еврейских *клезмерских капелл*.

Именно *троистая музыка* реализует особый тип ансамблевой партитуры, которая выстраивается за счет *сосуществования* или своего рода *дискуссии* (как минимум *диалога* или *триалога*), *содействия* или *соревнования*, порой, даже конфликта, переходящего в перепалку *активных* творцов партитуры, индивидуальностей —



*индивидуумов* либо *персонажей* совместного действа — с соответствующей *ролевой* функцией в той или иной ситуации действа [3: 173–184].

Явные отголоски жанровой и фактурно-стилевой специфики трюистой музыки находим уже в «Женитьбе». В инструментальном вступлении ко второму действию (сцена «В квартире Агафьи Тихоновны») весьма характерна фактура «Трюистой» с ярким сопоставлением двух мелодических голосов с метрическим басовым ходом. «Басетля» (народный камерный бас) трюистой прослушивается достаточно отчетливо и в увертюре к третьему действию, передающей суматоху в доме перед приездом сватов. А перепалка в 19-й сцене Кочкарева («Вот когда мы все успеем? Ведь через час нужно ехать в церковь!») и Подколесина (Что, да ты с ума сошел!») идет на фоне *ритмики и фактуры* (в инструментальном сопровождении) популярного в то время у трюистых капелл родины Мусоргского *оберега*.

Характерная фактура трюистой отчетливо прослушивается и в инструментальном вступлении к третьему действию «Бориса Годунова»: «Уборная Марины Мнишек» на постоянном двойном (квинтовом) бурдоне (как на открытых струнах басетли). Ее слышим и далее — в сопровождении хора «На Висле лазурной под ивой тенистой», позже (в сцене Марины) переходящего в типовую ритмофактуру *мазурки*, а затем — уже с большим оркестром *тутти* — *полонеза*.



Ритмика и фактура *оберега* открывает и вторую картину «Бориса Годунова» — «Корчма на литовской границе». Подобной фактурой сопровождается и пение хозяйки «Поймала я сиза селезня» (аллюзии *традиционных инструментов* *волынки* и *колесной лиры* здесь сразу же, начиная со вступления, также вполне отчетливы).



И уже в ритме *мазура*<sup>1</sup>, но с типичным для белорусского фольклора ангемиотонном *трихордом в квинте* звучит пение пробуждающегося ото сна Варлаама «Как едет ён, едет ён, ён» (М. Мусоргский и здесь, своими настойчивыми повторениями как бы напоминает нам, что тогдашняя так называемая литовская граница — т. е. пограничье Речи Посполитой и Великого княжества Литовского — как раз и есть Поозерье — его историческая родина, с характерным для нее белорусским говором; везде Ён, а не Он!..)



В той же сцене, в репликах Варлаама («Литва ли Русь ли, что гудок, что гусли — все нам равно! Было бы вино...»), построенных на специфической *ладомодальности* (трихорд *полутон-полуторатон в уменьшенной кварте*) явно ассоциируется с архаическими *строями* еврейских песнопений и клезмерских наигрышей<sup>2</sup>, распространенных в местечках Поозерья, как и других регионов Речи Посполитой.



В пьесе «Два еврея» из «Картинок с выставки» подобная ладомодальность проявляется не менее осознанно [7: 21–38].



Но дело не только в ритмике, мелодике, фактуре и прочих *структурных проявлениях* трюистой музыки и клезмерских капелл. Члены таких ансамблей в традиционной среде бытования не просто сопровождали игрой на инструментах тот или иной обряд, ритуал, игровую сцену, но являлись его прямыми участниками, активными героями, *персонажами* действия, наделенными соответствующими, вполне определенными *ролевыми функциями*. Их игра нередко до-

<sup>1</sup> О ритмике и хореографии полонеза, а также оберека, мазура и других мазурковых танцев: см.: [10].

<sup>2</sup> А. Шнитке относил подобное к т. н. *синагогальному ладу* [2: 40–49].

полнялась выразительными и направленными не только на слуховое, но и на зрительное восприятие активной моторикой всего тела, жестикуляцией, мимикой [3: 176–177]. Именно они в значительной степени были предвестниками *инструментального театра* — явления, сформировавшегося уже в XX в. [5]

Не исключено, что их насыщенная *импровизацией* в искусстве контактной коммуникации (устной традиции) и *ролевым участием* в обрядовых и бытовых сценах игра существенно сказалась на обновлении М. Мусоргским *музыкальной драматургии* не только инструментальных, но и вокально-хоровых сцен в его творчестве. Существенным шагом в сторону пересмотра традиционного взгляда на партитуру как отражение целостного *образа-монумента* (наиболее последовательно — теоретически и в практических указаниях — реализованного Н. А. Римским-Корсаковым в широко известной его «Инструментовке») стали уже *хоровые сцены* в операх М. Мусоргского (особенно рельефно — начиная от «Бориса Годунова»).

Неоднократно провозглашенные композитором стремления отразить *жизненную правду* в искусстве реализуются в них представлением народа не как единого тоталитарно вещающего монумента, но как *многопланового* комплекса *разных* групп, а то и *отдельных* персонажей. Уже в первой картине Пролога монументный хоровой ритуал «На кого ты нас покидаешь, отец наш?» (с подчеркнутыми октавно-унисонными удвоениями) сменяется живыми переключками одной из подгрупп басов («Митюх, а Митюх, что орём?..») и ответами выделенного персонажа из народа («Вона. Почём я знаю?». И далее — басы: «Царя на Руси хотим поставить»; одна баба (из группы сопрано): «Ой, лихонько! Ой совсем охрипла!». И тут же Митюха: «Ой вы! Ведьмы! Не бушуйте!»).

А в первой картине четвертого действия (на площади у собора Василия Блаженного) слышим уже серию бытовых переключек:

- Что, отошла обедня?
- Да. Уж проклинали того...
- Кого?
- А Гришку-то, Гришку Отрепьева.
- Вот что.

Далее *видим* и *слышим* появление уже выросшего из толпы в своем статусе *персонажа-солиста* Митюха.

Аналогичные диалоги, совсем как в живой бытовой традиции, находим в «Сцене под Кромами», когда толпа издевается над боярином Хрущевым:

- Вали сюда!
- А чтоб не сильно выл.
- Законопать!
- Аль так? Без почёту?
- Так — не ладно:
- Что-то за невидаль!

Немало *новых путей* персонификации музыкальной драматургии открыл М. П. Мусоргский и в других, причем, не только собственно музыкально-драматических произведениях, но и в иных жанрах, романах, инструментальных сочинениях и т. д.

Дальнейшие поиски на этом пути у И. Стравинского (будучи учеником Н. Римского-Корсакова он в этом направлении явно следовал за М. Мусоргским) коснулись и *оркестровой партитуры*. Одно из его проявлений — характерная для многих форм традиционной инструментальной музыки *движущаяся неподвижность* (термин Г. Благодатова [1: 305–306]), ярко воплощенная в «Петрушке» и затем широко используемая во многих других партитурах частного обитателя родительского дома в Устилуге. Нередко слышим здесь синхронные, но принципиально некоординированные (причем, это сознательно, направленно запрограммировано композитором в самом нотном тексте партитуры!) звуковые пласты, разноголосное созвучание, *контнацию* [3: 3–33] разнотембровых и интонационно разных мелодий и фигураций на основе того же самого звукоряда. Несовпадения движений мелодических линий, вступлений разных голосов, богатая, насыщенная мелизматика, обычной функциональной гармонически-вертикальной логикой непредвиденные, «неожиданные» диссонансы, да и консонансы создают впечатление непрерывных колебаний, движения, текучести, неустойчивости и, в то же время, все это движение, базирующееся на одном, неподвижном, постоянном диссонансирующем созвучии будто застыло в некотором состоянии, как мгновенный снимок, как струя воды из крана — одинаковая по своим размерам, в диаметре, длине, объеме, густоте, напряжении и т. д. *Этнические музыкальные истоки* здесь открываются, если обратиться к литовским инструментальным сутартинес [11], ансамблям южнорусских кугикл [6], коми чипсанов [8] и т. д.

Стремления И. Стравинского к *инструментально* ориентированной *ролевой персонификации* в контексте городской *ярмарочной культуры* еще более выразительно конкретизировали образ. В названный круг теперь включаются и имитации многочисленных гармоник простейших строев (с двумя аккордами — тоническим

и доминантовым) — в традиционном народном гулянье они создают единый общий гул, в котором наряду с разными красками безграничного хаоса разнообразных голосов четко выделяются именно эти два аккорда.

Среди иных — здесь подробно уже не рассматриваемых линий на этом пути — ролевая персонификация *отдельных инструментов* и даже отдельных их *регистров*, их сопоставление, диалог, *опозиция*, обострение предлагаемых *антиномий* и вызванных ими *коллизий* за счет разнообразных динамических, ритмических и звуковысотных сдвигов, развитых как в «Свадебке», «Истории солдата» и более поздних партитурах мастера, так и в творениях его современников и последователей.

Здесь мы видим не только соотечественников М. Мусоргского и И. Стравинского — С. Прокофьева (уже в его «Пете и волке»), Р. Щедрина, С. Слонимского, В. Тормиса, Э. Денисова.

Развитие идеи *ролевой дифференциации* отдельных *партий*, инструментов, голосов, *ролевой спецификации партитуры* в целом рельефно проявляется и в искусстве ориентированных как на возрождение прошлого, так и на новаторство, авангард, поиски музыкального будущего мастеров западноевропейских. Яркое их выражение представляют партитуры Б. Бриттена, О. Мессиаана, Д. Лигети, В. Лютославского, и, особенно, К. Штокгаузена, а также репрезентантов *инструментального театра* XX в.: Дж. Кейджа, М. Кагеля, В. Екимовского и др. [5].

Расширение приемов и направлений поисков современного композитора в этом плане не может не коснуться и партитур *духовной хоровой музыки*. И здесь, наряду с увеличением круга знаний мировой этнической музыки, движущей силой выступает еще и всевозрастающая потребность современного индивидуума в собственной (неопосредованной каноническими нормативами) Молитве, прямого, искреннего, непосредственного обращения к Богу [3: 117–120]. Названная тема предполагает самое широкое развитие.

## Литература

1. *Благодатов Н. И.* История симфонического оркестра. Л.: Музыка, 1969.
2. *Голубков С. В.* О квартовом ладе с увеличенной секундой — сингагальном ладе Шнитке // Влияние Востока на искусство и науку: Сборник материалов конференции. М.: Изд-во Московского гуманитарного университета, 2014. С. 40–49.

3. *Мацевский И. В.* В пространстве музыки. СПб.: РИИИ, 2011. Т. 1. 206 с.
4. *Мацевский И. В.* Инструментальная музыкальная традиция и этническое самоопределение: Белорусский феномен // Вестник Челябинской государственной Академии культуры и искусств — 4 (24) / 2010. С. 78–86.
5. *Петров В. О.* Инструментальный театр XX в.: Дис. ... докт. искусствоведения. Саратовская гос. консерватория (академия) им. Л. В. Собинова, 2014 г.
6. *Руднева А. В.* Курские танки и карагоды. М.: Сов. Композитор, 1975. 312 с.
7. *Хаздан Е. В.* К проблеме стереотипов восприятия музыкального текста // Метамир музыки. Исследования, гипотезы, дискуссии / Временник Зубовского института. СПб.: ГНИИ «Институт истории искусств», 2009. С. 21–38.
8. *Чисталев П. И.* Коми народные музыкальные инструменты. Сыктывкар: Коми книжное издательство, 1984. 104 с.
9. *Ширяев Е. Е.* Беларусь: Русь Белая, Русь Черная и Литва в картах. Минск, 1991.
10. *Dąbrowska G.* W kręgu polskich tańców ludowych. Toruń ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1979. 264 s.
11. *Vyžintas A.* Skudučiai. Vilnius: LTSR liaudies meno rūmai. 1975. 160 p.

Галина Тавлай  
(Санкт-Петербург)

## Плачевая формула в творчестве М. П. Мусоргского в контексте традиционной культуры славян

Музыкальная память культуры о самой себе не исчезает, не уходит в небытие. Воплощаясь в различных самообновляющихся формах, она составляет фундамент, смысл музыкального искусства. В сжатом зашифрованном виде в ней сохраняется закодированная тем или иным образом культурная информация. В качестве музыкальных кодов, символов, знаков могут рассматриваться характерные для определенных эпох, для некоторых определяющих эти музыкальные эпохи жанров мотивы, интонационные формулы, тембровые формы — зерна, из которых вырастают музыкальные композиции, воплощаемый в них смысловой контекст. Как феномен музыкальной памяти выступает и сама музыкальная традиция, характерные техники и приемы, ей свойственные [9; 5: 10–11].

Исследователи музыки М. П. Мусоргского, постоянно фокусируют внимание на такой черте творчества композитора, как трагедийность. В. Яковлев отмечает, что «в прошлых эпохах композитору слышался голос настоящего, его интересовала не археология, а *трагический смысл происходящего*» [13: 144]. Г. Ларош, вслушиваясь в музыку Мусоргского, пишет о ее бесспорной близости плачевой сфере народной музыкальной культуры, которая по самим своим внутренним жанровым свойствам призвана воплощать трагедийность: «*Вторжение гражданского плача, столь обыкновенного в русской литературе в русскую музыку, — явление небывалое; ни Даргомьжский, ни кто-либо из его адептов не думал об этом, и г. Мусоргский сделал положительно новый шаг на пути музыкального реализма; <...> “желчный музыкальный язык” М. Мусоргского в погоне за правдой “режет слух” подобно тому, как “правда колет глаза” <...> Мусоргский разделяет, по-видимому, симпатии реальной школы к бедному люду, к его нравам и языку <...> Вам показывают бедствия и страдания народа, перед громадностью которых мельчают и исчезают отдельные исторические фигуры с их судьбой и характерами» [8]. А. Серов, прослушав романс М. П. Мусоргского «Светик-Савишна» воскликнул: «Ужасная сцена, ведь это Шекспир в музыке!», — тонко уловив изображение трагического под маской шутовского [7: 127].*

Архитектоника, логика, пластика, темброформа традиционного плача-голошения, его искривления, изначально «режущая слух» аффектация, острые, крайне обнаженные переживания, «хватаящая за душу» тревога глубокой скорби, окрашенной в трагедийные тона; такие качества структурного своеобразия, как «разорванность» формы, отделенность последующих интонационных посылов от предыдущих, характерные музыкальные построения, не укладывающиеся сразу в заданные рамки ритмической формулы или замкнутой неизменной синтаксической структуры, становятся отличительными признаками стиля Мусоргского, определяющим организующим началом его музыкального мышления. Идея смерти присутствует в творчестве Мусоргского на протяжении всей жизни. Она получила в творчестве композитора цельное и обобщенное выражение, затронув различные творческие сферы, такие как народная драма, романсовая лирика.

60–70-е гг. XIX в. — время становления и расцвета творчества Мусоргского, эпоха Некрасова, Толстого, Достоевского, Салтыкова-Щедрина, Перова, «Могучей кучки», передвижников. Время, когда первоосновой русской жизни, предметом дум русских художников-разночинцев впервые стали персонажи социальных низов, их национальная определенность. Это были уже не представители обедневшего чиновничества, не бедняк-горожанин, а крестьянин, только что освободившийся от оков крепостничества. Социальная тематика, яростный сарказм, пронзительная горечь, нужда, рабское терпение крестьянской массы, способной при этом на стихийный бунт, внутреннее брожение, с одной стороны, и стремление познать сущностные черты национального характера, с другой, становятся главными началами русской литературы, а затем и музыки. В центре внимания творцов — личность, индивидуальность простого человека с ее мучительными нравственными проблемами, тема обездоленного, голодного, бесправного, глубокое «народосочувствие», сострадание людскому горю и стремление говорить в связи с этим настоящую правду. Перекидывая мостки к последующим постулатам нашей статьи, заметим, что наиболее близким звучащим образом выражения в народной музыке эмоционально-психологического состояния мольбы, жалобы, издевки, самоиронии, повышенной экспрессии в выражении страдания, боли, безумия, темных сторон жизни является жанровая и эмоциональная специфика традиционного плача. Одна из особенностей гармонического стиля Мусоргского, изучаемого в 30-х гг. XX в. Ю. В. Келдышем, — тенденция к *затем-*



нению колорита, достигаемая использованием *пониженных альтераций, резких биений малых секунд* [6: 46], — свойство, отметим мы, близкое характерной звуковысотной вариантности, тембровой специфике голошения, лишь перенесенное из плоскости монодии в сферу гармоническую, фактурную.

Горе, смех, слезы в их нераздельном единении бывают запечатлены в творчестве Мусоргского в смешной и нелепой гримасе. С поразительной психологической точностью в романсе «Калистрат» М. П. Мусоргским раскрыты веселость, отчаяние и одновременно тоска «маленького человека»: композитора всегда занимали проблемы психологии личности. Труд М. Троицкого «Немецкая психология текущего столетия» с предварительным очерком, посвященным описанию успехов этой науки в Англии со времен Бэкона, а еще раньше — письма Лафатера «О состоянии души после смерти», увлекали композитора с юности [4: 30].

«Борис Годунов» — опера о горе и страданиях народных. Отсюда та грандиозная роль, которую играет в ней плач. В первой картине Пролога плач «На кого ты нас покидаешь» вложен в уста народа, из-под плети Пристава избирающего царя. Музыка монолога Щелкалова «Стонет земля в злом бесправье» — еще одно обобщенное выражение плача. Названный драматургически важный момент связан композиционной аркой с плачем Юродивого в конце оперы, выполняющим функцию завершающего звена народной трагедии. В скорбные тона окрашены монолог Бориса и плач Ксении о женихе. С характером плача, выдержанного в трагических скорбно-гневных тонах, соотносим хор народа в сцене у храма Василия Блаженного: «Кормилец-батюшка, подай Христа ради» и причет Юродивого «А-а-а, Обидели Юродивого».

«Плач Юродивого» о бедной Руси. На протяжении веков средством выражения печали, страдания и подобного рода сильных эмоций выступает интонация нисходящего секундowego «выдоха». Именно эта мелоинтонация (в данном случае пропетая на тонах *f-es* при равнозначности мелострофических интонационных вариантов: *f-fes-es* или *ges-f-es*) трижды или хотя бы дважды прославляет тирадную мелостроку сербского погребального голошения из региона Горна Ясеница<sup>1</sup>. В зачине каждого мелостишия она же повторяется на горестном,

---

<sup>1</sup> Компакт диск Др. Е. Йованович «Шта се чује кроз гору зелену», № 6. Здесь и далее аудио образцы даны в нашей расшифровке (сербский плач публикуется в фонетической транскрипции).

выражающем естественное физиологическое состояние плачей, начальном припевании речевого междометия-восклицания «Йой!».

СЕРБИЯ, ГОРНА ЯСЕНИЦА Д., ВИНЧЕ  
от А. Янковой, 1919 г.р.  
ПОГРЕВ

$\text{♩} = 110$   
*mp*

1. Jo - j бра - лэ, у до - ли - ця, бра - ткэ.

2. Jo - j, бра - лэ, у ја - ди - най бра - ткэ.

4. Jo - j, Бра - тка цэ ју тво - ё здра - лэ.

5. Jo - j, Мэ - нэй я - ды - ный бра - ткэ.

7. Jo - j, Мэ - нэ пра - жи - ра - стэ пра - сту.

14. Jo - j, Бра - тка го - ры са - дэ.

Эта же интонация — мельчайший эпизод, микроскопический мотив различных форм традиционного плача других славянских народов. Нисходящие интонационные посылы в своей экстремальной эмоциональности, нестерпимости переживания, расширяясь вплоть до ноны, октавы, — характерны и для плачей, и для колыбельных. На основе подобной нисходящей модели Мусоргский создал индивидуальную интонационно-ритмическую формулу из «трех хореев» [3: 277]. Эта формула передает в многочисленных образцах творчества композитора в равной мере состояние горестных вздохов («Колыбельная Еремушки»), причитаний (вступление к «Песне Юродивого»), баюканья («С куклой» из «Детской»). Отмечаемая исследователями «тяга к тихим финалам» в музыке Мусоргского [3: 634] — характерная черта, проявляющая себя в равной мере и в драматургии народного плача, когда причитальщица, затихая, захлебываясь слезами, неожиданно умолкает, будто бы отпуская умершего в небытие. Обобщение через жанр (термин А. Альшванга) в сфере плачевой культуры становится в творчестве М. П. Мусоргского выражением глубинной трагедии народа в смутное время

русской истории. «Безнадежно никнущие фразы», известные мало-секундовые интонационные ниспадания в пьесе № 6 «Два польских еврея, богатый и бедный» из «Картинок с выставки», несмотря на иноэтническую ладово-мелодическую природу (использование особой, специфически синогагальной модальности), оказываются читаемыми слухом и вполне сопоставимыми, в том числе — с местными славянскими формами плача в силу природности, надэтничности, *непосредственной выразительности интонаций, экспрессии, основанной на воздействии плачевых биоритмов, биовоздействий*, естественных психосоматических реакций человеческого организма.

Вершины композиторского творчества Мусоргского наполнены искренним *сопереживанием* своим героям, выраженным языком повышенной экспрессии, всепоглощающей страстью авторских рефлексий. Это качество, выделяющее композитора среди «товарищей по направлению», является одним из главных, жанрово-определяющих и для голошений в традиционной культуре.

Члены балакиревского кружка с творческим рвением обратились к народной песне, к тому в ней, что казалось им самым ценным. С этой целью издаются сборники М. Балакирева (1866) (в том числе песни, которые сам Балакирев привез из поездки по Волге), Римского-Корсакова (1877), который использовал записи музыкантов, слуховому опыту которых сам он безоговорочно доверял (среди них и запись Мусоргского от привезенного в Петербург сказителя былин Рябинина). Новую редакцию песням, заимствованным из сборников, давал и П. И. Чайковский, делавший их переложения для фортепиано в четыре руки (1869). Интерес к устной народной речи, повышенная чуткость к звучанию слова, новый тон чувства, новый звук говоря, разнообразие интонационных манер звучащей народной речи стали проявлением глубинных устремлений Мусоргского. Абсолютно те же художественные ориентиры, возникающие на пересечении изменчивого единения музыки и слова в их истинно равноправном слиянии (при некотором очевидном и заметном, в сравнении с другими жанрами народно-песенной культуры главенстве речевого начала) в границах подвижных мелодико-речевых образований, прослеживаются в исторически сложившейся традиционной плачевой мелоформе. В ней ритмическое начало оказывается растворенным в потоке разорванной резкими сбросами дыхания мелодической линии. Чуткая взаимная коррекция музыки и поэтического текста характеризуют специфику всей жанровой сферы плача-голошения. Изменчивость в характере речевого интонирования находит свое

отражение в каждый раз заново импровизируемой синтаксической структуре мелостроки или группы мелострок, объединяемых время от времени по-разному стиховыми синтаксическими или сугубо музыкальными средствами. Протяженность каждой строки регулируется, в свою очередь, числом повторов обновляемого, одновременно художественно завершенного, близкого биологическому, природному началу, интонационного зерна-мотива — узнаваемого на слух образа-интонации (З. В. Эвальд), сложившегося и типизированного в традиционной народной среде. Назначение этой микроинтонации — быть средством оберега, знаком выхода в иной мир, застывшей коммуникативной формулой, используемой в целях контакта живых и умерших [9: 100]. Подобные контакты были обязательными в рамках традиционного сознания не только в определенные точки обрядово-поминального цикла, но и во все другие переходные моменты календарного и индивидуального обрядового круга. Более того, именно они — основное опорное звено в мифологических представлениях восточных славян об архаической картине мира.

Главной целью представителей «Могучей кучки» стало радикальное обновление музыкального искусства. К концу 60-х гг. каждый из членов балакиревского кружка выходит на самостоятельную творческую дорогу, сохраняя глубинные связи творческих установок представителей Новой русской школы. Боязнь чувствительности, «кислой сентиментальности», пиетет по отношению к старинной крестьянской песне с преобладанием интереса к эпическому в ней началу стали выражением стремления к драматической правде. В связи с этим же — отказ от традиционных жанрово-бытовых танцевальных форм, неприятие стилистики итальянской оперной арии.

Кучкисты ощущали себя наследниками Даргомыжского, чуть раньше других провозгласившего: «Хочу, чтоб звук прямо выражал слово. Хочу правды». Полное владение «настоящей верною драматической декламацией, хорошо выверенные речитативы составляют одно из главных оперных требований», — отмечал в рецензиях этого времени Н. А. Римский-Корсаков. В 1872 г. появился эскиз теоретической работы Ц. А. Кюи о мелодике речи и фразовом акценте стиха (один из краеугольных камней и песенной этномузыкологии этого времени), в которой правда понимается как максимальное приближение к реальности, к жизненным эмоциям и характерам. Речь идет о музыкальном направлении, которое в 70-е гг. обозначалось как «реализм» (сегодня трактуемому весьма неоднозначно). Важный

пункт эстетической программы «Новой русской школы» составляют категории «национальный» и «народный». Понятие «народный» используется то для определения национальной окраски, локального колорита, то для обозначения близости к народной музыке, народной музыкальной речи. Мусоргский писал в одном из писем: «Народ хочется сделать: сплю и вижу его, ем и помышляю о нем, пью — мерещится мне он, он один — цельный, большой, неподкрашенный и без сусального» [3: 421]. В претворении фольклорных импульсов Мусоргским обнаруживается объективно-эпическая природа стиля кучкистов. А плач — одно из проявлений *эпического речитатива* в народной музыке. Это касается как структуры, так и семантики голошений.

Талантливый критик и теоретик В. Г. Каратыгин в 1910 г. первым отправился в край, где 9 марта 1839 г. родился и до 10 лет воспитывался М. П. Мусоргский. Именно здесь Каратыгин решил отыскать истоки гения Мусоргского, приподнять завесу над тайнами его музыкального языка. Из «Автобиографии» композитора мы знаем, что непосредственное влияние няни, рассказывавшей ему русские народные сказки, от которых он иногда не спал по ночам; знакомство с «духом народной жизни» были *главными импульсами его музыкальных импровизаций* на фортепиано. Многие русские поэты, писатели, музыканты росли в деревенской глуши, но главным импульсом своего творчества народные песни и сказки никто из них не называл. С духом народной жизни наверняка знакомила Модеста Петровича и родная бабушка, бывшая крепостная, а потом жена его деда — Арина Егорова (впоследствии Ирина Георгиевна). Мальчику не запрещалось играть с деревенскими детьми, в то же время его учили хорошим манерам и иностранным языкам (с 10 лет — в знаменитой Peterschule в Санкт-Петербурге). В Карево, Горопец, Полутино, Минкино привозили Модеста на летние каникулы в 1850–1851 гг. Сюда же в начале 60-х композитор приезжал к больной матери, потом — на ее могилу. Здесь он пытался улаживать свои хозяйственные имущественные дела, распри с плутом-управляющим. Петр Алексеевич и Юлия Ивановна (в девичестве — Чирикова) — родители Мусоргского, превратили усадьбу Карево в подобие благотворительного приюта, куда переселяли бедных, потерявших кормильцев вдов и их детей. В одном из писем о деловых поездках по Псковской губернии 1863 г. Мусоргский делает весьма важное замечание: «*Псковскую губернию в своем уезде я знаю напролет касательно быта и помещиков, и крестьян*» [3: 106].

Военная карьера оставляла его равнодушным, не раз он покидал ее и снова возвращался в связи с материальными проблемами. Поначалу, как и все преображенцы, гвардейские офицеры, М. П. Мусоргский вел светскую жизнь, в которую вторгались военные учения, дежурства, парады. По воспоминаниям Бородина, в 1856 г. он впервые увидел Мусоргского вежливым и благовоспитанным, почти нарисованным юным офицериком с изящными аристократическими манерами и холеными барскими руками. Речь его была пересыпана французскими фразами. Дамы непрестанно за ним ухаживали. В следующем 1857 г. состоялось знаковое знакомство М. П. Мусоргского с М. А. Балакиревым.

В 1868 г. Мусоргский посвятил Даргомыжскому «Колыбельную Еремушки» и «С няней» — впоследствии первый номер вокального цикла «Детская» со словами: «Великому учителю музыкальной правды». В 1864 г. в журнале «Современник» было напечатано стихотворение Н. А. Некрасова «Калистрат», а в мае 1865 Мусоргским написана первая версия песни с тем же названием. Ей свойствен особый тип выпевания, устанавливающий равновесие между выговариванием и пропеванием текста.

Свободное течение музыкальной мысли, следующей за поэтическим, а чуть позже — и прозаическим текстом, не укладывающееся сразу в заданные рамки ритмической формулы или замкнутой неизменной синтаксической структуры, стало отличительным признаком стиля М. П. Мусоргского. К симфонической, чисто инструментальной музыке у него не было призвания. Экспрессивность ладовых оборотов, нетривиальный тип соотношения голосов, интонация смирения как часть образной системы формировали основу будущего зрелого стиля композитора.

Великолепное тембровое чутье Мусоргского, широкий свободный распев и песня, связанная с движением, — таковы жанровые ориентиры интонационной памяти композитора, берущей своим истоком крестьянскую песню его малой родины. Плясовая песня с ее узнаваемым квадратным ритмическим рисунком при этом служит не столько для выражения веселья, удали, а осмысливается в саркастическом, ироническом ключе («По грибы») или превращается в пляску горя и отчаяния («Гопак»). Отсюда голосоведение в фортепианном сопровождении и его сопряжении с мелодической вокальной линией в октаву, октавные унисонные параллелизмы, квартовые, квинтовые созвучия, иногда вкуче с движением голосов в октаву, терцию, их точное соответствие интервальной неаккордовой «гармонии»,

варианты-подголоски, расположенные в разных регистрах и хорошо знакомые в местном стиле группового женского пения. Отсюда же — элементы гетерофонии с ее секундово-терцовыми расхождениями. Во всем этом находит свое выражение могучая природная стихия, сумрачная и неукротимая в своих звуковых проявлениях.

В музыкально-конструктивном плане важным представляется осознание рефрена как базовой составляющей любимой М. П. Мусоргским контрастной двухчастной формы, организованной по принципу: «запев-припев» [3: 114].

Нерегулярный неповторяющийся ритм как одна из особенностей его стиля, декламационная раздробленность мелодической линии, характер изложения с регистровыми перепадами обусловлены личной музыкальной памятью, сохраняющей в своих глубинах особенности стилистики похоронного и свадебного плача местной куньинско-торопецко-великолукской традиции. Различными путями идет Мусоргский к *апериодическим структурам*, отказываясь от равномерной цезурованности. Одна из загадок стиля композитора — поразительная интонационная концентрация мелодий, мотивов, казалось бы, идущая от речи. Автор передает различные эмоциональные оттенки речи — то уговаривающие, то восклицательные, маскируя, таким образом, их короткую, мало делящуюся протяженность.

Особая тяга композитора к жанру колыбельной давно подмечена исследователями. Но от колыбельной до плача в традиционной культуре всего один шаг, а зачастую и этого шага нет. В их основе — одна и та же интонация, одинаково обоснованная в своем мифологическом контексте и для плача и для колыбельной. Отсюда беспросветная грусть, надбытовые смыслы колыбельных М. П. Мусоргского. В колыбельной, написанной в 1865 г., распев начальных слов «Баю, баю, мил внученочек» демонстрирует ту самую типовую народнопесенную интонацию в ее подлинном виде, которая объединяет плач и колыбельную. Эта же интонация в своем речитативно-разорванном воплощении присутствует на первом плане другой колыбельной — из позднего вокального цикла «Песни и пляски смерти». «Очень часто передача важнейших психологических моментов зависит у Мусоргского от интимнейших, еле заметных изменений вокального тембра, манеры подачи звука», — справедливо заметил Ю. Келдыш. Точно так это реально происходит и в традиционной колыбельной песне и в плаче. Можно смело спроецировать слова, сказанные далее о стиле композитора, на плач-голошение, где «лад состоит из отдельных чередующихся кусочков, которые зачастую кажутся почти

лишенными внутренней спайки. Иногда, таким образом, на протяжении длительных отрезков музыкального произведения колеблется лишь окраска звучания» [6: 47]. Впечатление «неустойчивого качания», прерывистости, возникающее в переменности близколежащих (обычно взятых в секундовом соотношении) опорных ступеней лада, когда каждая такая ступень стремится обособиться и утвердиться хотя бы на непродолжительное время, — одна из характерных черт становления народнопесенной плачевой формы и связанных с нею обрядовых песен.

«Крайняя разорванность фактуры, состоящей из последования коротких, мгновенно угасающих фраз, приводит здесь к распадению лада на ряд отдельных гармонических сопоставлений, в основе которых лежит простейшая связь двух-трех аккордов, расчленение мелодии частыми паузами», «... частое безынициативное сползание с одной ступени на другую», «неопределенное блуждание между двумя или большим количеством устоев, которые, однако, остаются связанными между собой» (рассуждения о песне «В четырех стенах» из цикла «Без солнца») [6: 59, 62] — эти характеристики, если их перенести из плоскости гармонии в сферу соотношения тонов мелодии с ее характерной ладовой переменной, кажутся напрямую соотносимыми и с формой местного плача. Рассматривая тематизм колыбельной «Спи, усни крестьянский сын», написанной в 1865 г., Ю. В. Келдыш отмечает, что она чрезвычайно родственна и созвучна мрачной надгробной песне [6: 53]. Позволим себе уточнение: напев этого сочинения М. П. Мусоргского практически прямая цитата традиционной колыбельной или плача. Характерные особенности гармонического стиля Мусоргского, по мнению Юрия Всеволодовича, связаны с особой ролью субдоминанты, впечатлением неустойчивого качания между основной тональностью и ее субдоминантой [6: 47], пристрастием к терцовым соотношениям в последовании частей циклической формы, отношении побочных партий к основной тональности. Эти музыкально-стилистические особенности, но уже в преломлении их в ладовой сфере, также не чужды стилистике плача, хотя и жанра принципиально монодийной традиции. Музыка М. П. Мусоргского свойствен принцип замены модуляции простым сопоставлением звуковых комплексов со стороны их темброво-характеристических возможностей, когда гармония выступает не как средство динамического развития, а как явление статическое, в котором тональные отношения, ладо-тональность становятся не организованной системой аккордово-функциональных связей, но усту-



пают место иным формообразующим принципам: субдоминанта не находится в какой-либо связи с доминантовой функцией, приобретая совершенно независимое и самодовлеющее значение. Исследователями и современниками композитора отмечаются унылая и безысходная монотонность беспрестанно повторяющихся образов, болезненные, судорожные смены противоположных настроений, мгновенно появляющиеся и так же быстро тускнеющие проблески света среди безнадежного душевного мрака (в связи с этим — соотношение поэзии Надсона и поздних сочинений Мусоргского) [3: 57]. Подобные характеристики неожиданным образом опосредованно смыкаются, как нам представляется, с жанровыми особенностями похоронного и свадебного плачей местной традиции, в широком плане — с народно-песенной традицией нынешнего белорусско-русского административного пограничья.

Начав, как и большинство композиторов того времени, с опытов музицирования, близких сфере городского быта, так называемой «русской песни», городского романса, альбомной лирической миниатюры, М. П. Мусоргский расширил музыкальные горизонты. Важным для него стал этап поисков способа выделения, обособления особо значимого слова текста. Этому мастерству он учился в народной песне. Наряду с ритмическим укрупнением важного во фразовом отношении ударного слога, интонируемого часто в широком скачке, им обнаружен, расслышан «говорной» народно-песенный прием, когда сильные или относительно сильные музыкально-счетные доли дробятся, вбирая в себя не главные с точки зрения народно-песенного стихосложения — «лишние», сверхнормативные слоги. В местном плаче завершающие слоги часто договариваются, дошептываются в ускоренном режиме.

Мусоргский придавал экспрессию смысловесущему отдельному слову и с помощью гармонии: таковым может быть хроматический или большетерцовый сдвиг, обрывающий течение мысли (напомним, что словообрыв, тоже прерывающий течение мысли, правда, иным способом, — один из характерных приемов, воплощенных в местной крестьянской песенной культуре). М. П. Мусоргский — сторонник резких внезапных контрастов, в частности — регистровых, фактурных, тональных, он предпочитает становление «прямо в лоб», как он написал сам, сочиняя «Картинки с выставки». Бородин несправедливо назвал это «стремлением к корявому оригинальничанью». Для И. Репина сочинения Мусоргского стали «экстрактом русской музыки». Ф. Лист пришел в восторг от «Детской» М. П. Мусоргского

и так обрисовал дух балакиревского кружка: «В нем окончательный перевес должна была взять не полнота знания, не многосторонность развития, не художественное изящество, а грубая, могучая натура. Говорят, знания — сила. В гораздо большей степени справедливо, что талант — сила» [3: 202].

Напомним, что М. П. Мусоргскому, по мнению исследователей его творчества [3: 138], не давались: разработочный метод развития; секвентные тональные перемещения; сонатный принцип композиции. И это не случайно. Подобные свойства творческого стиля композитора вырастали из слышимой им с детства народной музыки местной традиции, в которой подобные качества отсутствуют. Стилистические процессы, которые определяют характер творчества М. П. Мусоргского, сложные и многообразны. В ряду основных проявлений музыкального стиля — он прямой и непосредственный продолжатель наиболее радикальных течений западного романтизма [6: 36]. Тяготение к темброво-колористическим моментам, ослабление и распад внутренних связей аккордово-функциональных отношений, статика гармонии вводят некоторые стилистические характеристики его музыки в русло импрессионистических, а к концу жизни с усилением собственных упаднических настроений — и экспрессионистских исканий [6: 35–37, 71–73, 79, 86]. Предпосылки ко всем этим стилистическим проявлениям заложены и в местной традиции плача.

Среди обретений гениального художника — вариантность в становлении формы (именно мелодический вариант темы, а не вычленение отдельных ее интонаций близки ему) [3: 138]. Неполифоничность, даже антиполифоничность музыкального мышления определяют по преимуществу гомофонный стиль его письма. Имитационно-полифонические приемы ему чужды. Органичен для творчества композитора вариантно-подголосочный тип полифонического мышления. Так трехголосие у М. П. Мусоргского выявляет себя обычно как сочетание близких мелодических вариантов напева. По сути это — одна из форм гетерофонии, широко представленная в народной песне. Именно к подобным типам народного группового пения питали особую склонность представители Новой русской школы. В голосоведении, точно так, как это происходит в народных певческих традициях, порой вразрез ожидаемому возникают перечень голосов. Среди охотно используемых М. П. Мусоргским сопоставлений трезвучий и тоналностей исследователи особо выделяют большесекундовые, имеющие своим истоком ладовую переменность народной песни местной традиции. Композитор всегда осознанно

выделял мелодическое начало. Отсюда — частое унисонное изложение, дублирование мелодии квинтовыми (без терции — совсем как в местных стилях совместного пения!) созвучиями, кажущиеся порой критикам, не знакомым с этим стилем народной музыки и потому, возможно, не любящим ее, примитивными и однообразными. Не будем забывать, что все названное — важные средства формирования стиля М. П. Мусоргского, имеющие своим первоотлчком местную песенную деревенскую культуру.

Задуманная зимой 1867 г. опера «Борис Годунов» позволила композитору реализовать свой интерес к истории России, чувство кровной с нею связи. Мусоргский писал: *«Я был космополит, а теперь какое-то перерождение, мне становится близким все русское... Я как будто начинаю любить ее»*<sup>2</sup>.

Один из крупнейших исследователей творчества М. П. Мусоргского Ю. В. Келдыш в работе 1933 г. «Романсовая лирика Мусоргского» справедливо подмечает, что проблемы происхождения стиля Мусоргского решаются порой весьма упрощенно «ссылкой на его реалистическое стремление к передаче разговорной выразительности или на зависимость ее от мелодической и ладовой структуры русской народной песни. Но если *эти два момента действительно определяют некоторые проявления его музыкальной речи, иногда играя очень существенную роль в ее формировании*, то ни один из них все же не может быть принят за центральный формообразующий стержень» [6: 35]. Не в качестве центрального, но все же весьма существенного компонента слухового опыта, повлиявшего на стиль композитора, кратко очертим типологическую систему местных плачевых форм.

Определяющее свойство музыки М. П. Мусоргского, связанное с необычайным драматургическим напряжением, сопричастностью нравственным и физическим мукам героев, коллизиям неразрешимых противоречий в их внутреннем мире на фоне свершающихся исторических катастроф и трагедий в окружающем их общественном бытии, всегда отмечается в равной мере как исследователями музыки композитора, так и ее исполнителями-интерпретаторами. Переживаниям музыки Мусоргского сопутствуют нередко состояния оцепенения и ужаса. Откуда берутся подобные художественные оценки и как обусловлены они стилистическими особенностями музыки композитора?

---

<sup>2</sup> Цит. по: [3: 193].

В качестве источника для последующей аналитической работы и сравнения стилистики традиционных плачей, записанных на родине Мусоргского, с соответствующими проявлениями в стиле композитора, наряду с собственными экспедиционными записями, нами использованы публикации похоронных и свадебных причитаний из следующих изданий: 1. Торопецкие песни: Песни родины М. П. Мусоргского. Запись, составление и комментарии И. И. Земцовского [№ 5 — далее — ТП]; 2. Общая характеристика традиций верховьев Ловати и Куньи // Народная традиционная культура Псковской области. СПб.; Псков. Т. II. 2002. [№ 10; далее — ТКПО — один похоронный и три свадебных плача]; 3. *Разумовская Е. Н.* Традиция похорон и поминов на территории русско-белорусского пограничья (по музыкально-этнографическим материалам 1970-х — 2000-х гг.) [№ 11; автором даны транскрипции двух похоронных голошений и типология плачевых напевов].

Традиционные формульные напевы свадебных, похоронных, рекрутских причитаний Россонско-Великолукско-Куньинской локальной зоны с примыкающим к ней Невельским районом, расположенной на стыке нынешнего административного государственного пограничья Беларуси и России и собирающей в единый ареал центрально-северную часть Витебской (Городокский р.), северо-восточные районы Могилевской области Беларуси (из известных нам пока — Кричевский р.), крайний северо-запад нынешней Смоленской и юго-восток Псковской областей, — при сохранении обязательных, общих для них свойств, очерчивающих локальную выделенность и своеобразие здешних напевов-плачей, характеризуются очевидной вариантной множественностью достаточно большого ряда локальных типовых разновидностей при их всегда индивидуальной музыкальной интерпретации носителями местной традиции. Первое и главное, что распознается подготовленным слухом как знак данной локальной музыкальной плачевой системы, — регистровая разведенность (смежные звуки часто «расщепляющиеся» в октаву, ундециму) рядоположенных в других локусах тонов плачевых формульных напевов, захват в пределах одного плача звуковых сегментов то высокого, то низкого певческих регистров (звуки малой и второй октав) со свободным переключением певицами из одной зоны звуковысотной выразительности в другую.

Наиболее ранние наблюдения над стилистикой плачей местной традиции сделаны И. И. Земцовским: «Напев с подобными интервальными скачками характерен для торопецкой причети <...> И го-

раздо более необычно, с постоянным глиссандированием» [2: 120]. Ладово-звукорядные ориентиры подобных плачей могут быть распознаны с помощью такой простейшей аналитической процедуры, как сведение всех звуков, составляющих напев-голошение, в одну линейную плоскость с перенесением октавных и более широких откатов в мелодическую линию рядоположенных звуков. Такая процедура позволяет увидеть в структуре удивительных интонационных вариантов местного плача четкое следование причетным традициям других соседних и отдаленных — славянских и финно-угорских этносов.

В основе трех корневых ладово-мелодических плачевых песенных форм, в границах которых происходит становление плача местной традиции, лежат три различные ладовые образования. Подобно северно-русской былине, каждое плачевое мелостишие содержит, ориентировочно, три сменяющих одна другую фразы-синтагмы. Каждая из них, в свою очередь, может включать или не включать в себя эпизоды с регистровыми перепадами и пространственным разведением смежных в других традициях, тонов. Тоны эти, тем не менее, составляют единую неделимую мелодико-интонационную целостность. В основе первой ладовой формы лежит малотерцовый лад с субквартой. Вторая разворачивается в большесекундовом ладу со сменой переменных опорных разно регистровых тонов. Третья характеризуется особой широтой интервальных, преимущественно квартового амбитуса, скачков.

Неподготовленный музыкальный слух реагирует в этих напевах, в первую очередь, на высокую тесситуру и одновременно достаточно громкое по динамике пронзительное интонирование «тонким», резким в своей тембровой окраске голосом. Именно этот способ звукообразования связывает названную традицию плачей в единый, достаточно широкий ареал. При этом звуки контрастных регистров резко отличаются по тембру — кричаще-резкая окраска голоса — в высоком и говорной, с элементами притихающего сброса дыхания — в низком регистре. Точное исследование границ распространения плачевых мелотипов, отвечающих обозначенным критериям, еще ждет своих исследователей-этномузыковедов — прежде всего в ареалах нынешней белорусской административной территории. В настоящее время существует документация лишь по отдельным небольшим ее локусам.

Отметим, что даже лишённые явного тесситурного перепада, «разрыва между регистровыми этажами» (термин Е. Н. Разумовской

[11: 95]), пропетые просто в высокой зоне двухуровневой звуковысотной шкалы (границей первой и второй октав как наиболее высоким ее уровнем), такого рода плачи осознаются как тождественные самим себе, принадлежащие одной стилевой норме<sup>3</sup>.

Такие плачевые структуры известны нам, в частности, по собственной записи 1999 г., сделанной в Кричевском районе Могилевской области. Большесекундовый лад с субквартой становится в этом голошении-«кукушечке» (обозначают его тем же, что и в Куньинском районе, термином) базовой интонацией для всего напева-мелостишия (вторая типовая форма в нашей классификации). Одностиховой напев завершается многократным (четырежды или даже пять раз) репетиционным повторением субквартового тона ( $fis^1$ ), крайне редко — удлинением названного, завершающего мелостишие, тона. Развивающий, наиболее важный момент становления формы мелостишия строится на бесконечном преобразовании порядка следования двух тонов большесекундового соотношения ( $cis^2-h^1$ ) — высокого

---

<sup>3</sup> И по этой причине, и ввиду всегда точной ориентации плачевыми на определенную звуковысотную выверенность опорных ступеней плачевой мелодформулы, приводимые Э. Е. Алексеевым в монографии «Раннефольклорное интонирование: Звуковысотный аспект» (М., 1986. С. 53–55, 86) отдельные плачевые напевы, взятые из того же, цитируемого и нами сборника И. И. Земцовского (5), но помещенные самим автором собрания песен родины М. П. Мусоргского исключительно в раздел «Комментарии» как образцы плачевой «сверхмерной мелодики», интерпретированы Э. Е. Алексеевым исходя из внешней неупорядоченности составляющих зоны орнаментации тонов, как основанные исключительно «на сопоставлении поляризующихся тембров (регистров)» и потому представляющие так называемую  $\alpha$ -мелодику — класс мелодий, базирующихся, согласно концепции Э. Е. Алексеева, на контрастно-регистровом пении и на «ладе без звукоряда». Сама структура интонационной формулы, с нашей точки зрения, всегда при этом узнаваема как некая последовательность точно сопрягаемых опорных ступеней лада — вне зависимости от небывалой порой сложности, произвольности, нестандартности всегда индивидуализированных структур разного рода контрастно-регистровой артикуляции, располагаемых в строго определенной зоне декламационно-речевых и мелодических форм орнаментации. Плачевые напевы из сборника И. И. Земцовского, взятые в своей системной общности, позволяют соотносить в равной мере как однорегистровые, так и основанные на переключении регистров плачевые напевы, входящие при этом единую классификационную группу. Нотации этих голошений в рамках предпринятой Э. Е. Алексеевым ладозвукорядной систематики ораннефольклорной мелодики представляют скорее гибридный  $\alpha\beta\chi$ -класс и являют собой образец «раскрывающегося лада» (термин Г. Григоряна) в качестве основы звуковысотной организации.

$\text{♩} = 180$

Мой сыночак, Куды ты ўляцеў сюды на кладбітча?  
Куды ты ўляцеў у чужую староначку?  
Чаго ты сюды ня лёг і з татчак свам?  
Чаго ты мяне кінуў, сыночак мой да рагі?  
А я жду мала, што ты мяне пахароціш.  
А што ты мяне кінуў?  
Усіх кінуў  
і сваіх дзетачак?  
Палядзеў бы, якая я твая дзетачкі.  
А сыночак твой ужо ўміліцы адзін.  
А дачка твая яшчэ вучыцца Олечка,  
А ты ж ясе любіў ужо даўно.  
Казаў: - Мамачка мая!

и среднего тонов, время от времени «разбавляемых» субквартвовым тоном, очерчивающим нижнюю границу ангемитонного трихорда в квинте. Четыре, пять, шесть, восемь слогов, которые необходимо разместить певиче в процессе развертывания одного такого интонационного трехзвучного построения, свободно трансформируются в интонационном плане. Варианты преобразований исходной двух-трехтоновой структуры бесконечны:  $h^1-cis^2-cis^2-h^1-cis^2-cis^2-h^1-h^1$  — интонационный ход, характерный для первого мелостишия,  $cis^2-h^1-fis^1-h^1-fis^1$  — для второго. Или:  $cis^2-h^1-cis^2-fis^1-fis^1$  — в первом и:  $h^1-h^1-cis^2-h-fis-fis$  — во втором. Или совсем по-другому:  $cis^2-h^1-fis^1-fis^1-h-h-cis^2-h^1-fis^2-fis^2$ . Приведем еще один вариант распева основной мелостроки той же певичей в том же плаче:  $h^1-cis^2-cis^2-cis^2-h^1-fis^1-fis^1-h^1-fis^1-fis^1$ . Кроме интонационно-звуковысотного, импровизации нового мелодического варианта, правда, значительно реже — может способствовать сугубо ритмический фактор. Длительность основной счетной единицы смещается тогда с четвертной единицы в восьмую длительность, используя известный «говорной» народно-песенный прием.

Третья форма реализации напева-плача рассматриваемой традиции — запись рекрутского голошения с припевками, сделанная нами в 2002 г. в Россонском районе Витебской области.

Витебская обл., Россонский р.  
от Степановой М. С.

Рекрутское голошение с припевками.

$\text{♩} = 120$   
*mf*

1.- Га - ра - сю - тка, сы - нок,

Ця - бе зда-дучь у сал - да - ці - кі.

$\text{♩} = 162$

- Ай, ма - міль - ка, ні пай - ду, Ні пай - ду,

Су - да - рынь - ка, ні пай - ду, Ні пай - ду,



А што ж бу - дзіць, ні па - й - ду.

2.- Га - ра - сю - тка, сы - нок,

А што ж ты там бу - дзяш е - сьці?

- Ах, ма - мінь - ка, су - ха - ры, Су - ха - ры,

Су - да - рынь - ка, су - ха - ры, Су - ха - ры,

А што ж бу - дзіць, Су - ха - ры.

3.- Га - ра - сю - тка, сы - нок,

А ты ж там ня жэ - ніс - ся.

- Ах, ма - мінь - ка, а - жа - нось, А - жа - нось,

Су - да - рынь - ка, а - жа - нось, А - жа - нось,

А што ж бу - дзіць, а - жа - нось.

♩ = 120

4.- Га - ра - сю - тка, сы - нок,

А там жа нет ха - ро - шых дзе - ва - чак.

♩ = 162

- Ма - мінь - ка, для мя - не, для мя - не,

У - се бу - дучь для мя - не, Для мя - не,

А што ж бу - дзіць для мя - не.

Базовая интонация этого плача — последовательность из двух кварт — нижней и верхней  $f^1-b^1$ ;  $b^1-es^2$ , построенных к и от центрального срединного тона  $b^1$ . Форма этого плача строфическая двухстиховая, захватывающая *четыре звуковысотных уровня*. Вначале, в первом мелостишии — это два разделенных мелодических кварт-овых восходящих хода, затем, во втором мелостишии обе кварт-овых вершины объединяются воедино в общую интонацию-скачок сразу на нону вверх  $f^1-es^2$ , а оттуда — с вершины снова возвращаясь скачком к центральному срединному опорному тону  $b^1$ . Секундовый шаг выстраивается в данной плачевой форме уже как разовый речитативный захват нижнего полутона от субкварты —  $e^1$ . В экспрессивной речитации задействованным оказывается также нижнее октавное удвоение центрального срединного тона  $b^u$ , оно замещает собой субкварт-овый тон речитативом-репетицией — к ее пониженной на полтона функциональной замене (вспомним отмеченные выше альтерации Мусоргского!). Подобный же репетиционный речитатив имеет и кварт-овый опорный тон, интонируемый во втором, всегда более свободном интонационно, мелостишии — и тоже на уже свою октаву или на полтона менее своего октавного удвоения вниз. Мелодический ход от основного тона к нижнему октавному удвоению

субкварты обнимает собой ундециму  $b^1-f^m$ . Таковы возможности интонационно-регистровых перепадов, характеризующих подобные образцы плачей-голошений. Разово ход от верхнего квартового тона к основному в нашем примере перемежается малотерцовым тоном в уже трихордовой бесполутоновой нисходящей последовательности:  $es^2-des^2-b^1$ , объединяя собой закономерности терцовых и квартовых плачей со структурой  $f^1-b^1$ ;  $b^1-es^2$ . Подобные этой микстовые формы широко распространены в различных жанровых образованиях песенной обрядовой традиции.

В ритмическом плане первое мелостишие урегулировано и симметрично: 112112. Оно представляет собой слогоритмическую форму 2222 с дроблением надвое первой и третьей ритмических долей шестисловным стихом-зачином: — *Гарасютка, сынок*. Перед нами двухударный плачевый стиховой ряд.

Второе, состоящее из семи, восьми или девяти слогов имеет асимметричную форму с равномерным говорным донесением всех слогов стихового ряда, кроме одного — третьего или второго от конца. Ритмика омузыкаленного плача отвечает, таким образом, закономерностям одноударного тонического народного стихосложения:

1 1 1 1 1 1 3 0,5 0,5  
Ця-бе зда-дущь у сал-да- ці- кі.

Итак, местные плачи группируются вокруг трех интонационных формул, известных также и другим славянским народам, в частности, сербам.

I группа — малотерцовый лад с субквартой в качестве прообраза одной группы напевов и их структурно-семантических вариантов [5: 60, нотный пример № 60, а также приведенный нами первый пример из Кировского района]. Субквартовый тон может быть «сдвинут» в отдельных традициях на субсекстовый, демонстрируя тем самым последствия срыва дыхания и речитативного пропевания-договаривания стиха с возникновением уже явного эффекта регистрового смещения [1: 138; 5: 61, нотный пример № 61 — с регистровым октавным перебросом нижнего опорного тона малотерцового лада и второй ход-скачок — от звуковисотно переменного терцового к субквартовому тону без промежуточных тонов на сексту].

II группа — секундовый лад как интонационная основа для другой типологической группы напевов причитаний и их разновидностей [5: 62, нотный пример № 62 — октавный скачок вниз с октавным удвоением I ступени лада или неточно октавным ходом на большую септиму  $c^2-d^1$ ].

III группа — формула из двух незаполненных кварт (вариант — ангемитонный трихорд в заполненной кварте с субквартой или субквинтой) и каденционным неподготовленным перебором составляющих напев тонов — нижнего опорного и квартового — на октаву вниз, в другой регистр (такова приведенная выше наша транскрипция рекрутского плача с припевкой, а также: [5: 63, № 63] — ход от квартового тона к субквартовому  $d^2-es^4$ ). Формула с незаполненной квартой в отдельных традициях замещается незаполненной терцией, находящейся в той же высокой тесситуре, отделенной от субквартового тона.

Похоронное причитание № 60 (ТП), представляющее напевы-плачи первой группы, в ритмическом плане ориентировано на трижды повторяемую в трехсоставном мелостишии среднестатистическую шестислоговую ритмическую фигуру с равным по времени звучания донесением слогов:

1 1 1 1 1 1  
*И сво-и се-ры-е*

Обычно вторая ритмическая единица может свободно продлиться до вдвое или втрое большей счетной единицы в одном или нескольких мелостишиях, всегда соответствуя при этом речевому, повествовательному ударению: 121111,

1 3 1 1 1 1 1 3 1 1 1  
Ты жал- ка-я мо-я ро-ди-тель-ни-ца

Если слогов в стихе не шесть, а семь, то, как и в народной песне, происходит следующее: соответствующая доля, как правило, первая, дробится пополам:

0,5 0,5 1,5 0,5 1 1 1  
*Ро-д(ы)-на- я ма-мень-ка*

или, что равновероятно, увеличенная вдвое вторая разбивается надвое:

1 1 1 1 1 1 1  
*И че-го ж ты за-кры-ла*

Если слогов в полустистиши (соответствующем одной третьей части стиха — по сути «третьей части стиха») много больше, например, девять, то дробится пополам соответственно большее число музыкальных долей. Если слогов в соответствующем полустистиши меньше — пять или четыре, то может укоротиться соответствующее ей мелодико-интонационное построение:

1 3 0,5 0,5 1  
*Ро-ди-тель-ни-ца*

Разумеется, внутри исходной музыкально-ритмической формы возможно перераспределение времен по хорейческому принципу — за счет увеличения времени начальной и соответствующего уменьшения длительности следующей ритмической единицы: вместо 121111 будет:

1 1,5 0,5 1,5 0,5 1 1

*И че-го ж ты за кры-ла*

Причитания местной традиции весьма своеобразным образом оформлены в «завуалированно» трехстиховые мелострофы, когда первый и второй стиховые ряды объединены в единое бесцезурное мелоинтонационное целое, а третий плачевый стих выделен в самостоятельный раздел с помощью цезуры и соответствующих ладово-функциональных тяготений.

Подобные формы несут в себе сугубо музыкальную экспрессию, не имеющую основания в самом стихе («хорей Мусоргского», но с удлинением во времени ударного слога). Интонационную специфику напева определяют взаимоотношения тяготений двух переменных опорных тонов — I ступени и 4-й — субквартовой. Для двух начальных проведений исходной шестислоговой формы и ее модификации опорной становится сначала I ступень, а вслед — замыкаемая цезурой и потому более заметная субквартовая. Субквартовый тон завершает и все последующие проведения ритмически-слоговой структуры формульного плана. Малотерцовая ладовая форма обретает, таким образом, в исследуемом локусе оригинальное звучание как раз благодаря преимущественному использованию субкварты в качестве нижнего опорного тона и каданса в большинстве проведений шести- (пяти-, семи-) слоговой, меняющейся по своей продолжительности, трехсоставной (и в этом снова-таки ее своеобразие!) плачевой формы-структуры. Расширение верхнетерцовой рамки разовыми подключениями IV ступени в очевидной функции опевания III не меняют ладовой сущности данного напева-плача.

Эмоциональная перенасыщенность, чувственная экспрессивная открытость, самоэжальтация, в которых и положено (по традиции и внутреннему состоянию) находиться плачу, отражена в характерной для здешних ареалов технике регистрового переброса голоса — без подготовки и задействования каких-либо вспомогательных тонов — на октаву широким скачком вниз (№ 61, ТП). Мышление, отождествляющее входящий в мелодическую линию голошения тон, завершающий очередной сегмент плачевой формы, с его же ниж-

ним октавным унисоном, проявляющим себя уже в горизонтальной проекции развертывания мелодической линии явление достаточно редкое, можно сказать уникальное в традиционной культуре. Представляется, что базовой основой подобного свойства в певческой практике певич становится, в том числе, адаптация их слуха к приему октавных фактурных удвоений, характерных для ансамблевой песенной лирики местной традиции. Верхнетерцовая рамка может преодолеваться и более существенным образом — с видоизменением лада. Ладово осмысленный ход, приходящийся на кульминационно-вершинную зону напева-плача и повтор его во всех дальнейших проведениях становится весьма значимым в форме: это широкий распев с использованием в строгой последовательности ступеней: IV-III-V-IV-III-4-I, замыкающей собой привычный жанрово-определяющий для данной плачевой формы мелодический ход: III-I-4-I.

По своей слоговой музыкально-ритмической форме данный плач близок предыдущему своей нацеленностью на шестислоговость (плюс-минус 1–2 слога). В случае появления коротких, в меру интонационно самостоятельных сегментов поэтического текста (к примеру, состоящих всего из трех слогов), самостоятельность их в композиции не успевает проявиться, и они обретают функцию скорее сегментов-дополнений к полному проведению стремящейся к шестислоговости ритмоформулы:

0,5 0,5 1 1,5 1 1 0,5 0,5  
*Что же ты зак-рыл, мой ми-лый*  
 0,5 0,5 1 1 1 0,5 0,5  
*Лю-би-мый ди-тё- но- чек*

Во втором мелостишии выделенность стихового акцента музыкальной долготой в некоторых образцах сменяется выравненным по времени пропеванием слогов поэтического текста, их большей «разговорностью».

Анализируя творческий процесс Мусоргского, методы, которые композитор использовал при создании «Хованщины», Б. В. Асафьев (И. Глебов) как-то заметил, что «дело здесь идет о несомненном художественном отборе по принципу изыскания, наблюдения и организации элементов выразительности ради достижения максимальной силы воздействия <...> Потом, отсюда, в его воображении из богатых наблюдений рождается интонационная сфера, “омузыкаливающая” образ» [2: 6]. Исследователям музыки М. П. Мусоргского хорошо известно, что в своих побуждениях композитор никогда не был обычным «рисовальщиком с натуры». Центр его внимания

с течением жизни заметно переключался из мира объективной реальности в область глубоко личных психологических переживаний, приоткрывая все более сложные, экспрессионистски окрашенные глубины в его творческом перерождении [6: 87].

В мелодическом срезе многих произведений Мусоргского всегда присутствуют горестные, никнущие интонации, нисходящее движение тонов, неожиданные, кажущиеся предвестниками экспрессионизма, эмоциональные срывы, вызывающие ассоциации с выразительными возможностями жанров похоронного и свадебного причитаний. Если попытаться последовательно проследить за способами реализации плачeveго музыкального текста-модели — от его непосредственного воплощения (ритуальный похоронный плач) через опосредованное (свадебное, рекрутское, бытовое голошения, обрядовые календарные или индивидуального жизненного цикла напевы-имитации плача) к мелодическим формам, имеющим лишь «намеки» на плачевую эмфазу, могущую быть вписанной, быть может, лишь в один из сегментов структуры напева, то можно удостовериться в вечном присутствии такого рода принципов звукотворчества в традиционной песенной обрядовой культуре славян. Реальные плачевые музыкальные формы, функционирующие в народной культуре, следует рассматривать в таком случае как первичную кодирующую систему. Их порождения, различного рода модификации — как вторичную. В рамках вторичной кодирующей системы местного плача вписывается, как нам представляется, и музыкальное мышление М. П. Мусоргского.

## Литература

1. *Гаджиева А. А.* Невельская знахарка Вера Ивановна Нарбут // Северобелорусский сборник: Обряды, песни, наигрыши, плачи, ворожба. СПб., 2012.
2. *Глебов И.* [Б. В. Асафьев] К восстановлению «Бориса Годунова» Мусоргского. М., 1928.
3. *Головинский Г. Л., Сабина М. Д.* Модест Петрович Мусоргский. М., 1998.
4. *Жуйкова Л. А.* Проблемы музыкальной эстетики М. П. Мусоргского: Дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1976.
5. *Земцовский И. И.* Жизнь фольклорной традиции: Преувеличения и парадоксы // Механизм передачи фольклорной традиции. СПб., 2004.
6. *Келдыш Ю. В.* Романсовая лирика Мусоргского М., 1933.

7. *Компанейский Н. И.* К новым берегам: Модест Петрович Мусоргский в воспоминаниях современников. М., 1989.
8. *Ларош Г.* Музыкальные письма из Петербурга. «Московские ведомости». 1874. 25 февраля. № 19.
9. *Лотман Ю. М.* О метаязыке типологических описаний культуры / Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб., 2002.
10. Общая характеристика традиций верховьев Ловати и Куньи // Народная традиционная культура Псковской области. СПб.; Псков. Т. II. 2002.
11. *Разумовская Е. Н.* Традиция похорон и поминов на территории русско-белорусского пограничья (по музыкально-этнографическим материалам 1970-х — 2000-х гг.) // Северобелорусский сборник: Обряды, песни, наигрыши, плачи, ворожба. СПб., 2012.
12. Торопецкие песни: Песни родины М. П. Мусоргского. Запись, составление и комментарии И. И. Земцовского. Л., 1967.
13. *Яковлев В.* Избранные труды о музыке. М., 1971.



*Мария Шейченко*  
(Санкт-Петербург)

## **Об одной народной песне в записи М. П. Мусоргского**

Имя М. П. Мусоргского тесно связано с его малой родиной. По признанию самого композитора, годы, проведенные в родовом имении<sup>1</sup> (ныне Музей-заповедник Мусоргского — пос. Наумово Куньинского района Псковской области), оказали значительное воздействие на его творческое формирование: там М. П. Мусоргский любовался великолепными видами Жижицкого озера, слышал народные песни и наигрыши, наблюдал картины деревенской жизни. «Под непосредственным влиянием няни близко ознакомился с русскими сказками. Это ознакомление с духом народной жизни было главным импульсом музыкальных импровизаций до начала ознакомления еще с самыми элементарными правилами игры на фортепиано» [3: 421]. «Как меня тянуло и тянет к этим родным полям <...>. Недаром в детстве мужичков любил послушивать и песенками их искушаться изволил» [7: 106].

Проявляя любовь ко всему истинно народному, М. П. Мусоргский записывал подлинные народные песни.

В рукописном наследии М. П. Мусоргского содержится ряд разрозненных автографов с записями народных песен, предназначавшихся для использования в будущих произведениях. В 1939 г. нотации были собраны и опубликованы под редакцией П. А. Ламма. В издании содержится 37 полноценных записей песен, шесть обработок, а также приводится пять напевов без текста. Во многих автографах М. П. Мусоргский отмечал, от кого получена или сделана запись, значительно реже указаны место фиксации и этнографическая принадлежность песни.

Со времен М. П. Мусоргского исследователям фольклора удалось собрать обширный песенный материал, который позволяет раскрыть тайну многих образцов, записанных композитором. Именно сопоставление современных записей с рукописными автографами, сохранившимися в наследии М. П. Мусоргского, является ключом к решению проблемы атрибуции ранних нотаций.

Среди народных песен, представленных в автографах, есть немало образцов, фольклорные аналоги которых до настоящего вре-

---

<sup>1</sup> В пос. Наумово находится родовое имение семьи Чириковых, родственников композитора по материнской линии.

мени остаются неизвестными. К их числу принадлежит песня «Приданные, удалые», которая легла в основу хора славления Ивана Хованского «Плывёт, плывёт лебёдушка» в опере «Хованщина». По замечанию П. А. Ламма, автограф «записан карандашом на нотных линейках, проведенных от руки, без текста», датировка отсутствует, в конце рукописного фрагмента помечено: «Песня русск. От Ф. М. Шишко услышал в Белорус...» [4: 41]

В «Сборнике русских народных песен» 1876 г., составленном Н. А. Римским-Корсаковым, эта же песня опубликована с текстом «Приданные, удалые» [13: 105–106]. Известно, что М. П. Мусоргский придавал большое значение вопросу сохранения народных песен и считал необходимым передать собранные им напевы для издания. В мае 1876 г. М. П. Мусоргский писал Н. А. Римскому-Корсакову: «Пребольшое мое утешение Ваша задача, друг, предать русским людям и иным русскую песню. Благословенная, историческая заслуга. Ведь пропасть могла бы она, родная, стеряться вовсе; а когда подумалось, что умелый русский взялся за такое святое дело, так радуешься и утешение нисходит» [1: 36]. В публикации Н. А. Римского-Корсакова также содержится комментарий о записи песни «Приданные, удалые» от М. Ф. Шишко — после нотного текста имеется пометка: «Сообщено М. П. Мусоргским, записавшим эту песню по пению М. Ф. Шишко» [13: 105].

О личности исполнителя песни — Макара Федосевича Шишко — имеется не так много сведений: он родился в 1822 г. в белорусской деревне, в юности переехал в Москву, учился в университете, занимал должность инспектора освещения Императорских театров<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Детство и юность Ф. М. Шишко прошла в крайней нищете. Перебравшись в Москву, он поступил в университет, где по окончании курса защитил диссертацию на степень магистра фармации. Но научная карьера не привлекала Ф. М. Шишко. Будучи студентом, он обратил внимание на пиротехнику, первым стал устраивать цветные иллюминации, усовершенствовал бенгальские огни, изобрел безопасную зажигательную нитку, опыт с которой он показал в Зимнем дворце, в присутствии императора Николая I. На место химика при Санкт-Петербургских Императорских театрах Ф. М. Шишко пригласил директор С. А. Геденов. Достижением Ф. М. Шишко стало устройство образцовой лаборатории при театрах, работа в которой позволила поставить световые эффекты и вообще химическое освещение театров на надлежащую высоту. Впоследствии ни одна из коронационных иллюминаций в Москве не обходилась без его деятельного участия. Ряд пиротехнических изобретений доставил ему большие средства. Умер Ф. М. Шишко 27 ноября 1888 г. [10: 314].

Вероятно, знакомство М. П. Мусоргского с М. Ф. Шишко относится ко времени подготовки оперы «Борис Годунов» к постановке. Напомним, что ее премьера состоялась в Мариинском театре в 1874 г.

В представленном выше автографе содержатся противоречивые указания, с одной стороны, на то, что «песня русск[ая]», с другой — «от Ф. М. Шишко услышал в Белорус...» Вероятнее всего, последний мог слышать песню на своей родине — в белорусской деревне. В связи с этим, определение места рождения Ф. М. Шишко имеет большое значение для атрибуции записи народной песни. В процессе исследования точного названия деревни выяснить так и не удалось, однако появилась возможность определить район ее расположения. В дневниковых записях русского драматурга А. Н. Островского содержатся воспоминания о путешествии 1862 г. в Европу, в котором принимал участие и М. Ф. Шишко: «Мы с Шишко выехали из Петербурга 2 апреля (в понедельник) в 3 часа пополудни. Мы предполагали из Острова заехать в деревню к Шишко и вернуться в Остров, чтобы съехаться с Горбуновым, который выедет в среду; но рассудили после, что не успеем, потому что *деревня Шишко в 150 верстах от Острова*. Мы решились лучше остановиться в Вильно, осмотреть город и подождать Горбунова» (курсив наш. — М. III.) [6].

Представив маршрут путешественников, можно убедиться в том, что речь идет именно о городе Острове Псковской губернии. В XIX в. Остров являлся уездным городом. Ныне через него проходит путь из Петербурга в современную Латвию<sup>3</sup>. При очерчивании круга в 150 верст (то есть около 160 км) от города Острова, в зону внимания попадают северная часть Витебской области, а также юг Невельского и Великолукского районов современной Псковской области. Отметим, что в XIX в. все обозначенные территории принадлежали Витебской губернии<sup>4</sup>.

Знаменательно, что в 1985 г. в ходе экспедиций Ленинградской государственной консерватории под руководством А. М. Мехнецова варианты свадебной песни с текстом «Приданные, удалые» были записаны в Великолукском и Невельском районах Псковской области. Эта находка сразу вызвала ряд вопросов, касающихся записи песни

---

<sup>3</sup> Так, 26 января 1860 г. открыто движение поездов на участке Псков–Остров (56 верст) Петербургско-Варшавской железной дороги, 8 ноября 1860 г. — участок Остров–Динабург (протяженностью в 191 версту). См.: URL: <http://dinaburg.ru/viewtopic.php?id=2720> (дата обращения: 15.04.2014).

<sup>4</sup> Эти территории входят в белорусскую этно-языковую зону.

М. П. Мусоргским. Насколько напев в автографе соответствует народным образцам? Есть ли совпадения на уровне мелодики и ритмики, или оригиналу соответствует только поэтический текст?

Песня, записанная М. П. Мусоргским (пример 1), необычайно по своей красоте: ее отличает задушевная, нежная, струящаяся мелодия, протяженность, непрерывность мелодической линии. Обратим особое внимание на тщательность, с которой композитор выполнил нотировку. Очевидно, что композитор стремился зафиксировать мельчайшие детали: он уделил внимание агогике (отметил ферматами окончание первой строки, фиксировал долготу последнего тона) и мелизматике (выписывал форшлагги во второй строке).

### *Пример 1*

#### *Песня «Приданные, удалые» в записи М. П. Мусоргского<sup>5</sup>*



На первый взгляд, октавный амбитус напева кажется не характерным для свадебной обрядовой песни. Но в процессе анализа ладовых закономерностей выясняется, что ядром напева служит большетерцовый трихорд (g-a-h) с опорой на нижнем тоне терции (g). В образцах свадебной песни с текстом «Приданные, удалые» амбитус остается всегда неизменным и так же, как в записи М. П. Мусоргского, охватывает октаву. Но ладовые структуры, составляющие основной стержень того или иного напева, несколько различаются.

Ближе всего к приведенной выше записи М. П. Мусоргского оказывается напев из деревни Волчьей горы Невельского района (пример 2), в основе лада которого лежит большетерцовый трихорд с субквартой.

В варианте, записанном в д. Комша Великолукского района, основу лада составляет квартовый тетрахорд (пример 3).

Возникает закономерный вопрос — с чем связано постепенное расширение ладовой структуры? Ответ на него можно получить, обратившись к повторной записи из д. Комша (пример 4). Она была выполнена несколько дней спустя, когда к ведущей исполнительни-

<sup>5</sup> Приводится по изданию: [4: 41].

це — Марии Семёновне Шлюевой присоединилась ее подруга — Ефросинья Емельяновна Михайловская.

### Пример 2

д. Волчы Горы (№ 1776-11)<sup>6</sup>

При - да - ны - е, у - да - лы - е, ла - ду, ла - ду,  
При - да - ны - е, у - да - лы - е, ла - ду, ла - ду.

### Пример 3

д. Комша (№ 1730-48)<sup>7</sup>

При - да - ны(й)и, да у - да - лы(й)и, ой, ла - ду, ла - ду,  
А чем о - не да у - да - лы - е ой(и), ла - ду, ла - ду?

Сравнивая две записи, отметим, что во втором случае основа лада разрастается с квартовой до квинтовой. Это происходит за счет активно используемых мелизматических украшений (постоянного захвата квинтовой ступени лада), очень характерных для данной традиции. Этот прием и расширяет (расшатывает) ладовую основу, привнося в нее дополнительный тон.

<sup>6</sup> Псковская обл., Невельский р-н, Лёховский с/с, д. Волчы Горы. Исп.: Старская Анна Платоновна (Павловна?), 1900 г. р., Степанова Марфа Назаровна, Старская Анна Ивановна, 1910 г. р. Зап.: Мехнецов А. М., Лобкова Г. В., Колесова И. Н. 09.07.1985. Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ № 1776-11. Расш.: Шейченко М. Н. Полная расшифровка напева и текста приводится в приложении 1 (№ 1).

<sup>7</sup> Псковская обл., Великолукский р-н, Борковский с/с, д. Комша. Исп.: Шлюева Мария Семёновна, 1910 г. р. Зап.: Лобкова Г. В., Бачерикова О. Б. 24.01.1985. Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ № 1730-48. Расш.: Шейченко М. Н. Полная расшифровка напева и текста приводится в приложении 1 (№ 2).

**Пример 4**  
**д. Комша (№ 1735-32)<sup>8</sup>**

*♩ = 1/2*

При - да - ны-(й)и, да у - да - ла(й)и, ай, ла - ду, ла - ду,  
 А чем жа вы да у - да - ла(й)и, ай, ла-ду, ла-ду?

При схематизации ладовой структуры напевов, несмотря на обозначенные различия, очевидным становится общность всех представленных образцов. Все приведенные примеры являются вариантами одного напева. Запись, сделанная М. П. Мусоргским, точно отражает ладовые особенности напева и в этом отношении оказывается близкой к свадебным песням, зафиксированным в экспедициях.

**Ладовые схемы вариантов напева «Приданые удалые»<sup>9</sup>**

Напев в записи М. П. Мусоргского

д. Волчья Горы (№1776-11)  
 д. Комша (№1730-48)  
 д. Комша (№1786-01)

Обращаясь к анализу поэтического текста, важно помнить, что авторграф М. П. Мусоргского не содержит подтекстовки. Текст песни «Приданые, удалые» известен нам благодаря ее публикации в сборнике Н. А. Римского-Корсакова.

<sup>8</sup> Псковская обл., Великолуцкий р-н, Борковский с/с, д. Комша. Исп.: Шлюева Мария Семёновна, 1910 г. р., Михайловская Ефросинья Емельяновна, г. р. Не указан. Зап.: Лобкова Г. В., Бачерикова О. Б. 24.01.1985. Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ № 1735-32. Расш.: Шейченко М. Н. Полная расшифровка напева и текста приводится в приложении 1 (№ 3).

<sup>9</sup> Расшифровки напевов см. в приложении 1 (№ 1, 2, 3). Для удобства сравнения ладовые схемы транспонированы.

а) *Вариант текста из сборника Н. А. Римского-Корсакова:*

Приданыи, удалыи, Ладу, ладу!  
Ах, чем вы удалыся? Ладу, ладу!  
Удалыся Наташенькой, Ладу, ладу!  
Удалыся Иванушкой, Ладу, ладу!

На территории Псковской области не было зафиксировано варианта поэтического текста, который бы точно соответствовал образцу из сборника Н. А. Римского-Корсакова. Но тексты, представленные в экспедиционных материалах, несомненно, родственны ему:

б) *Великолукский район, д. Комша (№ 1730-48)*

Приданыи<sup>10</sup>, да удалыи, ой, ладу, ладу,  
А чем онэ да удалые ой, ладу, ладу?  
Не сами сабóй, а невестой сваёй ой, ладу, ладу.  
Наша нявэста с дабрóм пришла ой, ладу, ладу.  
Усю бяседу сукрасила, ой, ладу, ладу,  
И нас тётак взвэсила, ой, ладу, ладу.  
На всю раднió палажiла хвалу, ой честь-хвалу,  
А нашу беседу сукрáсила, ой, ладу, ладу.  
И папку с мамкой возвеселила, ой, ладу, ладу,  
На всю раднió палажiла хвалу, ой честь-хвалу.

в) *Невельский район, д. Волчьи Горы (№ 1776-11)*

Приданые, удалые, ладу, ладу,  
А чем(ы) жа вы удалыся, ладу, ладу,  
Ти сáмы сабóй, ти чáдый сваёй, ладу, ладу,  
Мы сáмы сабóй, мы чáдый сваёй, ладу, ладу<sup>11</sup>.

Сравнив образцы, можно сделать вывод о подлинности текста, содержащегося в Сборнике Н. А. Римского-Корсакова. Но есть еще один известный текст, звучащий с этим напевом. Речь идет о хоре славления Ивана Хованского, который начинается словами «Плывет, плывет лебедушка». Возникает вопрос — насколько этнографичен текст хора из оперы?

Вновь обращаясь к подлинным образцам свадебной песни отметим, что текст «Приданные, удалые» — лишь один из многих, ис-

---

<sup>10</sup> По замечаниям жителей юго-восточных районов Псковской области, термин «приданые» используется как название одного из свадебных чинов: «придánка», «придánки» — крестная, тётка или кто-нибудь из родни невесты; «приданые» — родня невесты [5: 393].

<sup>11</sup> В пении каждая строка поэтического текста повторяется дважды.

полнявшихся на записанный М. П. Мусоргским напев. В экспедиции Ленинградской государственной консерватории 1985 г. в Великолуцком районе зафиксировано 12, в Невельском — 14 различных по содержанию поэтических текстов с данным напевом. Но среди всего корпуса текстов нет варианта, с которым песня звучала в опере. Возможно, исследователям просто не удалось его зафиксировать?

Характерной чертой западнорусских свадебных песен является силлабический принцип организации. При структурном анализе образцов поэтического текста выявляется силлабическая система стихосложения, при которой определяющей характеристикой становится принцип делимости строки стабильными цезурами на три слоговые группы с определенным количеством слогов. В некоторых строках количество слогов в группах может варьироваться, однако важно, что позиции внутрискладовых цезур не меняются, а положение акцентных слогов не является значимым (схема 1).

**Схема 1**  
**д. Комша**<sup>12</sup>

♪   ♪   ♪   ♪	♪   ♪   ♪   ♪   ♪	♪   ♪   ♪   ♪
При- да- ны- и,	у- да- лы- и ой,	ла- ду, ла- ду,
∪   —   ∪   ∪	∪   —   ∪   ∪   ∪	∪   —   ∪   —
А чем о- не	у- да- лы- и ой,	ла- ду, ла- ду?
∪   —   ∪   —	∪   —   ∪   ∪   ∪	∪   —   ∪   —
Не са- ми са- бой,	не- вес- той сва- ёй, ой,	ла- ду, ла- ду
∪   —   ∪   ∪   —	∪   —   ∪   ∪   —   ∪	∪   —   ∪   —
На- ша ня- вес- та	с даб- ром при- шла ой,	ла- ду, ла- ду
—   ∪   ∪   —   ∪	∪   —   ∪   —   ∪	∪   —   ∪   —

Обращает на себя внимание припевный раздел со словами «Ладу, ладу», который оказывается характерным только для рассматриваемого варианта текста («Приданные удалые»). Остальные тексты, исполняющиеся с данным напевом, не имеют рефрена, однако их сравнительный анализ позволяет выявить силлабическую структуру, с тремя слоговыми группами в строке (слоγοчислительный состав — 4+4+3) (схема 2).

<sup>12</sup> Псковская обл., Великолуцкий р-н, Борковский с/с, д. Комша. Исп.: Шлюева Мария Семёновна, 1910 г. р. Зап.: Лобкова Г. В., Бачерикова О. Б. 24.01.1985. Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ № 1730-48. Расш.: Шейченко М. Н.



**Схема 2**  
**д. Борок<sup>13</sup>**

		
У шё- рый бор	ку- ку- шеч- ка	ле- та- ла,
∪ - ∪ -	∪ - ∪ ∪	∪ - ∪
На ту бё- лу	бе- рё- зань- ку	там се- ла.
∪ ∪ - ∪	∪ - ∪ ∪	∪ - ∪
Так жа́- лыс- на	ку- кú- шеч- ка	ку- кú- еть:
∪ - ∪ ∪	∪ - ∪ ∪	∪ - ∪
- А хто ж ма- ё	гнез- дё- чущ- ко	рас- ка- пáл?
∪ - ∪ -	∪ - ∪ ∪	∪ ∪ -

Сравним структуру текста свадебных песен, записанных в экспедициях, с текстом «Плывёт, плывёт лебедушка», который использует М. П. Мусоргский. Текст из оперы приближен к четырехстопному ямбу. При попытке разделить строку поэтического текста на слоговые группы (подобно народной традиции) обнаруживается размытость границы полустихий, а также различное число слогов в них (схема 3). Очевидным становится авторское происхождение текста.

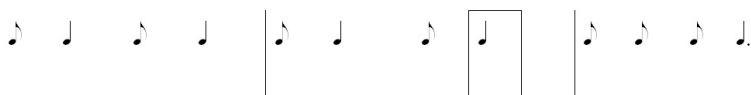
**Схема 3**

		
Плы- вёт, плы- вёт,	ле- бё- душ- ка	ла- ду, ла- ду,
∪ - ∪ -	∪ - ∪ ∪	∪ - ∪ -
Плы- вёт на встре-	чу ле- бе- лю.	ла- ду, ла- ду?
∪ - ∪ -	∪ - ∪ ∪	∪ - ∪ -
Су- стрел, су- стрел,	ле- бё- душ- ку	ла- ду, ла- ду
∪ - ∪ -	∪ - ∪ ∪	∪ - ∪ -
Су- стрел тот ле-	бедь бе- лый	ла- ду, ла- ду
∪ - ∪ -	∪ - ∪	∪ - ∪ -

<sup>13</sup> Псковская обл., Великолукский р-н, Пореченский с/с, д. Борок. Исп.: Изотова Наталья Егоровна, 1914 г. р. Зап.: Шишкова О. В., Галкина Л. 01.02.1985. Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ № 1743-17. Расш.: Шейченко М. Н.

В ритмическом отношении яркой отличительной чертой представленного типа свадебного напева становится троичная пульсация, характеризующаяся постоянной сменой долгих и коротких времён (1:2). В записи М. П. Мусоргского ритмические особенности напева сохраняются. Единственное незначительное изменение — сокращение последнего тона второй слоговой группы.

*а) вариант ритмической структуры напева, записанный в д. Волчы Горы:*



*б) ритмическая структура напева в записи М. П. Мусоргского:*



Узнаваемая ритмическая структура является маркером данного напева в традиции. Возвращаясь к проблеме места записи, отметим, что в процессе исследования удалось определить границы распространения напева. В современной Псковской области его ареал ограничен юго-западной частью Великолукского и территорией Невельского района (приложение 2, карта 1). Далее ритмический тип распространяется на юго-запад: в Витебскую и Минскую области (приложение 2, карта 2). А вот поэтический текст, начинающийся со слов «Приданные, удалые» встретился исследователям всего в шести населенных пунктах Великолукского и Невельского района (приложение 2, карта 3). Судя по имеющимся публикациям, на территории Беларуси он не зафиксирован.

Подводя итог сравнительному анализу свадебной песни в записи М. П. Мусоргского и вариантов народной песни, убеждаемся, что напев, зафиксированный композитором, — подлинный и имеет лишь незначительные изменения в ритмической структуре. В опере «Хованщина» текст хора «Плывет, плывет лебедушка», вероятно, принадлежит М. П. Мусоргскому. Подлинный текст песни — «Приданные, удалые» — стал известен благодаря Н. А. Римскому-Корсакову, который в точности воспроизвел его в указанном Сборнике русских народных песен». Но был ли композитор так же точен в отношении напева?

В «Летописи моей музыкальной жизни» Н. А. Римский-Корсаков так отзывается о своем сборнике: «Я взял в него все, что нашел лучшего в старых сборниках Прача и Стаховича <...>. Песни, взятые оттуда, я изложил с более верным ритмическим и тактовым делением и сделал новую гармонизацию» [8: 127]. Кроме того, Н. А. Римский-Корсаков отмечал, что он подбирал музыкальные примеры, опираясь на свою собственную интуицию: «...строго избегал всего, что мне казалось пошлым и подозрительной верности» [8: 127].

В 1952 г. «Сборник русских народных песен» был издан в 47 томе полного собрания сочинений Н. А. Римского-Корсакова. В текстологическом комментарии к изданию отмечено, что деление напевов на такты, а также ритмическая запись большинства песен, заимствованных Н. А. Римским-Корсаковым из других сборников, преобразованы им подчас весьма значительно. Кроме того, песни часто изложены композитором в иных тональностях и нередко — с довольно существенными изменениями в мелодиях [9: X].

О стремлении Н. А. Римского-Корсакова редактировать материал, руководствуясь собственными композиторскими убеждениями, пишет Е. А. Ручьевская, указывая, что вокальная партия «Хованщины» в редакции Н. А. Римского-Корсакова «содержит множество мелких и мельчайших изменений (вплоть до одного тона)» [12: 216].

Тщательное сравнение музыкального текста автографа М. П. Мусоргского с вариантом свадебной песни, представленным в сборнике, лишь подтверждает высказанные выше замечания. Так, в заключительном мелодическом обороте Н. А. Римский-Корсаков изменил предпоследний тон (с *f* на *e*), благодаря чему мелодия приобрела особое изящество. В народной традиции подобный мелодический оборот невозможен, он явно имеет авторское происхождение. При сравнении ритмической структуры напевов, обнаруживается, что в сборнике Н. А. Римского-Корсакова акцент в слове «удáлые» перенесен на предпоследний слог — «удáлые», что также является результатом редакции, стремлением восстановить литературно «грамотные» ударения. Самые значительные изменения касаются припевного раздела. В нем в два раза сокращено время, приходящееся на слова «ладу, ладу». Кроме того, в Сборнике изменена долгота конечных тонов в стиховой строке, отсутствует мелизматическое украшение, выписанное М. П. Мусоргским в оригинальном тексте. В целом мелодия хора «Плывет, плывет лебедушка» из оперы «Хованщина» соответствует варианту, опубликованному в сборнике Н. А. Римского-Корсакова.

Почему же М. П. Мусоргский избрал для этой, исполненной внутреннего драматизма сцены оперы именно мелодию свадебной песни? Ответ на этот вопрос кроется в смысле традиционного свадебного обряда. Свадьба, являясь важнейшим моментом в жизни любой девушки — это событие, исполненное внутренних переживаний. Драматичность свадебного обряда выражается в плачах и причитаниях, сопровождающих прощание невесты с девичьей жизнью. Настроение обряда находит отражение и в текстах свадебных песен, повествующих о прощании молодой с родителями, о тяжелом житье в чужих людях. Приведем некоторые тексты, исполняемые с рассматриваемым напевом:

«Хвалилась Танютушка за столом:  
— Никто меня из-за столика не возьмёт  
Похвалялся на Танютушку Иванок:  
— Я тебя из-за столика увезу.  
От девушек красненьких разлучу,  
Разум твой ум переменю;  
Твою волюшку, негушку приукорочу.  
В большую семейку привезу,  
Тяжёлу работку покажу» [5: 413].

«Боярочки-обманочки вы мои,  
Обманули меня, младеньку в недельку,  
Сами пошли в зелёный сад, гулять,  
Меня закрыли в тёмную темницу.  
Себе сплели веночки с цветочков  
А мне сплели из колкого ялинка.  
Ялинец колет, головушку ломит, до земли,  
За то он колок, за то он клонит, что в люди идти» [5: 419].

Не используя оригинальный народный текст, М. П. Мусоргский передал тревожное настроение в музыке хора композиторскими средствами. Так, звучание чистых светлых голосов хора сопровождается дрожащим тремоло в басах. При характеристике музыки хора Е. А. Ручьевская отмечает, с одной стороны, тревогу и нарастающий страх, с другой — церемониальную торжественность происходящих событий [12: 147]. Но в музыке хора М. П. Мусоргский не просто пытался выразить переживание небольшой группы людей. «Хор этот — весь предвещание гибели, в сущности, оплакивание и предостережение, более того, возвышающийся над конкретной ситуацией “плач и о человеческой душе”» [11: 206].

Таким образом, автограф М. П. Мусоргского оказывается гораздо ближе к традиционным напевам, чем образец, приведенный

Н. А. Римским-Корсаковым. При использовании в опере народного напева для М. П. Мусоргского оказывался важным не столько нотный текст, сколько художественный образ, кроющийся за свадебной песней. Удивительно, что композитор не только художественно переосмысливал напев, но тонко чувствовал настроение певиц, исполнивших ее в традиционном свадебном обряде. Скорее всего, такая способность М. П. Мусоргского объясняется знанием традиционного песенного материала, о чем он неоднократно упоминал.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

### Приложение 1

#### Образцы напевов свадебной песни «Приданые, удалые»

##### № 1. «Приданые, удалые»

д. Волчьи горы, Лёховский с/с, Невельский р-н

*♩ = 160*

При - да - ны - е, у - да - лы - е, ла - ду, ла - ду,  
 При - да - ны - е, у - да - лы - е, ла - ду, ла - ду.  
 А чё - м(ы) жа вы у - да - лы - ся ла - ду, ла - ду,  
 А чё - м(ы) жа вы у - да - лы - ся ла - ду, ла - ду.  
 Ти са - мы са - бой, ты ча - дый сва - ей, ла - ду, ла - ду,  
 Ти са - мы са - бой, ты ча - дый сва - ей, ла - ду, ла - ду.  
 Мы са - мы са - бой, мы ча - дый сва - ей, ла - ду, ла - ду,  
 Мы са - мы са - бой, мы ча - дый сва - ей, ла - ду, ла - ду.

Приданые, удалые, ладу, ладу,  
Приданые, удалые, ладу, ладу,

А чём(ы) жа вы удалися, ладу, ладу,  
А чём(ы) жа вы удалися, ладу, ладу,

Ти самы сабой, ти чадый сваёй, ладу, ладу,  
Ти самы сабой, ти чадый сваёй, ладу, ладу,

Мы самы сабой, мы чадый сваёй, ладу, ладу,  
Мы самы сабой, мы чадый сваёй, ладу, ладу.

Псковская обл., Невельский р-н, Лёховский с/с, д. Волчы Горы.  
Исп.: Старская Анна Платоновна (Павловна?), 1900 г. р., Степанова  
Марфа Назаровна, Старская Анна Ивановна, 1910 г. р. Зап.: Мехне-  
цов А. М., Лобкова Г. В., Колесова И. Н. 09.07.1985. Архив ФЭЦ  
СПбГК. ОАФ № 1776-11. Расш.: Шейченко М. Н.

## № 2. «Приданы(й)и, да удалы(й)и»

д. Комша, Борковский с/с, Великолукский р-н

При - да - ны(й)и, да у - да - лы(й)и, ой, ла - ду, ла - ду,  
А чем о - не да у - да - лы - е ой(и), ла - ду, ла - ду?  
Не са - ми са - бой, а не - вес - той сва - ёй ой(и), ла - ду, ла - ду.  
На - ша ня - вес - та с даб - ром при - шла ой(и), ла - ду, ла - ду.  
У - сю бя - сё - ду су - кра - си - ла ой(и), ла - ду, ла - ду.  
И нас тё - так - ваз(ы) - ве - си - ли - ла ой(и), ла - ду, ла - ду.  
На всю рад - ню па - ла - жи - ла хва - лу ой(и), честь - хва - лу,

У - сю́ бя-се́-ду су - кра́ - си - ла ой(и), ла - ду, ла - ду,  
 И нас тѣ-так-ваз(ы)-ве́ - си - ли - ла ой(и), ла - ду, ла - ду.  
 На всю рад-но́ па - ла - жи́ - ла хва - лу ой(и), честь-хва - лу,  
 А на-шу бе-се-ду су - кра́ - си - ла ой(и), ла - ду, ла - ду.  
 И папку с мамкой воз(ы)ве́ - се - ли - ла ой(и), ла - ду, ла - ду,  
 На всю рад-но́ па - ла - жи́ - ла хва - лу ой(и), честь-хва - лу.

Прида́ны(й)и, да уда́лы(й)и, ой, ладу, ладу,  
 А чем оне́ да удалые ой, ладу, ладу?  
 Не сами сабо́й, а невестой сваёй ой, ладу, ладу.  
 Наша няве́ста с дабро́м пришла ой, ладу, ладу.  
 Усю бясе́ду сукрасила, ой, ладу, ладу,  
 И нас тѣтак вазве́сила, ой, ладу, ладу.  
 На всю радно́ палажи́ла хвалу, ой честь-хвалу,  
 А нашу беседу́ сукрасила, ой, ладу, ладу.  
 И папку с мамкой возвеселила, ой, ладу, ладу,  
 На всю радно́ палажи́ла хвалу, ой честь-хвалу.

Псковская обл., Великолукский р-н, Борковский с/с, д. Комша.  
 Исп.: Шлюева Мария Семёновна, 1910 г. р. Зап.: Лобкова Г. В., Баче-  
 рикова О. Б. 24.01.1985. Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ № 1730-48. Расш.:  
 Шейченко М. Н.

### № 3. «Прида́ны(й)и да уда́лаи»

д. Комша, Борковский с/с, Великолукский р-н

При - да - ны(й)и, да у - да - ла(й)и, ай, ла - ду, ла - ду.

А чем жа вы да у - да - ла(й)и ай, ла-ду, ла-ду?  
 Ти са-ми са-бóй, а́ль ча́ - дой сва-ёй ай, ла-ду, ла-ду.  
 Мы са-ми са-бо́-й(и) ча́ - дой сва-ёй, а-й(и), ла-ду, ла-ду.  
 На - ша ча́-да да с даб - ро́м пришла ай, ла-ду, ла-ду.  
 Пап - ку с ма́мкой а - на́ вы - зве́-си-ла, ай, ла-ду ла-ду.  
 И всю бе-се-ду су - кра - си-ла, ай, ла-ду, ла-ду.

Прида́ны(й)и да уда́лаи, ай ладу, ладу,  
 А че́м(ы) жа вы, да уда́лаи, ай, ладу, ладу,  
 Ти са́ми сабо́й, ай ча́дой сваёй, ай, ладу, ладу,  
 Мы са́ми сабо́й и ча́дой сваёй, ай, ладу, ладу,  
 На́ша ча́да да с дабро́м пришла́, ой, ладу, ладу,  
 Папку с ма́мкай а́на́ взвеси́ла, ай, ладу, ладу,  
 И всю бесе́ду сукра́сила, ай, ладу, ладу.

Псковская обл., Великолукский р-н, Борковский с/с, д. Комша. Исп.: Шлюева Мария Семёновна, 1910 г. р., Михайловская Ефросинья Емельяновна, г. р. не указан. Зап.: Лобкова Г. В., Бачерикова О. Б. 24.01.1985. Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ № 1735-32. Расш.: Шейченко М. Н.

#### № 4. «Прида́ны(й)и, уда́ла(й)и»

Невельский р-н

При - да́ - ны(й)и, у - да́ - ла(й)и, э, ла-ду, ла-ду,  
 При - да́ - ны(й)и, у - да́ - ла(й)и, э, ла-ду, ла-ду,



А чем жа вы, при - да - ны(й)и, у - да - лы,  
 А чем жа вы, при - да - ны(й)и, у - да - лы?  
 Мы са - мы са - бой, сва - ёй ча - дой у - да - лы  
 Мы са - мы са - бой, сва - ё - ю ча - дой у - да - лы.

При да́ны(й)и, уда́ла(й)и, э, ладу, ладу,  
 При да́ны(й)и, уда́ла(й)и, э, ладу, ладу,  
 А чем жа вы, при да́ны(й)и, удалы,  
 А чем жа вы, при да́ны(й)и, удалы?  
 Мы са́мы сабо́й, сваёй ча́дой удалы,  
 Мы са́мы сабо́й, сваёй ча́дой удалы.

Псковская обл., Невельский р-н. Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ  
 № 1786-01. Расш.: Шейченко М. Н.

### № 5. «У шéрый бор куку́шечка летéла»

д. Борок, Пореченский с/с, Великолукский р-н

У шéрый бор куку́шечка летéла,  
 У шéрый бор куку́шечка летéла,  
 На ту белú берéзаньку там сéла,  
 На ту белú берéзаньку там сéла,  
 Так жа`лысна куку́шечка куку`еть,  
 Так жа`лысна куку́шечка куку`еть,  
 – А хто ж маё гнезде`чушка раскапа`л?  
 А хто маё гнезде`чушка рыскапа`л?  
 А хто майх дробных детушек разабра́л?  
 А хто майх дробных детушек рызабра́л?  
 Раскапа́ли гнездéчушка пастухí,  
 Раскапа́ли гнездéчушка пастухí,  
 Разабра́ли дробных детушек канюхí,  
 Разабра́ли дробных детушек канюхí,  
 Как пла́кыла ды Лéнычка за сталóм,  
 Как пла́кыла ды Лéнычка зы сталóм,

– А хто маю русу́ касу́ рыстряпа́л?  
А хто маю́ русу́ касу́ рыстряпа́л?

А хто ж маю́ гало́вушку павяза́л,  
А хто(й) маю́ гало́вушку пывяза́л?

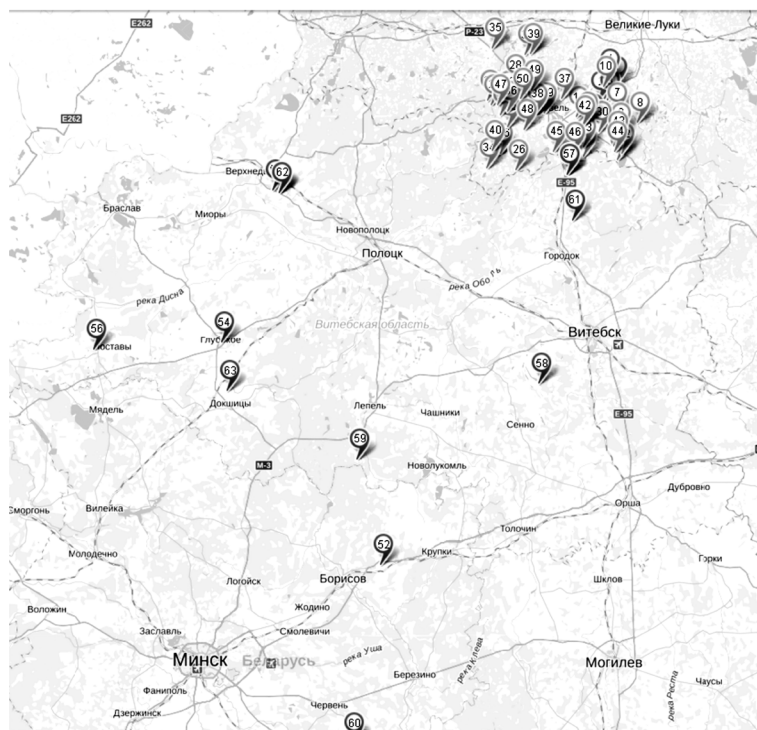
Растрепáли русу́ касу́ дэвушки,  
Растрепáли русу́ касу́ дэвушки,  
Павязáли гало́вушку сястри́цы,  
Павязáли гало́вушку сястри́цы.

Псковская обл., Великолукский р-н, Пореченский с/с, д. Борок.  
Исп.: Изотова Наталья Егоровна, 1914 г. р. Зап.: Шишкова О. В.,  
Галкина Л. 01.02.1985. Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ № 1743-17. Расш.:  
Шейченко М. Н.

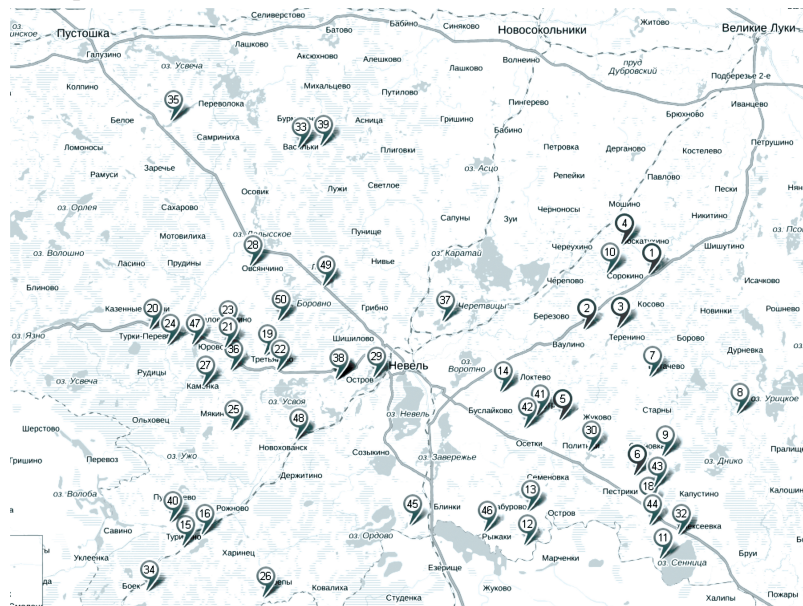
Приложение 2

### Карты-схемы распространения вариантов напева «Приданные, удалые»

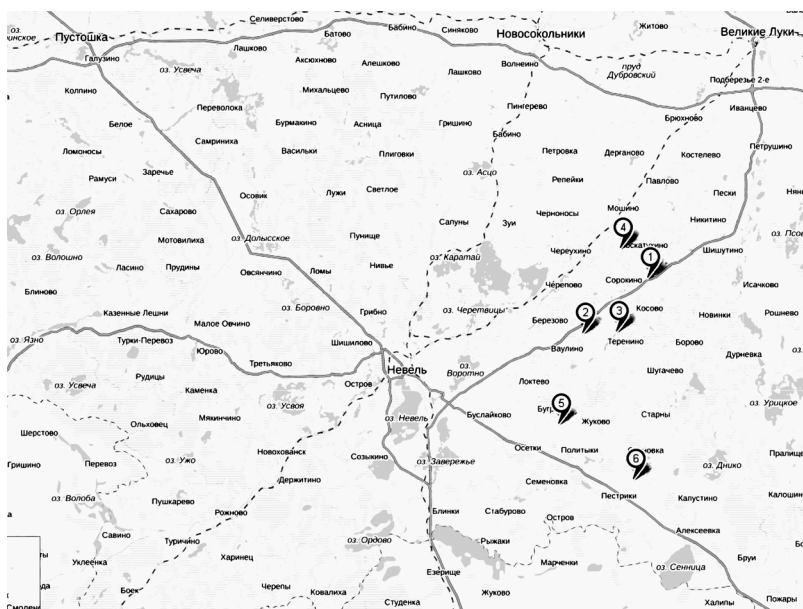
Карта 1.



Карта 2.



Карта 3



### **Великолукский район:**

**Борковская вол.:** Бобриково/Пырялово (1), Данченки (2), Комша (3), Сорокино (10);

**Пореченская вол.:** Борок (8), Лоскатухино (4), Никулино (9), Осокино (7).

### **Невельский район:**

**Артёмовская вол.:** Каралиновка (5), Кошелево (30), Мошенино (41), Осетки (36), Остров (29), Тимофеевка (42);

**Гультяевская вол.:** Исаево (35);

**Лёховская вол.:** Барсуки (43), Боброво (44), Большая Будница (18), Волчьи Горы (6), Дубокрай (11), Пахлово (31), Фролово (32);

**Лобковская вол.:** Козлово (37), Косенково (45), Маслоуки (12), Рыжаки (38), Усово (13), Худоярово (46);

**Ловецкая вол.:** Городище (19), Сомино (20), Носково (21), Осташково (47), Погребнице (22), Харланиха (23), Ятмище (24);

**Новохованская вол.:** Борисково (14), Дроздово (48), Руцелово (25);

**Трехалёвская вол.:** Рукавец (39), Устиново (33);

**Туричинская вол.:** Доминиково (26), Жулево (34), Каменка (27), Молокоедово (15), Стайки (40), Туричино (16);

**Усть Долысская вол.:** Бегуново (49), Завруи (27), Замошица (50), Прудины (17).

## **Литература**

1. Головинский Г. Л. Мусоргский и фольклор. М.: Музыка, 1990.
2. М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников / Сост., текст ред., вступ. ст., комм. и указ. Е. М. Гордеевой. М.: Музыка, 1989. 319 с.
3. *Мусоргский М. П.* Автобиографическая записка // *Мусоргский М. П.* Письма и документы: Собрал и приготовил к печати Н. А. Римский-Корсаков при участии В. Д. Комаровой-Стасовой / Ред. Ю. Келдыш. М.; Л.: Гос. муз. изд-во, 1932. С. 421.
4. *Мусоргский М. П.* Записи народных песен, черновые наброски и другие материалы // Полное собрание сочинений / Ред. П. Ламма. М.; Л.: Искусство, 1939. Т. V. Вып. 10. 80 с.
5. Народная традиционная культура Псковской области: Обзор экспедиционных материалов из научных фондов Фольклорно-этнографического центра: В 2 т. / Автор проекта, сост., науч. ред. А. М. Мехнецов. Авт. колл.: Валевская Е. А., Королькова И. В.,

- Лобкова Г. В. и др. — Псков: Изд-во Областного центра народного творчества, 2002. Т. 2.
6. *Островский А. Н.* Дневники. Полное собрание сочинений. Т. 13: Художественные произведения. Критика. Дневники. Словарь. 1843–1886. М.: ГИХЛ, 1952 // Lib.ru: Классика. URL: [http://az.lib.ru/o/ostrowskij\\_a\\_n/text\\_0556.shtml](http://az.lib.ru/o/ostrowskij_a_n/text_0556.shtml) (дата обращения: 05.04.2014).
  7. Письмо к В. В. Никольскому, 28 июня 1870 года // *Мусоргский М. П.* Письма. М.: Музыка, 1984. С. 106.
  8. *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музыка, 1980.
  9. *Римский-Корсаков Н. А.* Полное собрание сочинений. Т. 47: Сборники русских народных песен / Подг. Н. В. Шелков; ред. комиссия: Б. В. Асафьев, М. Ф. Гнесин, А. Н. Дмитриев и др. М.: Музгиз, 1952.
  10. Русский биографический словарь: Шебанов–Шютц / Изд. Императорским Русским историческим обществом. СПб: Тип. главного упр. уделов, 1911. Т. 23.
  11. *Ручьевская Е. А.* Слово и внесловесное содержание в творчестве М. П. Мусоргского // Музыкальная академия 1993. № 1. С. 206.
  12. *Ручьевская Е. А.* Хованщина Мусоргского как художественный феномен: к проблеме поэтики жанра. СПб.: Композитор, 2005.
  13. Сборник русских народных песен, составленный Н. А. Римским-Корсаковым. Ор. 24 (1876). СПб.: Изд-во В. Весселя, [1877].
  14. Торопецкие песни. Песни родины М. Мусоргского / Зап., сост., комм. И. И. Земцовского. Л.: Музыка, 1967. 701 с.

*Наталья Серегина*  
(Санкт-Петербург)

## **Прославление Богородицы во Вступлении к опере «Хованщина» М. П. Мусоргского<sup>1</sup>**

Как известно, к работе над «Хованщиной» М. П. Мусоргский приступил сразу по завершении «Бориса Годунова»: 22-го июня 1872 г. он известил В. В. Стасова о начале работы над «Хованщиной»<sup>2</sup>, а 23-го закончил оркестровку «Бориса Годунова». Это был день праздника Владимирской иконы Богоматери.

Уже меньше, чем через месяц он приступил к записи музыки Вступления к «Хованщине», выписывая посвящение Стасову на титульном листе рукописи<sup>3</sup> и благословляясь крестиком, который он обычно рисовал в начале работы над произведением<sup>4</sup>.

Мысленная работа над произведением продолжалась более года и вот, к 23 июля 1873 г., музыка возникла: «Вступление к Хованщине (рассвет на Москве, заутреня с петухами, дозор, снимающий цепи) и первые приступы действия почти готовы, но не написаны» [13: 153]. Наконец, 2 августа 1873 г. он с удовлетворением отметил: «Вступление к Хованщине почти готово. Рассвет на восходе солнца очень красив» [13: 153]. В тексте записанной музыки он делал ремарки: «купола церквей освещаются восходящим солнцем. Доносится благовест к заутрене»; «Вся сцена постепенно освещается восходящим солнцем» [31: 8].

Многочисленно отмечалось, что Вступление противостоит опере по содержанию и эмоциональному настрою: «“Хованщина” начинается оркестровыми вариациями — единственным неомраченно-

---

<sup>1</sup> Данная статья является продолжением работы: [23].

<sup>2</sup> «Прошу считать сию эпистолу по порядку нумерации № 1, ибо произойдут последовательно и другие эпистолы вкусов и закусочных разных, по предмету стрелецкому» (цит. по: [15: 253]).

<sup>3</sup> «Посвящаю Владимиру Васильевичу Стасову мой посильный труд, его любовью навеянный. 15 июля 1872 г. Мусоргский». — См.: [1: 94].

<sup>4</sup> «В начале бумажного листа, приступив к какой-либо записи (будь то нотный эскиз или беловая рукопись, партитура или клавиш, текст романса, вариант оперного либретто), композитор обычно рисовал миниатюрный, порой едва различимый православный крестик, тем самым словно осеняя себя крестным знаменем, как русский крестьянин перед жатвой, как воин перед битвой, как мастеровой перед решающим моментом отливки колокола» [10: 33].

светлым эпизодом оперы. Людей на сцене нет, они спят, а природа, город, солнце, петушиные голоса и колокольные звоны прекрасны; в них нет ни вражды, ни боли, ни страстей. Заканчивается вступление тремолирующим *Gis-dur* (*As-dur*)-ным трезвучием (а финальный хор — тоникой *es-moll*). Первые же звуки людской толпы — резкие стрелецкие трубы — отделены от Вступления полутоновым сдвигом (а не мягким корсаковским терцовым сопоставлением...)» (С. М. Слонимский) [27]; «катарсис вне драмы» (В. В. Медушевский) [12: 271]; «...в опере есть эпизод, противостоящий генеральной линии действия. Это “Рассвет на Москве...”, который воспринимается как идеальный образ прекрасного возвышенного бытия — бытия бесконечно далекого от кошмаров реальной истории» (И. С. Гура) [7].

Е. А. Ручьевская отмечает особые приемы, найденные Мусоргским для выражения «прорыва в иную образную сферу (светлого, катарсического, молитвенного)» [20: 202]; «Аккордовый пласт в сочетании с тремоло создает эффект свечения, нимба (такова, например, ниспадающая линия в конце “Рассвета на Москве-реке”)» [20: 202]; «и аккордовое тремоло, и мелодии-трели выходят за рамки изобразительности прежде всего потому, что “мистическое”, духовное является их сущностью, а изобразительное — сложной метафорой. Отсюда понятна интенсивность, внутренняя напряженность звучания, господство мелодического, песенного начала. Это как бы преображенные небесные хоры, ангельские голоса» [20: 203]<sup>5</sup>. По словам В. Медушевского, содержание «Рассвета» — «невидимый град Китеж Русской земли, сокровенная красота Божией мысли о России — Святой Руси, которая предается нами» [12: 275].

По наблюдениям исследователей, «мистические» воззрения в письмах Мусоргского проявляются как раз летом 1872 г., во время окончания второй редакции «Бориса» и в самом начале работы над «Хованщиной»<sup>6</sup>. С. В. Тышко видит возможные истоки мистических воззрений Мусоргского в чтении литературы о русском расколе, книг о Серафиме Саровском [29: 50–53]. К этому можно добавить еще один источник — сферу православного почитания Богородицы. Вполне вероятно знакомство композитора с песнопениями иконам Богородицы.

Тема претворения образа Богородицы в искусстве во время, предшествующее работе композитора над «Хованщиной», широко

---

<sup>5</sup> Развернутое исследование см.: [21].

<sup>6</sup> См.: [29: 50; 34: 127–131].



обсуждалась целым рядом исследователей<sup>7</sup>. Этот образ мог исходить от впечатлений Мусоргского на богослужениях в дни икон Богородицы. 23 июня — день Владимирской иконы — отмечен композитором как начальный день работы над «Хованщиной».

Русская гимнография, посвященная Богородице, обширна. Образ Покрова — защиты Богородицей Русской земли — претворился в многочисленных службах иконам Богоматери, посвященных военным победам и чудесам избавления от завоевателей. Церковно-государственное почитание Владимирской иконы Божией Матери в память об освобождении от нашествий Темир-Аксака в 1395, от Ахмата в 1480 и от Ахмет-Гирея в 1521 г., а также в честь объединения Московского и Казанского царств при Иване Грозном в 1552 г.<sup>8</sup> послужило тематическим основанием для создания значительного круга памятников гимнографического певческого искусства.

Икона Богоматери, нареченная Владимирской, — древний образ греческого письма — является патрональной иконой Руси (Государственная Третьяковская галерея (ГТГ)). В XVII в. в конце царствования Алексея Михайловича, в 1668 г., царский изограф Симон Ушаков (1626–1686) создал икону, получившую название «Похвала Богоматери Владимирской. Насаждение древа государства Московского» (ГТГ)<sup>9</sup>. Произведение С. Ушакова вмещает изображение Владимирской иконы (Богоматерь с Младенцем) в центральном овале, раскрывая историческое содержание образа аллегорией Виноградной лозы, давшей плод в виде сонма русских святых. Лоза израстает из Успенского собора, огражденного стенами и башнями Московского Кремля, «тщанием» изображенных у его корней московских первосвященников и царского рода, представленного фигурами царя Алексея Михайловича, царицы и их чад.

Эта сложная композиция, насыщенная хорошо читаемыми аллегориями, иллюстрирует образ русской истории как моления о процветании духовного древа Руси. Виноградная лоза — одно из символических именовании Христа, основанное на словах Евангелия,

---

<sup>7</sup> См.: [13; 21; 8; 26; 19; 6; 18; 25; 16]. Г. Д. Филимонов в 1864 г., вместе с Ф. И. Буслаевым, В. Ф. Одоевским и А. Е. Викторовым основал при Румянцевском и публичных музеях «Общество любителей древнерусского искусства». Во втором томе Сборника, вышедшем в 1873 г., Филимонов напечатал свое обширное исследование, составляющее заметное явление в науке [30].

<sup>8</sup> См.: [24].

<sup>9</sup> См. [33; 32; 2; 4; 3].



и символ проповедания христианства как неутомимого возделывания Духа: «Аз есмь истинная виноградная лоза, а Отец Мой — виноградарь» (Иоан.15:1), «Аз есмь лоза, а вы ветви...» (Иоан.15:5).

Нижняя часть этой композиции содержит изображение кремлевской стены. Трудно отделаться от ощущения, что это изображение представляет собой предтечу декорации к первому действию «Хованщины», а сама икона олицетворяет музыку вступления к опере («Красная площадь в Москве. Светает...»).

Ил. 1



В службах Владимирской иконы Богородицы можно видеть целый ряд лексических топосов, которые можно связать с образной системой вступления к «Хованщине».

«Благовест к заутрене» — (ремарка Мусоргского) — внутрисценическое начало действия — призывает всех персонажей оперы на богослужение. В песнопениях службы Владимирской иконы Богоматери, как и во всех других службах, мы видим подобный мотив призыва на богослужение для молитвы о спасении града: “Придете Росийстии собори, придете верных совокупление въ сретение Царицы Богоотроковицы. Се бо грядеть Царица своим образом честнымъ

спасти град и люди от сопостатных поган невоеваны...»<sup>10</sup>; «Готовися, всечестный град Москва, на Сретение Девы Богоматери. Се бо грядет к Тебе светлое великое солнце ото врат затворенных, тьма убо скорби Твоя отгоняется, свет же твоего веселия исполняется...»<sup>11</sup>.

В текстах певческих циклов, обращенных к Владимирской иконе Богоматери, можно видеть стимулы для трактовки Мусоргским функции Вступления к опере.

Образ Богородицы в гимнографии характеризуется в сфере самых светлых образов природы и человеческого бытия, осененных Божественной Благодатью: «...придите во Сретение Прекрасной Зари, держащей пресветлую лучу, и милостию весь мир обогащающую...»<sup>12</sup>; «Облак светозарный показася, росой благодати вся омывающи телесныя скверны, и душа просвещающи, едина Всепетая»<sup>13</sup>; «Божественная река, вод животных вся удолия напояющи, наши соблазны Богом Ти Богомилости погрузи и до конца потреби»<sup>14</sup>. Мир этих строк перекликается с образной сферой Вступления к «Хованщине»: «Божественная река», «прекрасная заря», «пресветлую лучу», «облак светозарный... росой благодати вся омывающи», «напояющи».

В песнопениях Владимирской иконе Богородицы является покровительницей Москвы, славнейшего града, красующегося в её лучах и собирающегося на утреннюю молитву: «Днесь светло красуется славнейший град Москва, яко заря солнечныя луча испускающи, восприимши честнаго образа твоего, Владычице»<sup>15</sup>. Покров Богородицы простирается и над всей русской страной, славящей свою Владычицу: «...яко же древле спасе царский град от нахождения поганых, тако и ныне спаси страну русскую от нахождения вражия... сего ради тя славит страна русская»<sup>16</sup>; «Ныне страна русская о тебе хвалится и веселится, имеющи Тя Заступницу непостыдную и стену нерушимую граду нашему непоколебимое основание, стража неусыпна земли рустей...»<sup>17</sup>. Во Вступлении также идет речь о Москве, прославляемой композитором лучезарным светом музыки.

---

<sup>10</sup> Минея на август. М., 1768. Л. 296.

<sup>11</sup> Минея на август. М., 1768. Л. 300.

<sup>12</sup> Минея на август. М., 1630. Л. 428 об.

<sup>13</sup> Минея на август. М., 1630. Л. 428 об.

<sup>14</sup> Минея на август. М., 1630. Л. 433.

<sup>15</sup> Минея на август. М., 1630. Л. 425 об.

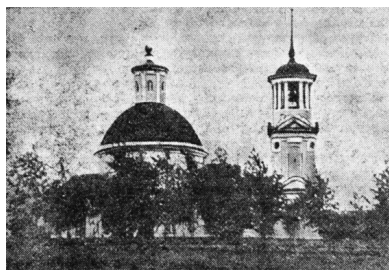
<sup>16</sup> Минея на август. М., 1768. Л. 295.

<sup>17</sup> Минея на август. М., 1768. Л. 295 об.

В начальном разделе службы, по гимнографическому канону, проводится тема посвящения песнопений и творческого акта поэта-песнотворца самой Богородице — покровительнице риторов и песнотворцев<sup>18</sup>. Так, канон Владимирской иконе начинается со строк: «Отверзу уста моя, И наполнятся духа, И слово отрыгну Царице матери И являся светло торжествуя, И воспою, радуясь, тоя чудеса...»<sup>19</sup>.

Обращение к Богородице и просьба о ниспослании творческих сил на языке гимнографии является не чем иным, как посвящением Богородице этого творческого акта, песнопений, всего певческого цикла. В свете этой аналогии Вступление к опере может трактоваться как посвящение Мусоргским своего произведения Богородице. Такому предположению может способствовать тот факт, что на его родине в селе Наумово (где сейчас находится музей М. П. Мусоргского) была церковь, посвященная имени Богородицы Одигитрии<sup>20</sup> (ил. 3). Возможно, и церковь, и икона в ней — стали для композитора образом его детства, его матери, его родни.

Ил. 2



<sup>18</sup> См.: [17].

<sup>19</sup> Владимирской иконе Канон. Песнь 1 // Минея на август. М., 1630. Л. 427 об.

<sup>20</sup> Она построена в кон. XVIII — нач. XIX в. В настоящее время сохранилась колокольня того же времени. В ее стенах венчались родители композитора: потомственный дворянин, отставной коллежский секретарь Петр Алексеевич Мусоргский — владелец Карева и Юлия Ивановна Чирикова — дочь владельца села Наумова. Здесь же под 1809 г. 13 марта значится рождение самого композитора. На этой земле он провел свои первые десять лет. Одигитриевская церковь сыграла в жизни М. П. Мусоргского значительную роль. С этой церковью связана кончина его отца и матери. Здесь их отпевали и погребли на погосте, как и близких родственников композитора — его деда, Ивана Ивановича Чирикова, теток, двоюродных братьев. См.: strana.ru>Россия>281157/info; [wikimapia.org/27424833...Одигитрии...плиты...Мусоргского](http://wikimapia.org/27424833...Одигитрии...плиты...Мусоргского) (дата обращения 10.04.2014).

Прекрасный образ Богородицы, прославляемый в песнопениях, созвучен музыке «Рассвета на Москве-реке», воплотившей и олицетворяющей природный и надприродный уровень мироустройства. Этот образ обращен и к материнскому началу, сосредоточенному в образе Богородицы.

Концепция контрастного сопоставления сакрального и земного, небесного критерия, читаемого в музыке Мусоргского, задана им в либретто и в словесном комментарии композитора. Вступление к опере, по мысли композитора, означает не начало событий драмы, а находится словно в его вершинном центре — трагедия свершилась за пределами сценической драмы, предшествует ее событиям и самому Вступлению: «Москва. Красная площадь. <...> Светает». В разделе «Драматургические пояснения» Мусоргский пишет: «4–5 часов утра. Рассвет. Вчера был кровавый бунт, а сегодня — идиллия: ясное небо и благочинная церковная служба» [11: 656].

При чтении начальных строк либретто трудно отрешиться от мысли, что перед глазами автора не стояла Владимирская икона Симона Ушакова. На иконе на ветвях виноградного дерева расположены «виноградины», в овалах которых размещены изображения исторических деятелей, причисленных к лику русских святых. Иконография иконы — ее вертикальная композиция с древом, насыщенность исторической информацией — изображения святых в медальонах, локализация места — Кремль, Успенский собор и Красная площадь, изображения царской семьи — всё находит созвучие в сценографии первого действия — тоже Кремль и Красная площадь, и даже столб с надписями имен казненных, реальных исторических деятелей того времени: «Москва. Красная площадь. Каменный столб и на нем медные доски с надписями...» [11: 656].

Таким образом, можно говорить о том, что событийный ряд драматургии и надсобытийный модус концептуального плана оперы находятся в контрастном, намеренно выстроенном композитором сопряжении идеального и реального, долженствующего разрешиться в философском и метафизическом плане исторического бытия России. При этом велика вероятность в том, что икона Богородицы Симона Ушакова, как и сама тема Богородицы Одигитрии, связанная с истоками детства Мусоргского и историческими истоками Русской земли, послужила одним из источников творческого замысла «Хованщины».

## Литература

1. *Антипов В.* Произведения Мусоргского по автографам и другим источникам. // Наследие М. П. Мусоргского. Сборник материалов к выпуску Полного академического собрания сочинений М. П. Мусоргского в тридцати двух томах. М., 1989.
2. *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Каталог древнерусской живописи XIV — начала XVII веков: Опыт историко-художественной классификации. М., 1963.
3. *Бекенева Н. Г.* Симон Ушаков. Л., 1984.
4. *Брюсова В. Г.* Русская живопись XVII века. М., 1984.
5. *Брюсова В. Г.* Симон Ушаков и его время // ГММК: Материалы и исследования. Вып. 7. Русская художественная культура XVII века. М., 1991. С. 9–19.
6. *Буслаев Ф. И.* Общие понятия о русской иконописи // Сборник общества древнерусского искусства. СПб., 1866.
7. *Гура И. С.* М. П. Мусоргский: метафизика трагедийности: Дис. ... канд. искусствоведения. Красноярск, 2003.
8. *Забелин И. Е.* Материалы для истории русской иконописи // Временник ОИДР. СПб., 1850. Кн. 7.
9. Изображение икон Пресвятой Богородицы, в православной церкви прославленных, с краткими о них сказаниями. (Составл. архим. Серпух. Высоцкого монастыря Сергием). 1848. Изд. 2-е 1853 г. и 3-е 1862.
10. *Левашев Е.* Жизнь творческого наследия Мусоргского и задачи современного академического издания // Наследие М. П. Мусоргского. Сборник материалов к выпуску Полного академического собрания сочинений М. П. Мусоргского в тридцати двух томах. М., 1989.
11. *Левашев Е. М., Тетерина Н. И.* Историзм художественного мышления М. П. Мусоргского. М.: Памятники исторической мысли, 2011.
12. *Медушевский В. В.* Рассвет на Москве-реке // *Школяр Л. В., Красильникова М. С., Критская Е. Д., Усачева В. О., Медушевский В. В.* Теория и методика музыкального образования детей. М.: Флинта. Наука, 1999. С. 270–275.
13. *Мусоргский М. П.* Письма, биографические материалы и документы / Сост. А. Орлова, М. Пекелис. М., 1972.
14. Описание явлений чудотворных икон Пресвятой Богородицы, с показанием времени, когда оные случились, и мест, и прочее,

- собранное из разных исторических книг Григорием Свешниковым. Москва. 1838. 2-е изд. 1848. На 5 листах 145 изображений Божией Матери.
15. *Орлова А.* Труды и дни М. П. Мусоргского. Летопись жизни и творчества. М.: Государственное музыкальное издательство, 1963.
  16. Панов. Историческое, хронологическое и иконографическое описание 218 изображений Пресвятой Богородицы. СПб., 1871.
  17. *Понырко Н. В.* Богородица — покровительница риторов // Русская и грузинская средневековая литературы / Сб. ст. под ред. Г. М. Прохорова. Л., 1979. С. 200–203.
  18. *Предтеченский Д.* Древняя вышитая икона пресв. Богородицы в Московском Казанском Соборе // Древности. Труды Императорского Московского Археологического Общества. Т. II. В. 2. М., 1869.
  19. *Ровинский Д. А.* История русских школ иконописания до конца XVII в. СПб., 1856.
  20. *Ручьевская Е.* Слово и внесловное содержание в творчестве Мусоргского // Музыкальная академия. 1993. № 1.
  21. *Ручьевская Е. А.* Хованщина Мусоргского как художественный феномен. СПб.: «Композитор», 2005.
  22. *Сахаров И. П.* Исследования о русском иконописании. Исследования о русском иконописании. Кн. 1. СПб.: Тип. Якова Трея. 1849. Издание второе, 1850.
  23. *Серегина Н. С.* М. П. Мусоргский: «Рассвет на Москве» в свете песнопений Владимирской иконе Богоматери // Отражения музыкального театра. Книга 1. Сборник статей и материалов к юбилею Л. Г. Данько. Сост., ред. Э.С.Барутчева, Т.А.Зайцева. СПб.: Канон, 2001. С. 87–97.
  24. *Серегина Н. С.* Песнопения русским святым. СПб., 1994.
  25. Сказания о земной жизни Пресвятой Богородицы, с 14 рис. и 26 полнотипажами, СПб., 1870.
  26. Слава Пресвятой Владычицы нашей Богородицы и Приснодевы Марии, открывшаяся в явлениях чудотворных Ея икон в России: Ч. 1–3. М., 1853. Ч. 3.
  27. *Слонимский С.* Трагедия разобщенности людей // Советская музыка 1998. № 3. С. 20–30.
  28. Строгановский Иконописный Лицевой Подлинник (конца XVI и начала XVII столетий). Издан В. И. Бутовским. Москва, Изда-

- ние литографии при Художественно-промышленном Музеуме, 1869.
29. *Тышко С. В.* Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков. Киев, 1993.
  30. *Филимонов Г. Д.* Симон Ушаков и современная ему эпоха русской иконописи // Сб. Общества древнерусского искусства при Московском Публичном музее. М., 1873. С. 33–39.
  31. Хованщина: народная музыкальная драма в 5 д.: для пения с фортепиано / либретто М. Мусоргского; ред. П. Ламма; изд. подгот. А. Дмитриев и А. Вульфсон. Клавир. Л.: Музыка. Ленингр. отд., 1976.
  32. *Чубинская В. Г.* Икона Симона Ушакова «Богоматерь Владимирская», «Древо Московского государства», «Похвала богоматери Владимирской» (Опыт историко-культурной интерпретации) // ТОДРЛ. Л., 1985. С. 290–308.
  33. *Щенникова Л. А.* Икона «Древо Государства Московского» // Христианские реликвии в Московском Кремле. М., 2000. Кат. № 82. С. 252–253.
  34. *Щербакова Т.* «Жизнь, где бы ни сказалась...» Литургический элемент в творчестве Мусоргского // Музыкальная академия. 1999. № 2. С. 127–131.

*Ольга Ярош*  
(Красноярск)

## **Особенности ритмической организации вокальных партий в произведениях М. П. Мусоргского<sup>1</sup>**

Искусство М. П. Мусоргского — уникальное явление в истории музыкальной культуры. Его сочинения удивительно своеобразны, оригинальны и не похожи на все то, что создавалось рядом с ними. Ни предшественники, ни современники композитора не писали столь необычно, дерзко, порой шокирующе. Для современников композитора, для его слушателей это искусство было диссонансом, взорвавшим саму природу музыкального и слуховые представления о нем. Именно поэтому музыка Мусоргского всегда вызывала множество толкований и споров. Дискуссионность проблематики творчества композитора стала одним из важнейших стимулов постоянного исследования его произведений.

До сих пор искусство Мусоргского остается во многом не познанным, не раскрытым. До сих пор известное его изречение «Моя музыка должна быть художественным воспроизведением человеческой речи во всех тончайших изгибах ее...» [4: 227] вызывает самые различные толкования. Это высказывание, ставшее уже классическим, в исследовательской литературе часто рассматривается как стремление художника создать музыкальный аналог бытовой речи. Однако правдивость и точность музыкального выражения композитор видел в *художественном* воплощении: «...звук речи как проявления мысли и чувства, должны без утрировки и насилования сделаться музыкой правдивой, точной, но художественной, высокохудожественной» [там же]. Иными словами, именно через художественную форму он создавал образы, приближенные к ощущению реальности.

Характерно то, что в музыковедческой практике ритмическая организация вокальных партий в музыке Мусоргского не становилась предметом специального изучения. Тем не менее, есть определенные основания утверждать в них относительно самостоятельную роль

---

<sup>1</sup> Автор выражает глубокую благодарность своему преподавателю — кандидату искусствоведения, профессору Виктории Аркадьевне Пальмовой, — под руководством которой в 2001 году была написана дипломная работа по данной теме [8].



ритма как художественной формы, организующей звуковысотность, подчиняющей себе все средства музыкальной выразительности. В работах ученых отмечают лишь некоторые черты музыкального ритма в творчестве композитора. В. Костарев, к примеру, утверждает, что «...ритмика в речитативных произведениях Мусоргского <...> прямо подчинена просодике речи» [2: 30]. А. Оголевец пишет о том, что «...малейший ритмический нюанс связан с выражением определенного содержания, художественно оправдан в реалистическом отношении» [5: 439]. В данных высказываниях подчеркивается чуткое отношение композитора к речевой интонации, выражающей тонкие нюансы психологических состояний, особенностей характера его персонажей. Вместе с тем, часто подобные наблюдения приводят к выводу о том, что новаторство Мусоргского заключается в преодолении музыкальных закономерностей и в подчинении музыки законам прозаической речи. Действительно, его музыка очень чутко воплощает словесный текст, через интонацию раскрывает характер героя. Образ реалистического, правдивого высказывания композитор создавал на основе музыкальных средств. Большая роль при этом принадлежала ритму. Именно через формы ритмической организации композитор создавал *образ речи*, особенную речевую интонацию, ставшую его художественным открытием<sup>2</sup>.

Есть основания утверждать, что в творчестве Мусоргского в организации вокальных партий обнаруживается постоянство нескольких ритмоинтонаций. Среди них особо следует выделить ритмическую фигуру *дактиля*. В. Холопова в исследовании, посвященном русской музыкальной ритмике [6] пишет о том, что в русской классической поэзии и музыке именно эта формула (прежде всего имея в виду дактилическое окончание), начиная с XVIII века, связывалась с воплощением русского национального характера [6: 207]. В то же время она отмечает следующее: «Дактилические окончания закрепились в своем характерно русском значении не потому, что они были таковыми на самом деле, а в первую очередь по той причине, что они принимались за подлинные, с ними ассоциировалась определенная художественная образность <...> В результате сложилась такая глубокая, упроченная веками традиция, которая обладала всеми полномочиями национальной представительности» [там же]. В музыкаль-

---

<sup>2</sup> Естественно, не только ритм отражает стиль Мусоргского, но в данной статье исследовательский акцент ставится именно на ритмической стороне как особо показательной для композитора.

ном воплощении дактилическая формула имела разные варианты: с одним или с двумя ударениями, с продлением первой (в античной квантитативной трактовке стопы) или третьей (типичной для русской народной музыки) доли.

В вокальной музыке Мусоргского интонация дактиля также наиболее ярко проявляет себя в форме *дактилического окончания*. В его творчестве оно встречается, прежде всего, в песнях, написанных на тексты, стилизующие ритмику народного стихосложения. Это «Колыбельная Ерёмушки» и «Калистрат» на стихи Н. Некрасова, тексты которых представляют собой сегментированный силлабический стих (9+9 и 9+7); романсы на стихи А. Толстого, являющиеся дольниками — в них нет ни регулярного метра, ни упорядоченного количества слогов («Не божиим громом ударило», «Спесь»).

В некоторых произведениях Мусоргского дактилическое окончание в вокальных партиях выполняет важную формообразующую роль. Например, тексты песен из цикла «Детская» написаны самим композитором свободным стихом, но в первых двух песнях в конце каждой строки неизменно звучит дактилическая интонация, которая организует структуру произведения. Присутствует она и в песне «На сон грядущий» этого же цикла.

Дактилическое окончание буквально пронизывает партии персонажей оперы «Хованщина», наиболее последовательно воплощаясь в партии Марфы. Исследователи объясняют эту особенность эпическим строем оперы, эпическими стиховыми формами, отмечают возможность влияния на композитора высказываний фольклористов того времени, например А. Гильфердинга, который связывал эпическое содержание с определенным размером: «Преобладающий размер, который я назову *обыкновенным эпическим размером*, есть чистый хорей с дактилическим окончанием» (курсив А. Гильфердинга. — *О. Я.*) [Цит. по: 7: 179].

Дактилическая интонация в музыке Мусоргского представлена также ритмической формулой, обусловленной одноименным стиховым метром русской классической поэзии. Она обнаруживает себя уже в его ранних произведениях и выражается либо через трех- либо через четырехдольный музыкальный размер:



Среди ранних произведений, целиком построенных на этой формуле, — романсы «Сиротка» и «Молитва». В первом из них она остигнато, практически неизменно повторяется на протяжении всего произведения. Единичные моменты ее изменения (композитор

дважды расширяет ее за счет добавления еще одной стопы, а в конце сокращает) связаны с заострением выразительности текста.

В романсе «Молитва» на стихи М. Лермонтова мелодическое развитие построено на варьировании дактилической фигуры: она постоянно обновляется, каждый раз меняется ее ритмический рисунок за счет продления отдельных длительностей, распевов некоторых звуков, но форма, структура формулы остается неизменной:

Я, ма - терь Бо - жи - я, ны - не с мо - лит - во - ю  
 пред тво - им об - ра - зом яр - ким си - я - ни - ем.  
 Не за сво - ю мо - лю ду - шу пус - тын - ну - ю  
 за ду - шу стран - ни - ка, в ми - ре без - род - но - го

Подобным образом проявляет себя данная формула и в произведениях 1870-х гг., — это, прежде всего, романсы из цикла «Без солнца»: «В четырех стенах» и «Над рекой», в которых незначительные ритмические изменения дактилической фигуры связаны с подчеркиванием отдельных слов. Так, в конце романса «В четырех стенах» вторая ее часть звучит в увеличении:

Вот о - на ночь мо - я, ночь о - ди - но - ка - я

В романсе «Над рекой» в этой ритмической формуле появляются распевы:

Мол - ча смог - рю я на во - ды глу - бо - ки - е

В последней строфе она сжимается за счет сокращения длительностей:

Слу - шать ве - лит ли он с мес - та б не сдви - нул - ся

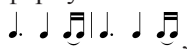
В рассмотренных произведениях очень ярко выражена *монологичность* — одна из ключевых черт стиля Мусоргского, отмечаемая многими исследователями его творчества. В ранних романсах — это монолог, обращенный вовне, выражающий просьбу, мольбу, в поздних — «внутренний монолог», олицетворяющий погружение в себя,

сосредоточенность, созерцательность. Этот образ монолога, внутренней речи создается посредством настойчивого утверждения одной ритмической интонации.

Интересный вариант воплощения дактилической фигуры представлен в цикле «Песни и пляски смерти». На ее основе композитор придает каждому номеру определенную жанровую характерность. Как известно, цикл представлен четырьмя разными жанрами: Колыбельная, Серенада, Трепак и Марш. В каждом случае формула (в партии Смерти) принимает на себя черты жанра. В «Колыбельной» — это убаюкивающий ритм:



в «Серенаде» — жанровая формула испанского танца:



в «Трепаке» — плясовой ритм:



в «Полководце» — активный характер марша передан с помощью заострения сильной доли:



Итак, в музыке Мусоргского проявляя себя разные способы претворения фигуры дактиля. Один из ее вариантов — дактилическое окончание — связан с воплощением национального характера русской речи. При наиболее последовательном применении этой формулы как окончания выявляется ее формообразующая функция. В другом случае это остинатное или вариантное повторение дактилической фигуры, когда устойчивость формулы позволяет раскрыть смысловые акценты текста: с одной стороны, его содержательные качества органично вплетаются в дактилическую сетку, а с другой, — сама формула варьируется, чутко реагируя на изменения в тексте. Внутри синтаксического оборота или синтагмы используется прием подчеркивания ключевых слов, благодаря которому они скандируются. Последний выявленный нами вариант претворения данной ритмической интонации обусловлен ее жанровыми модификациями.

Другая ритмическая фигура, тоже достаточно часто встречающаяся в вокальной музыке Мусоргского, — *пятидольник*. Все романсы композитора, основанные на этой формуле, связаны с народной тематикой. Свое происхождение она ведет от пятисложника традиционных песен. В русской классической поэзии и музыке эта формула, так же как и дактиль, связывается с выражением национального характера.

Уже в раннем творчестве композитора появлялись такие произведения, как романсы «Где ты, звездочка?» (сл. Н. Грекова), «Отчего, скажи, душа девица», песни на стихи А. Кольцова, песни на собственные слова «Озорник», «Светик Савишна», а в зрелом творчестве — сочинения на стихи А. Толстого («Рассеивается, расступается», «Ой, честь ли то молодцу лен прясти?»). Здесь нужно отметить, что в текстах А. Кольцова (песни «Пирушка», «Веселый час», «Дуют ветры») пятисложник является составной частью силлабического гетерометрического стиха, то есть стиха, который образуется из двух слоговых групп, разных по количеству слогов: 6+5, 5+4, 4+5.

Вокальные партии практически во всех перечисленных песнях строятся на повторении одной ритмической фигуры. В них обнаруживает себя силлабический принцип вокализации текста в тех случаях, когда музыка повторяет ритм стиха (исключением являются два ранних произведения: «Где ты, звездочка?», напоминающая протяжную, и «Дуют ветры», написанную в характере молодецкой песни, в которой много распевов, повторов отдельных фраз, что очень характерно для народного песенного творчества). Одновременно композитор создавал произведения самых разных жанров — русская песня, застольная, молодецкая, величальная. Их характерные особенности подчеркнуты с помощью иных средств музыкальной выразительности.

Еще одна ритмоинтонация связана с *ямбическим метром* и представлена в произведениях Мусоргского лирического и лирико-драматического характера. Уже в раннем творчестве композитора вокальные произведения на ямбические стихи (написанные четырех- и шестистопным ямбом) отмечены особым вниманием к слову, что выражается в акцентировании отдельных слов, синтагм, фраз, часто приводящем к разделению стиховых строк, нарушению метрической схемы стиховой строки. Здесь, прежде всего, речь идет о романсах «Но если бы с тобою» (на стихи В. Курочкина) и «Ночь», текст которого во второй редакции представляет собой измененный вариант стихотворения А. Пушкина. В этих произведениях воплощается декламационно-ариозный принцип вокализации поэтического текста. Е. Дурандина определяет их как поэмы, подчеркивая в них сквозной характер развития, открытость экспрессии, романтический тон высказывания, сложность фортепианного сопровождения [1: 64]. По ее мнению, эти ранние романсы предвосхищают черты лирического стиля 1870-х гг., появление романсов «Надгробное письмо» и «Непонятная», цикла «Без солнца».

Хотелось бы отметить, что в ритмической организации поздних романсов лирико-драматического склада наблюдается большая строгость, выражаемая через утверждение одной ритмической интонации. В отношении текстов, написанных четырехстопным ямбом, можно выделить два варианта формулы, оформляющей стиховую строку: это фигура с одной затактовой долей:



и фигура, в которой акцентируется ударный слог второй стопы:



На чередовании данных вариантов основана ритмическая организация вокальной партии в третьем номере цикла «Без солнца»: «Окончен праздный шумный день». В романсе «Скучай» второй вариант формулы звучит лишь в завершении первой и третьей (последней) строф. Как и в романсах, основанных на фигуре дактиля, здесь в процессе развития ритмическая формула подвергается незначительным изменениям, обусловленным содержательными оттенками.

В «Элегии», написанной на стихи в размере шестистопного ямба и по форме представляющей собой трехпятчастную форму, контраст между медленными разделами и подвижными эпизодами передан через разное претворение одной ритмической фигуры:






В то время как в медленных разделах композитор стремился к чуткому воплощению интонаций текста, благодаря чему данная формула подвергается варьированию, первая строфа быстрых эпизодов, одинаковых по музыкальному материалу, основывается на остигатном повторении фигуры. Так, посредством ритмических и темповых средств заостряется контрастность разных психологических состояний — задумчивой созерцательности, сосредоточенности и взволнованности, связанной с воспоминаниями героя.

Близким по стилю и образному содержанию циклу «Без солнца» оказывается романс-монолог «Непонятная» (1875). Он написан композитором на собственный текст, представляющий собой свободный стих, каждая строка которого является законченной фразой, но этот текст можно прочитать и в размере разностопного ямба, строки которого включают от трех до четырех стоп (в последней строке их пять). В ритмическом отношении каждая строка представляет собой

вариант одной ритмической формулы; правда, здесь вариантность проявляет себя не слишком буквально, завуалировано, но пронизанность мелодического развития единой ритмической интонацией все же достаточно очевидна.

Особый вариант претворения ямбического метра связан в музыке Мусоргского с текстами, написанными пятистопным ямбом, применяющимся в поэзии для воплощения драматических образов. Именно им написан «Борис Годунов» Пушкина. Если обратить внимание на ритм вокальных партий главных персонажей оперы Мусоргского (за исключением Марины, Рангони и Юродивого), можно заметить много общего — все они поют как бы в одном ритме. Здесь можно выявить несколько ритмоинтонаций, на свободном сочетании которых композитор создает образ свободного высказывания, близкий декламационной мелодии:

а) пример 14а  б) пример 14б   
в) пример 14в 

Мусоргский и в этом случае через ритмическую организацию обострял характерную для него *монологичность*, авторское слово, которое силой своей организации превосходит индивидуальные черты каждого персонажа. В данных мелодиях нет ярко выраженных жанровых черт, так как они связаны с лирическим или драматическим высказыванием и основаны на декламационном принципе.

В заключение стоит подчеркнуть, что особенности ритмической организации вокальных партий в музыке Мусоргского заключаются в постоянстве ряда ритмических формул, являющихся выражением долевого организации, в то время как метрическая (тактовая) музыкальная организация отступает на второй план — она служит основой для аккомпанемента. Внутридольная организация музыки Мусоргского — и есть его *образ речи*. Три основные формы этой организации — *дактиль*, *ямб* и *пятидольник* — представляют собой особый способ воплощения многообразия содержания через устойчивую характерную ритмоинтонацию. Как оказалось, этот способ содержит в себе большие возможности, которые раскрываются через связь формул с содержанием, синтаксисом и жанровыми чертами.

На основе трех основных форм ритмической организации Мусоргский достигает большого разнообразия, индивидуальной неповторимости своего письма. Они не только не сковывают фантазии и изобретательности композитора, но становятся выразителями множества разнообразных содержательных процессов. Здесь проявляется одно из парадоксальных свойств художественной культуры,

о котором писал Ю. Лотман, заключающееся в том, что чем жестче ограничение в художественной форме, тем более разнообразны возможности ее воплощения [3: 45–46]. Мусоргский создал свой собственный канон в виде системы ритмов. Повторяясь из произведения в произведение, они являются тем обобщенным каноническим средством, на основе которого возникают образы персонажей его творений. Настойчивое претворение одних и тех же средств ритмической организации позволило Мусоргскому резко обозначить в музыке собственный почерк, создать собственный стиль музыкальной речи, отличающийся неповторимостью, стиливой индивидуальностью.

### Литература

1. *Дурандина Е.* Вокальное творчество Мусоргского: Исследование. М., 1985.
2. *Костарев В.* Рубикон Мусоргского: Вокальные формы речевого генезиса. Исследование. Екатеринбург, 1993.
3. *Лотман Ю.* Анализ поэтического текста // Лотман Ю. О поэтах и поэзии. С.-Петербург, 1999. С. 18–252.
4. *Мусоргский М.* Литературное наследие. Письма, биографические материалы и документы. М., 1971.
5. *Оголевец А.* Вокальная драматургия Мусоргского. М., 1966.
6. *Холопова В.* Русская музыкальная ритмика. М., 1983.
7. *Ширинян Р.* Оперная драматургия Мусоргского: Исследование. М., 1981.
8. *Ярош О.* Ритмическая организация вокальных партий в произведениях М. П. Мусоргского. Дипломная работа. Екатеринбург: УГК им. М.П. Мусоргского, 2001. 72 с. Рукопись.



*Ольга Щербатова  
(Нижний Новгород)*

## **Пространство и динамика колокольного звона: открытия Мусоргского и современная фортепианная музыка**

Колокольность как неременная составляющая эстетической концепции Мусоргского, его личная языковая универсалия неизменно вызывает повышенный интерес со стороны исследователей. Однако колокольность в фортепианных произведениях Мусоргского в известной мере лишь констатируется, оставляя нерешенными ряд актуальных для современного исследователя и исполнителя вопросов. В предлагаемой работе в центре внимания, с одной стороны, оказывается, специфика авторской реализации колокольных эффектов в музыке для фортепиано; с другой — преломление новаторских приемов Мусоргского в сольных фортепианных произведениях отечественных композиторов второй половины XX в.

Самобытность «Картинок с выставки» была определена оригинальностью художественного замысла, яркой образностью и драматургическими особенностями цикла. При этом и в свете заявленной проблематики «Картинки» уникальны. Фактически, в отечественной фортепианной музыке до названного сочинения традиции колокольности (то есть традиции, в определенной мере ставшей символом русского фортепианного стиля), как таковой, не существовало. Мусоргский первым из русских композиторов столь ярко и многообразно воплотил колокольные и звонные эффекты в сольном фортепианном сочинении. Идею колокольности принято иллюстрировать наиболее ярким примером: финалом цикла, его грандиозным и величавым завершением — пьесой «Богатырские ворота». Однако кроме этого фрагмента, фактурной кульминации цикла, он весь пронизан колокольными и звонными эффектами.

Определяющую роль в создании колокольных аллюзий играет опора на ритмическую остинатность. Генетически связанная с ритмическим дроблением, колокольность завуалированно проявляется в остинатных ритмических построениях. На точно выдержанной ритмической фигуре построен басовый голос в «Старом замке», создающий ощущение гудящего вдали колокола. Тот же прием реализован и в «Тюильрийском саду», и в «Балете невылупившихся птенцов», и в «Лиможском рынке». Однако здесь он представлен со-

вершенно в ином темброво-фактурном варианте, что в совокупности с остротой и отточенностью исполнительского приема обращает наш слух к звонным эффектам малых колоколов, разного рода колокольцев и бубенцов. Отголоски колокольного, точнее остаточный гул, вибрация звукового пространства в трелях и тремоло создают ирреальный мир в пьесах «Гном» и «С мертвыми на мертвом языке». Наконец, невидимые колокола звучат и в мерно разворачивающейся теме «Прогулки», вновь благодаря остинатности ритма и пластичности ритмического дробления.

Заявленная в «Картинках с выставки» идея пианистического многообразия колокольности: от торжественного перезвона величавых колоколов до звенящих колокольцев, от колокольности явной до колокольности иллюзорной, — получила авторское преломление в сочинениях отечественных композиторов второй половины XX в. Во многом это связано с постепенным возрождением традиции сакральной музыки, начавшимся с 1960-х гг., и проявилось в «открытии» духовных сочинений русских композиторов разного времени и в насыщении светских жанров музыкальными элементами духовной традиции, в частности, колокольными эффектами.

Как это ни парадоксально, в первую очередь перезвон колоколов, колокольцев и бубенцов зазвучал в фортепианной музыке для детей. Отметим в этой связи «Колокола» Сергея Слонимского и «Колокола» Эдисона Денисова, «Русские трезвоны» Родиона Щедрина, «Колокольчики» из «Детской музыки № 2» Валентина Сильвестрова, «Снежные сани с бубенцами» из цикла Софии Губайдулиной «Музыкальные игрушки».

Появление столь обширного репертуара пьес для детей, на наш взгляд, может быть объяснено несколькими причинами. Сфера детского, непосредственно связанная с эстетикой игры, областью эксперимента, позволяла воплотить то, что еще не стало вполне разрешенным во взрослом репертуаре, апробировать новые звуковые идеи<sup>1</sup>. С другой стороны, распространение колокольности именно в пьесах для детей невольно обращается к нашей слуховой генетической памяти, воскрешая полузабытые, будто бы детские, воспоминания о сопровождавшем всю человеческую жизнь колокольном звоне.

Отметим, что взаимосвязь сферы детского и звонных эффектов была озвучена и Мусоргским (пьеса «Тюильрийский сад»), в то время как сюита целиком свидетельствует о символичности единения

---

<sup>1</sup> Подробнее об этом см. [4].

человеческой судьбы и колокольного звона: колокол сопровождает жизнь человека, звучит до его рождения («Балет невылупившихся птенцов») и после его смерти («С мертвыми на мертвом языке»).

К различным семантическим значениям колокольного звона обращаются и современные композиторы — речь идет о крупных концертных сочинениях. Продолжая идеи Мусоргского о проникновении эстетики колокольного в разные жанровые модели, современные композиторы также реализуют ее, используя различные способы исполнения. Примечательны программные сочинения, в которых наличие колокольности напрямую или косвенно заявлено уже в названии. Так, удивительные по красоте звучания темброво-фонические эффекты, возникающие благодаря препарации инструмента, реализованы в «Колоколах Варшавы» Сергея Беринского, сонате-фантазии на тему польского хора. Звонкими эффектами насыщен и концерт Родиона Щедрина «Частушки» для фортепиано соло.

Однако кроме сферы программных сочинений, колокольность активно проникает и в непрограммные композиции, определяя тем самым некую скрытую программность. Так, в творчестве Сергея Слонимского колокольность представлена не только в «Колористической фантазии», но и в Сонате для фортепиано, где он активно обращается к имитации перезвонов в высоких фортепианных регистрах и колокольному звучанию октав в кульминационной зоне. Затаенное звучание колоколов, подсвеченное резонансными эффектами, возникает в «Вариациях на один аккорд» Альфреда Шнитке.

Несмотря на то, что ситуация многообразия колокольных имитаций напрямую коррелирует с художественной идеей Мусоргского, для полной ясности необходимо отметить, что современное художественное воплощение колокольности вбирает значительно более широкий спектр существующих традиций. Так, фортепианная пьеса «Знаки на белом» Эдисона Денисова ближе к французской импрессионистической традиции, даже название оркестровой версии данного произведения — «Колокола в тумане» — невольно вызывает ассоциации с Дебюсси, представляя своеобразный диалог с Мусоргским через посредника. Однако и прямая творческая полемика с эстетическими идеями Мусоргского, во многом предвосхитившим пианистические поиски и находки XX в., оказывается предельно важной для современной фортепианной музыки.

Одной из актуальных тем возникающего диалога становится переосмысление музыкального пространства как звучащей реальности в связи с колокольной эстетикой. «Картинки с выставки» впервые

продемонстрировали новаторский подход к его организации. Выстроенное автором пространство отличается практически осязаемой многомерностью. Наиболее ярко это проявляется в финальной пьесе, где автор имитирует фактурно-тематическое развитие колокольного звона, создавая три самостоятельно звучащих пласта. Для Мусоргского оказывается важным не только расширение музыкального пространства, но и специфические способы его освоения. Выскажем предположение, что для Мусоргского категории плотности и разреженности музыкального пространства, насыщенности его звуковыми событиями имели первостепенное значение. При этом специфика авторского слышания значительно отличалась от некоего принятого в то время стандарта. Мусоргский сознательно отказался от более равномерного, однородного заполнения музыкального пространства в пользу либо прозрачности и графичности, либо предельной концентрации<sup>2</sup>.

Данную специфику мышления мы наблюдаем и в «Картинках с выставки». Выскажем предположение, что именно из-за указанного обстоятельства рассматриваемое сочинение достаточно долгое время после его создания считалось непианистичным. Подобные упреки раздаются вплоть до наших дней. Именно в таком ключе отзывается о «Картинках» в своей статье В. П. Чинаев [3]. В качестве главных аргументов, свидетельствующих о непианистичности изложения, он приводит доводы об излишней плотности или разреженности звукового пространства: «Пианистам знакома эта характерная шероховатость (профессионал сказал бы “неудобство”) фортепианной ткани: она кажется то перегруженной, то неоправданно пустотной, ее хочется как-то уравновесить, придав фортепианному изложению блестящий лоск *a`la* Лист» [3: 59]. Однако, учитывая виртуозные пианистические возможности самого Мусоргского, уместнее, на наш взгляд, говорить не о недостатках в организации фортепианной фактуры, а о мастерском решении намеренно поставленной задачи.

Переосмысление звукового пространства мы наблюдаем и в сочинениях современных авторов, обогативших идеи Мусоргского актуальными представлениями о звуковых возможностях фортепиано. Так, преобразуя объем и структуру сонорного пространства, Сергей

---

<sup>2</sup> Высказанное положение ясно подтверждается при сравнительном анализе оркестровки авторских редакций и редакций Н. А. Римского-Корсакова оперы «Борис Годунов».

Слонимский создает самостоятельный темброво-фонический пласт в детской пьесе «Колокола» и развернутом концертном произведении «Колористическая фантазия». Однако при том, что в обеих пьесах композитор активно задействует приемы нетрадиционной игры (в частности, игру на открытых струнах фортепиано), по технологии создания колокольных имитаций «Колокола» и «Колористическая фантазия» в определенном смысле художественные антиподы.

В «Колоколах» ординарные и неординарные приемы игры направлены на создание единого сонорно-колористического эффекта: постепенно набирающего силу звона колоколов. Сочетание традиционной и нетрадиционной звучностей инструмента создает впечатление расщепления звукового пространства на два сонорных пласта — реальный и ирреальный, явный и потаенный. В этом нам видится прямое продолжение идеи семантического «размежевания» колокольности, представленной Мусоргским.

Несмотря на то, что в «Колористической фантазии» аналогичным образом выстроены два контрастирующих по звучанию сонорных пласта, степень их соотносительности между собой и с идеей колокольности несколько иная. В данном случае имитация колоколов непосредственно связана с ординарным звукоизвлечением. Эффект колокольного звона достигается за счет особой педализации, туше, нетерцовой структуры вертикали. Колорит значительно обогащается за счет неординарного звучания, наслаивающегося на ординарное. Однако в соответствии с общей концепцией пьесы, предполагающей активное обращение к алеаторике, тематический материал, исполняемый на струнах, не нотирован. Подобное авторское решение выводит идею семантического и колористического многообразия на новый уровень, позволяя создать для каждой исполнительской интерпретации иные сонорные варианты.

Динамика колокольного звона, включенность его в общую драматургию сочинений также различна. В «Колористической фантазии» звонные эффекты завершают фантазийно-спонтанный процесс развития музыкального материала, появляясь лишь в заключительных, кульминационных разделах формы. Имитация колокольного звучания связана с репризным проведением основной темы и ее измененного варианта (цифры 15, 17, авторское примечание *quasi coro e campane*).

В детской пьесе «Колокола» вектор драматургического развития задан более строго. Подобно рефрену, нетрадиционное звучание инструмента возникает неоднократно: в начальном разделе (*Allegretto*),

в окончании эпизода *Allegro scherzando* и в заключительном, также кульминационном разделе пьесы (*Poco meno mosso*). При этом отметим, что логика обращения к определенным приемам нетрадиционного звукоизвлечения в детской пьесе, с одной стороны, максимально учитывает возможности юного пианиста, но с другой — полностью подчинена выразительным задачам пьесы. По крещендирующему принципу выстроены приемы игры на струнах: одиночные звуки — ритмические последования по принципу дробления — аккорд из четырех звуков — удар сжатыми пальцами обеих рук (ранняя версия пьесы) или удар ладонью поперек струн (поздняя версия). Таким образом, именно нетрадиционное звучание инструмента, соотнесенное с колокольными эффектами, позволяет создать полифоническую драматургию, отчасти сходную с драматургией «Картинок с выставки» и сочетающую в себе черты рондальности и общую устремленность к финалу.

Иное, нежели Слонимский, драматургическое и сонорное решение колокольной эстетики предлагает Альфред Шнитке в «Вариациях на один аккорд». Иллюзия колоколов появляется в вариации, предсказывающей дальнейшее развертывание музыкального пространства.

В противовес линейности Мусоргского Шнитке прибегает к иным формам освоения звукового пространства, отдавая приоритет вертикали. В теме объем сонорного пространства высвечивается и выстраивается при помощи точек и сонорных пятен, насыщенное звучание которых создает иллюзию колокольного звона.

Однако, восприняв ирреальную и фантастическую составляющую комплекса звонных эффектов Мусоргского, Шнитке по-своему переосмысливает идею пространства колокольного звона. В появляющейся вслед за *Agitato* развернутой вариации *Lento* он имитирует колокольный звон, сочетая традиционные пианистические приемы и беззвучное взятие клавиш.

Именно удержание клавиш в момент подмены педали создает обертоновый фон, мягко обволакивающий колокольные перезвоны и рождающий иллюзию гулкого отзвука. Таким образом, в данном случае мы вправе говорить не только о расслоении музыкального пространства на несколько самостоятельно звучащих пластов, но и о мистическом реализме физического пространства, резонансно отвечающего музыкальным репликам.

Один из наиболее оригинальных способов создания колокольных эффектов представляет Сергей Беринский в «Колоколах Варшавы»,

сонате-фантазии на тему польского хорала. Несмотря на параллели с романтической и импрессионистической манерой фортепианного письма, идея метаморфозы пространства, а также особая роль ритмической пластики соотносятся с находками Мусоргского.

В семантическом отношении соната-фантазия «Колокола Варшавы» продолжает линию мемориального звучания колокольного звона, представленную у Мусоргского в пьесе «С мертвыми на мертвом языке». В трагичности звучания пьесы Беринского, как нам кажется, можно увидеть связь не столько с визуальным образом одной из варшавских достопримечательностей — треснувшим колоколом XVII в., установленным на площади Канония, сколько с современной Беринскому польской музыкой, в частности с наполненным драматической экспрессией Польским Реквиемом Кшиштофа Пендерецкого. Напомним, что в 1982 г. Пендерецкий создал одну из частей своего Польского Реквиема на текст «Recordare, Jesu pie». К нему же в 1988 г. обратился и Беринский. Как ни странно, и эта «биографическая» подробность произведения Беринского резонирует с сочинением Мусоргского и в свете пересечения музыкальных культур, и в свете преломления идей реквиема.

Как и «Картинки с выставки», соната Беринского пронизана разнообразными колокольными эффектами, самый примечательный из которых автор приберегает для кульминационной зоны. Фактически, форма выстраивается относительно новых звуковых особенностей инструмента. В разделах, предваряющих эпизод с польским хоралом и следующих за ним, препарированные звуки появляются периодически, словно всплывая из ординарной звуковой среды.

В этих разделах складывается особый комплекс приемов имитации колокольного звона. Отрывистое звучание аккордов, открывающих композицию, с резкой, ударной атакой и подчеркнуто ясным снятием, противопоставленное, одиноко, тянущемуся басу, словно подражает ударам поврежденного колокола, лишленного обертоновой объемной реверберации.

Тематический материал в разделе главной партии излагается в параллельном движении голосов, в большинстве случаев колокольный эффект подчеркнут интервальным соотношением басовой и верхней линий: малая нона — в начальном, аккордовом эпизоде, далее — уменьшенная октава. Для имитации затихающего колокольного гула Беринский применил ритмическое дробление, в некотором роде близкое к приемам Мусоргского («Два еврея»): репетиции *accelerando* и *diminuendo* с хроматическим понижением тона. В пер-

вом разделе Коды (*Stretto*) колокольный гул создается при помощи трелей и тремоло, начинающихся в басовом регистре и постепенно захватывающих все клавиатурное пространство.

Эпизод же с польским хоралом выводит на первый план новые фонические особенности препарированного фортепиано. Между струн  $c^1$  и  $es^1$  помещаются медные монеты, что позволяет добиться необычного фонического эффекта. Благодаря ему, звуковой образ колоколов, в отличие от предшествующей традиции, примечателен их искаженным, надтреснутым звучанием.

Основанный на двукратном проведении темы хорала, «польский» эпизод выполняет функцию главной партии в репризе. Акомпанемент построен на мерном чередовании  $c^1$  и  $es^1$  — тот же прием интонационно-ритмической остиности. В сопоставлении с их надтреснутым тоном звучание мелодических голосов отличается особой чистотой и пронзительностью. Появляясь после яркой динамической кульминации, данный эпизод становится «тихой кульминацией» цикла, в которой наиболее остро ощущается трагизм колокольного звона.

Идея расширения музыкального пространства, связанного с колокольными эффектами, реализуется в современной фортепианной музыке не только при помощи пианистических средств. Так, отечественными композиторами созданы произведения, к фортепианной партитуре которых присоединяется самостоятельное звучание колоколов. Появление в Сонате № 7 Бориса Тищенко партии колоколов, создание Александром Кнайфелем и Александром Поповым пьес, в партитуре которых комбинируется звучание фортепиано и колокольчиков, подчеркивает символическую значимость колокольной и звонной традиции для современной отечественной музыки.

Таким образом, во многом трансформируя и переосмысливая художественные идеи Мусоргского, современные авторы актуализируют эстетику колокольности, обращаясь к новым исполнительским приемам, расширяя и дополняя звуковые возможности фортепиано.

## Литература

1. *Бобровский В. П.* Анализ композиции «Картинок с выставки» Мусоргского // От Люлли до наших дней. М., 1967. С. 145–176.
2. *Валькова В. Б.* Музыкальные странствия в «Картинках с выставки» М. П. Мусоргского. На земле, в небесах и в пресподней (по законам жанра мениппей). С духом Гартмана — из Европы в Россию (вслед за подлинными названиями пьес): Научно-методическая



разработка по курсу «История русской музыки» / Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Н. Новгород, 1997. 38 с.

3. *Чинаев В. П.* Фактура «Картинок с выставки» М. П. Мусоргского: два принципа исполнительского толкования // Как исполнять русскую фортепианную музыку. М., 2009. С. 59–67.
4. *Щербатова О. А.* Романтическая и антиромантическая игра с инструментом в отечественной фортепианной музыке 60–80-х годов XX века: Сочинения для детей и юношества // Романтизм: истоки и горизонты: *Материалы Международной научной конференции памяти А. Караманова 24–26 февраля 2011 г.* / РАМ им. Гнесиных / Ред.-сост.: Т. М. Русанова, Е. В. Клочкова. М., 2012. С. 346–353.
5. *Ярешко А. С.* Музыка колокольных звонов в творчестве русских композиторов второй половины XIX века (П. Чайковский, М. Мусоргский, Н. Римский-Корсаков) // П. И. Чайковский: Вопросы истории и стиля (К 150-летию со дня рождения). М., 1989. С. 90–114.

## **Традиции М. П. Мусоргского в фортепианном искусстве современного Китая: влияния или параллели?**

Постановка вопроса о творческом влиянии или художественных параллелях по отношению к традициям М. П. Мусоргского в современной китайской музыке кажется, на первый взгляд, парадоксальной. Однако в процессе исследования истории музыкального искусства Китая становится очевидным, насколько обе стороны данной проблемы (непосредственное влияние русской культуры или лишь некоторые параллели с ее ведущими тенденциями) объективно значимы для понимания как уникальности музыкальной культуры современного Китая, так и устойчивых универсальных связей ее с русской музыкальной традицией.

В развитии фортепианного искусства Китая XX в. можно выделить несколько этапов наиболее тесного взаимодействия с русской культурой. Первый из них относится к 30-м гг. прошлого века — времени формирования и расцвета китайского академического исполнительства. Очевидные музыкальные впечатления от восприятия произведений Мусоргского возникли благодаря многочисленным гастролям русских музыкантов в Харбине и Шанхае. Среди наиболее известных русских исполнителей, в репертуар которых входили сочинения Мусоргского, назовем В. С. Горовица (концерты 1933 г.), А. Н. Черепнина (1934–1937) и Ф. И. Шаляпина (1936–1937)<sup>1</sup>.

Следующий период значительного укрепления художественных контактов между китайской музыкальной школой и многообразными традициями Советского Союза относится к 1950-м — началу 1960-х гг. Помимо гастрольных выступлений советских музыкантов, важнейшую роль в этом процессе сыграло обучение целого ряда талантливых китайских исполнителей в Московской и Ленинградской консерваториях. Благодаря своим педагогам китайские студенты получили возможность не только приобрести богатые слуховые впечатления от русской музыки (в частности, одного из ее ярких нова-

---

<sup>1</sup> Кроме сольных выступлений в камерных и концертных залах вниманию китайской публики в эти годы были представлены оперные и балетные спектакли русских композиторов XIX — начала XX вв. (См.: [5]).

торов — М. П. Мусоргского), но и включить произведения самого Мусоргского и его последователей (С. С. Прокофьева, И. Ф. Стравинского, Д. Д. Шостаковича, Г. В. Свиридова, Р. К. Щедрина др.) в свой концертный репертуар. К числу таких пианистов принадлежит, в первую очередь, выдающийся китайский музыкант Лю Шикунь<sup>2</sup> Оба его русских педагога — Т. П. Кравченко и С. Е. Фейнберг — успешно исполняли в концертах и записывали «Картинки с выставки» и вокальные произведения Мусоргского. Нельзя не упомянуть здесь имя другого крупнейшего китайского пианиста — Ин Чензонг<sup>3</sup>, также обучавшегося сначала у Кравченко, а позже — в Московской консерватории. Как известно, в эти годы цикл «Картинки с выставки» неоднократно исполнял в Большом зале консерватории С. Т. Рихтер, а китайские студенты, по их воспоминаниям, не пропускали не одного концерта великого пианиста XX в.

Новая волна активного интереса исполнителей и слушателей Китая к русской музыкальной культуре относится к двум последним десятилетиям. С начала 1990-х с каждым годом в геометрической прогрессии возрастало число китайских студентов, изучающих русскую музыку. Заметим при этом, что многие из них впервые открыли для себя, уча в России, имена не только М. П. Мусоргского и А. П. Бородина, но и Д. Д. Шостаковича, Г. В. Свиридова, Р. К. Щедрина, сочинения которых становятся неотъемлемой частью учебного и концертного репертуара молодых китайских музыкантов.

В настоящее время на крупнейших площадках Китая и на музыкальном канале Центрального телевидения все чаще звучат произведения Мусоргского: оркестровая версия сюиты «Картинки с выставки» и увертюра-фантазия «Ночь на Лысой горе» в исполнении китайских<sup>4</sup> и зарубежных симфонических оркестров<sup>5</sup>. Оригиналь-

---

<sup>2</sup> Лю Шикунь родился в 1939 г.; в конце 50-х гг. стал студентом Ленинградской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, в 1960–1962 гг. учился в Московской консерватории; лауреат I конкурса имени П. И. Чайковского.

<sup>3</sup> Ин Чензонг родился в 1941 г., стажировался в СССР в 1960–1963 гг.; лауреат II конкурса имени П. И. Чайковского.

<sup>4</sup> Примечательно, что в концертах оркестровая версия сочинения Мусоргского часто соседствует с ре-мажорным Скрипичным концертом П. И. Чайковского.

<sup>5</sup> Назовем в этой связи концерты Пекинского симфонического оркестра (основан в 1977 г.) под управлением Тань Лихуа (ноябрь 2013, Пекин); Китайского филармонического оркестра под управлением Юй Лунь (декабрь 2013, Шанхай), Шанхайского симфонического оркестра (основан в 1879 г.) под управлением Юй Лунь (январь 2014, гастроли в Германии).

ное звучание фортепианного цикла «Картинки с выставки» сегодня можно часто услышать в исполнении таких молодых пианистов как Ли Юнди (лауреат XIV конкурса имени Ф. Шопена), Чжан Цзялин и других.

Наряду с непосредственными музыкальными впечатлениями, полученными китайскими музыкантами в процессе работы над сочинениями Мусоргского и их концертным исполнением, для решения поставленной нами задачи важно учитывать опосредованное влияние великого русского новатора XIX в. на национальное искусство Китая. Становление самой китайской исполнительской практики, в частности, фортепианной школы XX в., неразрывно связано с педагогической и творческой деятельностью русских музыкантов. Примечательно, что среди них преобладают представители именно ленинградско-петербургской педагогической школы, для которых само имя Мусоргского всегда ассоциировалось не только с творческим новаторством, но и с определенной пианистической одаренностью и свободой, стремлением преодолевать жесткие академические рамки и принятые стандарты. Среди русских педагогов, работавших в 1930-е гг. в первой консерватории Китая (Шанхай), можно выделить имена пианистов А. Черепнина и Б. Захарова, а также вокалистов В. Сушрина и — гениального интерпретатора произведений Мусоргского — Ф. Шаляпина<sup>6</sup>.

Отдельно следует отметить неопределимый вклад в фортепианную культуру Китая, внесенный талантливый русский композитором и пианистом, прожившим большую часть своей жизни в Европе и США, А. Н. Черепниным (1899–1977). Представляя петербургскую художественную традицию (как театральную, так и пианистическую), Черепнин связан с Мусоргским множеством эстетических и языковых нитей<sup>7</sup>. Такие проблемы, как отношение к национальному фольклору, Восток-Запад, дух новаторства и творческая смелость, а также поиски в области ладовой и ритмической структуры музыкального материала, безусловно, требуют самостоятельного рассмотрения. Здесь же подчеркнем неизменный интерес Черепнина к оперной реформе Мусоргского и его фортепианным новациям (об этом ниже).

Черепнин, известный к тому времени петербургский пианист и композитор, приехал в Шанхай в апреле 1934 г. с концертами, пла-

---

<sup>6</sup> См. об этом: [5].

<sup>7</sup> Некоторые из них убедительно названы в монографии Л. З. Корабельниковой «Александр Черепнин» [4].

нируя трехмесячные гастроли, но остался в Китае до конца 1937 и, даже покинув страну, не прерывал контактов с ней практически до конца жизни<sup>8</sup>. В интервью для русскоязычной газеты «Шанхайская заря» Черепнин говорил: «Мне захотелось найти такое место, где народ все еще пел бы по-своему, внутренним голосом своей души. Я верю, что мне это удастся здесь, на Дальнем Востоке, куда я приехал в погоне за своей мечтой. <...> Я записал эти мелодии, и, может быть, они послужат основой для какой-то дальнейшей фазы моего творческого развития» [4: 145]. Получив приглашение преподавать в Шанхайской консерватории, Черепнин всерьез заинтересовался не только историей национальной культуры, но и состоянием современной китайской педагогики. Изучив ее истоки и традиции, Александр Николаевич пришел к выводу об излишнем влиянии и давлении на музыкальное воспитание китайских пианистов европейских стандартов.

Для изменения создавшейся ситуации по его предложению и при поддержке Шанхайской консерватории во главе с Сяо Юмэй в 1934 г. прошел первый общенациональный конкурс молодых композиторов, представивших свои сочинения исключительно для фортепиано. Став уникальным событием в истории фортепианного искусства Китая, конкурс Черепнина по сути заложил основы систематического создания китайскими композиторами фортепианных произведений с их последующей публикацией, написанных на основе национального музыкального языка.

Уделяя пристальное внимание развитию китайской педагогики, Черепнин в этот период (1934–1937) продолжал активно работать и как композитор. Создав цикл фортепианных этюдов на основе китайской национальной образности и музыкального материала, композитор параллельно написал «продолжение» неоконченной оперы Мусоргского «Женитьба»<sup>9</sup>. В Китае он много исполнял произведения русских композиторов: от Бортнянского до Стравинского, а также свои фортепианные концерты [4: 147].

---

<sup>8</sup> Жена Черепнина — Ли Сяньмин — одаренная китайская пианистка, ученица педагога из России Б. Захарова, из числа первых четырех выпускников Шанхайской консерватории [4].

<sup>9</sup> Завершив второй акт оперы, музыкант представил ее концертную версию в собственном исполнении на одном из вечеров русского общества «Восток», занимавшегося популяризацией в Шанхае достижений русской художественной культуры [4].

Черепнин оказался не единственным русским композитором, преемником традиций Мусоргского, чье творчество было воспринято китайскими музыкантами. Так, одним из стимулов для развития современной китайской музыки стало творчество С. С. Прокофьева — ярчайшего последователя Мусоргского, несомненного носителя его экспериментальных идей и открытий<sup>10</sup>. Этот факт отмечает выдающийся композитор и пианист современного Китая, представитель старшего поколения художников, живущий и работающий сегодня в Австралии, Чу Ванхуа. В 1985 г., в ходе подготовки первого сольного концерта в Мельбурнском университете, композитор и пианист, говоря о влиянии на него фортепианных сочинений Прокофьева, писал<sup>11</sup>: «Мой кругозор расширился за счет сложных ритмических, метрических комбинаций, тембров, пианистической техники, — выразительных средств, о которых я даже не мог мечтать» [7: 26].

Несмотря на тяжелое положение страны, искусство которой было подорвано войнами (1937–1949) и десятилетием «культурной революции» (1966–1976), современные композиторы сохраняют и продолжают традиции, заложенные Черепниным и Прокофьевым.

Сказанное выше определяет возможность различного рода параллелей между открытиями Мусоргского (в частности, в сфере фортепианной музыки) и оригинальными особенностями, характеризующими творчество современных китайских композиторов-пианистов. Из всего многообразия их фортепианного наследия выделим здесь две программные сюиты, принадлежащие авторам старшего поколения, чье творчество во многом определило музыку современного Китая. Речь идет о сюите «По картинам японского художника Каии Хигасияма» («Доншанкуий», 1979) Ван Лишань (1933–2013) и Сюите-капричиозо «Звуки храма» Чу Ванхуа (1941 г. р.).

В связи с очевидными параллелями, возникающими по отношению к циклу Мусоргского «Картинки с выставки», хотелось бы привлечь внимание в первую очередь к «живописной» направленности обоих сочинений. Сюита Ван Лишань «По картинам японского художника Каии Хигасияма» состоит из четырех программных частей: «Зимний цветок», «Осенний наряд леса», «Озеро» и «Шум прибора». Помимо программных заголовков, обращенных к той или иной кар-

---

<sup>10</sup> Исследованию влияния Мусоргского на творчество Прокофьева, Шостаковича и Свиридова посвящена диссертация Е. М. Карангозшвили [3].

<sup>11</sup> В программу входила Третья соната Прокофьева [7: 26].

тине современного японского художника, к каждой части композитор написал поэтическое предисловие, что является традиционной практикой уже для китайской живописи «гуоухуа»<sup>12</sup>. В Сюите-каприччиозо «Звуки храма» Чу Ванхуа (первоначально произведение называлось «Китайская поэма», 1982 [7: 26]) три отдельные части не имеют программных заголовков, однако в конце сочинения композитор приложил подробную программу на двух языках: китайском и английском.

Связь с живописью, как и в «Картинках с выставки», в первой сюите наиболее очевидна. Каии Хигасияма (1908–1999) — известный японский художник-пейзажист, чья жизнь и творчество (как и у В. Гартмана) пронизаны темой странствий<sup>13</sup>. Подобно тому, как фортепианный цикл Мусоргского не является прямой иллюстрацией к гартмановским рисункам и акварелям, так и Сюита Ван Лишань мастерски синтезирует музыкальные знаки фортепианного искусства Запада и Востока. В первую очередь, это проявляется в многослойной фортепианной фактуре, олицетворяющей европейскую живопись и музыку, в замысловатых линиях мелодии и асимметричных метрических акцентах, символизирующих эстетику Азии. На фоне этого органичного сплава отчетливо выделяется вторая часть «Осенний наряд леса» — единственная, с ярко выраженной пентатоникой, характерной для китайской музыкальной традиции, и крайне разреженной фортепианной фактурой. Поэтическая программа к ней также отличается своеобразной художественной мистикой: «Деревья опьянели. Белая лошадка, зачем тебе задерживаться в этом золотом сне?» (Кстати, заметим, что мистическое начало, наряду с эпизодами «реальной» жизни, характеризует и эстетический профиль «Картинок с выставки».) В финальной части сюиты «Шум приборя» композитор оживляет образ древнего восточного храма. Мысли и идеалы странника как бы сосредотачиваются на этом духовном прибежище и растворяются

---

<sup>12</sup> Гуоухуа — традиционная китайская живопись черной или цветной тушью, наносимой на специальную бумагу или ткань. Примечательно, что к каждой картине художником создается своеобразная рамка в виде поэтических текстов, свободно располагаемых в пространстве вокруг картины. Владение данным искусством является обязательным для носителей «вэньжэнь» [6: 24].

<sup>13</sup> В своих путешествиях он неоднократно посещал Китай, страны Европы, отдавая при этом предпочтение северным регионам. Поэтому стиль художника отличает особое сочетание японской эстетики и европейской манеры письма.

в финальном перезвоне колоколов. Возникает параллель с финалом «Картинок с выставки» — «Богатырскими воротами».

Эффект колокольного звона имеет также важное содержательное значение в финале сюиты «Звуки Храма» Чу Ванхуа. В ней, при отсутствии прямых связей с конкретными живописными произведениями, использовано поэтическое послесловие, содержанием которого становятся красочные картины китайской природы и архитектуры: «красота горного пейзажа Южного царства», «застывшие в дремучем лесу храмы, моленные дома», «одинокий силуэт монахини под лунным светом». Сама религиозная сфера содержания вынесена композитором в название сочинения. Примечательно, что Чу Ванхуа дает сюжетную программу только крайним частям: к первой части — размышления монаха и напевы древнекитайских поэм; к третьей части — воспоминания монахини, колокола дремучего леса. При этом в английском варианте текста делается акцент на мотив утраченной любви<sup>14</sup>.

В средней же части сюиты Чу Ванхуа дает жанровый «ключ» к пониманию содержания музыки: серенада, токката и канон, что позволяет трактовать ее как связующее звено в мысленных странствиях монаха и монахини — это их прошлая мирская жизнь. Сопоставление мирской суеты и духовного мира невольно наводит на мысль о пародийной паре образов: «Лимож» и «Катакомбы»<sup>15</sup>.

Другую ось странствий — временную [2: 26] — также можно выделить в обеих рассматриваемых китайских сюитах. В сюите Ван Лишань современный живописный и музыкальный стили органично сплетаются с поэтическими текстами, обращенными к древней традиции «вэньжэнь». В финале цикла с его идеей соборности, вневременной символикой и мотивом вечных духовных ценностей, происходит преодоление конкретных временных рамок. В «Звуках Храма» Чу Ванхуа также, как и Ван Лишань, сначала обращает слушателя к древнему названию китайской провинции Сычуань — Южного царства, а затем, проведя героя через временные странствия, трансформирует в финале его внутренний взгляд на прошлое. Дело в том (здесь также возникает параллель с циклом Мусоргского), что сам

---

<sup>14</sup> Отметим особое отношение Чу Ванхуа к тексту программы, написанной на двух языках, а также важность нахождения «точного» названия для своих сочинений, аналогичного подходу Мусоргского в «Картинках с выставки». См.: [7].

<sup>15</sup> См. об этом: [2: 17].



Чу Ванхуа в английской программе к сочинению подчеркивает связь его финала с пекинской оперой. Импровизационная каденция, открывающая коду и основанная на свободной двенадцатиступенной серии, четко отграничивает партии правой и левой руки игрой только на черных и белых клавишах.

Такое соединение приводит, по сути, к двойному эстетическому эффекту. С одной стороны, разграничение фортепианного пространства на «черное» и «белое» адресует исполнителя и слушателя к одному из важнейших видовых качеств пекинской оперы, где контраст двух цветов используется для динамизации сценического действия. С другой стороны, мы имеем дело с неожиданным переключением временного сознания из реальности чистой музыки, связывающей нас с прошлым (серенада и канон второй части сюиты), в реальность современного театра. Подобными переключениями, как известно, изобилует и цикл Мусоргского.

В плане композиции сюиты Ван Лишань и Чу Ванхуа формально не столь многочастны, как «Картинки с выставки», однако обе они характеризуются многосоставностью каждой из частей и высоким уровнем внутреннего и внешнего контраста. При этом, как и в сюите Мусоргского, калейдоскопичность материала преодолевается за счет сквозного развития, а также, что для нас особенно важно, благодаря принципу композиционной симметрии [2: 19].

Симметрия решена двумя китайскими композиторами по-разному. В сюите Чу Ванхуа своего рода меридианом является центральный раздел второй части (серенада-канон). В четырехчастной сюите Ван Лишань своеобразная ось симметрии находится между второй и третьей частями. Образуются по сути два малых цикла: «Зимний цветок» и «Осенний наряд леса», «Озеро» и «Шум прибоя». Оба микроцикла драматургически выстроены по принципу пространственного расширения, что также ассоциируется с драматургией «Картинок с выставки». Однако музыкальный материал (форма отдельных частей и особенности фортепианной фактуры) сюиты представляет собой зеркальную структуру относительно расположения микроциклов.

Определенный интерес для исполнителей представляют и чисто пианистические параллели в области фактуры цикла Мусоргского и двух рассматриваемых сюит. Так, помимо использования хроматических ладов японской музыки, Ван Лишань применяет в первой части сюиты «Зимний цветок» особый тип изложения октавами с секундовым заполнением, ассоциирующийся с аскетично-сурро-

вым, резким обликом японцев в представлении китайцев. В третьей части «Озеро» композитор акцентирует внимание на метрических особенностях японской декламации, более угловатой по сравнению с китайской, за счет продления отдельных слов. При этом, в начале тема проводится в унисон через две октавы, как и в процессе развития «Прогулки» или одного из эпизодов «Двух евреев» Мусоргского. В заключительной части сюиты «Шум прибоя» композитор «заимствует» у Мусоргского и приемы расширения музыкального пространства — активное использование крайних регистров при «органной» гармонической поддержке средних и нижних октав. Однако колокольный и барабанный сонорно-колористические эффекты решены вне европейской традиции — отсутствуют ритмическая дробь и колокольные перезвоны (кварто-квинтовые покачивания). Колокольный звон, с учетом специфики китайских версий данного инструмента и традиции исполнения на нем, приобрел более свободное метроритмическое и интервальное изложение с преобладанием репетиций.

Таким образом, многочисленные и разноплановые влияния и параллели, представленные в данной статье, свидетельствуют, с одной стороны, о безусловной актуальности фортепианных открытий великого русского композитора, с другой — об оригинальных поисках современных китайских музыкантов в сфере сольной фортепианной музыки. Установление таких параллелей создает дополнительные возможности не только для широкого круга исследователей творчества Мусоргского, истории русской и современной китайской музыки, но и для пианистов-исполнителей, заинтересованных в обогащении концертного и педагогического репертуара.

### Литература

1. *Бобровский В.* Анализ композиции «Картинок с выставки» Мусоргского // От Люлли до наших дней. М., 1967. С. 145–176.
2. *Валькова В.* Музыкальные странствия в «Картинках с выставки» М. П. Мусоргского. Н. Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 1997. 38 с.
3. *Карангозишвили Е.* Традиции Мусоргского в советской музыке — в творчестве Прокофьева, Шостаковича, Свиридова: Автореферат дисс. ... канд. искусствоведения. Тбилиси, 1990. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/traditsii-musorgskogo-v-sovetskoy-muzyke-v-tvorchestve-prokofieva-shostakovicha-sviridova#ixzz2xW32XTQg> (дата обращения: 03.03.2014).

4. *Корабельникова Л.* Александр Черепнин: Долгое странствие. М.: «Языки русской культуры», 1999. 288 с., илл., ноты.
5. *Лю Цзинь.* Подготовка оперных артистов в консерваториях Китая: структура и содержание образовательной системы // Письма в Эмиссия. Офлайн, электронное научное издание (научно-педагогический интернет-журнал) Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, май 2010. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.emissia.org/offline/2010/1407.htm> (дата обращения: 03.03.2014).
6. *Цюй Ва, Разгуляев Р.* Прелюдия «Чжэн сяо инь» Чу Ванхуа как образец фортепианной музыки «вэньжэнь» // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. Н. Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2012. № 4 (25). С. 24–27.
7. *Чу Ванхуа.* Вспоминая мой ученический опыт в достижении магистерской степени. Ч. 1. Recollect my studing experiece of music master. P. 1 // «Фортепианное искусство» (Piano Artistry). Пекин: Китайское народное музыкальное издательство, 2010. Вып. 9. С. 24–28.

*Наталья Клобукова (Голубинская)*  
(Москва)

**Грани звука: «Картинки с выставки»  
М. П. Мусоргского в творчестве современных  
японских музыкантов**

Цикл фортепианных пьес «Картинки с выставки», созданный М. П. Мусоргским в 1874 г. по мотивам рисунков В. А. Гартмана, является ярким образцом программной музыки, к которому обращаются в своем творчестве музыканты-исполнители всего мира. Кроме того, цикл удерживает своеобразное «чемпионство» по количеству аранжировок и интерпретаций. Помимо переложений для симфонического, камерного, духового оркестров, существует множество аранжировок для ансамблевых составов (включая самые неожиданные), а также для инструментов соло. На музыку Мусоргского поставлены балеты, сняты художественные фильмы и анимэ...

Что нового привнесли японские музыканты в это разнообразие трактовок и интерпретаций?

Прежде всего, необходимо отметить неоднозначность в японской музыке самого понятия «исполнительская интерпретация». Традиционная музыкальная культура, формировавшаяся в Японии более тысячи лет, не предполагает индивидуальную интерпретацию; любое проявление личных творческих предпочтений является скорее недостатком, чем положительным качеством. Играя классическое произведение, музыкант обязан оставаться в рамках канонов собственной школы; чем строже следование этим канонам, тем «правильнее» исполнение. Таково условие существования традиции, таков регламент передачи музыкального знания от учителя к ученику. Поэтому естественно, что современные японские музыканты на подсознательном уровне следуют этому принципу и испытывают определенную несвободу в интерпретации классических произведений западной музыки.

Следует отметить также, что европейская музыка, с которой Япония познакомилась лишь в 1870-х гг., в начале периода модернизации страны, разительно отличалась от традиционной японской музыки, поэтому японцы, слушая ее, не знали, как на нее реагировать. Яркие эмоциональные состояния, диктуемые западной музыкой, звучания больших оркестров, сложные движения полифонических голосов были непонятны и чужды японскому слушателю, поскольку

традиционная японская музыка не предполагает открытого проявления сильных чувств, не содержит ярко выраженной мелодии и не использует гармонизацию. Особенности японского музыкального менталитета становились ощутимым барьером в понимании западной музыки. Отголоски этого явления можно наблюдать даже сейчас, когда в Японии сформировалась национальная школа по типу европейской классической музыки, со своими традициями, высшими учебными заведениями, всемирно известными композиторами и исполнителями.

Становится понятным, почему у японского исполнителя и слушателя «пальму первенства» по популярности держит, как и 150 лет назад, западная программная музыка, ориентированная на некую визуализацию, на отражение конкретных художественных образов. Если слушателю понятно, о чем эта музыка, ему легче воспринимать ее, несмотря на то, что она построена по иным, непривычным его слуху законам. Исполнителю также легко «услышать» в своем воображении яркие образы и характеры и выразить их в музыке. Именно этим объясняется, на наш взгляд, непреходящая популярность «Картинок с выставки» (яп. *Тэранкай-но э*). Образы, запечатленные Мусоргским — человеческие характеры, пейзажи, зарисовки городского быта, сказочные персонажи — легко проецируются на реалии японской жизни и органично воспринимаются японским слушателем.

Одной из самых популярных в Японии оркестровых и ансамблевых редакций цикла является аранжировка для духового состава. Надо сказать, что в Японии необычайно высока культура духового оркестра. Духовая музыка, попав в Японию еще до начала периода модернизации (в 1840–1850-х гг.) в процессе становления японской армии и реорганизации ее по западным образцам, быстро завоевала популярность в качестве нового для Японии вида музыкального искусства. В настоящее время о популярности духовой музыки свидетельствует хотя бы тот факт, что в сезоне 2007–2008 гг. во Всеяпонском конкурсе духовых оркестров участвовало более 14 тыс. оркестров в шести категориях (начальная, средняя, старшая школы, высшие учебные заведения, компании и фирмы, общественные оркестры) и около миллиона музыкантов. Уровень исполнительского мастерства, к примеру, в школьных оркестрах настолько высок, что после окончания старшей школы<sup>1</sup> молодые люди сразу поступают

---

<sup>1</sup> Цикл обучения в японской средней школе состоит из трех уровней: начальной школы (*сёгакко*, срок обучения шесть лет), средней школы (*тюгакко*,

в высшие музыкальные учебные заведения (специализированных государственных музыкальных школ и училищ в Японии нет).

Если судить по программам конкурсов, то «Картинки с выставки» исполняются достаточно часто, причем руководители оркестров предлагают не просто отдельные номера, а перерабатывают их в небольшие поурри (яп. *мэдорэ*, от англ. *medley*). Так, например, оркестр медных инструментов (яп. *бурабан*, от англ. *brass band*) муниципальной старшей школы г. Касива на одном из конкурсных концертов предложил компиляцию из «Прогулки», «Бабы-Яги», «Катакомб» и «Богатырских ворот», подключив к исполнению расширенный состав ударных инструментов, а также 18 исполнительниц с парными медными тарелками в руках. Они располагались на авансцене, «киллстриуя» музыку различными групповыми движениями и перестроениями. Заметим, что японский зритель очень любит «оживление» концертов каким-либо действием, активно реагирует на сценический юмор, особенно музыкантский; поэтому театрализация концертов европейской классической музыки — вещь достаточно частая (в отличие от концертов традиционной музыки, где очень строго соблюдаются исполнительские и организационные каноны). Любовь японцев к массовым зрелищам (синхронная маршировка, многофигурные гимнастические упражнения, танцы и т. д.), в сочетании с музыкой большого духового оркестра приводит к созданию настоящих мини-спектаклей.

Что же касается профессиональной сферы, то одним из самых удачных, на наш взгляд, является исполнение цикла Мусоргского духовым оркестром *Tokyo Kosei Wind Orchestra*. Оркестр создан в 1960 г. и считается одним из лучших духовых оркестров в мире; в репертуаре оркестра не только все шедевры мировой оркестровой классики, но и джазовые и популярные мелодии, музыка из кинофильмов и анимэ. Запись блестящего исполнения «Картинок с выставки» в аранжировке Марка Хиндсли была сделана в 1989 г. Отметим, что данный оркестр был образован по инициативе буддийского духовного ордена *Руссё косэй кай*, который известен также тем, что спонсирует вышеупомянутый Всеяпонский конкурс, а также Всеяпонскую ассоциацию духовых оркестров.

---

три года), старшей школы (*котогакко*, три года). Старшая школа приравнивается к техникуму (среднему специальному учебному заведению), в ней преподаются специализированные предметы; поступают в старшую школу обычно те, кто планирует обучаться в высшем учебном заведении.

Исполняя «Картинки с выставки», японские ансамбли духовых инструментов по большей части руководствуются готовыми переложениями, сделанными европейскими, американскими, русскими музыкантами. Однако аранжировка цикла для гитары соло впервые была осуществлена и исполнена японским музыкантом — всемирно известным гитаристом Кадзухито Ямасита (1961 г. р.), виртуозным исполнителем, композитором, автором блистательных переложений мировой музыкальной классики.

Впервые Ямасита сыграл «Картинки с выставки» на гитарном фестивале в Торонто 29 июня 1984 г. и произвел настоящий фурор. Многие современные гитаристы исполняют «Картинки» в переложении Ямаситы (например, Ивао Судзуки), технически они делают это безупречно, но, на наш взгляд, никому еще не удалось достичь того богатства звука и тончайшей нюансировки, которые мы слышим у Ямаситы. Так, например, во время звучания пьесы «Старый замок» создается иллюзия того, что музыкант не играет музыку, а рисует ее, — настолько свободно он использует для звукоизвлечения практически весь гриф, смело разнообразит тембры, извлекает звуки и ногтями, и подушечками пальцев, перемежая обычные звучания простыми и сложными флажолетами. Виртуозная техника пиццикато левой руки в сочетании с многообразными приемами правой руки позволяют Ямасите исполнять головокружительные по скорости и фантастические по выпуклости звучания пассажи в «Гноме», «Лиможском рынке», «Бабе-Яге». Заключительные аккорды «Богатырских ворот» музыкант исполняет тремоло всеми пятью пальцами правой руки, что одновременно напоминает и звучание оркестра русских народных инструментов, и перезвон праздничных колоколов.

Интерпретация Ямаситы, таким образом, отличается абсолютной свободой трактовки, не ограниченной ни художественным мышлением, ни техническим мастерством. На наш взгляд, уникальность данной интерпретации состоит также в следовании принципам японской традиционной музыкальной культуры. Так, в японской музыке культивируется отдельно взятый звук, а тембр звука является главным его отличительным качеством. На сочетаниях различных тембров построена, например, техника игры на японской 13-струнной цитре *кото*. На цитре играют костяными плектрами, но используют также и пиццикато подушечками пальцев, и различные шумовые приемы, и флажолеты, благодаря чему возникает большой спектр разнообразных окрасок звука, которые в отсутствии нюансировки становятся главным средством музыкальной выразительности. Кадзухито Яма-

сита, привнеся в интерпретацию «Картинок с выставки» не только техническое совершенство, но и остроумную игру тембрами, создал, на наш взгляд, истинный шедевр мировой музыкальной культуры.

Интересно отметить, что музыканты, работающие в лоне японской традиции, также не оставляют вниманием гениальное творение Мусоргского. Автор статьи была свидетелем концертного исполнения нескольких частей «Картинок с выставки» — «Прогулки», «Старого замка», «Катакомб» и «Тюильри» — дуэтом молодых музыкантов в составе Фудзивара Додзана, играющего на бамбуковой флейте *сякухати*, и Синскэ<sup>2</sup>, исполнителя на маримбе. Концерт состоялся в Осаке 12 июля 2012 г. в рамках гастрольного тура «Болеро» и включал в себя несколько аранжировок шедевров европейской классики. В этом необычном переложении «Картинок» вновь восхитили удивительные тембральные находки, позволяющие создавать яркие музыкальные образы с некоторым японским акцентом. Так, Синскэ использовал для звукоизвлечения не только традиционные молоточки с круглыми набалдашниками, но и барабанные щетки, и плоские кожаные «лопаточки», издающие таинственные, шелестяще-шлепающие звуки, и маракасы с длинными ручками, и даже браслет из бубенчиков, надеваемый на щиколотку. Флейтист варьировал флейты, звучащие в разной tessiture — от высокой для «Тюильри» до низкой для «Старого замка» и «Катакомб». Мягкий, обволакивающий звук *сякухати* в сочетании с разноцветным калейдоскопом переборов, аккордов и тремоло маримбы явил неожиданную трактовку шедевра Мусоргского, схожую со звучащей иллюстрацией к волшебной сказке.

Надо сказать, что искусство игры на маримбе, зародившись в Японии в 1960-х гг., со временем приобрело стойкую популярность, в основном благодаря известной во всем мире исполнительнице Кэйко Абэ. Современные японские композиторы — Минору Мики, Исии Маки, Тоси Итиянаги — уделяют маримбе значительное место в своем творчестве, создавая произведения как для маримбы соло, так и для японских ансамблей ударных инструментов с участием маримбы. В репертуаре таких ансамблей немало переложений европейской классики, и в том числе музыки Мусоргского. Так, «*Mellow Marimba Quartet*» исполняет на своих концертах несколько пьес из цикла «Картинки с выставки», а ансамбль ударных инструментов «*Percussion Museum*» сделал замечательное переложение цикла полностью.

---

<sup>2</sup> Сценическое имя.



Интересно, что в начале 1900-х гг. молодой японский композитор Рэнтаро Таки (1879–1903) написал одну из самых известных по сей день японских песен — «Луна над старым замком» («*Кодзё-но цуки*»), в мелодике и стилистике которой явно ощущается влияние музыки Мусоргского. Мелодии начинаются с кварттового скачка от доминанты к тонике и далее построены на нисходящем движении; обе мелодии построены на горестных, никнущих интонациях. Схожи настроения пьес, — в них повествуется о бренности всего сущего, грустных воспоминаниях о былой славе и величии, которые больше не вернутся.

На наш взгляд, вполне возможно, что Таки не только слышал знаменитый цикл Мусоргского, но и сам исполнял его, поскольку учился игре на фортепиано в Токийской академии музыки у Рафаэля фон Кёбера (1848–1923), выпускника Московской консерватории, ученика Чайковского и Н. Рубинштейна. Кёбер закончил Московскую консерваторию в 1872 г., за два года до окончания «Картинок» и за семь лет до их печатного издания, затем уехал преподавать в Берлинскую консерваторию. Однако вполне возможно, что ноты гениального творения Мусоргского были в его распоряжении, а само произведение — в репертуаре, как его собственном, так и его учеников. Если наше предположение верно, то получается, что одна из самых известных и пленительных японских мелодий имеет русские корни.

Совершенно новое прочтение «Картинок с выставки» было осуществлено с помощью современных средств воспроизведения звука. С развитием электронной и авангардной музыки, с началом широкого использования в композиторском творчестве синтезаторов, сэмплированного и цифрового звука стал меняться и подход к аранжировке классических произведений. Новые звуковые эффекты, тембры, приемы, ставшие доступными благодаря электронике, существенно расширили интонационную палитру и предоставили возможности для творческого переосмысления известных композиций. Не обошел вниманием этот процесс и знаменитый цикл Мусоргского. «Картинки с выставки», рассказанные современным языком, зазвучали совершенно по-новому, свежо и ярко, а временами непривычно и дерзко.

Так, родоначальник японской электронной музыки Исао Томита сделал две версии «Картинок с выставки», в 1966 и 1974 г.; первую версию задействовал в своем творчестве анималист-авангардист Тэдзука Осаму. Кинематографист творчески переосмыслил сюжеты пьес Мусоргского и совершенно изменил образы знаменитого цик-

ла, которые в его представлении связаны с человеческими пороками и проблемами больших городов, с общим падением нравов современного общества. Осаму изобразил в своем фильме некий вернисаж, на котором портреты узнаваемых людей, деятелей науки, культуры, политики — Авраама Линкольна, Зигмунда Фрейда, Альберта Эйнштейна, Николая Коперника, Исаака Ньютона и, конечно, самого Модеста Петровича Мусоргского — соседствуют с изображениями героев, вернее, антигероев сюжетов пьес.

Так, главным героем пьесы «Гном» выступает продажный журналист — безногий уродец, пишущий лживые статьи. В «Старом замке» любитель урбанистических пейзажей изгоняет из городов живые цветы и деревья, заменяя их безупречными муляжами. В «Тюильри» показана работа косметического хирурга, с легкостью перекраивающего физические недостатки пациентов, заменяя красоту души мнимой красотой искусственного тела. «Быдло» повествует о тяжелом, изнуряющем труде рабочих больших заводов и фабрик. Главный герой «Балета невылупившихся птенцов» — битник, стилига, ведущий праздный, никчемный образ жизни в компании таких же стилиг. Боксер проводит свои бессмысленные бои на потеху публике в «Двух евреях, богатом и бедном», а капризная, манерная телезвезда становится кумиром и игрушкой толпы под музыку «Лиможского рынка». Дзэнский монах созерцает глубины духа в «Катакомбах» — но как понять, истинные они или мнимые?.. Грохот орудий и взрывов, яростные атаки солдат, убивающих друг друга во время жестоких войн под мрачную музыку «Бабы-Яги» — и, наконец, величественные аккорды и перезвон колоколов «Богатырских ворот», проходя сквозь которые, бесконечная человеческая река (в которой видны и герои предыдущих портретов-историй), очистившись, устремляется вперед, ввысь, к свободе, к солнечному свету, к сиянию Вечности, Мира и Покоя...

Поразительно, но трактовка цикла японского художника во многом совпадает с исполнительской интерпретацией Марии Вениаминовны Юдиной, которая усматривала в «Картинках с выставки» не яркий лубок, не волшебную русскую сказку, а философское размышление о человеческой природе. В представлении М. В. Юдиной «Гном» — *«это не только сказочный карлик. Это искажение человеческой — от начала благодатной — природы. Это — грех»* [6: 96]. В «Быdle» обнажена глубокая *«проблема человечества, обреченного — хочешь не хочешь — работать в поте лица своего»* [6: 97]. Персонажи «Лиможского рынка» веселятся, торгуют, зубоскалят, сплетничают, смеются — но это те самые торговцы, которых

Господь повелел изгнать из храма. Основной мотив «Бабы-Яги» — борьба добра и зла, попытка злых сил устремиться вверх... В самом же цикле *«столь велико в целом драматургическое напряжение, что мы полностью как бы сопричастны нравственным и физическим мукам героев, надеждам народа как единого лица, ужасу, неразрешимым противоречиям и коллизиям исторических катастроф. Однако даже на материале творчества Мусоргского мы не должны забывать, что неизбежно и неизменно остается тайна искусства и бытия»* [6: 96].

Несомненно, сотворцом искусства японского анималиста Тэдзуки Осаму был композитор Исао Томита, творчество которого стало поистине революционным для своего времени. Первая версия «Картинок с выставки» 1966 г., основанная на авторской редакции самого М. П. Мусоргского, сохраняет фортепианную фактуру, воплощенную в синтезированных тембрах. Однако, создавая новую версию «Картинок» для записи 1974 г., Томита отошел от канонических вариантов оркестровки и стремился найти необычные, «неземные» звучания, смело микшируя тембры акустических инструментов с синтезаторными эффектами, используя ударные инструменты в качестве мелодических. Благодаря изобретению синтезатора с активной клавиатурой появилась возможность регулировать мощь и глубину органного звука в «Богатырских воротах», а использование сэмплов певческих голосов («Быдло», «Катакомбы») позволило ввести в музыкальное повествование пение смешанного хора. Более того, Томита использовал сэмпл голоса Ф. И. Шаляпина, взятый им с грамофонной пластинки, и «озвучивает» им «Прогулку», предваряющую «Балет невылупившихся птенцов». Сам же «Балет» решен с немалой долей юмора, представляя собой сценку на птичьем дворе, где слышится не только писк новорожденных цыплят, но и квохтанье курицы-матери, и мяуканье кошки. Необычайно богатым на новые звучания оказывается «Старый замок», основная тема которого проходит в исполнении то тремоло мандолины, то саксофона с сурдиной, то синтезированного тембра, названного Томитой *whistle* — «свисток» (который в дальнейшем войдет в так называемый *General midi*, набор 126 стандартных звуковых сэмплов для синтезаторов и компьютеров). Интерпретация Томиты и его звуковые открытия, несомненно, предопределили развитие электронной музыки на много лет вперед и явились важной вехой в творчестве самого композитора.

Добавим интересное наблюдение. Сама идея «Прогулки» как связующей темы цикла и отчасти звуковой характеристики самого авто-

ра («Моя физиономия в интермедах видна», — писал Мусоргский Стасову) [4: 535] оказывается неожиданно близкой традиционной японской музыке, в частности, музыке театра *кабуки*. В структуре спектакля *кабуки* сцена путешествия — *митиюки* — является одной из центральных и важнейших для понимания сюжета и характера героев сцен. Конечно, это случайное совпадение, но оно лишний раз доказывает, что глубинные законы развертывания художественного материала — будь то музыкальный, литературный, пластический текст — действуют во всех без исключения мировых культурах и видах искусства.

Завершить в рамках настоящей статьи разговор о роли бессмертного шедевра М. П. Мусоргского «Картинки с выставки» в творчестве японских музыкантов хочется словами Юрия Келдыша, который считал, что в произведениях Мусоргского «*рассыпано столько неожиданных находок, казавшихся его современникам просто “причудой гения” или “результатом технической неловкости”*», что для последующих поколений они послужат «*источником новых оригинальных прочтений*» [2: 197].

### Литература

1. *Абызова Е. Н.* «Картинки с выставки» Мусоргского. М., Музыка, 1987.
2. *Келдыш Ю. В.* Очерки и исследования по истории русской музыки. М.: Советский композитор, 1978.
3. *Клобукова (Голубинская) Н. Ф.* Музыкальная культура Японии в эпоху Мэйдзи (по дневникам о. Николая Японского). М.: *Orientalia et Classica*, 2010. Вып. XXXII. С. 297–316.
4. *Хубов Г. П.* Мусоргский. М.: Музыка, 1969.
5. *Чинаев В. П.* «Картинки с выставки» Мусоргского. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.forumklassika.ru/showthread.php?t=4785&page=4&p=131466#post131466> (дата обращения 02.04.2014).
6. *Юдина М. В.* «Картинки с выставки» Модеста Петровича Мусоргского. М., «Советская музыка». 1974. № 9. С. 96–98.
7. *Isao Tomita.* Pictures at the Exhibition. Audio CD, 1991.
8. *Mussorgsky.* Pictures at the Exhibition. Transcribed by Guitar solo by Kazuhito Yamashita. Audio CD, 1982.
9. *Tezuka Osamu.* Pictures at the Exhibition. Animación Experimental De Tezuka. DVD, 2008.

*Юрий Бойко*  
(Санкт-Петербург)

## **Сравнительная характеристика гитарных транскрипций «Картинок с выставки» М. Мусоргского**

М. Мусоргский для зарубежных музыкантов всегда казался «загадочной русской душой». В этом нет ничего удивительного, поскольку он являл собой такую же загадку и для своих соотечественников и современников. Наиболее известная фигура в этом плане — Н. Римский-Корсаков, «правивший» М. Мусоргского по своему разумению с позиций своего образования. Однако время расставило все по своим местам в пользу подлинного М. Мусоргского.

Следствием этой «загадочности» является большая редкость стилистически точного исполнения произведений М. Мусоргского зарубежными музыкантами. Особенно это касается вокалистов: если они и обнаруживают некоторое попадание в стиль, например, П. Чайковского, то М. Мусоргский для них — тайна за семью печатями. Подобные примеры в мировой музыкальной исполнительской практике можно умножить. Итальянцы не могут стилистически точно петь Р. Вагнера, а немцы — Д. Верди, в то время как отечественные певцы легко справляются со всеми упомянутыми композиторами. Прежде чем перейти непосредственно к теме статьи, еще один яркий пример: транскрипция «Картинок в выставки» К. Эмерсона, впервые обратившегося к аранжировке академической музыки для электронных музыкальных инструментов. Насколько точно передана средствами электронной обработки звука образная сфера «Гнома», настолько она искажена в «Богатырских воротах», где «из перерусских русская» музыка превратилась в американскую ковбойскую песню.

В этом отношении не составляет исключения японский гитарист К. Ямашита. Его транскрипция «Картинок с выставки» виртуозна, изобретательна и выполнена с учетом последних достижений гитарной техники, однако изобилует многочисленными отступлениями от текста оригинала, начиная с отклонений от авторской гармонии и фактуры и кончая нарушениями образного строя большинства пьес. В своей альтернативной транскрипции автор этих строк стремился по возможности избегать подобных неточностей и максимально приблизиться к оригиналу. В некоторых случаях пришлось подключить последние ресурсы гитарной техники, мимо которых прошел даже такой виртуоз гитары, как К. Ямашита.

При переложении крупных циклических произведений особое значение имеет общий тональный план цикла. В нашем случае «всплывает» еще один фактор: с одной стороны, тональный план «Картинок с выставки» содержит далекие тональности, с другой — круг наиболее употребительных в гитарной литературе достаточно узок. Выбор тональностей цикла определяют пьесы, в которых особенно необходимы открытые струны; при этом другие пьесы оказываются в редко встречающихся в гитарной литературе тональностях. К. Ямашита принял за отправную точку финал цикла — «Богатырские ворота» с его основополагающим значением тонического бурдона, для которого он отдал предпочтение перестроенной ⑥ струне. Тональность финала ре-мажор (на полтона ниже оригинала) определила тональный план всего цикла. Поскольку другие пьесы, в которых также велико значение открытых струн («Быдло» и особенно «Старый замок»), оказались в соль-миноре, потребовалась перестройка ⑤ струны. Кроме того, для «Балета невылупившихся птенцов» (ми-мажор) понадобилась обычная настройка ⑥ струны, но не открытая струна (звучание которой противоречит образному строю пьесы), а ее октавный флажолет. В результате возник такой план скордатур в цикле:

	⑥	⑤	
Прогулка	D	A	
Гном	↓	↓	
Прогулка	↓	↓	
Старый замок	↓	G	
...			
Быдло			
Прогулка		A	
Балет невылупившихся птенцов	E	↓	
Два еврея	D	↓	
...	↓		

Такое обилие скордатур делает транскрипцию цикла пригодной только для звукозаписи, но не для концертного исполнения, поскольку цикл идет аттасса и не дает возможности гитаристу перестраивать струны между частями. Кроме того, многие пьесы попадают в малоупотребительные для перестроенного инструмента тональности — в основном, строй D предназначен для ре-мажора и ре-минора, а строй D-G для соль-мажора и соль-минора. Правда, у строя D есть то преимущество, что он позволяет получить большой интервал

между крайними голосами фактуры. Для своей транскрипции мы избрали тональность «Богатырских ворот» ми-мажор (на полтона выше оригинала), отказавшись от скордатур.

В чем мы оказались солидарны с К. Ямашитой, так это в выборе для органного пункта в «Старом замке» ⑤ струны. Поскольку в оригинале из двух «подтем», составляющих первую тему, нижняя изложена в непосредственной близости от органного пункта, оба решения оказались равноприемлемыми: соль-минор с двойной скордатурой G-D у К. Ямашиты и ля-минор без скордатур в нашей версии. Тем не менее, А. Иванов-Крамской выбрал для органного пункта ⑥ струну, для чего ему пришлось поднять нижнюю «подтему» на октаву по отношению к органному пункту:

От такой перестановки нижняя «подтема» частично оказалась в зоне верхней, причем транскриптор даже не показал место вступления последней ни паузами, ни какими-либо другими средствами — как будто это единая мелодия (т. 7). При обратном переходе от верхней «подтемы» к нижней, когда обе некоторое время звучат одновременно, образовалось даже перекрещивание (тт. 14–15).

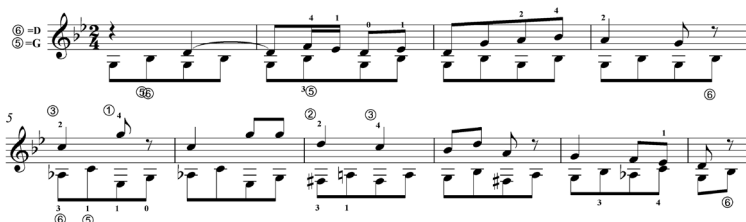
Если этот недостаток можно объяснить неудачным выбором тональности, то совершенно необъяснима ломка мелодической линии на стыке тт. 3 и 4 (а с ней и всего верхнего пласта фактуры) во второй теме этой пьесы:

В отличие от автора этих строк:



и К. Ямашиты, А. Иванову-Крамскому для соблюдения авторской мелодической линии не пришлось бы подключать последние ресурсы (сверхвысокая позиция, ставка) — в избранной им тональности верхний голос даже не выйдет за пределы XII ладка.

В «Картинках с выставки» решающее значение имеет образный строй пьес, и передать его — важнейшая задача любой транскрипции. Тем не менее, К. Ямашите это удалось не всегда:



Тесситура оригинала, являющаяся неотъемлемой составной частью образного строя «Быдла», соблюдена, но исчезло главное, что создает именно этот образ, — густое расположение аккомпанирующих аккордов. Между тем, оно возможно, начиная с того момента, когда мелодия уходит на ③ струну и выше:



Со второй темой пьесы у К. Ямашиты происходят странные метаморфозы:





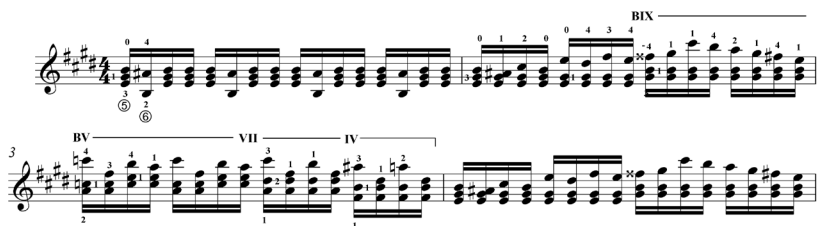
Чем объяснить такое произвольное сопоставление октав, которого у М. Мусоргского нет и в помине? Сам К. Ямашита в тт. 5–6 демонстрирует техническую возможность изложения мелодии в должной октаве, в то время как в произвольно избранной им октаве фактура к концу фразы предельно сужается — в два звука требуется «втиснуть» три пласта фактуры: мелодию, средние голоса и бас. При этом, естественно, одновременное звучание двух *f1* в тт. 2 и 4 — четверть в одном голосе и две восьмых в другом — невозможно, звучат только две восьмые. Мы не услышали в оригинале сопоставления октав (нигде после этого у К. Ямашиты не повторяющегося) и сочли более важным расположить средние голоса как можно ближе к басу:



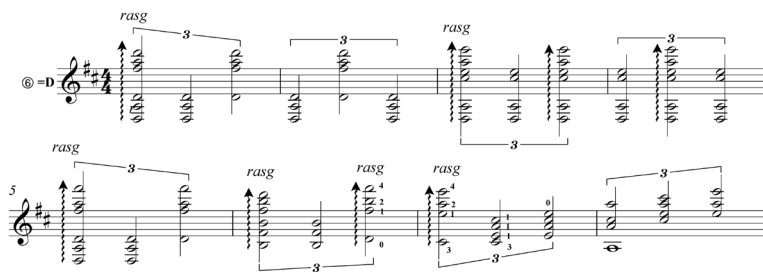
(«Лимож»):



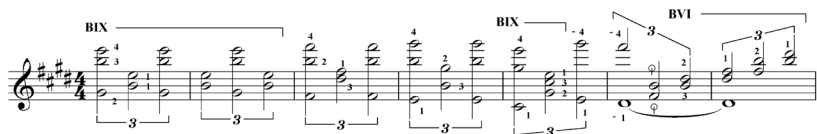
Судя по т. 1, транскриптор предполагает исполнимость в быстром темпе репетиций трехзвучных аккордов, исключая возможность полной смены пальцев правой руки. Более того: он даже излишне загружает большой палец, поручив ему, помимо баса, средней голос на ⑤ струне. Если бы не тяжелый бас на открытой ⑥ струне, то образ болтливых базарных кумушек был бы создан. Однако уже в т. 2 К. Ямашита решил, что пальцы правой руки не столь неутомимы, как языки лиможских кумушек, и не только оголяет фактуру, но и предельно упрощает басовую линию — *d1* на 3-й доле вместо *fis1* у автора. Т. 3, хотя и в упрощенной фактуре, но все же вновь создает образ, а т. 4 снова его разрушает. Безусловно, разрежение фактуры необходимо, но М. Мусоргский делает это значительно позже, чем «подсказывает» ему К. Ямашита. Точное соблюдение авторской фактуры не представляет особых затруднений:



Коль скоро речь зашла о фактуре, то приведем несколько примеров вольного с ней обращения со стороны К. Ямашиты. Последний явно равнодушен к дубль-штриху, навязывая его Мусоргскому практически во всех ходах восьмыми в «Богатырских воротах», в то время как сам Мусоргский нашел этому штриху строго определенное применение — заключительный пассаж «Бабы-Яги», «въезжающий» в «Богатырские ворота». «Подправил» К. Ямашита М. Мусоргского и в плане применения другого приема — квинтового бурдона («Богатырские ворота»):



М. Мусоргский поберег бурдон для заключительного проведения темы, здесь же ограничился следующим (и мы вслед за ним тоже):



Весьма непростые взаимоотношения у К. Ямашиты с переходными фрагментами, связанными с расширением или сжатием фактуры. Например, подход к средней части «Бабы-Яги» характеризуется постепенным снятием октав:





штриха, эквивалентного октавному фортепианному. Таким образом, из шести октав фортепианного оригинала (G1-g4) останется пять. Чтобы свести все к трем с половиной октавам диапазона гитары, потребуются две ломки мелодической линии. Здесь встает принципиальный вопрос: где их осуществить? Прежде чем ответить на него, обратимся к версии К. Ямашиты:

Казалось бы, секвенция подсказывает места этих ломок: на стыке звеньев с таким расчетом, чтобы вершина каждого последующего переносимого звена была ниже вершины предыдущего. К. Ямашита следует этой подсказке только на стыке тт. 2–3; места последующих ломок совершенно случайны. Вторая ломка при движении вниз происходит в самом неожиданном месте: с 3-й на 4-ю восьмую т. 5 ход на винту вверх вместо кварты вниз в оригинале.

Восходящее движение происходит по семиступенной гамме сложной структуры, в которой повторяющиеся с частотой 7/8 полуторатоновые ходы из-за своей некратности тактовому размеру не воспринимаются как стыки звеньев секвенции. Наиболее логичными местами ломок должны быть сильные доли, согласно инерции, заданной нисходящей секвенцией. Однако у К. Ямашиты только вторая ломка приходится на сильную долю (т. 15); первая обусловлена той же причиной, что и многочисленные срезания басовой линии

у многих транскрипторов, — диапазоном гитары (т. 11). В заключение (начиная с т. 21) — весьма резкий переход от унисонного дубль-штриха к трехоктавному изложению.

В нашей версии мы стремились следовать указанной логике: первая ломка — т. 3, вторая — т. 5. В т. 13, как в оригинале, подключаем вторую октаву. Обе ломки в восходящем движении — на сильных долях (тт. 15 и 17). В заключительном пассаже двойными октавами мы предпочли более удобную аппликатуру правой руки, а образовавшиеся секстоли добавили динамики. Единственное, в чем мы солидарны с К. Ямашитой, — выбор места подключения последней октавы (в оригинале на полтакта раньше):

И, конечно, что за «Богатырский ворота» без колоколов! Казалось бы, в этой образной сфере безраздельно царит фортепиано, и даже симфонический оркестр не может с ним сравниться:

Фрагмент охватывает почти весь диапазон фортепиано, и совершенно ясно, что даже если сократить переход от второго к третьему звуковысотному уровню (стык тт. 8–9) с двух октав до одной, то все равно для обеспечения всех трех уровней без флажолетов не обойтись. Таким образом, первоначальная функция флажолетов — расширение диапазона. Однако эта чисто технологическая функция хорошо сочетается с колористической — флажолеты способны передать переливы мелких колоколов:

The image displays a musical score for guitar, written in G major (one sharp) and 4/4 time. The score is divided into seven systems, each starting with a measure number (7, 11, 15, 19, 23, 27). The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music is characterized by intricate chord voicings, often with multiple notes per string, and includes various fingerings (1-4) and accents. Roman numerals (e.g., VII, VI, IV, VII, XIX, XXII, XXIII, XXIV, XXV, XXVI, XXVII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXI, XXXII, XXXIII, XXXIV, XXXV, XXXVI, XXXVII, XXXVIII, XXXIX, XL, XLI, XLII, XLIII, XLIV, XLV, XLVI, XLVII, XLVIII, XLIX, L, LI, LII, LIII, LIV, LV, LVI, LVII, LVIII, LIX, LX, LXI, LXII, LXIII, LXIV, LXV, LXVI, LXVII, LXVIII, LXIX, LXX, LXXI, LXXII, LXXIII, LXXIV, LXXV, LXXVI, LXXVII, LXXVIII, LXXIX, LXXX, LXXXI, LXXXII, LXXXIII, LXXXIV, LXXXV, LXXXVI, LXXXVII, LXXXVIII, LXXXIX, LXXXX, LXXXXI, LXXXXII, LXXXXIII, LXXXXIV, LXXXXV, LXXXXVI, LXXXXVII, LXXXXVIII, LXXXXIX, LXXXXX) are used to denote chord functions. The score concludes with a final chord voicing in the 27th measure.

Для К. Ямашиты, даже при его блестящим владением флажолетами и изобретательностью их применения, переложение колокольного звона оказалось непосильной задачей:

Первый недочет (т. 2 и аналогичные) легко исправим: достаточно снять басовое *es*, чтобы восстановить написанный М. Мусоргским терцквартаккорд (вместо септаккорда основного вида у К. Ямашиты). Дальнейшее вмешательство транскриптора в оригинал носит более радикальный характер, вплоть до полного пересочинения некоторых фрагментов. Из трех звуковысотных уровней остаются только два: средние колокола вступают в т. 5 в той же октаве, что и большие, разница лишь в ритме. Далее (начиная с т. 9) обнаруживается, что «звонница» К. Ямашиты беднее, чем у М. Мусоргского, — на ней всего два мелких колокола, и то нижний из них заглушает один из голосов аккорда, располагаясь на одной струне с ним. В тт. 13–16 К. Ямашита пытается возместить недостающие мелкие колокола учащенным ритмом — секстоли, которых нет у М. Мусорг-



ского\*. Начиная с т. 17 вообще происходит нечто странное: могучая звонница уступает свое место музыкальной шкатулке, которая не вызванивает в колокольном ритме тему «Прогулки» (как у автора), а играет версию этой темы, ритмически сходную с первой пьесой цикла, но с обедненной гармонией и, естественно, без большого колокола. И совсем уж непонятно, чем вызван неожиданный пассаж флажолетов в т. 22, на который у М. Мусоргского нет и намека. Либо К. Ямашита должен возместить недостаток пульса во всем «шкатулочном» эпизоде, либо имитировать сорвавшуюся пружину. В обоих случаях М. Мусоргский тут не причем. После этого неудивительно, что заканчивается фрагмент секстолями, которых нет у Мусоргского — загадочной русской души!

---

\* Чтобы отвести обвинения автора этих строк в непоследовательности, заметим, что эти секстоли, в отличие от таковых, введенных нами в заключительном пассаже «Бабы-Яги», идут в более медленном темпе и отклонения от оригинала более заметно на слух.

*Ольга Кузьмина*  
(Ржев)

## **Т. И. Филиппов и М. П. Мусоргский. Жизненные перекрестки музыкальных судеб<sup>1</sup>**

*«Нет в жизни случайных сцеплений обстоятельств — все промыслительно»  
(Преп. Варсонофий Оптинский) [7: 387]*

Анализируя основные тенденции отечественного культурного роста, сформированного полтора века назад, стоит особо подчеркнуть, что наравне с массовым образовательным подъемом всемерно начинает произрастать социально-общественный интерес к этнохудожественной культуре, ее традициям. Народное творчество, оказывая большое влияние на музыкальную среду, становилось реальным источником новых идей и вдохновения мастеров искусства. Это отражалось на авторском моделировании поэтических образов и сюжетных мотивов, реконструкции основ фольклорных начал и способов их художественного выражения, композиционной адаптации национального песнетворчества и музыкального инструментария. Заметим, и сегодня этот процесс актуален.

Можно констатировать, что во второй половине XIX в.:

1. произошёл значительный рост и «возмужание» культуры и просвещения;
2. сложился благоприятный климат для поиска и внедрения новых «технологий», в числе которых была и сфера искусствознания;
3. оказалась в зоне особого внимания народная культура.

Отмечая преобразования, обусловившие активное развитие отечественного искусства, особый акцент следует сделать на русской музыкальной школе, получившей свой новый виток роста. Традиции, заложенные М. И. Глинкой, продолжили композиторы «Могучей кучки». На художественный олимп поднимался П. И. Чайковский.

В семидесятых годах XIX столетия М. В. Юркевич подчеркивал, что «русская народная песня <...> начинает собирать вокруг себя

---

<sup>1</sup> Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ и администрации Тверской области в рамках научно-исследовательского проекта «Музыкальная культура провинциального регионального центра России. Ржев на рубеже XIX–XX вв.» (№14-14-69008 (а/р).

все мыслящее русское общество» [13: 37]. Особо заметим, что на то время сама почвенная творческая традиция исполнительства полнокровно жила и развивалась.

Значительным подспорьем в ознакомлении и изучении народной культуры становилась исследовательская деятельность различных сообществ; расширение издательского дела; публикация специальных научных трудов; преподавательская практика, пропагандирующая традиционное искусство<sup>2</sup>.

В. Г. Белинский писал: «очень полезно и даже необходимо знакомить и приучать к гармонии русского слова», поскольку «каждый находит в нем истолкование того, что живет в нем самом как чувство, что знакомо ему как потребность души» [2: 68].

В. П. Острогорский<sup>3</sup>, говоря о приобщении к искусству и воспитании «чутья» к родным напевам, подчеркивал важность первых музыкальных впечатлений, которые должны быть связаны у человека с народной музыкой. Придавая значение отечественным традициям, он считал знакомство с образцами творчества разных народов условием учебной необходимости [1: 19].

В. Ф. Одоевский в 1867 г. замечал: «Не забудем, что нигде так явно не выражается характер народа, как в его музыке <...> Развить свое музыкальное отличие, провести его со всеми его оттенками и условиями в художественное произведение — есть такая же обязанность для народных деятелей, как развить и народное слово» [6: 2].

В середине XIX столетия необходимость демонстрации традиционной музыки стала вырисовываться все отчетливее. Она реализовывалась через репертуарные новшества солистов и хоров, композиторские переложения и аранжировки, собирательскую и исследовательскую работу. Достаточно сказать, что именно к этому моменту сложились и определились частные хоровые сообщества, во главе которых стояли самобытные талантливые музыканты, чье художественно-творческое кредо было сопряжено с популяризацией народного искусства. Активизировалась и сольная концертная традиция исполнения песен, у истоков которой стоял Д. Кашин<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Это М. А. Балакирев, А. П. Бородин, М. П. Мусоргский, С. М. Ляпунов, В. В. Пасхалов, В. П. Прокунин, Н. А. Римский-Корсаков, Г. О. Дютш, Е. Э. Линева, А. М. Листопадов, А. К. Лядов и др.

<sup>3</sup> Острогорский В. П. (1840–1902) — педагог, литератор, редактор нескольких журналов.

<sup>4</sup> Кашин Д. Н. (1770–1841) — композитор, собиратель и аранжировщик русских народных песен.

Ее развивали А. О. Бантышев, П. А. Бартенева, чуть позже П. И. Баторин и др.<sup>5</sup>

Уже с 60-х гг. XIX в. в обеих столицах и провинциальных центрах стала заметной деятельность больших хоров И. Е. Молчанова, Ю. Н. Голицына, Д. А. Агренева-Славянского. В 1880-х гг. внимание публики привлекли хоры П. И. Богатырева, Т. И. Филиппова (хормейстер И. Некрасов). Высочайшего уровня достиг хор А. А. Архангельского.

При многоликком художественном различии все вышесказанное объединяется одним *словием* — *это внимание к народной музыке*, которая в многообразии своей трактовки становится оригинальной **эстетической платформой второй половины XIX в.**

\* \* \*

Для истории русской культуры личность Т. И. Филиппова многозначительна. Приведем только один факт. В 80-х гг. XIX в. Третий Иванович *впервые* на государственном уровне поставил вопрос о необходимости срочного пересмотра стратегического отношения к отечественным этнотрадициям: организации фольклорно-этнографических экспедиций по сбору и записи образцов народной культуры, а также введению в учебно-образовательный процесс профилирующих курсов изучения традиционного художественного наследия.

Именно Т. И. Филиппов, будучи действительным, а затем почетным членом Императорского Русского географического общества (РГО)<sup>6</sup> в 1884 г. совместно с С. А. Капустиным выдвинул мысль «о необходимости сохранить для искусства и науки уцелевшие еще среди Русского народа остатки быстро исчезающих памятников русской народной поэзии» [3: 1290]<sup>7</sup>.

В том же году при РГО под председательством Т. И. Филиппова была учреждена особая комиссия в составе Л. Н. Майкова, С. А. Ка-

---

<sup>5</sup> Известным исполнителем украинских песен был О. Н. Вересай (1805–1890) — кобзарь.

<sup>6</sup> В 1893 г. Т. И. Филиппову было присвоено звание почетного члена Петербургской академии наук за подвижническую работу, связанную с собиранием и изучением фольклора.

<sup>7</sup> Велика заслуга Филиппова в том, что он один из первых поставил вопрос о проведении этнографических концертов в Петербурге для ознакомления общественности с творчеством таких замечательных народных самородков, «необработанных граней» талантов России, как рассказчица и вопленица Ирина Федосова и сказитель русских былин Трофим Рябинин.

пустина, С. В. Максимова и Ф. М. Истомина, в которую вошли такие известные общественные деятели, как А. Н. Пыпин, М. А. Балакирев, А. А. Архангельский, Ю. Н. Мельгунов и др. Цель комиссии — ходатайствовать перед императором о даровании Географическому обществу необходимых для исполнения задуманной цели средств.

Третий Иванович искренне надеялся, что «в сохраненных для искусства напевах наши родные художники найдут богатые и разнообразные темы для новых созданий и тем утвердят и упрочат успехи того самобытного направления в области русской музыки» [8: 188].

На юбилейных торжествах, посвященных 50-летию служению Т. И. Филиппова на благо России (23 декабря 1897 г.) поистине пророческим стало выступление В. Добротворского. Он говорил: «Взором, пронзающим будущее, умом государственного мужа, каким Бог щедро наградил Третья Ивановича, он знал, что слава русского народа есть богатый родной язык, звучный и красноречивый, русская литература, полная возвышенных мыслей, русская музыка и песни, созданные народной поэзией. Деятельность и служение Т. Филиппова тем и высоки, что носили русское направление: быть на страже русской культуры и православной веры, на что он и отдал всего себя, и плодотворный труд высокоуважаемого Третья Ивановича не может быть забыт, не оценен потомством. Пройдут века, а память о нем сохранится!» [4]. И действительно, история это неоднократно подтвердила.

Т. И. Филиппов (1826–1899) — почетный гражданин г. Ржева; действительный тайный советник; государственный контролер; сенатор; член Святейшего синода; кавалер орденов Благоверного Князя Александра Невского, Святого Владимира II степени, Святой Анны II степени, Святого Станислава I степени, Черногорского Даниила I степени, Сербского Святого Саввы I степени, Греческого Креста Ордена Спасителя; почетный член Императорской Академии наук; член многих научных благотворительных обществ; почетный член Императорского Русского географического общества.

Родился Третий Иванович в городе Ржеве 5 января 1826 г. (24 декабря 1825 г. по ст. стилю) в семье мещанина-аптекаря. Его детство прошло в родном городе на Тверском Верхневолжье<sup>8</sup>. Всю последу-

---

<sup>8</sup> В семье было еще два сына — Вадим и Астерий, дочь Раиса. После смерти отца первым наставником Третья стал учитель Ржевского духовного училища А. В. Цветиков — дальний родственник Киевского митрополита Платона.

ющую жизнь он не прерывал связи со Ржевом, часто навещаясь в отчий дом на каникулы и отдых.

В 1837 г. вместе с братом Астерием Третий поступил в Тверскую гимназию, а в 1844 был зачислен в Московский университет на историко-филологический факультет. В его судьбе появились верные спутники: А. Островский, А. Григорович, Евг. Эдельсон.

После окончания университета Третий Иванович приступил к работе учителем словесности в Первой Московской гимназии; сотрудничал с альманахом «Московский литературный и ученый сборник», журналами «Русский вестник», «Беседа», «Дно», «Библиотека для чтения»; издавал статьи в «Журнале Министерства народного просвещения», «Москвитянин»<sup>9</sup>. Зная огромное количество пословиц, поговорок, рассказов из русского быта Т. И. Филиппов мог быть истинным респондентом и транслятором народной культуры. В предисловии к одному из своих изданий он позже записал: «С отроческих дней, ознакомившись с произведениями народной поэзии и усвоив их самобытные и разнообразные напевы, я перешел в юношеский возраст с богатым песенным запасом и с той, весьма далекой уже от настоящей минуты поры не переставал думать о сохранении для народного искусства носимых моей памятью сокровищ» [8: 187].

Третий Иванович мастерски от природы владел традиционной песенной манерой и «всегда и всюду пел: мальчишкой, гимназистом, студентом, учителем, пел и тогда, когда занимал должность государственного контролера» [9: 6]. По воспоминаниям современников, он даже соревновался своим искусством с простыми мужиками — талантливыми народными певцами-самородками<sup>10</sup>. Приезжая во Ржев, он часто устраивал песенные состязания<sup>11</sup> [5: 39].

Т. И. Филиппов неоднократно показывал свое искусство в известных литературно-общественных салонах Москвы и Петербурга: у графини Е. Ростопчиной, в доме графини Е. Шереметевой. Библиограф Н. П. Барсуков вспоминал: «Народная песня, художе-

---

<sup>9</sup> Напомним, что среди авторов этого издания были Н. Гоголь, В. Жуковский, А. Хомяков, Н. Языков, М. Загоскин, П. Вяземский, В. Даль.

<sup>10</sup> Воспоминания о его исполнении песен — «Размолодчики, вы дружки мои», «Ванюша-ключник», «Не белы снега во чистом поле», «Вспомни, любезная, мою прежнюю любовь», «Ивушка зеленая» и др. — вошли в отдельные литературные произведения.

<sup>11</sup> А. В. Гончарова писала: «Рассказы о том, что Филиппов для своих приезжих друзей собирал лучших певцов из простонародья чуть ли не по всему уезду», можно было услышать еще в середине XX в. [5: 39].

ственно исполняемая Филипповым, неоднократно раздавалась в таких залах, в которых пение ее, да еще человеком образованным, представлялось явлением, по меньшей мере, необычайным и крайне редким» [9: 44].

Страстную и верную увлеченность народной поэзией и русскими песнями, трепетное и бережное к ним отношение Т. И. Филиппов пронес через все свою жизнь<sup>12</sup>.

Переехав в 1864 г. в северную столицу, Т. И. Филиппов жил и работал там до последних дней: сначала служащим Государственного Контроля и Святейшего Синода<sup>13</sup>, с 1878 г. — товарищем Государственного Контролера, а с 1889 г. — государственным контролером Российской империи<sup>14</sup>.

Много лет Филиппов был членом высшей Государственной комиссии, которая рассматривала все денежные ассигнования. Он первый стал брать на государственную службу образованных женщин.

Большую работу Тертий Иванович проводил как общественный деятель<sup>15</sup>. Он ходатайствовал перед Императором об увеличении средств на народное просвещение и о постановке на столичной императорской сцене опер русских композиторов; о выделении финансов на издание детских журналов и для решения пенсионных вопросов известным отечественным музыкантам и литераторам. Многого он сделал и для возрождения различных благотворительных обществ России<sup>16</sup>.

Филиппов ходатайствовал и о благосостоянии г. Ржева. В 1872 г. он выступил на очередном собрании местной городской Думы с во-

---

<sup>12</sup> Последующая его трудовая деятельность была связана с многочисленными командировками и путешествиями по России, которые давали возможность познакомиться с жизнью, обычаями и культурой народа. Об этом свидетельствуют его черновые заметки как исследователя с записью поговорок и народных песен. Он побывал в Смоленской, Харьковской, Полтавской, Киевской, Воронежской, Псковской, Виленской, Витебской и мн. др. губерниях России.

<sup>13</sup> Чиновник особых поручений по вопросам восточных православных церквей.

<sup>14</sup> Пост государственного контролера по современным нормам соответствует чину министра финансов.

<sup>15</sup> Филиппов был активным участником гражданского движения: он страстно выступал против смертной казни, особенно для политических преступников.

<sup>16</sup> В их числе Славянское благотворительное общество и Общество нуждающихся сценических деятелей.

просом об открытии прогимназии, впоследствии его прошения перед тверским губернатором и министерством имели благополучный исход. Кроме того, в 1893 г., благодаря его стараниям (потом и попечительству) в городе была открыта женская гимназия. В 1898 г., в том числе хлопотами Тертия Ивановича, ко Ржеву была подведена линия строящейся Московско-Виндавской железной дороги. Это далеко не все, что удалось ему сделать для Верхневолжья.

Для многих музыкантов Филиппов был истинным другом, товарищем и соратником в особо трудные времена их жизненных испытаний. Различные исторические факты, документы, воспоминания выдающихся людей России свидетельствуют о подвижнической деятельности ржевитянина, его высоких гражданских и морально-нравственных качествах. Он был словно магнитом, который притягивал талантливых и самобытных творческих личностей.

Содружество «Могучая кучка» (1862–1875), объединившее гениев русской музыкальной культуры, многим обязано Т. И. Филиппову.

В Петербурге Тертый Иванович жил по адресу: Набережная Мойки, 74. Именно там проходили встречи музыкантов, впервые проигрывались на фортепиано музыкальные новинки, делались наброски будущих работ. Более того, там выстраивались творческие судьбы русских музыкантов — Д. Леоновой<sup>17</sup>, В. Андреева, Ф. Шаляпина и др.

Сотрудничество с композиторами «Новой русской школы» («Могучая кучка») укрепило намерение Тертия Ивановича записывать с голоса и нотировать фольклорные образцы. Такая «персональная репертуарность» была на тот момент одним из немногих показательных примеров, при котором собиратель и исполнитель старинных народных песен и духовных стихов выступили в одном лице.

Неоднократные обращения Филиппова к видным отечественным музыкантам о желательности записи с голоса его песен не получили должного отклика. Так, в 50-х гг. XIX в. один известный московский пианист по свидетельству самого Тертия Ивановича, «после нескольких попыток отказался от дальнейших со мною занятий, признав невозможным примирить те необычные для его уха сочетания звуков, которые он встречал в моем исполнении русской песни, с требованиями известных ему законов общеевропейской музыки» [8: 187].

---

<sup>17</sup> Родина Дарьи Михайловны Леоновой и Василия Васильевича Андреева — Тверской край.



В рецензии на «Собрание русских народных песен» М. А. Стаховича (1852) Т. И. Филиппов подчеркивал, что в публикации подлинной народной песни каждое слово, каждая нота должны быть неприкосновенными, и только талант композитора, его образованность и истинность «вживания» в сферу общества, создавшего эти образцы, может стать достойной мерой и шкалой его художественной грамотности [9: 79–80].

В начале 1860-х гг. Третий Иванович обратился с просьбой к известному композитору и придворному музыканту К. П. Вильбоа опубликовать свод русских народных песен. Маэстро выполнил обещание, но сборник не удовлетворил Филиппова не столько с этических, сколько с художественно-эстетических позиций.

Дружба на протяжении многих лет тесно связывала Третья Иванова Филиппова с Модестом Петровичем Мусоргским. Н. В. Тюрина считает, что М. П. Мусоргский стал «первым композитором, который понял цели Филиппова» [9: 151].

В 1880 г. композитор записал с голоса Третья Иванова пять песен, которые затем переложил для четырехголосного мужского хора. Это: «Ты взойди, взойди солнце красное», «У ворот, ворот бабушкиных» (опубликованы в 1882 г., 1 вып. Собрания хоров «Думский кружок»), «Уж ты воля, моя воля» (опубликовано в 1884 г., 2 вып.), «Скажи, девица милая» (опубликовано в 1894 г., 3 вып.), «Плывет, всплывает» (не закончено, опубликовано в 5 т. Полного собрания соч. М. Мусоргского, вып. 10, 1939 г.). К сожалению, все они увидели свет и были изданы уже после кончины композитора.

В 1882 г., когда вышел известный сборник Н. А. Римского-Корсакова, Т. И. Филиппов сказал: «Мне пришлось убедиться, что такое с виду совершенно простое намерение, как перевести на ноты напевы русских песен сообразно с их природою, исполнить не так-то легко. Особенности наших народных напевов таковы, что они не каждому даются» [8: 187].

В 1896 г. Филиппов, будучи Действительным тайным советником и Государственным контролером, обратился к государю с официальным посланием следующего содержания: «Лучшие из записанных песен, по приведению их в должный порядок, подлежат изданию. Любители и ревнители русской песни твердо убеждены, что ее лучшие образцы уже обрели и еще обретут новую жизнь в творчестве русских композиторов Мусоргского, Бородина, Балакирева, Римского-Корсакова, Кюи и др.» [3: 90]. Император одобрил такую точку зрения и поставил резолюцию: «Согласен».

Филиппов постоянно поддерживал Мусоргского. Например, 1870 г., несмотря на недовольство В. В. Стасова по поводу намечавшейся концертной поездки по России композитора с певицей Леоновой, гастроль все же состоялась, благодаря помощи Тертия Ивановича<sup>18</sup>.

Говоря о Филиппове, В. Шиков отмечал, что «он охранял все ценное, что было тогда в действительной русской жизни, радовался всякой хорошей новизне, готов был не только содействовать, но и первым двинуть вперед всякое благое начинание, хотя иное начинание и противоречило установившимся понятиям. Третий Иванович, даже когда занимал скромные должности, нередко смело шел против волны встречного движения, для чего требовалось большое гражданское мужество» [12: 37].

Дружба, связывавшая Т. И. Филиппова и М. П. Мусоргского, основывалась на глубоком взаимном уважении и поддержке. Достаточно сказать, что когда в 1878 г. композитор заболел, ушел с работы в Лесном департаменте и оказался без малейших средств к существованию, именно Третий Иванович устроил его к себе на государственную службу, чтобы композитор смог продолжить работу над операми «Хованщина» и «Сорочинская ярмарка». Кстати, сама идея написания «Хованщины» — рассказа о силе веры раскольников, возможно, была поддержана ржевитянином.

В последние дни жизни композитор, Д. М. Леонова прежде всего обратилась за помощью к Т. И. Филиппову. Ввиду состояния Модеста Петровича, за два дня до его кончины встал вопрос о сохранении потомкам всех произведений гениального музыканта. Для друзей и соратников Мусоргского было очевидным, что необходимо создать условия, чтобы все созданное композитором попало в распоряжение человека исключительной честности, большого ума и беспредельной преданности отечественному искусству. В. В. Стасов, не раздумывая, назвал имя Т. И. Филиппова. Согласно составленному акту, Модест Петрович назначил Тертия Ивановича своим душеприказчиком и передал в «полную и единственную его собственность авторские права на все свои музыкальные сочинения, как уже изданные, так и неизданные» [11: 23].

---

<sup>18</sup> Т. И. Филиппов помогал и в разработке маршрута гастрольной поездки, и в решении обыденных организационных и бытовых проблем, чему способствовали многие его личные и деловые связи.

Филиппов должным образом выполнил возложенные на него обязанности. Он же взял на себя все расходы по погребению. М. П. Мусоргский был похоронен в некрополе Александро-Невской Лавры, где ему воздвигнут уникальный памятник, заказанный Тертием Ивановичем.

В дальнейшем, заключив договор с издательством Бессель, Филиппов собрал и издал произведения композитора. При его содействии, среди множества инструментальных и вокальных сочинений впервые вышли в свет: опера «Хованщина» в шести частях в оркестровой партитуре, клавираусцуге с либретто; хор к трагедии Софокла «Эдип»; фантазия для оркестра «Ночь на Лысой горе»; сочинение для фортепиано «Картинки с выставки Гартмана»; фрагменты из неоконченной оперы «Сорочинская ярмарка»; романсы «Блоха», «Дон», «По-над Доном рекой», «Кот-матрос» и мн. др.

Тертия Ивановича Филиппова можно назвать знаковой фигурой в судьбе Модеста Петровича Мусоргского. По отношению к композитору он проявил свои лучшие человеческие качества и сделал все возможное для сохранения и популяризации наследия великого композитора.

## Литература

1. *Адищев В. И.* Счастье человека в раннем приобщении к красоте // Музыка в школе. 2003. № 6.
2. *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений в 13 томах. Т. 4. М., 1954.
3. Всеподданнейшая записка председателя Песенной комиссии Императорского Русского Географического общества Государственного контролера Т. И. Филиппова // История полувековой деятельности Императорского Русского Географического общества. 1845–1895. Сост. П. П. Семенов. Приложение I. СПб: РГО, 1896.
4. ГАРФ. Ф. 1099, оп. 1, ед. хр. 99.
5. *Гончарова А. В., Забелин Н. А.* Из истории культуры Тверского края. Тверь, 1990.
6. *Одоевский В. Ф.* Русская или итальянская опера // Москва. 1867. 2 марта.
7. Оптинский цветник. Изречения преподобных старцев Оптинских. М.: Спасское братство, 2012. 492 с.
8. *Римский-Корсаков Н. А.* Полное собрание сочинений. Т. 47. Сборники русских народных песен. Подготовлено Н. В. Шелковым. М.: ГМИ, 1952. 310 с.

9. *Тюрина Н. В.* Творчество Т. И. Филиппова в литературном процессе второй половины XIX века: Дис. ... канд. фил. наук. Тверь: ТвГУ, 2006. 198 с.
10. *Филиппов Т. И.* Собрание русских народных песен М. Стаховича // Москвитянин. 1852. № 24.
11. *Филиппов Т. И.* Русское воспитание / Сост., предисловие и комментарии С. В. Лебедева. Отв. ред. О. Платонов. М: Институт русской цивилизации, 2008. 448 с.
12. *Шиков В.* Музыканты Верхневолжья. Калинин: Московский рабочий, 1984.
13. *Юркевич М. В.* Д. А. Агрнев-Славянский в его четверть-вековой художественной и политической деятельности. М., 1889. 671 с.

*Елена Николаева*  
(Москва)

## Мусоргский и культура андеграунда

*«Правописание не создает гениев»*

(Стендаль)

*«Гений всегда странен. Великая литература  
всегда идет по краю иррациональности»*

(В. Набоков о Гоголе)

*«Гений человека всегда одновременно  
и его рок»*

(С. Цвейг)

Одним из многих поводов к размышлению над такой непростой материей, как психология творчества М. П. Мусоргского, стала — на первый взгляд неожиданно — недавняя художественная выставка легендарного Анатолия Зверева в московском Малом манеже — одно из культурных событий января нынешнего года. Зверев (1931–1986) известен как выдающийся художник неофициального (нонконформистского) искусства андеграунда 1950–1960-х. В свое время Пикассо назвал его «лучшим русским рисовальщиком», а крупнейший коллекционер русского авангарда Георгий Костаки — первым русским экспрессионистом. Влияние новаторского творческого опыта Зверева на всю современную живопись ощутимо до сих пор. После него осталось более 30 тысяч работ, разрозненных по всему миру (многие он просто раздаривал!). Творческий путь, как и сама жизнь Анатолия Зверева, во многом был вызовом обывательскому «здравому смыслу», полусознанным самоотторжением от устоявшихся норм и общепринятых представлений (в своё время его выгнали из художественного училища за «богемно-анархическое поведение»). Трагический итог его жизни в какой-то степени закономерен.

Фотографии и автопортреты Анатолия Зверева разного времени оставляют стойкую ассоциацию с портретными изображениями другого великого русского нонконформиста и «собрата по несчастью» — Модеста Мусоргского (прежде всего, имеется в виду знаменитый портрет Ильи Репина). Сходство тут, видимо, не только внешнее, но и более глубинное, личностное. Своеобразие, нестандартность личностного психотипа — вот истинная причина «неканоничности», аклассичности и творческого радикализма обоих художников (это, кстати, могло бы стать темой специального исследования) (см. ил. № 1 и № 2).



Иллюстрация № 1



Иллюстрация № 2

Мнение современника Мусоргского Н. Компанейского, высказанное в адрес композитора, в равной степени могло бы быть отнесено и к Звереву: «В нем было чрезвычайно много типичных сторон дарования и характера русского человека <...> Одаренный от природы кроме музыкального таланта большим умом, сметкою, он сторонился всегда от систематического изучения предмета. Музыкальной школой служила для него сама жизнь искусства. Он был ленив и беспечен, как русский мужик, никогда не думал о завтрашнем дне, в жизни подпирался авоською да небоською. Что бы сделал немец, обладая таким необъятным даром?» [2: 130–131].

Многие современники Мусоргского отмечали парадоксальную двойственность его природы: экзальтированный мечтатель и цинический скептик, человек громадного самолюбия и «скромный Мусорянин» (как он сам себя любил величать) [3: 238–239]. Будучи *enfant terrible* среди «кучкистов», которые снисходительно поучали и опекали его, Модест Петрович, тем не менее, всегда твердо отстаивал свои творческие принципы. Римский-Корсаков сокрушается: «Так он без них (контрапункта и гармонии. — *Е. Н.*) и прожил, возводя для собственного утешения оное незнание в доблесть, а технику других — в рутину и консерватизм» [4: 60]. А. Бородин с иронией называл его «ультрановатор-реалист Модест Петрович». Чайковский

и Ларош еще более радикальны в оценках: «низменная натура»; «разыгрывающая произведение Мусоргского, я всегда приходил к мысли о необходимости исправительного приюта для малолетних музыкальных преступников» [4: 65, 49].

Сам Мусоргский в письме к Стасову дал ответ всем: «Не желаю оправдываться даже примером великих людей. Я сам по себе, сам человек — как есть, и вот мое оправдание перед самим собой...» [6: 173]. *Будущее оправдало его*. По словам М. Равеля, «смелыми уроками этого “неумелого” композитора воспользовались многие из новейших авторов, которых никто не думает укорять в неумелости» [4: 52].

Идя против течения к «новым берегам», художник четко осознавал свое особое предназначение, интуитивно улавливая перспективы художественного прогресса. Между прочим, проведенный недавно *графологический анализ*<sup>1</sup> образцов почерка Мусоргского подтверждает, что отличительными особенностями мышления композитора были: рассудочность, усугубленная критичность, жесткая категоричность и непоколебимость убеждений, вера в идеалы, идейность, граничащая с догматичностью. Помимо того, Мусоргский заботился и о своем имидже: большое значение он придавал внешним оценкам, своей репутации, и для него было важно, чтобы у окружающих людей складывалось «правильное» мнение. Почерк композитора подчас стилизован, имеют место украшения букв, акцентируется эстетика формы. Кстати, известно, что свои партитуры, Мусоргский имел обыкновение писать набело — причем его нотная графика идеальна! (см. илл. № 3, 4, 5).

Однако в образцах его почерка разных периодов, как и в его жизни, прослеживается тенденция впадать в крайности, например: стилизация и механистичность почерка в одних образцах, импульсивность, порывистость — в других. Проявления эти носили подчас болезненный характер: это и безумная любовь к матери, и фанатичность идей-убеждений, внутреннее одиночество, мистицизм, критичность (вплоть до сатиры и цинизма), колебания отношения к жизни — от одержимости до безразличия, а также смена имиджа — от безукоризненного офицера до очевидной социальной деградации в конце жизни.

---

<sup>1</sup> См. исследование Т. Ивковой «Модест Петрович Мусоргский: талант и одержимость» [1].

Ворона. Ворона! вь предѣ твоихъ тучахъ  
 Мнѣ не сноты не спитъ  
 О уроботнъ неслетного аладана.  
 /откуда въ бѣру/  
 А мнѣ ты такъ отшлыбная ваташнъ! Кай  
 Зналъ на тебе докосяраментнъ ошнотнъ,  
 и бѣру на урвнѣ твоѣ отъ суда людскаго,  
 Какъ же урвнѣ отъ бѣрунѣ суда  
 /продаетъ/  
 /Замайскъ газетнъ /

Иллюстрация № 3

Поклонно Владимиру Васильевичу Стасову  
 отъ писателя Мусоргскаго, на добрую память  
 15 июля 1878-го  
 Мусоргскій  
 Мусоргскій

Иллюстрация № 4



Иллюстрация № 5

В парадоксальных противоречиях природы — причина так называемого юродства Мусоргского, которое можно воспринимать



как некий внутренний протест, выраженный порой в вызывающей эпатажности, нестандартности его образа жизни, поведения в быту: «Мусоргский — самородок, богатырь, имел внешность Черномора, он не прочь был и поюродствовать» [3: 171]. И. Репину словно вторит Д. Шостакович: «Я боготворю Мусоргского... Мусоргский был, наверное, самый юродивый из русских — да и не только русских — композиторов. Стиль многих его писем ужасен <...> И ведь потрясающе верные и новые идеи высказаны» [4: 73]. Американский музыковед Р. Тарускин, отмечая «неповторимость русской идеологии» Мусоргского, говорит об «идеологии юродства, обеспечивающей полную свободу от ума и красоты»: это, по его мнению, «состояние совершенной аутентичности» [4: 74]. Режиссер Б. Покровский находит свое объяснение причин этого свойства Мусоргского: «Некоторые письма его, особенно последние, мне читать неприятно, в них он то кокетничает, то кривляется как скоморох, что-то скрывает, кем-то представляется. Уж не глубину ли своих художественных прозрений, страх перед познанной истиной скрывает человек “без кола, без двора”, без семьи, влекомый в мир “зеленого змия”? Он как будто боится разоблачений его связей с “нечистым”, открывшим ему бездну устрашающих правд» [4: 69].

Поистине, именно такой в глазах Г. Свиридова предстает «раздираемая жизнью душа художника», для которого «музыка была... не профессией, а жизненным предназначением»: «Мусоргский — фигура исключительно сложная. В нем очень много начал. Он первым среди музыкантов обратил внимание на непостижимую сложность человеческой природы, человеческой психики, подобно тому, как в литературе это сделал его современник Достоевский. В нем были уже ростки того искусства, которое впоследствии стало *искусством декаданса*: трагические страницы вокального цикла “Без солнца”, последние романсы — свидетельство его глубочайшего душевного трагизма, полного одиночества» [7: 226].

Д. Шостакович словно продолжает эту мысль: «Может ли музыка нападать на зло? Может ли заставить человека призадуматься? Может ли возопить? И тем привлечь внимание человека к разным мерзостям, ему привычным? Все эти вопросы начались для меня с Мусоргского <...> Даргомыжский и Мусоргский ввели в музыку согнутые спины и растоптанные жизни. И потому они мне дороже многих других гениальных авторов» [4: 73].

Чрезвычайно актуально для нашего времени звучат слова С. Слонимского, сказанные 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» [4: 62].

Одна из сравнительно недавних попыток исследовать природу творчества, *«раздираемую жизнью душу художника»*, её темные, тeneвые стороны предпринимал композитор Н. Корндорф<sup>2</sup>, музыка которого в последние годы находит всё большее признание в России. Проблема так называемого «андерграунда», как изнанки художественного процесса, настолько волновала Корндорфа, что он посвятил её исследованию свою Четвертую симфонию, а также написал специальное эссе «Что такое андерграунд?» (1996)<sup>3</sup>:

*Как-то в 68-м или 69-м году, Александр Лазарев сказал мне: «Послушай, какую босяцкую тему использовал Бетховен в финале первого фортепианного концерта!» <...> Это замечание мне очень понравилось. И с тех пор всегда, слушая этот концерт, я вспоминаю Сашины слова и жду <...> эту «босяцкую» тему. Присутствие её в концерте Бетховена мне всегда представлялось странным, но я не задумывался над природой этого явления. Постепенно к этому «странному» факту добавлялись другие аналогичные или близкие по смыслу, в конце концов, появилась необходимость объяснить все эти «странности». Так возник замысел Четвертой симфонии — «Underground Music» («Музыка андерграунда») и эссе, в котором я попытался эти мысли сформулировать.*

*Если исходить из того, что культура и искусство являются отражением <...> внутреннего мира человека, то термин «андерграунд» можно <...> отнести к самому человеку, к его внутренней культуре и <...> духовной жизни, определяя те стороны его существа, которые находятся «под землей», в «подполье», на «дне» души. Андерграунд души, <...> внутренней культуры — составная*

---

<sup>2</sup> Николай Сергеевич Корндорф — русский композитор-концептуалист, педагог, теоретик оркестра (род. 23 января 1947 г. в Москве, умер 30 мая 2001 г. в Ванкувере, Канада). Создал особое направление в русской музыке — сонористический, нерепетитивный минимализм.

<sup>3</sup> Полностью эссе будет опубликовано в сборнике НИЦ Московской гос. консерватории «Николай Корндорф: статьи, материалы, воспоминания» (в печати).

часть каждого человека, <...> которая не может быть названа ни плохой, ни хорошей, ни возвышенной, ни низменной. Это то, отчего эстет Блок плакал, слушая цыганские романсы Вари Паниной, а Чайковский рыдал над судьбой Германа и Лизы в интерпретации Модеста Ильича (не над Пушкиным).

Андерграунд — это природное, первобытное, стихийное, инстинктивное, чувственное, физиологическое. Это также непосредственное, неконтролируемое интеллектом эмоциональное выражение страха, почтения, горя, радости, агрессивности, привязанности, любви и т. д.

Понимание андерграунда как части внутренней культуры художника, позволяет выявить причину «цыганизмов» Рахманинова, музыку сомнительного сорта <...> у Малера и Шостаковича (что нельзя рассматривать только как гротеск, сарказм или иронию), постоянные вальсы в серьезной музыке Чайковского, банальности, а порой и откровенную пошлятину французских и итальянских классических оперных образцов и многое другое.

Если бы Мусоргский не пил и не гулял, а вел размеренный и добропорядочный образ жизни, он наверняка бы завершил все свои замыслы <...> Но была бы его музыка столь гениальна, а его язык столь же оригинальным и не укладываемым ни в какие академические рамки?

<...> смог бы он написать столь удачную песню пьяницы («Как во городе») или столь же удачный хор пьяных стрелцов, если бы сам не был частично Варлаамом? Вспомним портрет работы Репина. Перед нами состарившийся, больной, умирающий Варлаам. А «пьяную» музыку писал не только Мусоргский. Римский-Корсаков тоже писал, но у него либо вообще не получалось, либо получалось не так ярко, как у его друга.

Моя симфония — это размышление об андерграунде души <...> Непосредственным толчком к написанию этого сочинения стали размышления над судьбами четырех русских гениев — композитора Мусоргского, поэта Есенина, писателя Венедикта Ерофеева и художника Анатолия Зверева, обладавшего воистину моцартовско-рафаэлевским дарованием (он то ли замерз, то ли был забит какими-то хулиганами на пустыре в Свиблово). Мне хотелось написать совершенно серьезное сочинение, без тени пародирования, используя исключительно материал музыки андерграунда: интонации жестоких романсов, уличных и «бардовских» песен, музыку «кантри», частушки, обиход, неумелую игру на фортепиано и т. п. Это

*либо прямое цитирование мотивов-клише, либо использование искаженных цитат, либо квазичитирование, стилизация. В третьем разделе симфонии я цитирую темы и отдельные мотивы тем из сочинений композиторов-классиков: Гайдна, Моцарта, Бетховена, Бородина, Мусоргского, Малера, Берга, Стравинского, Орфа, Шостаковича.*

Симфоническое «исследование» Николая Корндорфа — одно из свидетельств актуальности и необычайной современности провидческих идей «великого учителя музыкальной правды», чьё творческое кредо со всей очевидностью выражено в следующем тезисе: «Художественное изображение одной красоты, в материальном её значении — грубое ребячество, детский возраст искусства. Тончайшие черты природы человека и человеческих масс, назойливое ковыряние в этих малоизведанных странах и завоевание их — вот настоящее призвание художника» [4: 69].

### **Литература**

1. *Ивкова Т.* Модест Петрович Мусоргский: талант и одержимость (графологическое исследование) // Израиль-21: № 27 (май 2011). [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.21israel-music.com/Classical\\_music.htm](http://www.21israel-music.com/Classical_music.htm) (дата обращения 29.03.2014).
2. *Лапишин И.* Модест Петрович Мусоргский // *Художественное творчество.* Л.: Мысль. 1923.
3. М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников. М.: Музыка, 1989.
4. Мусоргский в квадрате. М.: Классика-XXI, 2008.
5. Николай Корндорф: статьи, материалы, воспоминания. НИЦ Московской гос. консерватории (в печати).
6. Письма к А. А. Голенищеву-Кутузову. М.; Л., 1939.
7. *Свиридов Г.* О Модесте Петровиче Мусоргском // *Книга о Свиридове: размышления, высказывания, статьи, заметки / Сост. А. А. Золотов.* Москва: Советский композитор, 1983. С. 224–229.

*Валерия Дарда*  
(Санкт-Петербург)

**Пути постижения мировоззрения  
М. П. Мусоргского и современность**  
(на материале вокальных циклов «Песни и пляски смерти»  
М. Мусоргского и «Не проспи свою смерть» В. Панченко)

Творческое наследие М. Мусоргского продолжает раскрывать свои тайные и явные смыслы. Благодаря выявлению новых деталей, почерпнутых в архивах композитора, переосмыслению его мировоззренческих установок с позиции новых достижений искусствознания, даже на известные «истины» мы смотрим иначе.

Одним из методов осмысления краеугольных внутренних предпосылок создания авторских текстов нами избран сравнительный анализ произведений. Если изменение внутреннего ощущения времени и пространства сказались на принципах формообразования современных опусов, то глубинные, мировоззренческие ориентиры более устойчивы. Преемственное развитие религиозно-философской и этико-эстетической традиций взрастившей нас культуры актуализирует деятельность М. П. Мусоргского — великого сына Отечества как духовный ориентир современного творчества.

Жанры, связанные со словом, обладают особыми свойствами воплощения замысла композитора. Слово яснее очерчивает образ и «драматургическую ситуацию», при этом конкретизация музыкального понятийного поля вербальным смыслом текста сужает широту восприятия произведения слушателем, фокусируя внимание на главном (для автора). В вокальном творчестве композитор становится ритором, глашатаем. Он облакает свои мысли в образы, погруженные в музыкально оформленный контекст (эмоции), отражающие мировоззренческую концепцию творца произведения. «Обнаженность» музыкальных средств жанра вокального дуэта, направленных на зрителя (здесь не спрячешься за хоровую фактуру (полифонию) или тембрально-колористические эффекты «универсального инструмента» из живых голосов), реализует связь между вокалистом и его ансамблистом в самых сокровенных формах высказывания.

Как и всякое жизненное служение, творчество композитора аккумулирует многосторонние и сложносоставные душевные и интеллектуальные преломления, устремленные к поиску истины и смысла

жизни<sup>1</sup>. Влияние религиозно-философской атмосферы времени на мироощущения творчески одаренных личностей раскрывается в их произведениях и эпистолярном наследии. В 1870-е гг. М. П. Мусоргский не раз обращался к теме смерти, в том числе, под влиянием изобразительного искусства<sup>2</sup>. В своих письмах о вокальном цикле «Песни и пляски смерти» Модест Петрович конкретизировал, что устраивает с графом Кутузовым «Danse macabre!» [2]. Синтетический средневековый жанр иконографического сюжета танца смерти<sup>3</sup> (скелетов, мумифицированных трупов) с новопреставленными (со стихотворными комментариями) был отступлением от христианской догматики, когда Судья всем — Христос, а не смерть<sup>4</sup>. Сюжетные линии четырех номеров цикла «Песен»<sup>5</sup> опираются на «светские» легенды и мифы, «объективизирующие» уход человека из жизни посредством «разноликой» Смерти. Эта подмена христианского понимания освобождения человека от земной грешной жизни и переход в жизнь вечную через, собственно, персонафикацию

---

<sup>1</sup> Ю. Н. Холопов в статье «Мусоргский как композитор XX века» приводит данные о том, что современники М. Мусоргского «не разглядели» в его произведениях новаторские язык и композицию [4].

<sup>2</sup> Баллада «Забытый» на стихи А. А. Голенищева-Кутузова и уничтоженное впоследствии полотно В. В. Верещагина, где образы служителя церкви (священника) и «бренных тел» (черепов и костей погибших) создают картину единовременности скоротечной жизни и вечности.

<sup>3</sup> Тема была очень распространена в живописном искусстве средневековья в связи со страшными эпидемиями чумы в Европе в XIII и XIV веках.

<sup>4</sup> «Смерть побежденная» [I Кор. 15, 55].

<sup>5</sup> Вокальный цикл создавался с 1875 по 1877 г. и первоначально назывался «Она», предполагая другие номера: 1 часть «Схимник» (смерть сурового монаха-фанатика в его келье при дальних ударах колокола), 2 часть — смерть возвращающегося домой политического изгнанника, погибшего в волнах в виду родины; 3 часть — смерть молодой женщины в плену воспоминаний о любви и последнем бале; 4. Аника-воин и смерть — о герое-хвастуне из русского народного стиха [3]. В окончательном варианте цикл получил название «Песни и пляски смерти». Первый номер цикла «Колыбельная» (согласно пометке на автографе) был закончен 14 апреля и посвящен выдающейся певице А. Я. Воробьевой-Петровой, «Серенада» — 11 мая и посвящена сестре Глинки Л. И. Шестаковой. Автограф «Трепака» не имеет даты, но по свидетельству В. В. Стасова был написан первым — 17 февраля. Посвящен «Трепак» крупнейшему русскому басу О. А. Петрову. Через два года композитор дополнил цикл номером «Полководец», который был написан в Царском Селе 5 июня 1877 г. На одном из фрагментов автографа стоит посвящение автору текста А. А. Голенищеву-Кутузову.

процесса, становится основой драматургического развития каждого номера<sup>6</sup>.

Обратившись к первоначальному, более обширному замыслу<sup>7</sup> композитора, мы обнаружим иную мировоззренческую почву, нежели в окончательном варианте<sup>8</sup>. Социально-религиозная основа цикла (по В. Стасову) способствовала воплощению национальных особенностей «облика» героев вокальных миниатюр<sup>9</sup>, а не слепому следованию европейской традиции<sup>10</sup>.

Как обратная сторона медали, обращение к теме смерти в XXI в. через «призму» Пасхи в вокальном цикле для баса (баса-профундо) и фортепиано «Не проспи свою смерть»<sup>11</sup> (ор. 56, 2006)<sup>12</sup> петербургского композитора В. В. Панченко, указывает на традицию, связан-

---

<sup>6</sup> По словам Г. В. Свиридова, смерть в вокальном цикле Мусоргского — это стихия жизни, перед которой все равны, она несет сон и избавляет от страданий [1: 102–107].

<sup>7</sup> В. В. Стасов подсказал композитору и поэту идею, героев и сцены цикла о «Русской пляске смерти» (*Danse macabre russe*), в котором предполагались следующие номера: «Богач», «Пролетарий», «Большая барыня», «Сановник», «Царь», «Молодая девушка», «Мужичок», «Монах», «Ребенок», «Купец», «Поп», «Поэт», «Изгнанник» [3: 282]. Мусоргский создал довольно крупные фрагменты предложенных тем, но кроме «Мужичка» (Трепак) и «Молодой девушки» (Серенада) материал остался неиспользованным, а автографы этих произведений не сохранились.

<sup>8</sup> Вспомним о «новом звучании» «Песен» в XX в. в оркестровке Д. Д. Шостаковича, создавшего также «Сонеты на стихи Микеланджело», симфония № 13 «Бабий яр» и № 14 «Лорелея».

<sup>9</sup> Что касается музыкального языка и сложности выразительных средств «Песен», то опора на бытовые жанры (колыбельная, серенада, пляска, марш) помогла сформировать конкретный образный строй и внести дополнительные контрасты для отражения трагического содержания сочинения.

<sup>10</sup> Любимейшее произведение М. П. Мусоргского — «Пляска смерти» Ф. Листа (парафраз на тему *Dies Irae* для рояля с оркестром).

<sup>11</sup> Мы интерпретируем высказывание афонского монаха XIV в. Григория Паламы.

<sup>12</sup> Стихи к вокальным циклам композитор писал сам («Испанский крест» для сопрано, гитары, кларнета (альта), фортепиано и ударных (ор. 16, 1996), «У ограды Летнего сада» для баритона и фортепиано (ор. 28, 1998)), а также в содружестве с современными поэтами (тексты рассматриваемого опуса перемежаются стихами С. Минакова) и в опоре на переводы (В. Багно, «Испанские детские песни» для сопрано, баса, гитары, альты и фортепиано (ор. 88, 2011)). Циклы имеют авторские переложения (в сопровождении оркестров различных составов: симфонический, камерный, оркестр русских народных инструментов, духовой оркестр).



ную с христианской доктриной о бессмертии души. Главным противоречием, внутренним конфликтом становится человеческая жизнь, «ведомая во сне». Так раскрывается смысл побудительного начала, заложеного в названии всего цикла — «Не проспи свою смерть!»: человек должен осознать бессмертие своей души еще в земной жизни и тогда перед ним изменится вся картина мироздания, жизненные ценности и, в конечном итоге, ее смысл.

Вокальный цикл В. Панченко представляет собой череду зарисовок, объединенных единой философско-мистической мыслью. Картины-сказы, истории-легенды, обрисовывающие многообразие жизненных путей и смыслов, заставляют нас окунуться в «бездонный колодец» бытия Божьего. Номера в цикле представляют собой ряд различных повествований. Они, как и у Мусоргского, обращены к разным социальным группам (священник, отрок, старушка и палач, тиран и князя Святой Руси), однако значительно во времени и пространстве (от сегодняшнего дня до глубокой старины). Но объединяет их в единое целое не только общая тема — «философия жизни», но и обращенность к Невидимому Собеседнику, монологи, ставшие дискуссией, будоражащие сознание и направленные на разрушение «привычек и норм».

Открывает первый номер цикла (Andante) с одноименным названием мелодически простая, но внутренне сосредоточенная и, в то же время, эмоционально наполненная картина<sup>13</sup>. Здесь, возможно, не лишним будет сравнение голоса вокалиста с голосом, характерным для дьяконов православной церкви, а фактуры фортепиано в основных эпизодах — с колоколами звонниц<sup>14</sup>. Динамика развития формы (излюбленный прием автора — монтажный принцип сопо-

<sup>13</sup> Настраивают на нужный лад гармонически заостренные (вырастающие из интонации малой секунды в левой руке), ритмически и по направлению движения контрастные (восходящее, путем добавления к основе-тонике интервалов, а затем аккордов мелодическое движение «шагающие вперед» (четверть) и «спотыкающиеся» (синкопы)) последовательности небольшого вступления в партии фортепиано (в басу нисходящая гамма d-moll со II пониженной (половинными длительностями): с малой секунды на V ступени к уменьшенному доминантсептаккорду октавой ниже («fermata»), 1–4 тт.). Будучи автором рубежа XX–XXI века, ключевые знаки практически он не использует, как и в данном случае.

<sup>14</sup> *Священник старенький поет / Неслышным голосом глухим / И вторит старцу небосвод: / «Христос Воскрес! Христос идет!» // А кто звонит в колокола? / Ведь звонница давно пуста. / Нет больше в храме прихожан. / Ушли все люди в города...* [ст. автора].



ставления структурных образований) реализуется посредством изменения принципа развертывания нового эпизода<sup>15</sup>: как выпрямляется сжатая пружина, так устремляется, посредством ладового и агогического сдвигов, мелодия в партии солиста «вперед и ввысь». Но радость Воскресения всего живого неожиданно сменяют возвышенно-проповеднические слова<sup>16</sup>:

Не проспи свою смерть, не проспи!  
Перезвоном поют алтари.  
Пробудись ото сна и иди.  
Не проспи свою смерть, не проспи!

Новая смысловая зарисовка-монолог, отражает, по своей сути, процесс общения (диалогизм) с повторами строк, свойственными народному творчеству<sup>17</sup>. И как колокол-набат<sup>18</sup> звучит рефреном призыв:

Не проспи свою смерть, не проспи!  
Уже в небе поют соловьи.  
Не проспи, как проспал ту зарю,  
Когда колокол звал поутру.  
Не проспи свою смерть, не проспи!<sup>19</sup>

---

<sup>15</sup> Меняется и фактура в партии фортепиано на взволнованные опевания шестнадцатыми длительностями, сохраняя лишь секундовую основу, как гармонически отправную точку: *Но в ночь Пасхальную всегда / Ликует небо и земля. / И оглашая все вокруг / Звонят, звонят колокола.*

<sup>16</sup> Темп «Grave», минорный лад, размеренно-патетическая мелодика, фактурный прием звучания колоколов в партии фортепиано.

<sup>17</sup> В его основе лежат темповый («Allegro»), фактурный (в партии фортепиано опевающие, преимущественно нисходящие интонации) и тональный (из «e-moll» в «h-moll») «сдвиги»: *Ты скажи, благовестник, скажи отчего / Солнце прячется ночью за кромку земли? / Оттого, что так тяжело ему / Освещать нашу злую судьбу? // Ты скажи, благовестник, скажи почему / Стаи птиц улетят на приветливый юг, / Только осень заблещет листвою / Наше лето забрав за собой? // Объясни мне тогда, объясни отчего / Молодые навеки уходят с земли? / Кто был лучше и чище нас / Остаются лишь только во снах* [ст. автора].

<sup>18</sup> С характерным регистрово-фактурным приемом в партии фортепиано, тональность «a-moll», темп «Andante».

<sup>19</sup> Венчает призывную, выдержанную (квазифермата) интонацию восходящей большой секунды в вокальной партии фортепианный мостик-обрамление: сопоставление элементов (некий музыкальный симбиоз) мелизматических опеваний, заостренных малосекундовых соотношений в гармонических последовательностях и колокольных регистрово-фактурных интонаций.

Литературная и музыкальная жанровая основа второго номера цикла (*Andante*, «Я во сне увидал Христа») обращены к повествовательному монологу, рассказу. Специфической особенностью музыкальной драматургии (эмоционального состояния) становится тема лирически-сокровенного высказывания — описания увиденного сна, где больше переживаний и вопросов, чем ответов, символических контуров и недомолвок, чем четких линий и установленных правил. Здесь мы вновь сталкиваемся с принципом диалога в монологе<sup>20</sup>. Эмоциональным всплеском передается воодушевление «увлекшегося рассказчика» — переживание, отражающее нахлынувшие чувства от ощущения бескрайности и величия мироздания<sup>21</sup>. Но чем заканчивается сон?

«Но стоял Он, сомкнувши уста,  
Улыбались лишь очи Его.  
...Поутру я увидел Христа,  
Не сказавшего мне ничего».

Третья часть цикла «Палач» написана на стихи друга композитора, харьковского поэта С. Минакова. Сохраняя «сюжет», задуманный автором стихов, В. Панченко рисует образ палача, опираясь на ряд важных, включенных в общий контекст цикла, интонационных элементов<sup>22</sup>:

На красном не видится красный.  
И кровь не испачкает плащ.  
Молить о пощаде — напрасно<sup>23</sup>:  
«Нам страшно, нам страшно, палач!»<sup>24</sup>.

Принцип фактурной пульсации в партии фортепиано, формирующий образ героя в виде «надвигающейся угрозы», сменяет

---

<sup>20</sup> *Я во сне увидал Христа / Риза белая, плат на плечах. / Его сомкнуты были уста, / Но улыбка светилась в очах. // Он стоял от меня в двух шагах, / А вокруг колосились поля. / Но какой-то неведомый страх / Изнутри наплывал на меня* [ст. автора].

<sup>21</sup> Меняется агогика («*ritu mosso*» и «*Allegretto*») и тональная основа с тоники на доминанту (временное отклонение): *И хотелось мне крикнуть ввысь / Среди спелого моря жнивья: / «Оглянись же вокруг, оглянись — / Все живое зывает Тебя!...* [ст. автора].

<sup>22</sup> Секунды и опевания заложены как в сжатое фортепианное введение, так и в мелодику вокальной партии.

<sup>23</sup> Как эмоциональный отклик на все нарастающее напряжение звучат шепчущие слова «от имени народа».

<sup>24</sup> Следует отметить артикуляционные ремарки композитора. Благодаря акцентированию первой, четвертой и шестой восьмушек в такте, возникает

гимнического склада тема героя-торжествующего<sup>25</sup>, вызывающего нарастающие ужас и страх<sup>26</sup>. Однако в финале герой неожиданно обращает взор «внутри себя»<sup>27</sup>:

«...Почто и меня страхом вяжешь.  
О, смерть — моя мать и сестра.  
Когда ж на меня ты укажешь?  
Мне страшно, мне страшно, мне стра...»

Лирическим центром цикла стал номер о святых угодниках Божиих — «Песнь о Петре и Февронии». Песенно-былинное повествование ведется в светлых, празднично-величальных тонах<sup>28</sup>. С душевным подъемом<sup>29</sup> впервые в цикле мы слышим утвердительное слово «в ответ», явственно подтверждающее непреходящие истины:

---

«слуховое восприятие» размера 4/4 как сложносоставного: 3+3+2. При этом ровное ритмическое движение в вокальной партии приобретает заостренный рельеф, а воспроизводимый образ — жесткость. Дополнительное внутреннее напряжение создают возникающие на третью и четвертую доли «*sforzando*» (в 4, 6 тактах и т. д.), наряду с синкопированным ритмом-задержанием и резким регистровым расширением-выбросом, «отвечающие» на описание жуткого образа палача: *Он водит рукою железной. / И что ему вой или плач! / Ухмылка кривая над бездной... / «Нам страшно, нам страшно, палач!»* [ст. автора].

<sup>25</sup> Широкий по диапазону (выдержанные октавные басы-педаль в партии фортепиано в сочетании с разрастающимся из примы до сексты мелодикоинтонационным подголоском и октавно-аккордовым дублированием темы в высоком регистре) и метроритмике тематизм вызывает ощущение замедления темпа: *Я славлю, как жизни начало, / Праматерь верховную — смерть! / Я есть затворяющий вежды, / Уставших страданья терпеть.*

<sup>26</sup> Как возвращение к основному состоянию ужаса, звучит первоначальный тематический эпизод, но в варианте его второго проведения — II строфа (тематизм во втором двустипии сдвигается на полтона вверх): *Хрустите на дыбах, на плахах. / Трещите на красных кострах!.. / Лишь смерть избавляет от страха. / А я — пожинаю ваш страх.*

<sup>27</sup> Звучит совсем другая тема, задумчиво-неуверенно «сползающая» вниз. Последние слова палач произносит зловещим шепотом (ноты записаны в виде знаков, обозначающих проговаривание, а не пропевание текста).

<sup>28</sup> Реплика автора: «*Andante*», тональность «G-dur». Мелодическое изложение в восьмитактовом фортепианном вступлении проводится в терцию, рисуя нам «неразлучную пару», пребывающую в гармонии и согласии: *На святой Руси в славном Муроме / Колокольный звон, песни громкие. / То поет народ над просторами / О святых Петре и Февронии. // Дивен Бог во святых своих* [ст. автора].

<sup>29</sup> Агогический сдвиг «*ritu mosso*», тональность «h-moll», синкопированный пульс в среднем фактурном слое и подголосочное проведение ритмоинтона-

Смерти нет, смерти нет.  
Только жизнь, только свет...

Воспевание прекрасного мира цветов и трав, над которым «...встал невиданный свет огневою зарей» и «...пролился как дождь благодатью святой»<sup>30</sup>, венчает гимн<sup>31</sup>: «Дивен Бог во святых своих!».

Пятая часть цикла «Бабка маленька»<sup>32</sup> относит нас к героям М. П. Мусоргского, раскрывая образ беззащитного, брошенного всеми человека в огромном городе-пустыне<sup>33</sup>. Картину зимней стужи оттеняет медленно-ленивое раскачивание колоколов звонницы. Их нестройное звучание становится основой мелодекламации в партии солиста — приема, главенствующего в миниатюре<sup>34</sup>. Последний вокальный эпизод перекликается с первым — это мелодекламация на фоне мерно восходящего «колокольного звона»<sup>35</sup>. Тихое, «разряженное» звучание темы отвечает на вопросы, поставленные этим произведением<sup>36</sup>: старому человеку упование на Господа становится единственной надеждой.

Своеобразной антитезой Предводителю Небесных Сил становится картина набега всадников: «Тиран» — финал вокального цикла. Здесь сопоставляются властные «трубные гласы» торжества смерти<sup>37</sup> и стремительная скачка исполняющих волю тирана

---

ции восьмая с точкой — шестнадцатая — четверть попеременно в вокальной партии и мелодическом голосе партии фортепиано.

<sup>30</sup> Тональность «E-dur», темп «Allegro».

<sup>31</sup> Темп «Andante» создает необходимый характер смыслового итога части.

<sup>32</sup> Стихи С. Минакова.

<sup>33</sup> Образ возникает из дрожаще-трепетного звучания форшлагов и мелких длительностей в мелодическом голосе партии фортепиано на фоне мерного шага в басу (темп «Grave», нюанс «*riano*» и «*diminuendo*»).

<sup>34</sup> *Город каменный — / Да пустыни пустей. / Ад в нём — пламенный. / И холод — до костей. // Бабка в валенках / Согбенная идёт. / Бабка маленька — / Бормочет, иль поёт?* [ст. автора].

<sup>35</sup> *Зимней шапкою / По августу трясти?.. / Губы шамкают. / Иконочка в горсти* [ст. автора].

<sup>36</sup> Партия фортепиано завершает молчаливую молитву, звучащую диапазоном в 4 октавы на фоне басового кластера в контроктаве.

<sup>37</sup> *К тирану смерть пришла. / Затрепетал владыка. / Она торжественно вошла / И над одром склонилась. // «Отсрочить можешь мой приход / И время снова отодвинуть, / Когда к утру ты приведешь / Того, кто смерти не боится»* [ст. автора].

слуг<sup>38</sup>. И только картина шествия<sup>39</sup>, возникающего из тишины до вершин колокольного набата, приоткрывает завесу «вечной тайны»:

Только забрезжило солнце,  
К владыке стража пришла.  
Тот, кого смерть не страшила,  
Вечером умер вчера.

Романтизация образов, восходящая к уровню музыкальной эстетики творчества — это то, что объединяет авторов, разделенных столетиями. И если Модест Петрович Мусоргский стоял у истоков русского романтизма, как «инструмента», раскрывающего подлинные национальные характеры героев<sup>40</sup>, а не «традиционную условно-художественную форму» (Ю. Н. Холопов), то Владислав Викторович Панченко развил это направление в сторону философского осмысления неохристианского понимания человеческого бытия. Здесь мы видим те особенности времени, которые формируют «расставление акцентов» в разговоре о смерти, а именно — поиск «реальной жизни» в музыкальном мире академической школы XIX столетия и попытку «уловить истину» в общении человека и Бога в XXI в.

---

<sup>38</sup> *Солнце к лесу клонится в зареве огня. / Небо потемнело и дрожит земля. / Факелы горят. Лошади хрипят. / Ищут! // Птицы черной тучей над землей летят! / Среди пепелища всадники кричат: / «Не проси свою смерть, не проси!».* // *Утро просыпается в ледяной росе. / От досады злобные всадники в седле. / Факелы потухли. Лошади в пыли. / «Не проси свою смерть, не проси».* // [ст. автора].

<sup>39</sup> *Несут монахи белый гроб. / А в гробе том совсем юнец. / Их лица радости полны. / Послушнику шестнадцать лет. / Не испугался смерти он, / Когда пропел насхальный звон. // Не проси свою смерть, не проси! / Уже в небе поют соловьи. / Не проси, как проспал ту зарю, / Когда колокол звал поутру. / Не проси свою смерть, не проси!* [ст. автора].

<sup>40</sup> Речь идет о том, что М. П. Мусоргский изменил в своем творчестве сам «эстетический предмет». «...Романтическая эстетика музыки полагает непременно прекрасное даже в тех случаях, когда <...> предметом творчества становится <...> “проза жизни”». Гений композитора «...изменил пропорции эстетического предмета музыки: стремясь к музыкальной правде, он ввел в музыку — не как контраст, а в качестве основного содержания того или иного образа — реалии неприглядной действительности <...> антиэстетичные реалии «безъязыкой» действительности <...>, которой до Мусоргского было нечем «кричать и разговаривать» [4: 66].

## Литература

1. *Свиридов Г. В.* Музыка как судьба / Авт.-сост. А. С. Белоненко. М.: Молодая Гвардия. 2002.
2. *Мусоргский М. П.* Письма и документы / Предисл. А. Н. Римского-Корсакова. М.; Л.: ОГИЗ, 1932.
3. *Мусоргский М. П.* Письма. М.: Музыка, 1984.
4. *Холопов Ю. Н.* Мусоргский как композитор XX века // М. П. Мусоргский и музыка XX века: [Сб. статей]. М.: Музыка, 1990. С. 65–92.

*Ирина Вискова*  
(Москва)

### **«Песнопения памяти М. Мусоргского» московского композитора Антона Вискова**

Первоначально идея сочинения «Песнопений памяти М. Мусоргского» возникла у композитора Антона Вискова в 1999 г. после знакомства с комментариями к изданному в 1981 г. собранию писем М. П. Мусоргского.

В письме к певице Любови Ивановне Кармалиной, датированном 23 июля 1874 г., Мусоргский благодарил ее за присланные в декабре 1873 г. записи народных песен: «Но благодарить Вас крепко — могу и беседовать с Вами по родному нам искусству — хочу» [1: 274]. Сохранившиеся записи этих песен опубликованы П. А. Ламмом в Полном собрании сочинений М. Мусоргского [3: 22–23]. Это записи мелодий песнопений «Удивляшесь Ирод», «Боже, Отче Всемогущий», «Раскольниковья молитва», «Боже, приидоша время». Как известно, «Раскольниковья молитва» использована Мусоргским в сцене самосожжения в «Хованщине». Там присутствует только второй «взвод», т. е. куплет песнопения. Затем на его основе Н. А. Римский-Корсаков построил заключительный хор своей редакции оперы. Предполагалось ли использование других мелодий в опере, вопрос открытый. Вероятнее всего, Мусоргским было отобрано наиболее выразительное и драматургически соответствующее музыкальное построение. В любом случае, песнопения эти интересны хотя бы тем, что были знакомы Мусоргскому. Кроме того, они, на наш взгляд, обладают значительными художественными достоинствами как образцы народного духовного музыкального творчества. Поэтому написание на их основе произведения кантатно-ораториального жанра, посвященного памяти великого композитора, представляется логически обоснованным.

Обращение к жанру духовной кантаты — вообще-то довольно редкой для русской музыки, продиктовано, с одной стороны, идеей создания музыкального посвящения Мусоргскому, с другой, духовной тематикой положенного в его основание материала. Кроме того, это попытка некоего экстракта той идеи «ораториальности», которая пронизывает многие монументальные оперы «кучкистов». Исходя из этого, Висков, порой интуитивно, порой сознательно, обращался в своем сочинении к тем или иным стилистическим приемам из про-

изведений самого Мусоргского. Это касается и приемов обработки народных напевов, и создания самостоятельных авторских построений. В целом, следуя принципам построения музыкального памятника, автор создал достаточно оригинальное сочинение, в котором черты стиля Мусоргского весьма широко и индивидуально трактованы с точки зрения их субъективного художественного восприятия. По словам А. Вискова, он стремился воссоздать высокий духовный строй музыки Мусоргского, показать актуальность и злободневность заложенных в ней философских мыслей.

В кантате четыре части, каждая из которых основана на одной из присланных Л. Кармалиной мелодий. Кроме того, во второй части использован напев духовного стиха «О Голубиной книге», сообщенного композитору (судя по его собственной пометке) [3: 22–23] Тертием Филипповым — знатоком русского церковного пения, человеком, имевшим большое положительное значение в судьбе Мусоргского.

Неким подобием лейтмотива сочинения является первый «взвод» «Раскольниковой молитвы» со словами «И Господь посетит мя». Интересно, что создавая заключительный хор для парижской постановки «Хованщины» И. Ф. Стравинский (в отличие от Мусоргского и Римского-Корсакова) использовал оба «взвода» песнопения, притом первый из них в двукратном увеличении включает композицию и, вместе с ней, всю оперу. Текст песнопения взят из 22 Псалма Давида.

Церковь Христова с древнейших времен изъясняла этот псалом в смысле пророчества о Христе Спасителе как «Добром пастыре», поэтому логично в первую часть включена также народная мелодия с текстом Предрожественской стихире «Удивляшеся Ирод, зря волхвов благочестие», а также основанный на собственном материале «Тропарь Рождеству Христову». Мелодия «И Господь посетит мя» излагается в нижнем регистре на фоне имитации низких колокольных звонов. Своим мрачным колоритом, частой для Мусоргского тональностью ми-бемоль минор, она сразу погружает слушателя в напряженную и сосредоточенную атмосферу, предвывая дальнейшие драматические музыкальные коллизии. Звучащая только в инструментальном изложении, она типологически восходит к таким образцам, как вступление к «Прологу» и «Сцене в боярской думе» в «Борисе», сцене «В Стрелецкой слободе» в «Хованщине».

Интересно замечание Мусоргского о том, что этот стих «пет Праксовьей Царицею» [2: 334]. По свидетельству историка М. И. Семевского (1837–1892), с работами которого был знаком М. П. Мусорг-



ский, Прасковья Федоровна Салтыкова (1664–1723), супруга царя Иоанна Алексеевича, была чрезвычайно набожная: «...старательно выполняла обрядовую сторону религии, очень чтит духовенство, дружилась с монахами, участвовала в Крестных ходах, раздавала милостыню нищей братии и колодникам...» [5: 151]. Возможно, что некоторые черты царицы впоследствии вошли в собирательный образ Марфы (хотя царица была, безусловно, православной). В первой части кантаты эта мелодия появляется еще раз в инструментальном изложении перед Рождественским тропарем. Звучащая у скрипок на фоне характерной для Мусоргского покачивающейся секундовой интонации, она рисует образ колыбели, в которой почит Спаситель, одновременно символизируя Его будущие страдания.

Любопытно заметить, что по свидетельству В. В. Ястребцева, песнопение «Господь пасет мя» не старообрядческого, а молоканского происхождения [4:155]. Как обозначено М. Мусоргским «записан он был Л. Кармалиной в дер. Еленовки Эриванской губ» [3: 22–23]. Если учесть это обстоятельство, — в «Хованщине» нет вообще ни одного подлинного старообрядческого песнопения.

Само песнопение «Удивляешься Ирод» (цифра 2), из которого у Мусоргского записана только первая строфа, звучит попеременно то у мужского, то у женского хоров и продолжается сочиненным А. Висковым припевом «Рай веселился, Христос народился» (цифра 3). Его текст и интонации взяты из народных Рождественских колядок, стилистически близких первоисточнику, представляющему собой не канонически гласовое, а именно фольклорное музыкальное воплощение текста. Важным формообразующим построением в первой части кантаты является оркестровая связка, стилистически ассоциирующаяся с хором «Калик перехожих» из «Бориса» (цифра 1). Это образ небесного света, образ боговдохновенных людей, несущих в своей душе свет божественных истин.

Вторая часть написана для солирующего меццо-сопрано, хора и оркестра и является обработкой некоторых строф из духовного стиха о Голубиной книге. Этот стих бытовал в старообрядческой традиции. Сообщенный, согласно записи Мусоргского, Тертием Филипповым, этот стих записан<sup>1</sup> не с самого начала, а со строфы, посвященной Крестному пути Спасителя. Отсутствует (*отсутству-*

---

<sup>1</sup> Этот стих также опубликован в сборнике «40 народных песен с сопровождением фортепиано, гармонизованных Н. А. Римским-Корсаковым» (Москва, 1919).

*em?*) вопрос «Почему плакун-трава всем травам мать?» Следует сразу же ответ: «Когда шел Господь на распятие...» В аккомпанементе передается поступь медленного тяжелого шага. Низкий женский голос в сопровождении оркестра излагает два куплета стиха, а затем на фоне вступившего хора звучит заключительное обобщающее построение, текста которого нет в подлиннике: «Ты расти, расти, плакун-травушка, а ты плачь, рыдай, Богородица, ведь за наши грехи тяжкие Сын страдает Твой на распятие». Присоединение третьего куплета (цифра 5), на который приходится кульминация части, значительно расширяет смысл всего стиха, проводя идею искупительной жертвы во имя вечного спасения и предавая всей вещи яркий проповеднический пафос, естественно ассоциирующийся с образом Марфы. Игра минора и мажора в инструментальных построениях между куплетами навеяна аналогичными приемами Мусоргского (например, музыка на слова «Тихо и ясно поднебесье» из «Хованщины»). А несколько романсовая гармоническая окраска сочинения, по словам композитора, напоминает ему первую часть «Думки Параси» из «Сорочинской ярмарки».

Наиболее развернутой является третья часть кантаты, в основе которой лежит старообрядческий стих «Боже, приидоша времена до нас, о них прорекоша еще прежде нас». Здесь эсхатологические образы, явно перешедшие из последней сцены «Хованщины», абстрагируясь от конкретной драматургии, приобретают символическое и злободневное звучание, будто бы проецируясь на современность. Это русская картина “Dies Irae”. Два стремительных скачкообразных симфонических эпизода приводят к проведению собственно духовного стиха, который во второй раз звучит в увеличении на фоне могучих сигналов «Предвечной трубы архангела»<sup>2</sup> (цифра 7). В качестве некоего припева к стиху композитором сочинена мелодия в характере траурного марша на слова «День последний, страшный день наступает» (цифра 3). Первый раз его излагает все тот же низкий женский голос, ассоциирующийся с образом Марфы, а второй раз — весь хор, разрастаясь до гигантских, апокалиптических масштабов. Перед припевом дважды звучат речитативные реплики солиста-баса, в которых нельзя не уловить ориентацию на образ Досифея из «Хованщины». После трагической оркестровой кульминации слышится скорбный хор без сопровождения на слова «Господи, спаси благочестивыя, и услыши ны» (цифра 19), по своему драматургическому

<sup>2</sup> Стреттное построение в медной группе оркестра.

значению сходный с заключительным «Хором стрельцов» из «Сцены в Стрелецкой слободе».

Печальная мелодия двух гобоев на теме «И Господь пасет мя» открывает финал кантаты. Вновь грозные, драматические возгласы баса, меццо-сопрано, а потом и всего хора явно напоминают нам о заключительных страницах «Хованщины», чему способствует и старообрядческий вариант текста молитвы: «Егда приидеши во Царствие Си, помяни нас, Господи». Основной темой финала является духовный стих «Боже, Отче Всемогущий». Краткая фраза, записанная М. Мусоргским, дополнена А. Висковым восьмитактовым построением на текст: «Помяни нас, Господи». В аккомпанементе слышны могучие «вселенские» набатные колокольные звоны. Тема проводится то на устрашающем фортиссимо, то замирает до едва слышимого шепота. После многократного повторения в различных вариантах внезапно наступает финальное построение, приводящее к ослепительному мажорному завершению всей части, символизирующему извечную победу жизни над смертью. Показательно, что в последних тактах внезапно появляются угрожающие по характеру целотонные мотивы, как образ сил зла, затем будто бы попираемых и побеждаемых стремительным мелодическим взлетом.

Сразу же после исполнения в 2000 г.<sup>3</sup> кантата получила горячее признание у публики и положительный отзыв у критики.

### Литература

1. *Мусоргский М. П.* Письма. М.: Музыка, 1981.
2. *Мусоргский М. П.* Полн. собр. соч. М.: Гос. муз. издательство, 1932. Т. 2.
3. *Мусоргский М. П.* Полн. собр. соч. М.: Гос. муз. издательство, 1932. Т. 5, вып. 10.
4. *Римский-Корсаков Н. А.* Воспоминания В. В. Ястребцева (в 2-х томах). Гос. муз. издательство, 1958. Т. I.
5. *Семевский М. И.* Очерки из русской истории Михаила Семевского // Санкт-Петербург, 1861.

---

<sup>3</sup> Кантата была исполнена Большим симфоническим оркестром им. Чайковского и Государственной академической хоровой капеллой России им. Юрлова, дирижер В. Федосеев, в феврале 2000 г.

*Лилия Спиридонова*  
(*Великие Луки*)

## **Фестивальная летопись. Из опыта концертно-просветительской деятельности Детской музыкальной школы № 1 имени М. П. Мусоргского**

На протяжении нескольких десятилетий на Великолукской земле проходят фестивали русской музыки, посвященные нашему гениальному земляку, композитору-новатору М. П. Мусоргскому.

Долгие годы в городе Великие Луки центром фестивальных торжеств является Детская музыкальная школа № 1, носящая славное имя композитора. Своеобразная «история в лицах» запечатлена в фото- и телерепортажах, газетных и журнальных публикациях, афишах. Деятельное участие в фестивальных мероприятиях принимали выдающиеся мастера музыкального искусства нашей страны, в их числе музыковед С. Виноградова, композитор М. Таривердиев, певцы А. Ведерников, В. Руденко, А. Эйзен.

Неизгладимое впечатление у слушателей оставили выступления А. Бахчиева, Е. Ашкенази, Н. Юзбашевой, Н. Власенко, И. Худолея, Н. Латинского, Е. Могилевского, С. Яковенко, братьев Иголинских и многих других.

С неизменными аншлагами проходили концерты государственных оркестров русских народных инструментов им. Осипова под управлением Н. Некрасова и им. В. Андреева под управлением Д. Хохлова, Московской капеллы мальчиков, Вологодского камерного оркестра, Владимирского оркестра русских народных инструментов, симфонического оркестра Псковской областной филармонии, Российского рогового оркестра. Музыкальным приношением родине Мусоргского явился памятный концерт Святослава Рихтера, когда концертный зал, рассчитанный на 500 мест, не смог вместить всех желающих прикоснуться к искусству великого мастера.

В 1989 г., объявленном ЮНЕСКО годом Мусоргского, в стране прошел масштабный фестиваль «Композиторы России — детям», приуроченный к 150-летию со дня рождения Мусоргского. В юбилейный год представительную делегацию артистов Москонцерта и Московской филармонии, приехавших в наш город, возглавил ответственный секретарь правления Союза композиторов СССР, заслуженный деятель искусств РСФСР В. Агафонников.

В музыкальной школе № 1 слушателей ожидала насыщенная концертная программа. С вокальным циклом «Гулянье» на стихи

Н. Тряпкина познакомили слушателей московский композитор Олег Галахов и солистка оперной студии при Московской консерватории им. П. И. Чайковского Леонора Киселева; фортепианный цикл Мусоргского «Картинки с выставки» прозвучал в исполнении лауреата международного конкурса в Лиссабоне Л. Шиловской. Вниманию слушателей были предложены произведения в народной манере марийского композитора С. Макова (Йошкар-Ола), пьесы О. Меренкулова (Красноярск), А. Блинова (Астрахань), песни композитора А. Даурова (Черкесск) и джазовые композиции Ю. Чугунова (Москва). Перед композиторами держали творческий отчет одаренные ученики школы, лучшие из которых были награждены грамотами Союза композиторов РСФСР.

Заключительным этапом фестиваля 1989 г. стала конференция работников культуры и образования нашего города по проблемам эстетического воспитания детей, которую провели члены Союза композиторов.

В разные годы лучшие ученики школы были задействованы в таких значимых фестивальных мероприятиях, как сольные концерты одаренных детей, совместные концерты солистов детской филармонии с Псковским симфоническим оркестром и студентами областного колледжа искусств им. Н. А. Римского-Корсакова, а также в концертах стипендиатов премий «Юные дарования Псковщины», «Новые имена», «Молодые дарования России».

Неотъемлемой составляющей фестивалей, наряду с концертами, художественными выставками, творческим встречами, являются исполнительские конкурсы. В марте 2007 г. при поддержке Псковского государственного комитета по культуре школа стала организатором открытого регионального конкурса вокальных ансамблей «Звонче жаворонка пенье». Компетентное жюри под председательством профессора Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова Е. Д. Святозаровой взыскательно оценивало выступления 26 коллективов Северо-Запада.

В 2011 г. в школе им. М. П. Мусоргского прошел открытый Всероссийский вокально-чтецкий конкурс-практикум Российской общественной академии голоса, в котором приняли участие более 200 солистов и декламаторов из самых разных уголков России. Состоявшийся в марте 2014 г. III Международный вокально-чтецкий конкурс-практикум был еще более масштабным. В жюри конкурсов под председательством президента академии Л. Б. Рудина вошли видные деятели искусств, в их числе народные артисты РФ — В. Ку-

дьявцев, Н. Красная; заслуженные артисты РФ М. Оссовская, М. Сидорова, Р. Лисициан, Ю. Дубов; кандидат искусствоведения профессор Н. Штода. Организационный комитет из числа преподавателей возглавила директор школы А. Романюк. Конкурсы-практикумы, представляющие собой инновационные проекты и соединяющие образовательный процесс с конкурсной деятельностью, явились своеобразной школой педагогического и исполнительского мастерства.

В гостевой книге школы профессор Елена Сорокина оставила свой благодарный отзыв: «Счастлива побывать в вашей школе, увидеть автографы друзей и учеников (многих-многих), услышать талантливых детей, и, главное порадоваться тому, что здесь живет музыка Мусоргского. Низкий поклон всем, кто вопреки трудностям держит на своих плечах музыкальное образование, а вместе с ним судьбы русской культуры».

Особое место в фестивальной летописи занимают ныне ставшие достоянием истории встречи творческой интеллигенции города, духовное наполнение которых объединяла многогранная тема «Мусоргский», а основными организаторами явились исследователь биографии композитора, член Союза писателей СССР Николай Степанович Новиков и его супруга Ольга Николаевна.

Присутствующие на встречах представители культурного общества Великих Лук — музыканты, музейные работники, журналисты, краеведы, архивисты, библиотекари — становились свидетелями тех напряженных исканий, которые воплотились в достойные плоды — книги о Мусоргском. Множество связующих нитей, ведущих к постижению Мусоргского, соединяли семью Новиковых с музыковедами разных стран, исполнителями, деятелями культуры, потомками композитора. Неоспоримый вклад Н. С. Новикова в исследование биографии Мусоргского высоко оценивает народный артист СССР певец Е. Е. Нестеренко, «заповедовавший» ему малоизученную тему «Мусоргский и Псковщина». Именно так и называлась самая первая, открывшая последующий цикл, встреча творческой интеллигенции города. Она состоялась в марте 2004 г. в камерном зале ДМШ № 1 им. М. П. Мусоргского.

Первоначальный замысел организаторов — встреча культурного сообщества с писателем — приобрел более широкое звучание. Слово о Мусоргском из уст исследователя было подкреплено вещественно. В дар музею-заповеднику М. П. Мусоргского (п/о Наумово) семья Новиковых передала брошь бабушки Мусоргского, выполненную из китового уса в золотой оправе и несколько неизвестных биографам

фотографий потомков композитора, принадлежавших внучатой племяннице Мусоргского. Татьяна Георгиевна Мусоргская была последней из носивших эту славную фамилию. С писателем ее связывали многие годы общения<sup>1</sup>. Присутствующие на встрече смогли также не только увидеть, но и прикоснуться к экспонатам из Наумовского музея — старинным книгам, журналам, музыкальным сборникам и альбому с автографом Мусоргского. Директор музея Лидия Дмитриевна Николаева, поведав историю каждого предмета в отдельности, с благодарностью приняла новые реликвии рода Мусоргских. Работниками городской центральной библиотеки им. М. И. Семевского была подготовлена для обозрения обширная книжная экспозиция по биографии и творчеству Мусоргского, которая в тот день счастливо пополнилась новыми поступлениями. Н. С. Новиков преподнес в дар библиотеке изданные в разных странах книги о композиторе из собственной коллекции.

Эта встреча не только расширила, благодаря обнародованным находкам представление о Мусоргском, но и обрела общественную значимость. В частности, было выдвинуто предложение переименовать расположенную в исторической части города улицу Карла Либкнехта, где в прошлом жили предки Мусоргских и Чириковых, и где в настоящее время расположены такие значимые объекты культуры, как музыкальная школа № 1, носящая имя композитора, центральная городская библиотека и городской драматический театр, в улицу Мусоргского. К великому сожалению, эта благая инициатива общественности осталась нереализованной.

Содержание второй встречи, состоявшейся в 2005 г., полностью отразило ее название: «*Души прекрасной дар бесценный*». От имени владельца и дарителя — внучки управляющего рязанским имением племянника Мусоргского Галины Николаевны Базаровой — выступили супруги Новиковы. В присутствии собравшихся они передали в дар музею Мусоргского (в лице его директора Л. Д. Николаевой) коллекцию из девяти предметов: зеркало; поднос в металлическом обрамлении, расписанный цветами по фарфору; серебряную пепельницу с позолотой, увезенную Татьяной Георгиевной Мусоргской из блокадного Ленинграда по Ладоге; нож с рукояткой из слоновой кости для нарезания пирогов; тонкий стеклянный стакан с надпи-

---

<sup>1</sup> См. *Новиков Н. С. Молитва Мусоргского. Поиски и находки. Великие Луки, 2009.*

сью «На память»; лаковую шкатулку; чайную пару с изображением японского чаепития и чашку из тонкого фарфора, привезенную племянником композитора Георгием Филаретовичем из морского путешествия. Помимо названных предметов музейный фонд пополнила копия детского фотографического снимка Т. Г. Мусоргской с ее матерью, сделанного на память в День Белого Цветка, почитаемый как день благотворительного сбора денежных средств в пользу больных чахоткой, который проходил в дореволюционной России под покровительством царской семьи.

От лица всех присутствующих на встрече в адрес Галины Николаевны Базаровой администрация детской музыкальной школы направила приветственную телеграмму со словами благодарности и поздравления с 80-летием.

Спустя год подаренные Г. Н. Базаровой предметы вошли в число 40 экспонатов выставки новых поступлений в фонды музея Мусоргского, а первыми посетителями этой выставки оказались организаторы встреч творческой интеллигенции, семья Новиковых, солисты детской филармонии при ДМШ им. М. П. Мусоргского и великолукские журналисты.

Последняя и, пожалуй, самая запоминающаяся встреча, произошла в марте 2009 г., в преддверии 170-летия М. П. Мусоргского. Называлась она «Чаепитие с Мусоргским». Участники встречи были приятно удивлены при виде нарядно убранных столов с пирогами и самоварами вместо привычного классического интерьера камерного зала школы. Свободное пространство зала прекрасно дополняла обновленная выставка литературы о Мусоргском и опять от лица Г. Н. Базаровой супруги Новиковы передали в дар музею композитора еще несколько экспонатов: чудесный тульский самовар, резную металлическую вазу для фруктов и дивный старинный альбом из семейного архива Г. Ф. Мусоргского. Со стороны Галины Николаевны — это бескорыстный, благородный шаг, заслуживающий всеобщего уважения. На демонстрационном экране одна за другой появлялись старинные фотографии. Казалось, ожила история «последних Мусоргских», — так образно выразилась Ольга Николаевна Новикова, взволнованно комментируя каждый снимок. Присутствующих не покидало ощущение, что она словно пропускает через себя горестные судьбы последних представителей старинного рода Мусоргских. Этим подробным сведениям Ольга Николаевна обязана Татьяне Георгиевне Мусоргской, которая откликнулась, прочитав в газете материал о создании музея композитора в поселке Наумово



местными энтузиастами — директором школы А. Качновым и завучем С. Богдановым. Историю об этом, словно притчу, поведал Николай Степанович Новиков.

В свою очередь, с огромной благодарностью приняв подарки, директор музея Л. Д. Николаева рассказала о современном положении дел в музее, об открытии нового объекта — мемориала на могиле матери Мусоргского — Юлии Ивановны. С горечью отметила, что не выделяются необходимые средства на ремонт кровли и ограды. Затратно любое приобретение, поэтому в подобных условиях дарение музею новых экспонатов — большое событие.

В своем выступлении Л. Д. Николаева также отметила постоянное внимание к жизни музея и пропаганде наследия Мусоргского со стороны ДМШ № 1. Ежегодные музыкальные фестивали в честь дня рождения композитора, встречи творческой интеллигенции, гастрольные туры детской филармонии «Мы с родины Мусоргского», просветительские мероприятия, концертные туры «Приношение Мусоргскому» — все это слагаемые многолетней системной просветительской практики. К словам Л. Д. Николаевой присоединились супруги Новиковы. В память о встречах они вручили коллективу школы в лице директора А. В. Романюк панно с изображением генеалогического древа Мусоргского, составленное Николаем Степановичем и выполненное художником Петром Константиновичем Дудко. Этот ценный подарок бережно хранится в школе.

Творческие встречи, безусловно, внесли свою лепту в благородное дело сохранения и приумножения культурного наследия.

\* \* \*

Поэтесса Марина Цветаева утверждала, что личность художника всегда масштабней его творений. Личность Мусоргского, бросившего вызов своему времени, и после жизни служит связующим звеном между «берегами безбрежного искусства», позволяя обществу возвращаться к подлинным культурным ценностям.

*Ольга Колганова*  
(Санкт-Петербург)

## **В честь М. П. Мусоргского: ономастика, филателия, нумизматика, фалеристика**

На сегодняшней день о М. П. Мусоргском и его сочинениях можно говорить, погружаясь не только в музыковедение, этномузыковедение, исполнительскую и постановочную практику, но в такие, на первый взгляд, далекие сферы как топонимика, филателия, нумизматика, фалеристика. В честь композитора организуются не только фестивали и конкурсы, издаются книги и сборники статей, устанавливаются памятники и мемориальные доски, создаются музыкальные произведения, пишутся стихи, но называются улицы, переулочки, учебные заведения, театры, теплоходы. Память о композиторе хранят астероид, военный паром, автобус, кратер на планете Меркурий. В честь композитора выпускаются марки, конверты, почтовые карточки, монеты, медали, значки<sup>1</sup>. Именно этим, вторичным, на первый взгляд, фактам посвящена данная статья.

**Ономастика.** Города, названного в честь М. П. Мусоргского, в России нет. Этой чести в нашей стране удостоился, пожалуй, лишь П. И. Чайковский<sup>2</sup>. Однако есть два примера из разряда астрономии. В честь Модеста Петровича названа малая планета (или астероид) 1059 (Mussorgskia). Если продолжить линию сравнения с Петром Ильичом, то нужно отметить существование астероида 2266 — Tchaikovsky<sup>3</sup>. Кстати, само слово «астероид» (от др.-греческого «подобный звезде») введено английским композитором Чарльзом Бёрни в 1802 г. Этот факт был установлен Клиффордом Каннингемом в 2013 г.<sup>4</sup> Было бы символично с этого времени называть астероиды только именами композиторов.

В честь Мусоргского назван также кратер на планете Меркурий. Диаметр кратера составляет 115 км. Имя Чайковского и здесь рядом.

---

<sup>1</sup> Представленная ниже информация о значках и почтовых знаках в честь М. П. Мусоргского большей частью основывается на личной коллекции автора, переданной мне отцом Виктором Тимофеевичем Пахомовым. Начало коллекции было положено около 1966 г. в Перми.

<sup>2</sup> Город Чайковский (Пермский край) основан в 1955 г. и расположен в 37 км от г. Воткинска (Удмуртская Республика), где родился Петр Ильич.

<sup>3</sup> Существует астероид и под названием Моцартия (1034).

<sup>4</sup> См.: <http://www.vesti.ru/doc.html?id=1140303>

Диаметр кратера, названного в честь Петра Ильича — 160 км. Впрочем, все кратеры на Меркурии названы в честь людей искусства: художников, писателей, архитекторов, фотографов... Кроме Мусоргского и Чайковского, на Меркурии можно наблюдать кратеры имени М. И. Глинки, С. В. Рахманинова, И. Ф. Стравинского, а также других композиторов<sup>5</sup>.

Однако вернемся с небес на Землю, с астро- на топонимику. Улицы имени М. П. Мусоргского имеются более чем в двадцати городах России (в том числе в Москве, Владимире, Липецке, Калининграде, Каменск-Уральском, Тюмени, Барнауле, Владивостоке, и др.), Украины (Днепропетровск, Черновцы, Кривой Рог, Сумы, Знаменка — Кировоградская обл.), Казахстана (Алматы). Большинство из этих наименований было приурочено к юбилейным датам. В Твери, например, свое современное название улица Мусоргского получила в 1939 г. (в этот год широко отмечалось столетие композитора). В Москве улица Мусоргского<sup>6</sup> была так названа в 1974 г. (очевидно, к 135-летию со дня рождения композитора). На одном из домов этой улицы установлена мемориальная доска в память о композиторе.

В Санкт-Петербурге нет улицы Мусоргского, но на территории города Ломоносова, находящегося в составе Петродворцового района северной столицы есть переулок его имени. По переулкам Мусоргского можно также пройти в городах Черемхово (Иркутская обл.), Туле, Бишкеке (Кыргызстан), Могилеве (Беларусь).

Однако не всегда переименование улиц к юбилеям известных людей встречало поддержку местных жителей.

Так весной 2014 г., в дни празднования 175-летия со дня рождения композитора жители Берестейской улицы, находящейся в городе Брест (Беларусь), высказались категорически против переименования ее в переулок Мусоргского. Четвертого апреля на сайте «Виртуальный Брест» появилась публикация, повествующая об этой ситуации. Приведем фрагменты текста: «Житель первого дома по улице Берестейской недавно изготовил новую табличку с названием улицы. Старую шильду, которая висит у него на заборе, решил сменить

---

<sup>5</sup> На Меркурии есть кратеры, названные в честь таких композиторов как Барток, Бах, Бетховен, Брамс, Вагнер, Верди, Вивальди, Гайдн, Гендель, Глюк, Доуленд, Дворжак, Жоскен де Пре, Куперен, Леннон, Малер, Машо, Монтеверди, Моцарт, Перселл, Пуччини, Рамо, Скарлатти, Тансен, Тьяграджа, Цай Вэньчжи, Шенберг, Шопен, Шуберт.

<sup>6</sup> Район Отрадное.

по эстетическим причинам — на новой и шрифт красивее и цветочки есть. Вот только менять старое на новое пока не спешит. 18 марта на сайте Брестского горисполкома появилась информация о начале общественного обсуждения по переименованию ряда улиц города. Среди них и улица Берестейская. Если предложение будет удовлетворено, то улица станет переулком Мусоргского. «Повесь. Хорошая примета, — шутят соседи, — глядишь и не переименуют»<sup>7</sup>. *«Мы категорически против, — говорит Людмила Трофимовна — другая жительница улицы Берестейской. — Бежать, переоформлять документы — это ведь материальные и моральные затраты. Если нас переименуют на переулок Мусоргского, ведь будет новая нумерация домов. Тем более что на этом переулке пара домов всего»*<sup>8</sup>. В результате, судя по сообщениям местных газет, жителям улицы все-таки удалось избежать смены названия<sup>9</sup>.

Именем М. П. Мусоргского названы также различные учебные заведения, театры, конкурсы, фестивали. Перечислим некоторые из них. Начать, вероятно, нужно с Санкт-Петербургского музыкального техникума, которому имя Мусоргского было присвоено в связи со столетием композитора в 1939 г. В связи с этим же юбилеем имя композитора украсило Уральскую государственную консерваторию. В Михайловском театре в Санкт-Петербурге особая история переименований. Именем Мусоргского театр был назван в 1989 г. в честь 150-летия композитора. В 2007 г. театру было возвращено дореволюционное название «Михайловский театр» и в официальном наименовании оно «добавилось к существующему с 1991 г. — Санкт-Петербургский государственный академический театр оперы и балета им. М. П. Мусоргского — Михайловский театр»<sup>10</sup>. Тверскому музыкальному колледжу имя Мусоргского было присвоено 20 апреля 2001 г. Распоряжением Губернатора Тверской области. Среди других учреждений средне-профессионального образования упомянем Астраханский музыкальный колледж им. М. П. Мусоргского.

---

<sup>7</sup> *Кориунов С.* Жители Берестейской возмущены планами по переименованию их улицы в переулок Мусоргского [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://virtual.brest.by/news26062.php> (дата обращения: 10.07.2014).

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> См. *Ракукин В.* Жители Берестейской отстаивают название своей улицы. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://virtual.brest.by/news26819.php> (дата обращения: 10.07.2014).

<sup>10</sup> См. официальный сайт Михайловского театра: <http://www.mikhailovsky.ru/theatre/history/>

Имя Мусоргского носят музыкальные школы в разных городах России (в том числе в Москве, Твери, Зеленограде, Ясногорске Тульской обл., Великих Луках Псковской обл.), Украины (Харькове, Кривом Роге Днепропетровской обл.), Казахстана (Зыряновск) и др.

Не остался в стороне морской и речной транспорт. В память о великом композиторе назван советский военный паром «Композитор Мусоргский». Имя Мусоргского носил дизель-электроход, построенный в 1956 г. и проработавший до 1990 г.<sup>11</sup> Всего таких дизель-электроходов было выпущено 36. Как пишет Вениамин Искра, «местом рождения этих относительно небольших двухпалубных кораблей “проекта 785” был судостроительный завод “Slovenske Lodenice n.p. Komarno”, расположенный в г. Комарно, Чехословакия. Теплоходы, построенные на нем по советским заказам в период 1952–1958 гг., обычно назывались в честь Союзных республик СССР, композиторов, писателей, политических деятелей. Иногда, впоследствии, некоторые суда меняли свои названия»<sup>12</sup>. В 1956 г. кроме дизель-электрохода «Мусоргский» вышли на воду следующие суда «Антон Рубинштейн», «Бородин», «Ипполитов-Иванов», «Композитор Глазунов», «Композитор Глинка», «Римский-Корсаков», «Чайковский». В 1957 г. серия была продолжена «Алябьевым», «Балакиревым», «Калинниковым», «Прокофьевым», «Скрябиным»<sup>13</sup>.

От рек и морей перейдем к воздушному пространству. Именем Мусоргского назван Airbus A321 (номер VP-BWP) компании «Аэрофлот». Нужно отметить, что это название в серии не единственное, связанное с именами отечественных композиторов. Так в небе, над облаками, кроме аэробуса «М. Мусоргский» могут встретиться «П. Чайковский», «А. Скрябин» (A321); «Г. Свиридов», «А. Алябьев», «Н. Римский-Корсаков», «Д. Шостакович», «С. Рахманинов» (A320); «С. Прокофьев», «А. Бородин», «А. Даргомыжский», «С. Танеев», «И. Стравинский», «А. Гречанинов», «А. Хачатурян», «А. Шнитке» (A319) и др.

**Филателия.** Самое раннее изображение Мусоргского в мире филателии нам удалось обнаружить на марке 1951 г. Тогда, к 175-летию Большого театра вышли две марки. На одной из них (номина-

---

<sup>11</sup> См.: [http://parohodoff.ru/ships/teplohod\\_musorgskiy.htm](http://parohodoff.ru/ships/teplohod_musorgskiy.htm)

<sup>12</sup> См.: [http://parohodoff.ru/ships/teplohod\\_musorgskiy.htm](http://parohodoff.ru/ships/teplohod_musorgskiy.htm)

<sup>13</sup> См. авторский блог Вениамина Искры: [http://www.viskra.ru/2013/07/blog-post\\_22.html](http://www.viskra.ru/2013/07/blog-post_22.html)

лом 40 копеек) был изображен фасад театра. На другой (номиналом 1 рубль) портреты пяти русских композиторов (М. И. Глинки, П. И. Чайковского, М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова, А. П. Бородина). Этот же ряд композиторов был представлен в серии советских значков. Однако о них немного позже.

В 1985 г. в Болгарии вышла целая серия марок с портретами композиторов, в числе которых был и Модест Петрович (ил. № 1). Среди других портретов из данной серии: И. С. Бах, В. А. Моцарт, Дж. Верди, П. И. Чайковский, а также болгарский композитор Филип Кутев (1903–1982). Эти марки выходили достоинством 42 стотинки и каждая тиражом по 180 тысяч.



Ил. № 1

В серии болгарских марок особо обращают на себя внимание изображения глаз. У всех композиторов они как бы увеличены, им придана несколько иная форма — более округлая, нежели мы привыкли видеть. Особенно хорошо это заметно при сопоставлении марок.

В этой связи нельзя не привести в пример серию монгольских марок с изображениями композиторов, вышедшую в свет в 1981 г. К сожалению, имя Мусоргского в данной серии отсутствует. Выпущены были семь марок с портретами композиторов — Моцарта, Бетховена, Бартока, Верди, Чайковского, Дворжака, Шопена. Каждая из них имела разное достоинство: от 20-ти мунгу (Моцарт) до 1 тугрика 20 мунгу (Шопен). Чтобы отметить национальный колорит болгарского и монгольского изображений приведем в пример марку с портретом П. И. Чайковского в двух вариантах (ил. № 2, 3). Интересно, что в монгольской серии марок глаза композиторов не большие и округленные как в болгарских, а с характерным острым и как-бы узким пронизывающим взглядом.



Ил. № 2, 3

В 1989 г. к 150-летию со дня рождения М. П. Мусоргского почтой СССР были выпущены марка и почтовая карточка. Марка вышла тиражом 2000 экземпляров и номиналом 10 копеек, создана она была художником Р. Стрельниковым по портрету И. Репина. Фоном стала сцена Венчания на царство из оперы «Борис Годунов» со всеми подобающими символами: колоколами, храмом, скипетром, короной (ил. 4).



Ил. № 4

Оформление почтовой карточки отличалось, но также как и марка, использовало колокольную тематику (ил. № 5). В целом колокольная тема составляет одну из неотъемлемых частей некоего аудио-визуального образа композитора. Например, среди скульптурных воплощений, связанных с Мусоргским отметим два памятника, находящихся в Псковской области. В форме колокола скульптором В. Х. Думаняном и архитектором А. В. Степановым представлен постамент масштабного



Ил. № 5

памятника, установленного на родине композитора в селе Карево. Перед Музыкальной школой имени М. П. Мусоргского в Великих Луках также установлен памятник композитору с изображением колокола на постаменте.



В связи с темой почтовых карточек представим еще один пример. Это почтовая карточка, выполненная художником и изобретателем светооркестра Григорием Иосифовичем Гидони (1895–1937). Она была выпущена художником на собственные средства к 100-летию со дня смерти другого великого композитора — Бетховена. Кроме портрета Бетховена на лицевой стороне карточки запечатлена светоцветовая аранжировка финала девятой симфонии. Нужно отметить, что среди многочисленных светоцветовых аранжировок Г. Гидони имеется и фрагмент «Ночи на лысой горе» М. П. Мусоргского. Исполнение этого сочинения значилось в программе Первого вечера Искусства света и цвета, осуществленного Гидони 26 мая 1928 г. в Ленинграде. У рояля был К. Г. Шмидт, за электрическими светооркестровыми аппаратами для малого светоконцертного исполнения — сам Г. Гидони (ил. № 6).



Ил. № 6

Еще одна известная нам марка с портретом М. П. Мусоргского и изображением сцены из оперы «Борис Годунов» появилась в 1999 г. в одном из самых маленьких государств в мире – Республике Сан-Марино. В этом году здесь вышла довольно объемная серия марок к 400-летию оперы (ил. № 7).

Наконец, в марте 2014 г. к 175-летию Мусоргского почта России выпустила памятный конверт.

**Нумизматика.** Нам удалось обнаружить две монеты с изображением М. П. Мусоргского. Первая из них выпущена (наряду с маркой и почтовой карточкой) к 150-летию композитора в 1989 г. Ее достоинство один рубль (ил. № 8). Под портретом размещен фрагмент мелодии Прогулки (Promenade) из фортепианного цикла «Картинки с выставки».





Ил. № 7

Вторая памятная монета, уже достоинством 25 рублей, была отчеканена в 1993 г. Ленинградским монетным двором в серии «Историческая. Вклад России в сокровищницу мировой культуры». На реверсе — изображение М. П. Мусоргского на фоне сцены из оперы «Борис Годунов», слева от него — лира и лавровая ветвь, по окружности надписи: сверху — «РОССИЯ И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА», внизу — «М. П. МУСОРСКИЙ». Авторы: художник А. В. Бакланов и скульптор А. А. Долгополова (ил. № 9).

В том же году были выпущены монеты, с портретами других русских композиторов, а также одного из великих русских исполнителей — Ф. Шаляпина. Любопытно сопоставить их тиражи и достоинство: И. Стравинский — 150 р., тираж 3000; П. И. Чайковский — 100 р., тираж 5700; С. В. Рахманинов — 50 р., тираж 7500; Федор



Ил. № 9

Шаляпин — 3 р., тираж 45 000. Тираж двадцати-

пятирублевой монеты в честь М. П. Мусоргского составил 5500 экземпляров.

**Фалеристика.** Среди орденов, медалей, нагрудных знаков, значков, то есть из области фалеристики<sup>14</sup>, следует отметить настольную медаль, отчеканенную к 150-летию композитора в Ленинградском монетном дворе (медальер Н. А. Посядо). Ее диаметр — 6 см, толщина 0,4 см, масса — 140 г (ил. № 10). Существует и еще одна медаль, отчеканенная во Франции. Однако нам известно лишь одно ее изображение<sup>15</sup>.



Ил. № 10

Кроме того, в память о композиторе в СССР были выпущены, по



Ил. № 8

<sup>14</sup> От лат. *falerae*, *phalerae* — металлические украшения, служившие воинскими знаками отличия, от греч. *phalara* — металлические бляхи, побрякушки.

<sup>15</sup> См.: <http://www.mussorgsky.ru/album118.html>

меньшей мере, три значка. Один из них вышел в серии «Русские композиторы» наряду с изображениями М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, А. П. Бородина, П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова (ил. № 11).

В том же оформлении появилась серия значков с портретами русских писателей<sup>16</sup>. К сожалению, качество изготовления этой се-



ил. № 11

рии не очень высоко. Значки выполнены методом литья, портреты со временем стираются и на некоторых из них уже невозможно определить, кто из композиторов изображен. Узнаваемым остается на корпусе значка только литой скрипичный ключ. Более качественная серия значков, в которую вошел и М. П. Мусоргский, — это пять литых значков с изображением членов содружества «Могучая кучка» (ил. № 12).



Ил. № 12

Еще один значок с портретом композитора, сделанный в СССР, — тоненький, переливающийся оттенками золотистого цвета. К сожалению, дата изготовления на нем не стоит (ил. № 13).



Ил. № 13

Возможно, в советское время выпускались и другие нагрудные знаки с изображением М. П. Мусоргского или сцен из его опер. Изготовление значков к юбилейным датам, фестивалям, конкурсам в этот период было весьма популярным. Однако наша коллекция ограничивает-

<sup>16</sup> В коллекции автора эта серия представлена значками в память о Н. В. Гоголе, А. П. Чехове, Л. Н. Толстом.

ся лишь перечисленными экземплярами. В качестве продолжения традиции изготовления памятных нагрудных знаков к международной научной конференции «Истоки. Истина. Искусство», посвященной 175-летию М. П. Мусоргского (5–6 апреля 2014 г., Великие Луки, пос. Наумово) автором



Ил. № 14

статьи был заказан заливной значок в память о композиторе. Его обладателем стали все участники конференции (ил. № 14).

**Вера Карпицкая**  
(*Великие Луки*)

**Корни и крона**  
(*Псковские авторы о М. П. Мусоргском*)

Жизни и творчеству Модеста Петровича Мусоргского посвящены многочисленные работы российских и зарубежных авторов. Выдающийся русский певец Евгений Евгеньевич Нестеренко, много сделавший для возрождения интереса во всем мире к музыке композитора, а также для обустройства музея-усадьбы М. П. Мусоргского в поселке Наумово, заметил, что «необходимо еще глубже искать и изучать корни явления, имя которому — Мусоргский» [74: 63].

Это «явление» изучают и наши земляки. Статей о творчестве М. П. Мусоргского среди авторов, которые связаны с Псковской землей (в ее современных административно-территориальных границах), наберется совсем немного, большинство материалов посвящено «корням» — псковскому периоду жизни М. П. Мусоргского, музею-усадьбе в Наумове, а также мероприятиям, посвященным композитору, которые проводятся на Псковщине.

Цель статьи — оценка в первом приближении вклада псковских авторов в изучение жизни и творчества М. П. Мусоргского. В соответствии с этой целью выделим следующие задачи: 1) анализ работ псковских авторов о М. П. Мусоргском; 2) развитие музыкального краеведения.

Видно есть какое-то провидение, высшая закономерность в том, что южные районы современной Псковской области, с их красивейшими озерами, небесной неоглядной далью являются родиной выдающихся музыкантов — Модеста Петровича Мусоргского и Марии Вениаминовны Юдиной.

На нашей земле находятся корни родового древа Мусоргских — Чириковых. Псковская земля является колыбелью музыки Модеста Петровича (1839, с. Карево, Куньинский р-н, Псковская обл. — 1881, Санкт-Петербург).

Деревня Карево должна стать в одном ряду с такими местами, как Зальцбург — родина Моцарта, Новоспасское — родина М. И. Глинки, Желязова Воля (близ Варшавы) — родина Ф. Шопена и др. С вершины Каревского холма открываются потрясающие виды. Именно здесь, на берегу Жижицкого озера, начинался непостижимый творческий путь композитора, творца великой музыки, «колоссального новатора, значительно опередившего время» [74: 57].



Иллюстрация № 1. М. В. Юдина

Родиной Марии Вениаминовны Юдиной является небольшой провинциальный городок Невель, находящийся не так далеко от Карева. Город располагается на берегу изумительной красоты Невельского (Витовтова) озера. С высоты католического костела, монастырских церквей и колоколни, которые в старые времена, когда там жила М. В. Юдина, составляли архитектурную доминанту города, открывался вид на это озеро. Витебский этнограф и краевед А. Сементовский считал, что город выигрывал

от соседства с «зеркальными водами роскошного Невельского озера» [83: 142]. М. В. Юдина вспоминала: «Мы поистине выросли в земном раю...» [103].

Наверно, не случайно, что одним из интереснейших интерпретаторов музыки М. П. Мусоргского, а именно, его фортепианного цикла «Картинки с выставки», является Мария Вениаминовна. Родственная природа мест, где они родились, личностная незаурядность, «инаковость», родственный новаторский, экспериментаторский творческий дух — это то, что объединяет двух музыкантов разных поколений.

Выдающаяся пианистка, педагог М. В. Юдина родилась в 1899 г. в Невеле Витебской губернии, ныне Псковской области, в семье земского врача. Возможно, свою незаурядность Мария унаследовала от отца, Вениамина Владимировича, который, несмотря на отчаянную бедность своего семейства, закончил медицинский факультет у Н. В. Склифосовского, а вернувшись в родной Невель, стал одним из самых уважаемых и известных врачей. Он не только лечил, но и беспрестанно хлопотал об общественной пользе — участвовал в открытии школ и больниц, строил артезианские колодцы, читал лекции. Если характером Мария пошла в отца, то музыкальные способности передались ей от матери, Раисы Яковлевны, урожденной Златиной. От семи до одиннадцати лет Мария занималась музыкой дома. Одна из учениц Антона Рубинштейна, Фрида Давыдовна Тей-

тельбаум-Левинсон, жившая тогда в Витебске, заметила талант девочки и предложила свои услуги по обучению. Эта блестящая пианистка никогда не брала учеников, но сделала исключение только для нее. В Витебске жили тетушки, дядюшки Марии, ее двоюродные братья. (По тогдашним временам сто километров, разделявшие города можно было проехать за три часа на скором поезде.) Когда Марии было 11 лет, она начала посещать своего педагога, а в 1912 г. поступила в консерваторию в Петербурге. В 1921 г. с отличием окончила ее по классу профессора Л. В. Николаева. В обучении был трехлетний перерыв (по причине приступа суставного ревматизма, а в дальнейшем — смерти матери). Однако во время вынужденного перерыва она принимала участие в открытии в г. Невеле первой летней детской площадки, где работала, предварительно пройдя краткосрочное повышение квалификации руководителей при курсах им. П. Ф. Лесгафта [103] (1917) и первой музыкальной школы (1919). В 1921 г. М. В. Юдина была приглашена преподавать в Петроградскую государственную консерваторию, где в 1923 г. получила звание профессора. Позже она работала в Тбилисской, Московской консерваториях, в Музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных. Концертировать Юдина начала в 1921 г., играла преимущественно в концертах Государственной филармонии. Ее имя неразрывно связано не только с историей отечественной фортепианной школы, но и всей российской культурой XX в.

Исполнительскую манеру М. В. Юдиной отличали глубина и философичность интерпретаций. Видный ученый В. И. Кабаков вспоминал о творческой манере пианистки: «А ведь Мария Вениаминовна играла не “свою” музыку, а музыку, созданную другими людьми — композиторами, но она так глубоко проникала в творения композиторов, что сама становилась соавтором их сочинений. Не раз потом слышал, что она играет не так, как “принято”, совершенно произвольно порой трактуя замысел автора. А может, именно она как раз и проникала в замысел создателей...» [51: 43]

Действительный член Русского генеалогического общества М. А. Доммес писала о том, что М. В. Юдина высоко ценила М. П. Мусоргского, отмечала самобытность его мышления, размах фантазии. Ей были близки его исповедальность, театральный драматизм. Она неоднократно исполняла «Картинки с выставки», собиралась написать статью о композиторе для «Музыкальной энциклопедии» [24: 107].

Пианистка М. К. Мировская в реферате «Мусоргский “Картинки с выставки”»: исполнительский анализ» об интерпретации

М. В. Юдиной «Картинок с выставки» пишет следующее: «Преобладает монолог в исполнении. Больше субъективного начала, нежели объективного. Прогулки в *B-dug* звучат практически без педали. Очень многое играет в *tempo rubato*. В «Катакомбах» добавлено *tremolo*, которого нет у автора для продлевания звучности длинных нот и, наверно, по аналогии со следующей пьесой («С мертвыми на мертвом языке»). Очень сдержанно, неторопливо играет «Лиможский рынок». В «Бабе-Яге» добавлено *glissando*» [59].

А. Ф. Хитрук, кандидат искусствоведения, преподаватель колледжа им. Гнесиных, вспоминая интерпретацию М. В. Юдиной «Картинок с выставки», отмечает, что в ней «властность и категоричность проявляются гораздо рельефнее, чем жалость и сострадание к несчастным персонажам» [99: 96].

Цикл «Картинки с выставки» М. В. Юдина записала в 1967 г., а издана была пластинка в 1970. Вскоре Юдина публиковала в различных изданиях и под разными названиями интереснейшую статью о «Картинках с выставки».

Музыковед, пианист, педагог, профессор К. В. Зенкин в работе «М. В. Юдина — мыслитель о музыке» подчеркнул, что статья пианистки, посвященная «Картинкам с выставки» Мусоргского — «выдающаяся». Он писал, что Юдина впервые — в годы, когда Мусоргского было принято трактовать как реалиста-народника, заговорила о нем с религиозно-символистских позиций. Для нее «Картинки с выставки» — «сочинение удивительное, величественное, непревзойденно оригинальное, гениальное. И — как всякое открытие — в искусстве или науке, — синтезируя все наиболее ценное и истинное в прошлом, оно не только глядит в будущее, не только живет в нем, но и упирается в Вечность» [43: 27].

Заканчивается статья послесловием, в котором говорится, что только гениальный первооткрыватель и провидец Мусоргский первоизданностью своего творчества мог создать на основе занимательнейших «Картинок» В. Гартмана, не лишенных эстетической ущербности своей эпохи, произведение, всеобъемлющее и единственное по своему значению — художественному и духовному — во всей истории музыки [102].

Итак, невельчанка по «корням», пианистка, педагог М. В. Юдина внесла значительный вклад не только в интерпретацию «Картинок с выставки», но и дала глубинный анализ этого произведения. Образно выражаясь, речь в статье шла о «кроне», то есть о творчестве выдающегося русского композитора.





Иллюстрация № 2. П. Е. Иванова<sup>1</sup>

Мария Вениаминовна Юдина была больше, чем просто музыкантом. Еще в юности она, помимо музыкальных занятий, посещала в своем родном городе философский кружок. Там она познакомилась с Михаилом Михайловичем Бахтиным, дружбу и переписку с которым сохранила до конца дней. Поэтому на проводимых в Невеле с 1994 г. Бахтинских чтениях обязательно читаются доклады, посвященные Марии Вениаминовне Юдиной. А пятые Невельские Бахтинские чтения в 1998 г. были посвящены 100-летию со дня ее рождения. Организуют всю эту работу сотрудники Музея истории Невеля во главе с его заведующей, заслуженным ра-

ботником культуры России Людмилой Мироновой Максимовской, то есть краеведы. В Великих Луках же в организации конференций, посвященных М. П. Мусоргскому, главную роль играют музыканты. В 1989 г. это были сотрудники Детской музыкальной школы им. М. П. Мусоргского, в 2014 г. — преподаватели Центра эстетического воспитания под руководством заместителя директора Татьяны Михайловны Дудко.

В изучение явления по имени М. П. Мусоргский большой вклад внесли великолукские краеведы, первая среди которых — старейший краевед Великих Лук *Полина Ефимовна Иванова* (1913, д. Клин, Куньинский район, Псковская обл. — 1990, Великие Луки) (см. ил. № 2). Родилась она на Куньинской земле, недалеко от Карева. Окончила Калининский педагогический институт. Работала в газетах, школах, в краеведческом музее и архиве Великих Лук. Полина Ефимовна — первый руководитель Великолукского отделения Всероссийское

---

<sup>1</sup> П. Е. Иванова в 80-е гг. XX в. ГАВЛ. Ф. Р-2452. Оп. 1. Д. 168. Л. 3.



общество охраны памятников истории и культуры (ВООПИ-иК). П. Е. Иванова была личностью энергичной, настойчивой, незаурядной. Она не боялась заходить в кабинеты самого высокого начальства и добиваться многого из того, чего требовало дело сохранения культурного наследия. Краевед участвовала в подготовке книги «Великие Луки. 800 лет» (Л.: Лениздат, 1966), путеводителя «Достопримечательности Псковской области» (Л.: Лениздат, 1973, 1977, 1987), она написала множество статей по краеведению для городской и областной газет. Иванова — автор путеводителя по Великим Лукам и окрестностям, выдержавшим два издания (1968, 1978) [49: 103–107].

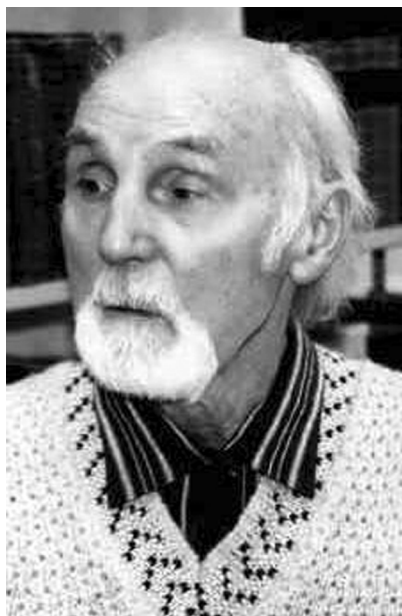


Иллюстрация № 3. Н. С. Новиков

В нем Полина Ефимовна не преминула познакомить великолучан и туристов с местами, которые связаны с именем М. П. Мусоргского и с псковским периодом его жизни. В издании 1978 г. эта часть путеводителя получила название «Кареве, Наумово, Жижица». К сожалению, множество ее работ по истории города и области, литературных произведений до сих пор не опубликовано. Еще она читала лекции, ходила в походы со школьниками по окрестностям Великих Лук, руководила первым в области клубом любителей истории города.

Полина Ефимовна много сделала для того, чтобы память о М. П. Мусоргском была жива. Еще в 1967 г. она задумалась об установлении памятника композитору, хлопотала в различных инстанциях, в том числе и высших партийных, но дело не двигалось. Тогда она решила осуществить эту работу самостоятельно. Обратилась в мастерскую по установке обычных надгробных памятников. Там нашлись такие же энтузиасты, как и она сама. По эскизу скульптора Степана Николаевича Тарасова изготовили стелу, барельеф отчеканил художник и журналист Евгений Минин. После этого, летом 1971 г. памятник перевезли и установили в Кареве.

Знаковой фигурой для нашего музыкального краеведения является *Николай Степанович Новиков* (04.05.1933 г., Великие Луки — 2013, Великие Луки), писатель, журналист, краевед (см. илл. № 3). Он происходил из семьи потомственных железнодорожников, династия которых продолжается уже более 150 лет. Трудовую деятельность Новиков начал на железнодорожной станции Великие Луки в 1948 г., учился в вечерней школе. Позже — в Ленинградском и Великолуцком сельскохозяйственных институтах. Работал агрономом в Псковской области, в Никитском Ботаническом саду, на Кавказе. С 1961 г. он сотрудничал с главной молодежной газетой Псковщины — «Молодой ленинец». Затем более 30 лет — работал корреспондентом областной газеты «Псковская правда».

Затем на Псковщине им были написаны книги очерков и повестей «Пора ромашек», «Неутомимая», «Каждый день на рассвете» и др. Н. С. Новиков — лауреат премии еженедельника «Литературная Россия», победитель ряда областных, республиканских и всесоюзных конкурсов очеркистов. Статьи и очерки Новикова печатались в сборниках «Лениздата», издательства «Современник», журналах и еженедельниках «Наш современник», «Журналист», «Крестьянка», «Сельская новь», «Нева», «Волга», «Советская музыка», «Наше наследие», «Памятники Отечества», в зарубежных изданиях «Новое русское слово», «Русская мысль», «Искусство и словесность» и др. Многие его произведения отмечены союзными и республиканскими премиями. Главные темы творчества Новикова касаются жизни выдающихся людей Псковской земли: поэта А. С. Пушкина, композитора М. П. Мусоргского, патриарха Тихона и их ближайшего окружения — родственников, знакомых, соседей. За создание книг о Мусоргском, патриархе Тихоне, Пушкине автор занесен в Книгу «Золотая летопись славных дел к 1100-летию г. Пскова» и удостоен звания Лауреата премии Администрации Псковской области (1999).

Н. С. Новиков более сорока лет занимался разысканиями материалов, связанных с Мусоргским. Началось все в 1966 г., когда Николай Степанович лежал в Военно-медицинской академии в Ленинграде в одной палате с ленинградцем Б. Н. Воробьевым. Сосед целыми днями слушал классическую музыку, в том числе и оперу М. П. Мусоргского «Борис Годунов». Однажды он передал Новикову книгу о композиторе, сказав, что эта книга о его земляке. Тогда Николай Степанович загадал: «Выйду из больницы живым, обязательно съезжу в Карево...» Перенеся несколько операций на легких и вы-

писавшись после годового лечения, Николай Степанович в середине июля сошел с поезда на полустанке Жижица и направился в Карево, интересуясь по пути у встречных, что они знают о М. П. Мусоргском. Местные жители направили его к старикам Прокошенко. Александра Ивановна Прокошенко вспомнила, что ее отец часто рассказывал, как приезжал Модест Петрович из Петербурга, одаривал ребят конфетами, а однажды привез резиновый мячик, впервые увиденный в деревне... Николай Степанович ничего не знал о жизни композитора в Кареве, не знал он и о том, что этот период жизни М. П. Мусоргского практически неизвестен исследователям. Новиков старался тщательно записывать все, о чем говорили старики. Вернувшись домой, он создал об этой поездке заметку для областной газеты «Молодой ленинец» под заглавием «Листья живут одно лето» [73]. После этого началась серьезная, кропотливая работа в Великолукском архиве, поиск документов, запись воспоминаний и т. д. Большую поддержку в этом ему оказал Е. Е. Нестеренко, с которым Николай Степанович познакомился в 1977 г. в Кареве.

Открытия, сделанные Николаем Степановичем в Великолукском архиве, документы, найденные в местах, где прошло детство композитора, сведения, полученные от потомков тех, кто его знал, и от людей, состоявших с ним в родстве, можно назвать сенсационными. Исследователю-энтузиасту удалось сказать новое слово о Мусоргском. Н. С. Новиков — автор книг «Звук родной струны...» [72], «У истоков великой музыки. Поиски и находки на родине М. П. Мусоргского» [75], «Молитва Мусоргского» [74] и других многочисленных публикаций о композиторе.

Незадолго до кончины исследователь передал в Государственный архив г. Великие Луки основные документы и материалы, связанные с работой над книгами о композиторе [1]. Значение работ Н. С. Новикова о М. П. Мусоргском высоко оценили многие музыканты и музыковеды, среди которых Е. Е. Нестеренко, профессор Московской консерватории А. Кандинский. Последний писал: «Ваша книга, безусловно, интересная и для музыкантов и для любителей, поклонников великого композитора. Написана она, что чрезвычайно важно, ясным, чистым и выразительным русским языком, с точным чувством музыки. С очень живым видением людей, природы и писательским даром рассказа, а также общения с читателем, которому адресована книга» [74: 92].

Основные открытия, сделанные Н. С. Новиковым в Великолукском архиве:

1. Подлинная запись о рождении М. П. Мусоргского. Николай Степанович выявил восемь неточностей, которые повторялись во всех публикациях о композиторе;

2. Подлинная запись о бракосочетании деда и бабушки композитора;

3. Подлинная запись о бракосочетании родителей композитора;

4. Сведения о погосте Пошивкино и церкви Одигитрии, где был крещен М. П. Мусоргский;

5. Сведения о селе Кареве и его жителях;

6. Сведения о владении сельцом Каревом в 1870 г. М. П. Мусоргским;

7. Сведения о родовом имении Полутине и фамильной церкви Мусоргских на погосте Золовье;

8. Сведения о деревне Юрьеве и бабушке композитора [74: 63].

Рядом с Николаем Степановичем на протяжении многих лет находилась его муза, друг, помощница, жена *Ольга Николаевна Новикова*. В городских газетах Ольга Николаевна писала о мероприятиях, проводимых на Псковской земле и, в частности, посвященных М. П. Мусоргскому [76; 77; 78; 79; 80].

Н. С. Новиков в своих книгах о Мусоргском не забывал отмечать тех псковичей, которые сделали важные открытия в изучении биографии М. П. Мусоргского и щедро делились своими находками в архивах Псковской, Тверской областей, Москвы. Это — *И. Б. Голубева, Н. В. Коломыцева, А. В. Юрасов*.

Как-то в Великолукском архиве его бывший директор Анатолий Иванович Сизов представил Николая Степановича сотруднице Псковской архитектурно-реставрационной мастерской *И. Б. Голубевой*. Она занималась сбором материалов для воссоздания архитектурно-исторической среды будущего музея-заповедника М. П. Мусоргского. Новикова покорило ее отношение к композитору, глубокое понимание его жизни, желание поделиться всем, что она знала с собеседником-исследователем. *Ирина Борисовна Голубева* (1949, Санкт-Петербург) закончила факультет теории и истории искусства института им. И. Е. Репина, блестяще защитила дипломную работу о памятниках средневекового псковского культового зодчества. После этого выбрала местом своей работы Псков. В 1969 г. *И. Б. Голубева* приступила к работе в реставрационных организациях, и более 40 лет жизни посвятила реставрации памятников архитектуры Псковской области. В настоящее время она работает главным специалистом по разработке охранных зон в Псковском филиале ФГУП

институте «Спецпроектреставрация», является председателем Псковского отделения ВООПИиК. В региональной прессе опубликованы десятки ее статей по проблемам охраны памятников истории и культуры. При ее авторском участии вышли в свет ряд научных и научно-популярных книг, сборников: «Псков через века» (СПб.: ФЕРТ, 1994), «Собор Рождества Богородицы Снеготорского монастыря» (М.: Северный паломник, 2002), «Псков в Российской и Европейской истории» (М.: МГУП, 2003) тезисы докладов на научных конференциях «Археология и история Пскова и Псковской земли».

Много находок, связанных с биографией М. П. Мусоргского, сделала Ирина Борисовна в Великолуцком и Калининском (Тверском) архивах. Перечислим некоторые из них:

1. Сведения о селе Наумове, в том числе дневник священника погоста Пошивкино Иоанна Беллавина, в котором он подробно описывает жизнь и нравы прихожан, обряды, историю сел, рек, озер, отчет-дневник Александры Тимофеевны Чириковой, вдовы Николая Ивановича Чирикова. Обнаружены в Великолуцком архиве. Благодаря находке можно узнать подробности жизни усадьбы и дома в Наумове, где располагается музей композитора [74: 71].

2. В Калининском архиве она обнаружила «Дело об избиении капитаном-исправником А. Г. Мусоргским канцеляриста Никифорова». Это дело показывает, что характер у Алексея Григорьевича, деда композитора, был вспыльчивым и он его не сдерживал [74: 118].

3. «Дело об утверждении духовного завещания, составленного помещицей майоршей Ириньей Мусарскою» 1849 г., 25 января. В нем говорится о том, что в связи с болезнью она просит судебного заседателя приехать к ней, чтобы оформить завещание дочери «девице Надежде Мусарской» [74: 127].

4. Находки в Калининском архиве. Документ от 10 марта 1858 г., написанный матерью композитора в виде письма. В нем говорится о том, что брат Мусоргского Филарет становится наследником всех владений, и Юлия Ивановна, как бывшая опекунша, передает ему все движимое и недвижимое имущество [74: 143].

5. В Калининском архиве обнаружен документ, написанный собственноручно М. П. Мусоргским. Он называется «Дело о взыскании Торопецким мещанином Л. И. Дайминским с помещиков Модеста и Филарета Мусоргских денег за нарушение арендного по мельнице условия» [74: 175].

Архивист *Нина Владимировна Коломыцева* (1950, Воронежская обл.) обнаружила в Государственном архиве Псковской области в фон-

де Канцелярии Псковского губернатора интересное дело. Оно касалось не только характеристики старшего брата деда Мусоргского Николая Григорьевича, но и представляло интерес как документ, свидетельствующий о конфликтах между помещиками и крестьянами [74: 115].

*Андрей Викторович Юрасов*, кандидат исторических наук, начальник Управления организации архивных услуг Федерального архивного агентства, заместитель директора ИРИ РАН по научной работе. Родился в Великих Луках в 1972 г. В своей книге Н. С. Новиков ссылается на данные, которые Андрей Викторович обнаружил в Российском государственном архиве. Это древние акты о том, что в Великих Луках находились дворы, которыми владели дворяне и дети боярские, в числе которых «источники называют представителей известных дворянских фамилий: Креницыных, Шаховских, Мусоргских, Тыртовых, Валуевых, Сумароковых, Лопухиных, Назимовых, Чириковых, Лукомских, Плещеевых, Нащокиных и других» [74: 97; 104: 50].

Изучением биографии М. П. Мусоргского занимались и другие псковские историки, краеведы, архивисты, искусствоведы, филологи.

Великолукский исследователь, кандидат исторических наук, доцент Великолукского филиала Санкт-Петербургского университета путей сообщения *Станислав Георгиевич Петров* (1959, Великие Луки) долгое время изучал жизнь и творчество нашего земляка Михаила Ивановича Семевского. Михаил Иванович лишь на два года старше Модеста Петровича. Он приехал в Санкт-Петербург, как и Мусоргский, из Великолукского уезда, да и жил в столице в одно время с композитором. Станиславу Георгиевичу принадлежит сравнительная характеристика отношения М. И. Семевского и М. П. Мусоргского к народу [81: 89–91].

*Игорь Иванович Лагунин*, искусствовед-архитектор, член-корреспондент Академии архитектурного наследия, автор исследований и публикаций по истории псковского зодчества. Интересный материал о каревском имении М. П. Мусоргского И. И. Лагунин опубликовал в журнале «Псков». Он рассказал об архитектурно-археологическом исследовании на месте дома, где родился М. П. Мусоргский, и привел описание типичных помещичьих домов, которые по обустройству аналогичны наумовскому. Игорь Иванович является автором-составителем путеводителя, изданного к 150-летию со дня рождения композитора [57: 52–62; 58].

*Вячеслав Викторович Котов* (1932, бывший Холмский уезд), кандидат педагогических наук, доцент. Окончил Ленинградский го-

сударственный педагогический институт им. А. И. Герцена. С 1985 г. работал в Псковском педагогическом институте. Автор 58 печатных работ, в том числе трех монографий, среди которых книга «Холм на Ловати и его земля» [54: 290–293] (два издания). Один из разделов книги посвящен Чириковым и их имению Бончарово Княже-Сельской волости Холмского уезда.

*Петр Иванович Иванов* (1935, Ильинский район, ныне Тверской области — 1997, Псков), кандидат филологических наук, доцент Псковского педагогического института. Сфера его профессиональных интересов была связана с немецким языком и немецкой литературой. Он является автором статей о М. П. Мусоргском и И. Ф. Гете [45; 46; 47; 48].

*Олег Владимирович Алексеев* долгое время работал в составе организационно-методического совета по изданию Книги Памяти Псковской области. *Александр Иванович Гольшиев* возглавлял Государственный комитет Псковской области по культуре, сейчас перешел на преподавательскую работу. В совместной книге авторов «Псковское музейное объединение» приводятся сведения о Музее-усадьбе М. П. Мусоргского. О. В. Алексеев является также автором буклета, посвященного этому музею [2: 80–86; 3].

*Николай Григорьевич Розов* (1944, Дновский район, Псковская обл.), краевед, действительный член Русского географического общества. В третьем дополненном издании книги «Ожерелье Псковской земли. Дворянские усадьбы», автором-составителем которого является Н. Г. Розов рассказывается о поместье Карево Жижицкой волости и о роде Мусоргских [82: 148–153].

Изучением явления по имени Мусоргский активно занимаются музейные работники области.

Первый музей М. П. Мусоргского был организован в 1968 г. в неполной средней Жижицкой школе по инициативе директора Алексея Ивановича Качнова. Располагался он в то время в двух классах. В 1967 г. Алексей Иванович, будучи в Ленинграде, зашел в учреждение, на фасаде которого увидел слово — «музыка». Представился он просто: «Я — с родины Мусоргского». Эта фраза в дальнейшем служила паролем, раскрывающим двери организаций, которые могли помочь в сборе материалов для будущего музея. Первые экспонаты были привезены Качновым из Ленинграда. Потом они стали поступать со всей страны. Перу директора Жижицкой школы принадлежит статья о том, как создавался школьный музей М. П. Мусоргского, опубликованная в «Псковской правде» [52].



«Летописцем» музея и создателем экспозиции было поручено стать завучу местной школы *Сергею Терентьевичу Богданову*, который родился в этих краях. Его отец и мать крестьянствовали, а сына мечтали видеть учителем. Но началась война, и в семнадцать лет Сергей ушел на фронт. Был радистом в артиллерии, не раз приходилось, как он говорил, «вызывать огонь на себя». Дважды был тяжело ранен и все-таки выжил, в Берлин вошел с рацией на спине. Домой вернулся с двумя орденами Красной Звезды, с медалями. Фронтовика сразу же приняли в Великолукский пединститут. А после учебы отправили работать в Жижицкую среднюю школу. Богданов — автор статей в областной и местной периодике как о музее, так и о псковском периоде жизни М. П. Мусоргского [6; 7; 8; 9; 10; 11; 12].

Государственный музей М. П. Мусоргского был основан 1 января 1970 г. Первоначально он находился в помещениях Наумовского сельскохозяйственного техникума. Первого января 1972 г. в Наумове в здании бывшего барского дома XIX в. во флигеле открыли первую экспозицию «О жизни и творчестве М. П. Мусоргского». В здании «Людской» в 1973 г. создали выставку «Быт крестьян XIX века». В 1979 г. после пятилетней реставрации к 140-летию рождения композитора открыли экспозицию в главном доме. Перед зданием музея установили бюст М. П. Мусоргского (скульптор А. М. Измалков). В 1989 г., когда весь мир отмечал 150 лет со дня рождения композитора, на Каревском холме установили первый в стране памятник композитору (скульптор В. Х. Думанян, архитектор А. В. Степанов).

Первым директором Государственного музея-усадьбы М. П. Мусоргского в Наумове была *Татьяна Семеновна Ермакова*. Ею опубликованы многочисленные статьи на указанные выше темы в областной газете «Псковская правда», а также газетах Псковского района и города Великие Луки. Татьяна Михайловна является автором-составителем комплекта открыток о музее М. П. Мусоргского и др. [23; 26; 27; 28; 29; 30; 31; 32; 33; 34; 35; 36].

Сменила Ермакову на посту директора *Лидия Дмитриевна Николаева*. Она возглавляет музей и сегодня. Ее статьи о музее и о М. П. Мусоргском публикуются в великолукских городских газетах, областной газете «Псковская правда», а также в газете Куньинского района «Пламя». Интервью с Лидией Дмитриевной было предложено читателям отраслевого журнала «Музыкальная жизнь» [50; 60; 61; 62; 63; 64; 65; 66; 67; 68; 69; 70; 71].



Статьи научного сотрудника музея М. П. Мусоргского *Елены Петровны Заверняевой* публиковались в великолукской газете «Стерх-Луки» и газете «Пламя» Куньинского района [39; 40; 41; 42].

Вносят вклад в изучение жизни и творчества Мусоргского сотрудники других музеев области. Так, обзор русской периодической печати о первых постановках оперы «Борис Годунов» сделала в 1989 г. на научно-практической конференции «Псковская земля древняя и социалистическая» старший научный сотрудник Мемориального музея-квартиры Ю. П. Спегальского *Мария Александровна Кузьменко* [55: 40–43]. Доклад был опубликован в сборнике материалов конференции.

Среди популяризаторов жизни и творчества М. П. Мусоргского — преподаватели великолукских Детской музыкальной школы им. М. П. Мусоргского и Центра эстетического воспитания — *Т. М. Дудко, М. А. Сухорукова, Е. П. Храмцова, Л. В. Спиридонова* и др. [25; 96; 97; 100; 94]. В их статьях речь идет о различных мероприятиях в нашем крае, посвященных композитору.

Знакомят великолучан и жителей области с жизнью и творчеством Мусоргского, рассказывают о важнейших культурных событиях, связанных с его именем великолукские и псковские журналисты и писатели. Среди них члены Союза писателей России *Л. А. Скатова* [84; 85; 86; 87; 88; 89; 90; 91], *А. Б. Канавщиков (Великие Луки), В. Я. Курбатов* [56] (*Псков*), а также *П. А. Соловьев, Х. А. Борисова, Н. Б. Афонина, В. Н. Буренкова, Е. Н. Слабнова* [13; 14; 15; 92; 93] (*Великие Луки*), *В. И. Васильев* [16], *Ю. В. Степанов* [95] (*Псков*) и др.

Члену Союза писателей России, преподавателю, искусствоведу, краеведу *Николаю Семеновичу Гончарову* (1925, Украина — 2014, Великие Луки), принадлежит авторство ряда публикаций о деятелях искусства прошлого и современности, о достопримечательностях края, о выдающихся земляках, писателях Псковщины. В 2001 г. вышла его книга «К берегам детства» [21: 5–141]. Одна из глав ее посвящена М. П. Мусоргскому. Автор рассказывает о том, как в процессе учебной работы он привлекал своих воспитанников к изучению жизни и творчества композитора. Николаю Семеновичу принадлежат множество других статей о великом соотечественнике в городских газетах [20; 22].

М. П. Мусоргскому псковские авторы посвятили и стихотворные строки, которые были опубликованы в местной периодике. Это стихи членов Союза писателей России *Н. Иванова* «У памятника Мусоргскому» и *И. Виноградова* «Мусоргский», а также стихи самодельных поэтов *А. Кашинского* «Его музыка» [44; 19; 53], *В. Павлова* «МПМ» и др.

*Антонина Федоровна Васильева*, бывший директор Псковского областного музея-заповедника, бывший директор Областной юношеской библиотеки является автором двух книг о М. П. Мусоргском — «Неизвестные страницы жизни Мусоргского» (два издания), «Русский лабиринт» [17; 18] и многочисленных статей о нем. Книги вызвали неоднозначные отклики в кругах великолукских краеведов. Открытое письмо-отзыв великолучан было опубликовано в газете «Культура» [98].

О музее М. П. Мусоргского писали два невеличанина — геоморфолог, кандидат географических наук, действительный член Русского Географического общества Александр Гаврилович Желамский [37; 38] и член Союза художников РФ, сотрудник Музея истории Невеля Александр Иванович Андреев-Снегин [4; 5].

Одним из первых фотомастеров, приехавших на землю Мусоргского не по заданию, а по потребности души, стал журналист из Пскова *Николай Николаевич Боднарчук*. Он успел сфотографировать старожилов, родители, которых видели живого композитора, запечатлеть окружающую природу в разные времена года, создать правдивый фотообраз родины Мусоргского.

Итак, псковские авторы в основном пишут о «корнях» М. П. Мусоргского, а российские музыковеды и искусствоведы — о «крене» — произведениях композитора. Мы же не ставили перед собой цель дать исчерпывающий анализ работ всех псковских авторов, писавших о М. П. Мусоргском, да это и не представляется возможным.

В заключении отметим: жизнь и творчество великого композитора интересны каждому человеку, которому дорого духовное наследие нашей Родины. Представленные материалы, свидетельствуют о значительном вкладе, который внесли псковские авторы в изучение этих тем.

## Литература

1. Переписка с редакциями, музеями, писателями, журналистами, краеведами, музыкантами, родственниками, друзьями, читателями, потомками М. П. Мусоргского, исследователями, организациями (1963–2009); Материалы, собранные Н. С. Новиковым для своих работ о М. П. Мусоргском; Материалы по подготовке и проведению I международной конференции, посвященной 150-летию со дня рождения М. П. Мусоргского (1989) // Госу-

- дарственный архив в городе Великие Луки (ГАВЛ). Ф. Р-271 (Н. С. Новиков). Оп. 1. Ед. хр. 224. 1959–2011 гг.
2. *Алексеев О.* Там, где родился гениальный композитор Мусоргский // *Алексеев О. В.* Псковское музейное объединение / *О. В. Алексеев, А. И. Гольшев.* Л., 1990.
  3. *Алексеев О. В.* Музей-усадьба М. П. Мусоргского: к 150-летию со дня рождения великого русского композитора: [буклет] / авт. О. В. Алексеев; фото Н. Н. Боднарчука. Псков, 1989.
  4. *Андреев-Снегин А.* К Мусоргскому // Великолукская правда (Великие Луки). 1984. 14 марта.
  5. *Андреев-Снегин А.* Когда-то музы здесь витали [положение музея-усадьбы М. П. Мусоргского] // Стерх-Луки (Великие Луки). 1999. № 36.
  6. *Богданов С.* В музее Мусоргского // Псковская правда (Псков). 1969. 13 июля.
  7. *Богданов С.* На родине М. П. Мусоргского: [Музей М. П. Мусоргского и места в Куньинском районе, где проходило детство композитора. О тех, кто помогал музею, в числе которых Александра Анатольевна Орлова] // Путь Октября (Великолукский район). 1969. 22 марта.
  8. *Богданов С.* Памяти великого композитора. 21 марта — день рождения М. П. Мусоргского // Путь Октября (Великолукский район). 1983. 19 марта.
  9. *Богданов С.* Письмо композитора: [о письмах М. А. Балакиреву, Н. А. Римскому-Корсакову, А. А. Голенищеву-Кутузову, В. В. Стасову и др.] // Псковская правда (Псков). 1980. 23 марта.
  10. *Богданов С.* С гордостью за русское искусство: к 10-летию со дня открытия музея М. П. Мусоргского // Великолукская правда (Великие Луки). 1978. 29 июня.
  11. *Богданов С.* Создадим музей композитора // Великолукская правда (Великие Луки). 1968. 6 янв.
  12. *Богданов С.* Создатель бессмертной музыки: к 140-летию со дня рождения М. П. Мусоргского: [Псковский период жизни композитора] // Псковская правда (Псков). 1979. 16 марта.
  13. *Буренкова В. (Николина В.)* Мусоргский еще пригласит на фестиваль // Стерх-Луки (Великие Луки). 2003. 15 янв.
  14. *Буренкова В.* Мы помним чудные мгновенья: Музей Мусоргского в Наумове переживает трудные времена // Псковская правда (Псков). 1997. 13 нояб.

15. *Буренкова В.* Последний аккорд фестиваля: к 165-летию со дня рождения М. П. Мусоргского // Стерх-Луки (Великие Луки). 2004. 31 марта.
16. *Васильев В.* Позови себя в даль светлую // Новая прагматика (Псков). 2006. № 5.
17. *Васильева А. Ф.* Неизвестные страницы жизни Мусоргского. Псков, 2003.
18. *Васильева А. Ф.* Русский лабиринт: Биография М. П. Мусоргского: к 170-летию со дня рождения. Псков, 2008.
19. *Виноградов И.* Мусоргский: [стихотворение] // Псковская правда (Псков). 1987. 23 нояб.
20. *Гончаров Н.* Забытый: [баллада М. Мусоргского «Забытый»] // Великолукская правда (Великие Луки). 2002. 3 июля.
21. *Гончаров Н.* К берегам детства // *Гончаров Н.* К берегам детства: записки педагога. Великие Луки, 2001.
22. *Гончаров Н.* Сердцем повторенный звук: [юные художники рисуют на родине М. П. Мусоргского] // Великолукские ведомости (Великие Луки). 2004. 17 марта.
23. Государственный музей-заповедник М. П. Мусоргского: [к-т открыток] / авт.-сост. Т. Ермакова; фот. В. Иванов. М., 1982.
24. *Доммес М. А. О. А.* Скальковская и братья Бертенсоны в общении с М. П. Мусоргским // Невельский сборник. СПб., 2001.
25. *Дудко Т.* «Великому сыну России» посвящается: [конкурс юных пианистов и художников, посвященный М. П. Мусоргскому] // Великолукская правда (Великие Луки). 1993. 4 нояб.
26. *Ермакова Т.* Главная тема — возрождение человека: беседа с директором музея М. П. Мусоргского Т. Ермаковой / беседовал В. Васильев // Псковская правда (Псков). 1992. 15 сент.
27. *Ермакова Т.* Документы из Парижа: из архива музея М. П. Мусоргского // Псковская правда (Псков). 1992. 18 июня.
28. *Ермакова Т.* М. П. Мусоргский: «Россия, мною грешным, любимая»: [история создания музея, сбор экспонатов для него] // Псковская правда (Псков). 1991. 20 марта.
29. *Ермакова Т.* Музыка при свечах: [Музей-усадьба М. П. Мусоргского] // Псковская правда (Псков). 2002. 17 июля.
30. *Ермакова Т.* «Мусоргский и Россия» — духовное возрождение края: [Мусоргские и Торопецкий край] // Псковская правда (Псков). 1992. 7 мая.

31. *Ермакова Т.* На заре, к Мусоргскому...: не пробовали? Тогда у вас есть шанс хорошо отдохнуть // Псковская провинция (Псковский район). 2010. 20 мая.
32. *Ермакова Т.* На родине композитора: [Куньинская земля и Музей-усадьба М. П. Мусоргского] // Псковская правда (Псков). 1972. 24 февр.
33. *Ермакова Т.* «Русь мною, грешным, любимая»: к 160-летию со дня рождения М. П. Мусоргского // Стерх-Луки (Великие Луки). 1999. 17–24 марта.
34. *Ермакова Т.* Псковский край вдохновлял композитора // Псковская правда (Псков). 2005. 24 марта.
35. *Ермакова Т.* Спасибо всем, кто рядом был: [Музей М. П. Мусоргского] // Великолукские ведомости (Великие Луки). 2003. 21 мая.
36. *Ермакова Т.* «... То малое, что композитор получил на своей родине, оказалось незащищенным...»: фрагменты письма бывшего директора музея М. П. Мусоргского Т. Ермаковой // Псковская правда (Псков). 1998. 21–22 авг.
37. *Желамский А. Г.* Концерт на вечерней заре // Стерх-Луки (Великие Луки). 2002. 27 марта.
38. *Желамский А. Г.* Музыка утра-рассвета // *Желамский А. Г.* Русский пейзажный вектор: (очерки родиночувствия). Великие Луки, 2008.
39. *Заверняева Е.* Музея дивное пространство: храм памяти наук и муз: [история создания музея-заповедника М. П. Мусоргского и история экспонатов музея, подаренных жителями окрестных деревень. Кратко о Л. Г. Барановой из д. Булавкино Куньинского района — известной исполнительнице старинных народных песен] // Пламя (Куньинский район). 2003. 15 дек.
40. *Заверняева Е.* Мусоргский и круг его личных знакомых // Стерх-Луки (Великие Луки). 2003. 26 марта. (Великолукские были; № 3).
41. *Заверняева Е.* Песни бабушек подхватили внуки: [фольклорная группа при музее М. П. Мусоргского] // Стерх-Луки (Великие Луки). 2004. 12 мая.
42. *Заверняева Е.* «Расскажи мне, нянюшка»: новый проект музея М. П. Мусоргского // Стерх-Луки (Великие Луки). 2005. 13 апр.
43. *Зенкин К. В.* М. В. Юдина — мыслитель о музыке // Невельский сборник. СПб., 2001. Вып.6.
44. *Иванов Н.* У памятника Мусоргскому: [стихотворение] // Великолукская правда (Великие Луки). 1992. 25 марта.

45. *Иванов П.* Мусоргский и Гете: «Песнь старца»: к истории создания романса // Псковская правда (Псков). 1985. 4 июля.
46. *Иванов П.* Мусоргский и Гете: «Песнь о блохе» // Псковская правда (Псков). 1986. 8 мая.
47. *Иванов П.* «По уму Мефистофель он...» [М. П. Мусоргский и «Фауст» Гете] // Псковская правда (Псков). 1986. 24 дек.
48. *Иванов П.* «Милей родного брата...»: [работа композитора над одним переводом Гете] // Псковская правда (Псков). 1989. 11 мая.
49. *Иванова П. Е.* Карево, Наумово, Жижица // *Иванова П. Е.* Великие Луки: путеводитель. Л., 1978.
50. «Искусство — это не цель... а средство для беседы с людьми...». М. П. Мусоргский: [Дом-музей М. П. Мусоргского (Псковская обл., пос. Наумово); отв. за вып. Л. Д. Николаева]. Великие Луки, 2003.
51. *Кабачков В. И.* Воспоминания // Невельский сборник. СПб., 2007. Вып. 12.
52. *Качнов А.* Так создавался музей // Псковская правда (Псков). 1970. 21 мая.
53. *Кашинский А.* Его музыка: [стихотворение] // Великолукская правда (Великие Луки). 1985. 24 июля.
54. *Котов В. В.* Чириковы и Мусоргские // *Котов В. В.* Холм на Ловати и его земля. 2-е изд., перераб. и доп. Псков, 2004.
55. *Кузьменко М. А.* Русская периодическая печать о первых постановках оперы Мусоргского «Борис Годунов» // Земля Псковская, древняя и социалистическая. Псков, 1989.
56. *Курбатов В.* «Небесная память»: (из пожелтевших тетрадей) // Псковская правда (Псков). 1998. 17 февр.
57. *Лагунин И. И.* Карево — родина М. П. Мусоргского // Псков. 1999. № 11.
58. *Лагунин И. И.* Карево. Мусоргский: к 150-летию со дня рождения М. П. Мусоргского / авт.-сост. И. И. Лагунин; худож. А. Шершнева. Псков-Карево, 1989.
59. *Мировская М. К.* М. П. Мусоргский «Картинки с выставки» исполнительский анализ [Электронный ресурс] // *Мария Мировская.* — Режим доступа: URL: // <http://www.maria.com.ru/> (дата обращения: 09.04.2014).
60. Музей-заповедник М. П. Мусоргского: [буклет /отв. за вып. Л. Д. Николаева]. Великие Луки, 2012.
61. *Николаева Л.* В гости к Мусоргскому // Великолукские ведомости (Великие Луки). 2004. 19 мая.

62. *Николаева Л.* В честь матери композитора: [12 мая 2007 г. в Куньинском р-не на могиле Юлии Ивановны Мусоргской (матери композитора) состоялось торжественное открытие надгробной мемориальной плиты. История создания памятника] // Пламя (Куньинский район). 2007. 1 июня.
63. *Николаева Л.* Грустное свидание с прошлым: [Мусоргские и Торопецкая земля] // Стерх-Луки (Великие Луки). 2004. 8 дек.
64. *Николаева Л.* Дом с мезонином: беседа с заведующей Мемориальным музеем-усадьбой Модеста Петровича Мусоргского Л. Николаевой / беседовала Е. Озерова // Музыкальная жизнь. 2013. № 10.
65. *Николаева Л.* ...И блины из русской печки: новые формы работы // Стерх-Луки (Великие Луки). 2006. 25 окт.
66. *Николаева Л.* Москвичи — музею: к 150-летию со дня рождения М. П. Мусоргского // Псковская правда (Псков). 1989. 5 марта.
67. *Николаева Л.* Новатор по призванию // Стерх-Луки (Великие Луки). 2002. 28 авг. (Великолукские были; № 8).
68. *Николаева Л.* Память для потомков: [о работе музея М. П. Мусоргского и его проблемах] // Пламя (Куньинский район). 2010. 21 мая.
69. *Николаева Л.* Поет русский баян: [фестиваль русской музыки, посвященный М. П. Мусоргскому и Н. А. Римскому-Корсакову] // Стерх-Луки (Великие Луки). 2005. 6 апр.
70. *Николаева Л.* Торопец в судьбе композитора: [имение В. И. Голенищева-Кутузова в д. Канищево] // Стерх-Луки (Великие Луки). 2006. № 9.
71. *Николаева Л.* Трудно быть памятником в России! // Стерх-Луки (Великие Луки). 2004. 14 апр.
72. *Новиков Н. С.* «Звук родной струны...». М., 1989.
73. *Новиков Н. С.* Листья живут одно лето // Молодой ленинец (Псков). 1966. 25 авг.
74. *Новиков Н.* Молитва Мусоргского: поиски и находки. Великие Луки, 2009.
75. *Новиков Н.* У истоков великой музыки: поиски и находки на родине М. П. Мусоргского. Л., 1989.
76. *Новикова О.* К берегам Жижицкого озера: [«Пленер у Мусоргского»] // Великолукские ведомости (Великие Луки). 2004. 16 июня.
77. *Новикова О.* Самовар для музея // Стерх-Луки (Великие Луки). 2009. 18 марта.
78. *Новикова О.* Счастливая дорога к Мусоргскому: Международный пленер // Великолукская правда (Великие Луки). 2004. 6 июля.

79. *Новикова О.* Торжество вдохновения: [Международный конкурс юных художников, посвященный М. П. Мусоргскому] // Стерх-Луки (Великие Луки). 2004. 21 апр.
80. *Новикова О.* Фестиваль русской музыки посвящается М. П. Мусоргскому // Великолуцкая правда (Великие Луки). 2004. 16 марта.
81. *Петров С.* Русь бунтовская // *Петров С.* Великолуцкая старина: историко-краеведческая мозаика: учебное пособие. Великие Луки, 1999.
82. *Розов Н. Г.* Карево. Жижицкая волость // *Розов Н. Г.* Ожерелье Псковской земли. Дворянские усадьбы. Великие Луки, 2011. Кн. 1.
83. *Сементовский А.* Невель // Памятная книжка Витебской губернии на 1864 год. СПб., 1864.
84. *Скатова Л.* Души прекрасной дар бесценный // Великолуцкая правда (Великие Луки). 2005. 18 мая.
85. *Скатова Л.* Мусоргский и музыка едины: [встреча в ДМШ им. М. П. Мусоргского г. Великие Луки, посвященная 165-летию со дня рождения М. П. Мусоргского] // Великолуцкая правда (Великие Луки). 2004. 25 марта.
86. *Скатова Л.* Мусоргский — композитор XXI века: [Международный конкурс юных художников, посвященный М. П. Мусоргскому] // Великолуцкая правда (Великие Луки). 2004. 14 апр.
87. *Скатова Л.* Мусоргский: путь в бессмертие: [о музее-усадьбе М. П. Мусоргского] // Встреча. 2006. № 9.
88. *Скатова Л.* Не зарастет народная тропа: [открытие бюста Мусоргскому в Великих Луках] // Великолуцкая правда (Великие Луки). 1993. 18 мая.
89. *Скатова Л.* Приобретая высокое звучание: [презентация книги Н. Новикова «Молитва Мусоргского»] // Великолуцкое обозрение (Великие Луки). 2009. 15 апр.
90. *Скатова Л.* С ним Русью дышится: к 170-летию со дня рождения М. П. Мусоргского: [история празднования юбилеев композитора в прошлом и настоящем] // Великолуцкое обозрение (Великие Луки). 2009. 4 марта.
91. *Скатова Л. (Останина Л.)* Фестиваль во славу гения // Великолуцкая правда (Великие Луки). 1989. 14 марта.
92. *Слабнова Е.* Мусоргский за чашкой чай: [передача в музей вещей М. П. Мусоргского его родственниками] // Стерх-Луки (Великие Луки). 2005. 25 мая.



93. *Слабнова Е.* Семейные реликвии рода Мусоргских // Стерх-Луки (Великие Луки). 2006. № 14.
94. *Спиридонова Л. В.* К юбилею детской филармонии: [37-й фестиваль русской музыки, посвященный М. П. Мусоргскому и Н. А. Римскому-Корсакову] // Великолуцкая правда. Новости (Великие Луки). 2011. 15 марта.
95. *Степанов Ю.* Тайная грамота // *Степанов Ю.* Легенды и предания Псковщины. Псков, 2012.
96. *Сухорукова М.* Воплощенный в жизнь праздник: [первый городской конкурс юных художников и пианистов, посвященный 155-летию со дня рождения М. П. Мусоргского] // Великолуцкая правда (Великие Луки). 1994. 8 апр.
97. *Сухорукова М.* Дружим с музыкой: [фестиваль, посвященный М. П. Мусоргскому] // Великолуцкая правда (Великие Луки). 1993. 21 апр.
98. *Трофимова Г. Т.* Неизвестный народоволец?: был ли Модест Мусоргский террористом: [письмо великолуцких историков и краеведов] // Культура. 2004. 5–11 авг. С. 4. Рец. на кн.: *Васильева А. Ф.* Неизвестные страницы жизни Мусоргского. Псков, 2003.
99. *Хитрук А. Ф.* М. В. Юдина и новые утопии в исполнительском искусстве XX века // Невельский сборник. СПб., 2003. Вып. 8.
100. *Храмцова Е.* Международные творческие дачи юных художников «Пленер у Мусоргского» // Введенская сторона (Новгородская область). 2004. № 4.
101. *Юдина М.* Автобиография (1946 г.) [Электронный ресурс] // Мария Юдина: сайт пианистки Марии Вениаминовны Юдиной. Режим доступа: URL: // <http://judina.ru/> (дата обращения: 03.04.2014).
102. *Юдина М. В.* «Картинки с выставки» Модеста Петровича Мусоргского» [Электронный ресурс] // Мария Юдина: сайт пианистки Марии Вениаминовны Юдиной. Режим доступа: URL: // <http://judina.ru/> (дата обращения: 03.04.2014).
103. *Юдина М.* Февральская революция и курсы Лесгафта (и немного о родном Невеле [Электронный ресурс] // Мария Юдина. Сайт пианистки Марии Вениаминовны Юдиной. Режим доступа: URL: // <http://judina.ru/> (дата обращения: 03.04.2014).
104. *Юрасов А. В.* Великие Луки в XIII–XVII вв.: Историческая топография средневекового города. Псков, 1996.

## Приложение

### Программа Международной научной конференции, посвященной 150-летию со дня рождения М. П. Мусоргского

г. Великие Луки  
18–21 мая 1989 г.

Сопредседатели:

**Александр Викторович Медведев** —

председатель комиссии музыковедения и фольклора Союза композиторов РСФСР

**Алексей Иванович Кандинский** —

профессор, заведующий кафедрой русской музыки Московской Государственной консерватории им. П. И. Чайковского

18 мая

9.30 — 11.30

**Г. Келдыш** (Москва)

*Вступительное слово*

**М. Рахманова** (Москва)

*Мусоргский и его эпоха*

**Е. Левашов** (Москва)

*Историзм Мусоргского*

12.00 — 13.30

**А. Михайлов** (Москва)

*К проблеме мировоззрения Мусоргского*

**Н. Новиков** (Великие Луки)

*История земли и рода Мусоргских*

**И. Земцовский** (Ленинград)

*Мусоргский и проблема истоков композиторского творчества*

15.30 — 17.30

**А. Кандинский** (Москва)

*К вопросу о трагическом в «Борисе Годунове»*

**О. Хавкина** (Горький)

*К проблеме концепции «Хованщины»*

**Г. Головинский** (Москва)

*Некоторые черты эстетики Мусоргского и их фольклорные связи*

**Т. Щербакова** (Минск)

*Интонационные истоки музыки Мусоргского*

19 мая

9.30 — 11.30

**А. Медведев** (Москва)

*Дар слова у Мусоргского (стиль эпохи и стиль личности)*

**М. Сабинина** (Москва)

*Мусоргский и Прокофьев*

**А. Цукер** (Ростов-на-Дону)

*Народно-исторические концепции Мусоргского и их преломление в творчестве Шостаковича*

12.30 — 13.30

**Л. Полякова** (Москва)

*Мусоргский и Свиридов*

**И. Байер** (Чехословакия)

*Мусоргский и Леош Яначек*

**И. Хлебаров** (Болгария)

*Традиции Мусоргского в опере Л. Пипкова «Девять братьев Яны»*

15.30 — 17.30

**Н. Мосусова** (Югославия)

*Мусоргский в Югославии*

**М. Велимирович** (США)

*О первой постановке оперы «Борис Годунов» в США*

**Р. Лейтес** (Москва)

*Традиции Мусоргского в творчестве Джордже Энеску*

**Т. Малецка** (Польша)

*а) Молитва как высказывание Мусоргского*

*б) Смерть, ее танец и ее песнь (христианские аспекты в творчестве Мусоргского)*

20 мая

9.30 — 11.30

**В. Задерацкий** (Москва)

*«Картинки с выставки»: проблема малой формы и циклообразования*

**М. Киракосова** (Тбилиси)

*О новаторстве вокальных циклов Мусоргского и их связи с художественной культурой XX века*

**Р. Берченко** (Москва)

*«Композиторская режиссура» Мусоргского*

**Ф. Мюллер** (Москва)

*Принципы музыкальной формы в операх «Борис Годунов» и «Хованщина»*

12.30 — 13.30

**Т. Нилова** (Москва)

*Некоторые особенности драматургии «Хованщины» (анализ сценических ситуаций)*

**О. Зимина** (Москва)

*Авторский клавир первой редакции «Бориса Годунова»*

**О. Соколов** (Горький)

*О жанровом профиле «Ночи на Лысой горе»*

**И. Гордеева-Исаева** (*Где живет?*)

*О гармонии Мусоргского*

15.30 — 17.30

**Е. Трёмбавельский** (Воронеж)

*О предпосылках политональности в произведениях Мусоргского (полипорность, политоникальность, политоничность)*

**А. Ментюков** (Новосибирск)

*Принципы интонирования в вокальных произведениях Мусоргского*

**Ю. Кон** (Петрозаводск)

*Мусоргский-транскриптор и транскрипции произведений Мусоргского*

**А. Антипов** (Москва)

*Неопубликованные рукописи Мусоргского*

**И. Степанов** (Москва)

*Мусоргский и Достоевский*

**М. Черкашина** (Киев)

*Мусоргский и Флобер*

20 мая

9.30 — 12.00

Круглый стол

14.30

Посещение музея-усадьбы М. П. Мусоргского в Карево-Наумово

**Программа Международной научной конференции,  
посвященной 175-летию со дня рождения М. П. Мусоргского  
«Истоки. Истина. Искусство»**

г. Великие Луки  
5–6 апреля 2014 г.

Торжественное открытие конференции в Центре эстетического воспитания г. Великие Луки (ул. Ботвина, д. 12)

5 апреля  
11.00 — 13.00

Приветствия:

**Сергей Николаевич Агарев**, заместитель Главы города Великие Луки

**Татьяна Олеговна Лозницкая**, и. о. заместителя Главы Администрации г. Великие Луки

**Раида Султановна Ежова**, заместитель председателя Комитета культуры Администрации г. Великие Луки

**Лидия Дмитриевна Николаева**, директор музея-усадьбы М. П. Мусоргского

**Татьяна Михайловна Дудко**, заместитель директора МБОУДОД «Центр эстетического воспитания» г. Великие Луки

Музыкальное приветствие: фольклорный ансамбль «Заряница» (художественный руководитель **Маргарита Амирханян**)

Ведущие: **И. В. Мациевский, Т. И. Ямбердова**

**О. Кох** (Санкт-Петербург)

*В потоке времени. О политических воззрениях М. П. Мусоргского*

**И. Мациевский** (Санкт-Петербург)

*Об этнокультурной основе ролевой спецификации фактуры: путями М. П. Мусоргского*

**Е. Левашев, С. Лашенко, А. Лебедева-Емелина, Н. Тетерина** (Москва)

*Государственный институт искусствознания в работе над музыкальным и литературным наследием М. П. Мусоргского*

**М. Раку** (Москва)

*«Переоценка» Мусоргского в советской культуре 20-х — 30-х годов*

**Е. Разумовская** (Санкт-Петербург)

*Южно-псковская плачевая традиция: место в культуре, типология напева, влияние на творчество М. П. Мусоргского и современных композиторов*

**Г. Тавлай** (Санкт-Петербург)

*Плачевая формула в творчестве М. П. Мусоргского в контексте традиционной культуры славян*

14.30 — 18.00

Слушание и обсуждение докладов участников конференции

Ведущая: **Н. И. Тетерина**

**А. Гаджиева** (Санкт-Петербург)

*Интонационная система и жанровый состав невеличской свадьбы.*

**М. Шейченко** (Санкт-Петербург)

*Народные песни в записях М. П. Мусоргского*

**О. Кузьмина** (Ржев)

*Т. И. Филиппов и М. П. Мусоргский. Жизненные перекрестки музыкальных судеб*

**С. Бакалова** (Псков)

*«Времен переплетенье». Издания произведений М. П. Мусоргского и Н. А. Римского-Корсакова из библиотеки В. И. Яшинева*

**Г. Ковалевский** (Санкт-Петербург)

*Мир и человек в исторических драмах Мусоргского*

**И. Кривошей** (Уфа)

*Библейские мотивы в вокальном творчестве Мусоргского*

**Н. Серегина** (Санкт-Петербург)

*Прославление Богородицы во Вступлении к опере «Хованщина» М. П. Мусоргского*

**А. Никаноров** (Санкт-Петербург)

*Семантика и тембровая специфика колокольных звонов в оркестровых редакциях оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов»*

**О. Щербатова** (Нижний Новгород)

*Пространство и динамика колокольного звона: Открытия Мусоргского и современная фортепианная музыка*

**О. Ярош** (Красноярск)

*Особенности ритмической организации вокальных партий в произведениях М. П. Мусоргского*

18.30 — 20.00

Истоки. Истина. Искусство. Концерт солистов и коллективов городской филармонии

6 апреля  
9.30 — 12.30

Слушание и обсуждение докладов участников конференции, подведение итогов конференции

Ведущие: **О. В. Колганова, Г. В. Ковалевский**

**Е. Николаева** (Москва)

*О творческом процессе М. П. Мусоргского*

**Ю. Бойко** (Санкт-Петербург)

*Сравнительная характеристика двух гитарных транскрипций «Картинок с выставки»*

**Н. Клобукова (Голубинская)** (Москва)

*Грани звука: «Картинки с выставки» М. П. Мусоргского в творчестве современных японских музыкантов*

**Ва Цюй** (Чжанчжоу, Китай; Нижний Новгород, Россия)

*Традиции М. П. Мусоргского в фортепианном искусстве современного Китая: влияния или параллели?*

**К. Карашка** (Вильнюс, Литва)

*Музыка М. П. Мусоргского в литовской музыкальной культуре. Исполнение. Интерпретации. Инспирация*

**В. Дарда** (Санкт-Петербург)

*Пути постижения мировоззрения М. П. Мусоргского и современность (на материале вокальных циклов «Песни и пляски смерти» М. Мусоргского и «Не прости свою смерть» В. Панченко)*

**И. Вискова** (Москва)

*«Песнопения памяти Мусоргского» А. Вискова как опыт музыкальной реконструкции*

**В. Карпицкая** (Великие Луки)

*Корни и крона. Работы псковских авторов о М. П. Мусоргском*

**Л. Спиридонова** (Великие Луки)

*Фестивальная летопись. Из опыта концертно-просветительской деятельности детской музыкальной школы № 1 им. М. П. Мусоргского*

**О. Колганова** (Санкт-Петербург)

*В честь М. П. Мусоргского...*

15.30 — 16.30

Посещение музея-усадьбы М. П. Мусоргского в Карево-Наумово

## Сведения об авторах

**Бойко Юрий Евгеньевич** — композитор, музыкант-исполнитель, инструментовед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ, руководитель ансамбля «Живой голос» (Санкт-Петербург).

**Вискова Ирина Владимировна** — композитор, инструментовед, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского.

**Дарда Валерия Николаевна** — альтистка, музыкант-исполнитель, лауреат международного конкурса [СПб., 2013], музыкальный редактор, соискатель кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург).

**Клобукова (Голубинская) Наталья Федоровна** — музыковед, музыкант-исполнитель, специалист по учебно-методической работе Научно-творческого центра «Музыкальные культуры мира» Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, преподаватель истории японской музыки ИСАА МГУ и ИВКА РГГУ, солистка ансамбля японской музыки «Wa-On» при МГК (Москва).

**Карницкая Вера Степановна** — краевед, заместитель директора по библиотечной работе Муниципального бюджетного учреждения культуры «Великолукская центральная городская библиотека им. М. И. Семевского», заслуженный работник культуры Российской Федерации, член Союза краеведов России (Великие Луки).

**Колганова (Пахомова) Ольга Викторовна** — музыковед, кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ, член Санкт-Петербургского союза ученых.

**Кох Ольга Борисовна** — доктор исторических наук (Санкт-Петербург).

**Кузьмина Ольга Михайловна** — кандидат педагогических наук, доцент Тверского государственного Технического университета (Ржевский филиал), Член Союза композиторов России (Тверь).

**Левашев Евгений Михайлович** — музыковед, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник сектора истории музыки Государственного института искусствознания (Москва).



**Лащенко Светлана Константиновна** — музыковед, доктор искусствоведения, зав. сектором истории музыки, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания (Москва).

**Лебедева-Емелина Антонина Викторовна** — музыковед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора истории музыки Государственного института искусствознания (Москва).

**Мацевский Игорь Владимирович** — композитор, доктор искусствоведения, профессор, академик Российской Академии естественных наук и Международной Академии информатизации ООН, заслуженный деятель искусств Украины и Польши, зав. сектором инструментоведения Российского института истории искусств (Санкт-Петербург).

**Никаноров Александр Борисович** — музыковед-кампанолог, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург).

**Николаева Елена Алексеевна** — музыковед, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, член Московской организации Союза композиторов России.

**Серегина Наталья Семеновна** — музыковед, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора музыки Российского института истории искусств (Санкт-Петербург).

**Спиридонова Лилия Владимировна** — музыковед, заместитель директора по воспитательной работе, преподаватель теоретических дисциплин МБОУ ДОД «Детская музыкальная школа № 1 имени М. П. Мусоргского».

**Тавлай Галина Валентиновна** — этномузыковед, музыкант-исполнитель, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора фольклора Российского института истории искусств, доцент Петрозаводской государственной консерватории (академии) им. Н. К. Глазунова, член Союза композиторов Республики Беларусь (Санкт-Петербург).

**Тетерина Надежда Ивановна** — музыковед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора истории музыки Государственного института искусствознания (Москва).

**Цюй Ва** — пианистка, преподаватель кафедры музыкальной педагогики и исполнительства, соискатель кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глин-

ки [научный руководитель — доктор искусствоведения, доцент А. Е. Кром] (Чжанчжоу, провинция Фуцзянь, Китай; Нижний Новгород, Россия).

***Шейченко Мария Николаевна*** — этномузыковед, аспирантка, специалист по фольклору Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова [научный руководитель — Г. В. Лобкова].

***Щербатова Ольга Александровна*** — пианистка, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры музыкальной педагогики и исполнительства Нижегородской государственной консерватории (академии) имени М. И. Глинки (Нижний Новгород).

***Ярош Ольга Владимировна*** — музыковед, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции Красноярской государственной академии музыки и театра (Красноярск).

## Содержание

<i>Ольга Кох.</i> В потоке времени. О политических воззрениях М. П. Мусоргского .....	5
<i>Игорь Мациевский.</i> Об этнокультурных факторах стилевой спецификации: путями М. Мусоргского .....	12
<i>Галина Тавлай.</i> Плачевая формула в творчестве М. П. Мусоргского в контексте традиционной культуры славян ...	19
<i>Мария Шейченко.</i> Об одной народной песне в записи М. П. Мусоргского .....	45
<i>Наталья Серегина.</i> Прославление Богородицы во Вступлении к опере «Хованщина» М. П. Мусоргского .....	66
<i>Ольга Ярош.</i> Особенности ритмической организации вокальных партий в произведениях М. П. Мусоргского .....	76
<i>Ольга Щербатова.</i> Пространство и динамика колокольного звона: открытия Мусоргского и современная фортепианная музыка .....	85
<i>Ва Цюй.</i> Традиции М. П. Мусоргского в фортепианном искусстве современного Китая: влияния или параллели? .....	94
<i>Наталья Клобукова (Голубинская).</i> Грани звука: «Картинки с выставки» М. П. Мусоргского в творчестве современных японских музыкантов .....	104
<i>Юрий Бойко.</i> Сравнительная характеристика гитарных транскрипций «Картинок с выставки» М. Мусоргского .....	113
<i>Ольга Кузьмина.</i> Т. И. Филиппов и М. П. Мусоргский. Жизненные перекрестки музыкальных судеб .....	126
<i>Елена Николаева.</i> Мусоргский и культура андеграунда .....	137
<i>Валерия Дарда.</i> Пути постижения мировоззрения М. П. Мусоргского и современность (на материале вокальных циклов «Песни и пляски смерти» М. Мусоргского и «Не проспите свою смерть» В. Панченко) .....	145
<i>Ирина Вискова.</i> «Песнопения памяти М. Мусоргского» московского композитора Антона Вискова .....	155
<i>Лилия Спиридонова.</i> Фестивальная летопись. Из опыта концертно-просветительской деятельности Детской музыкальной школы № 1 имени М. П. Мусоргского .....	160
<i>Ольга Колганова.</i> В честь М. П. Мусоргского: ономастика, филателия, нумизматика, фалеристика .....	166
<i>Вера Карпицкая.</i> Корни и крона (Псковские авторы о М. П. Мусоргском) .....	176
Приложение .....	198
Сведения об авторах .....	204

**М. П. Мусоргский**  
**Истоки. Истина. Искусство**

Выпуск 1

Сборник статей и материалов  
Международной научной конференции,  
посвященной 175-летию со дня рождения М. П. Мусоргского  
5–6 апреля 2014 г.

Редактор В. А. Фролов  
Верстка: В. А. Фролов