

М. П. МУСОРГСКИЙ: ИСТОКИ. ИСТИНА. ИСКУССТВО. Тезисы и рефераты докладов

# М. П. МУСОРГСКИЙ

## Истоки. Истина. Искусство

Тезисы и рефераты докладов  
Международной научно-практической конференции,  
посвященной 185-летию со дня рождения М. П. Мусоргского

г. Великие Луки — д. Наумово, 12–14 апреля 2024 г.

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

АДМИНИСТРАЦИЯ г. ВЕЛИКИЕ ЛУКИ

КОМИТЕТ КУЛЬТУРЫ АДМИНИСТРАЦИИ г. ВЕЛИКИЕ ЛУКИ

МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ

ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

«ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ “ЦЕНТР”»

г. ВЕЛИКИЕ ЛУКИ

МЕМОРИАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ-УСАДЬБА М. П. МУСОРГСКОГО

# М. П. Мусоргский

## Истоки. Истина. Искусство

Тезисы и рефераты докладов

Международной научно-практической конференции,

посвященной 185-летию со дня рождения

М. П. Мусоргского

(г. Великие Луки — д. Наумово, 12–14 апреля 2024 г.)

Санкт-Петербург • Великие Луки

2024

УДК 78.03  
ББК 85.313(2)1

Ответственный редактор и составитель

О. В. Колганова, *кандидат искусствоведения*

Редактор

А. А. Тимошенко, *кандидат искусствоведения*

Научный консультант

А. Б. Никаноров, *кандидат искусствоведения*

**М. П. Мусоргский: Истоки. Истина. Искусство:** тезисы и рефераты докладов Международной научно-практической конференции, посвященной 185-летию со дня рождения М. П. Мусоргского (г. Великие Луки — д. Наумово, 12–14 апреля 2024 г.) / Рос. ин-т истории искусств; отв. ред. и сост. О. В. Колганова; ред. А. А. Тимошенко. — Санкт-Петербург; Великие Луки: РИИИ, 2024. 196 с.

Редактор английских текстов М. И. Карпец

Дизайн обложки: А. И. Прищепа, В. Б. Корин

Подписано в печать 25.03.2024 г.

Формат 60×90/16. Гарнитура Times. Бумага офсетная.

Объем 12,5 усл. печ. л. Тираж 120 экз.

ISBN 978-5-86845-301-4

© Рос. ин-т истории искусств, 2024

© О. В. Колганова, составление, 2024

© Коллектив авторов, текст, 2024

## Содержание

<b>Анатолий Цукер</b> ( <i>Ростов-на-Дону</i> ) О новаторстве Мусоргского (Возвращаясь к теме)	6
<b>Антонина Лебедева-Емелина</b> ( <i>Москва</i> ) Модест Мусоргский как аккомпаниатор: Благотворительные вечера Думского кружка под руководством Михаила Бермана	13
<b>Татьяна Букина</b> ( <i>Санкт-Петербург</i> ) Переосмысляя «правду в звуках»: мусоргиана Б. В. Асафьева 1920-х годов и идеи органического мировоззрения	27
<b>Даниэле Буччо</b> ( <i>Кремона, Италия</i> ) Модест Петрович Мусоргский глазами Ивана Александровича Вышнеградского: примечания о «способностях выражения»	34
<b>Галина Тавлай</b> ( <i>Санкт-Петербург</i> ) Жанровая и музыкально-стилевая специфика традиционной песенной культуры малой родины М. П. Мусоргского: крестьянская песня, которую мог слышать композитор	41
<b>Михаил Ковальчук</b> ( <i>Аликанте, Испания</i> ) О некоторых смычковых народных музыкальных инструментах прошлого и их звуковых возможностях в настоящее время	47
<b>Гюльтекин Шамилли</b> ( <i>Москва</i> ) <i>Имам берейшкер</i> как ключевая фраза «Торжественного марша Шамиля» М. П. Мусоргского	52
<b>Афаг Ганиева</b> ( <i>Сумгаит, Азербайджан</i> ) Восточная музыка и творчество М. Мусоргского	58
<b>Лариса Березовчук</b> ( <i>Санкт-Петербург</i> ) Главные персонажи в либретто «Бориса Годунова» и «Хованщины»: мифологемы или музыкально- драматические образы человека?	63

<b>Анна Виноградова</b> ( <i>Москва</i> ) Мусоргский показывает оперу: от «Женитьбы» до «Хованщины»	69
<b>Светлана Павлова</b> ( <i>Москва</i> ) Две концепции народных драм М. П. Мусоргского: авторская и редакторская	74
<b>Александр Никаноров</b> ( <i>Санкт-Петербург</i> ) Ц. А. Кюи об опере «Борис Годунов» (по материалам рецензий 1870-х годов)	82
<b>Георгий Ковалевский</b> ( <i>Санкт-Петербург</i> ) «Борис Годунов» Мусоргского: народная драма или мистерия о судьбе человека?	96
<b>Владимир Бычков</b> ( <i>Челябинск</i> ) К истории оркестровок «Картинок с выставки» М. П. Мусоргского (опыты М. Равеля и Н. Чайкина)	100
<b>Игорь Мациевский</b> ( <i>Санкт-Петербург</i> ) О взаимосвязи визуального и аудиального в построении целостного художественного образа: о перспективах опыта М. П. Мусоргского	111
<b>Марина Зайцева</b> ( <i>Москва</i> ) «Картинки с выставки» М. Мусоргского в зарубежном кинематографе и отечественной песочной анимации	116
<b>Лариса Паненкова</b> ( <i>Санкт-Петербург</i> ) Семантика тональности <i>ля минор</i> в произведениях Мусоргского	123
<b>Ольга Ярош</b> ( <i>Красноярск</i> ) Песня М. П. Мусоргского «Веселый час»: первая авторская версия в сравнении с редакцией П. А. Ламма	129
<b>Линь Цзяцзюнь</b> ( <i>Шаньтоу, Китайская народная республика</i> ) Образы природы в произведениях М. П. Мусоргского (на примере романса «Над рекой» из цикла «Без солнца»)	134

<b>Лариса Никитина</b> ( <i>Псков</i> ) Ориентальная тема в поздних сочинениях М. П. Мусоргского (на примере пьес из незавершенного фортепианного цикла)	141
<b>Галина Овсянкина</b> ( <i>Санкт-Петербург</i> ) М. П. Мусоргский в жизни и творчестве Д. Д. Шостаковича	146
<b>Валерия Дарда</b> ( <i>Санкт-Петербург</i> ) Архетипы героев в произведениях М. П. Мусоргского и в современном творчестве (на примере вокальных сочинений Модеста Мусоргского и кантаты «Последний Викинг» Владислава Панченко)	152
<b>Катажина Соколовска / Katarzyna Sokolowska</b> ( <i>Быдгощ, Варшава; Республика Польша</i> ) Модест Мусоргский и его музыка в школьных учебниках польских общеобразовательных школ	158
<b>Ольга Колганова</b> ( <i>Санкт-Петербург</i> ) Научная проблематика юбилейных конференций на родине М. П. Мусоргского: 1989–2024	168
<b>Лидия Николаева</b> ( <i>д. Наумово, Псковская область</i> ) История памятника М. П. Мусоргскому на родине в селе Карево	176
<b>Наталья Мещерякова</b> ( <i>Ростов-на-Дону</i> ) Духовные наследники Модеста Мусоргского. Евгений Нестеренко (к 85-летию великого артиста)	183
Сведения об авторах	193

*Анатолий Цукер  
(Ростов-на-Дону)*

## **О новаторстве Мусоргского** *(Возвращаясь к теме)*

Начну с небольшой преамбулы, поясняющей название данной статьи. В конце 60-х — 70-е годы прошлого столетия творчество Мусоргского, прежде всего оперное, находилось в центре моих научных интересов. Ему была посвящена кандидатская диссертация, ряд статей в серьезных изданиях. Первая из них — «Народ покорный и народ бунтующий» — напечатана более полувека тому назад в журнале «Советская музыка» [6]. Впоследствии, обращаясь к творчеству композитора, пусть не с такой степенью постоянства, и в этой связи просматривая свои прежние работы, я ощущал зачастую внутреннее беспокойство, желание вступить в полемику с самим собой. Многие из сказанного тогда о композиторе, мне хотелось изложить заново, иногда высказать диаметрально противоположную точку зрения. Всякий раз композитор открывался какими-то новыми сторонами, существенно корректирующими прежние воззрения, а то и радикально перечеркивающими их. И я думаю, подобное испытывали многие, кому довелось плотно соприкасаться, глубинно изучать наследие русского гения.

Отечественное музыкознание накопило огромное количество работ о Мусоргском: от статей до фундаментальных монографий. Каждое серьезное исследование стремилось по-новому осмыслить творчество композитора, открыть какие-то мало освещенные его стороны. И, тем не менее, создается впечатление, что число загадок не только не уменьшалось, а как будто бы с каждым новым исследованием множилось. Замечательно метко высказался по этому поводу Г. Свиридов: «Тайна гения — тем более такого, как Мусоргский — вроде бы

вовсе не желает оставаться тайной. Напротив, она благородно и бесхитростно раскрывает себя навстречу людям, страстно жаждет быть понятой, жаждет поднять каждого до понимания ее художественных обобщений и сообщить ему способность проникновения в сокровенные глубины человеческой души... Однако поднимаясь вместе с музыкой Мусоргского вверх по ступеням духовного совершенствования, его слушатель вдруг обнаруживает в, казалось бы, хорошо уже известной музыке новые неведомые и в чем-то непостижимые миры, и тайна гения вновь принимает обличье тайны, скрытой за семью печатями» [4: 6]. Поэтому писать о композиторе трудно. Исследователи его творчества в поисках ясных и четких формулировок (как и положено исследователям) испытывают стойкое «сопротивление материала»: любой добытый результат познания, любое, как будто бы, вполне аргументированное положение рискует в своей определенности оказаться упрощением. Слишком сложен и многозначен мир его музыки. Каждая сцена, образ, сюжетный поворот, каждая малая «единица» художественного текста множественны и имеют глубинное подводное течение, скрытые смыслы.

Думается, здесь и следует иметь ввиду масштабы и, главное, характер новаторства композитора. Даже на фоне самых смелых творческих дерзаний современников его новаторские устремления представляет собой явление уникальное. Неустанный поиск нового, неизведанного захватил не какую-либо одну, или даже ряд сторон художественного мышления композитора. Его новаторский гений равно радикально проявил себя во всех возможных направлениях, на всех этапах созданного им величественного музыкального здания: в содержании его концепций, круге образов, трактовке жанров, принципах драматургии, системе музыкального языка. И, что особенно важно, между этими «этажами» возникли такие всепронизывающие связи, такая степень взаимообусловленности, когда

все, происходившее на одном из них, оказывалось predetermined процессами, действующими на других.

Поясню сказанное. Хорошо известно, сколь смелым, нарушавшим все и всяческие каноны, был музыкальный язык Мусоргского, вызывавший в свое время упреки в безграмотности, в недостаточном владении композиторской техникой. Вспомним в этой связи, как сложно давалось Н. А. Римскому-Корсакову редактирование «Бориса Годунова», насколько противоречивым было его отношение к опере. «А то, — говорил он — хвалишь, хвалишь эту оперу, восторгаешься ею, а как дело дойдет до примера, так и сам не знаешь, что показать, на что сослаться — все безграмотно...» (Цит. по: [3: 49]). На деле же «безграмотность» Мусоргского предвосхитила многие принципы музыкального мышления XX в.

Вместе с тем, объяснить открытия композитора в этой области, исходя только из его внутренней языковой логики, или даже из эволюции музыкального языка его времени, невозможно. Многие интонационно-мелодические, ладогармонические новации Мусоргского можно понять лишь в контексте его драматургических замыслов, принципов образной персонификации, динамики музыкально-сценического развертывания. Сказанное ни в малой степени не означает отрицания самоценности музыкально-структурных, лексических особенностей творчества композитора. Его стиль представляет собой единую, логически стройную и цельную систему. Но для того, чтобы понять генезис, родословную многих языковых средств, необходимо выйти за рамки этой системы, подняться на другой уровень постижения.

В такой же мере это относится и к самой драматургии. Я часто задавался вопросом, почему постановки опер Мусоргского, особенно «Хованщины», почти всегда вызывают чувство неудовлетворенности? Почему, общаясь за фортепиано с клавиром, поражаешься удивительным драматургическим прозрениям композитора, а в сцени-

ческой интерпретации они оказываются нереализованными? Думается, далеко не всегда в этом следует винить постановщиков. Создается впечатление, что сложная полифоническая драматургия опер композитора, особенно «Хованщины», вообще не поддается адекватному сценическому воплощению в условиях традиционной модели оперного театра. Здесь, очевидно, требуется какая-то иная постановочная эстетика, которая, быть может, ближе художественным возможностям кинематографа с его принципами кадрового монтажа.

Но и драматургическая реформа Мусоргского не была самоцелью, она вытекала из характера его концепций и ими детерминировалась. Композитор был блестящим мастером театра, он превосходно чувствовал сцену, ее законы, видел воплощение действия в его мельчайших деталях и подробностях. Об этом говорят редкие по своей глубинной значимости авторские сценические ремарки, на которые часто не обращают внимание постановщики. Но, подобно тому, как нормативная композиторская техника зачастую «мешала» воплощению его творческих идей, возможности современного ему оперного театра сопротивлялись его масштабным концепционным замыслам, принципам художественного моделирования мира. И ради правды жизни, правды истории композитор жертвовал этими возможностями.

Один пример. Известны колебания Мусоргского по поводу финала «Бориса Годунова». В предварительных вариантах второй редакции он предполагал закончить оперу «Грановитой палатой». Сцена «Под Кромами» с плачем Юродивого в качестве итога была уязвима с точки зрения слушательского восприятия и законов театральности. В свое время это был один из аргументов Ю. Тюлина в его статье о «Кромах» (1970), вызвавшей бурную дискуссию, в пользу исключения сцены из постановок оперы. Ученый писал: «Напряженный интерес слушателя-зрителя доходит до высшей кульминации в сцене “Смерти

Бориса” и после нее волей-неволей спадает» [5: 91–92]. Не разделяя (ни тогда, ни сейчас) пафос статьи выдающегося ученого, с этим его замечанием, однако, вполне можно согласиться. Даже горячо полемизирующая с коллегой Э. Фрид вынуждена была признать в данном вопросе его известную правоту, приводя случай, когда «публика, наградив щедрыми аплодисментами исполнителя главной роли, равнодушно дослушивала сцену “Под Кромами”» [5: 102]. Но, по-видимому, композитор руководствовался иными, а не сугубо театральными или даже музыкально-драматургическими соображениями. На это в свое время обратил внимание Б. Асафьев, когда писал: «Для Мусоргского концовки актов [а тем более последнего акта, то есть оперы. — *А. Ц.*] были не формально-театральной проблемой, а разрешением социально-психологических и политических противоречий, носившихся перед его сознанием» [1: 85].

Более того, для композитора в целом решение имманентно-художественных, музыкальных задач было не целью, а «средством для беседы с людьми», инструментом постижения сложнейших проблем мира. Потому так советовал он, что «наши музыканты чаще о технике толкуют, чем о целях и задачах исторических», потому считал, что «границы искусства в религии художника равняются застояю» [2: 136–137].

Аналитический дар Мусоргского стремился пробиться к «природе человека и человеческих масс», к истине, но она (эта истина) постоянно меняла свои очертания, была зыбкой и неопределенной, а творческий процесс, представлявший собой ее поиск был неуклонен, но не имел окончательного решения. Поднятые композитором большие вопросы (исторические, социальные, религиозные) так и оставались открытыми, ни прошедшее, ни настоящее не подсказывали ему ответов, будущее же было покрыто «теменью непроглядной». В итоге многие произведения так и оставались неоконченными, другие

появлялись в разных вариантах, художественно вполне равноценных, а в завершенных сочинениях финалы оставляли ощущение открытости. Не потому ли исследователи так часто «блуждали» в недрах авторских концепций, не потому ли вокруг них «гуляло» так много музыковедческих мифов, а разноголосица позиций и мнений зашкаливала, что их итоговый смысл не был до конца ясен самому композитору. В этом плане завершение «Бориса Годунова» не точкой, а лишенным определенности многоточием, концептуально означало для Мусоргского только одно — *неизвестность*. А еще и *пророчество*. «Исследуя» эпохи катастроф, композитор (он же философ и историк) зачастую приходил к таким прозрениям, к такому проникновению в глубины устройства человеческого общества, которые и поныне не утратили своей не только художественной, но и социальной актуальности. В этом так же проявляет себя новаторский гений Мусоргского. Раскрытие (вернее, попытка раскрытия) этой большой и сложной темы требует, однако, отдельного разговора.

## Литература

1. *Асафьев Б. В.* (Игорь Глебов). В работе над «Хованщиной» // М. П. Мусоргский. К Пятидесятилетию со дня смерти. М.: Музгиз, 1932. С. 82–89.
2. *Мусоргский М. П.* Литературное наследие. М.: Музыка, 1971. Т. 1. 400 с.
3. *Римский-Корсаков А. Н.* А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Вып. 4. М.: Музгиз, 1937. 170 с.
4. *Свиридов Г. В.* О Мусоргском // Наследие М. П. Мусоргского. Сборник материалов. М.: Музыка, 1989. С. 5–10.
5. Сцена «Под Кромами» в драматургии «Бориса Годунова» [Дискуссия / Тюлин Ю., Фрид Э., Ярустовский Б., Кандинский А., Аравин П.] // Советская музыка. 1970. № 3. С. 90–114.
6. *Цукер А. М.* Народ покорный и народ, бунтующий // Советская музыка. 1972. № 3. С. 90–114.

*Anatoly Tsuker*  
*(Rostov-on-Don)*

**About Mussorgsky's Innovation**  
*(Returning to the Topic)*

**Keywords:** innovation, musical language, drama, conceptions, analytical gift, prophecy.

The uniqueness of Mussorgsky's innovation lies in its comprehensiveness. The composer's radical artistic discoveries affected more than just one, or even a number of aspects of his work. They showed themselves in all areas, on all "floors" of the majestic musical building he created: in the content of his conceptions, the range of images, the treatment of the genres, the principles of drama, the system of musical language. Between these "floors" all-pervading connections and interconditionality arose. Thus, the nature and genesis of Mussorgsky's innovative musical language, which anticipated many principles of musical thinking of the twentieth century, cannot be understood without his dramaturgical ideas, the dynamics of musical and stage development, and techniques of figurative personification. It's the same with dramaturgy. The composer's discoveries in this area were not an end in themselves; they were not predetermined by purely theatrical or musical-dramatic considerations. They flowed from the nature of his large-scale concepts, the principles of artistic modeling of the world, and were determined by them. "Exploring" the eras of catastrophes, the composer came to such insights, to such understanding the depths of the structure of human society, that they have not lost their relevance up to this day.

*Антонина Лебедева-Емелина*  
(Москва)

**Модест Мусоргский как аккомпаниатор:  
Благотворительные вечера Думского кружка  
под руководством Михаила Бермана**

Последние пять лет жизни и творчества Модеста Петровича Мусоргского (1876–1881) были богаты событиями. Усиленно шла работа над «Хованщиной», «Сорочинской ярмаркой», рядом романсов («Не божиим громом ударило», «Горними тихо летела душа небесами», «Спесь», «Ой честь ли то молодцу лен прясти», «Рассевается, расступается» на стихи А. К. Толстого, «Видение», «Забытый» на сл. А. А. Голенищева-Кутузова, «Странник», «Песнь Мефистофеля»), циклом «Песни и пляски смерти», пьесами «Гурзуф» и «Байдары» и т. д.

В начале этого периода Мусоргский все еще продолжал трудиться в Лесном департаменте (до октября 1878), Госконтроле (до 1 января 1880), в последний год жизни аккомпанировал в школе пения Д. М. Леоновой (на Крюковом канале, с осени 1880). Помимо официальной занятости, Мусоргский в то время много участвовал в различных благотворительных музыкальных акциях.

Сохранившиеся афиши, нашедшие отражение в летописи «Труды и дни М. П. Мусоргского» А. А. Орловой, дают некоторое представление (увы! далеко не полное) об участии композитора в благотворительных концертах в качестве аккомпаниатора. В Приложении к данной публикации приводим собранные сведения о Мусоргском как пианисте, выступавшем на благотворительных вечерах в последнее пятилетие жизни, без расписывания программ вечеров (это делается в музыковедении впервые).

Конечно, концертов с участием Мусоргского было гораздо больше. В приводимом ниже перечне не учтены дружеские вечера, проходившие у В. В. Стасо-

ва, Л. И. Шестаковой, О. А. и А. Я. Петровых, Н. А. и Н. Н. Римских-Корсаковых, Т. И. Филиппова, Валугевых и пр., на которых Мусоргский весьма охотно выступал в качестве аккомпаниатора. Не отражена в перечне и концертная поездка Д. М. Леоновой с композитором по югу России, где Мусоргский выступал в качестве аккомпаниатора и солиста (с 21 июля по 21 октября 1879 г., Полтава, Елизаветград, Николаев, Херсон, Одесса, Севастополь, Ялта, Феодосия, Керчь, Таганрог, Ростов-на-Дону, Новочеркасск, Воронеж, Тамбов, Тверь). Не сохранились конкретные сведения о концертах для молодежи в Соляном городке, устраивавшиеся на рубеже 1870–1880-х, где «аккомпанировал всегда сам М. П., прекрасный пианист и идеальный аккомпаниатор» [7: 31].

Из собранного перечня благотворительных концертов видно, что подобные мероприятия устраивались либо в предрождественские дни (декабрь), либо в период Великого Поста (февраль — апрель). После интенсивного 1879 г., с концертами и поездкой по югу России, количество благотворительных концертов с участием Мусоргского заметно уменьшилось (хотя нельзя исключить, что информация о них и афиши не сохранились). Любопытно, что и Римский-Корсаков, испытывавший в те годы определенный скепсис к образу жизни Мусоргского, отмечал, что «Певцы и певицы очень его любили и дорожили его аккомпанементом. Он прекрасно следил за голосом, аккомпанируя с листа, без репетиции» [12: 130–131].

Поражает круг общения композитора на благотворительных вечерах — упомянем лишь певцов: А. И. Барцал, А. А. Бичурина, М. Д. Васильев 3-й, В. И. Гордеев, В. Н. Ильинский, М. Д. Каменская, Е. В. Клебек (Хитрово), Ф. П. Комиссаржевский, Б. Б. Корсов, М. М. Корякин, Е. Р. Косецкая, Н. А. Кутузова, Д. М. Леонова, О. Ф. Литвинова, П. А. Лодий, И. А. Мельников, А. Г. Меньшиков, А. Н. Молас, О. О. Палечек, А. В. Панаева-Карцева, А. А. Полякова (Хвостова), И. П. Пряниш-

ников, В. И. Рааб, Ф. И. Стравинский, А. К. Субботина, Н. Г. Энде. Не всем перечисленным лицам Мусоргский аккомпанировал, но все они слышали его музыку и были свидетелями его мастерства как пианиста. Роль Д. М. Леоновой среди большого содружества певцов по отношению к Мусоргскому уникальна, но это другая тема.

В подобных концертах Мусоргский невольно соревновался с другими пианистами, нередко выпускниками консерваторий — Э. Ю. Гольдштейном<sup>1</sup>, М. К. Бенуа<sup>2</sup>, И. Х. Геккелем<sup>3</sup>, Г. А. Лишиным<sup>4</sup>, С. А. Малоземовой<sup>5</sup>, И. А. Помазанским<sup>6</sup>, П. А. Щуровским<sup>7</sup>. Определенную

---

<sup>1</sup> Гольдштейн Эдуард Юльевич (1851–1887) — пианист, дирижер, музыкальный критик и композитор. Музыкальное образование получил в Лейпцигской консерватории. В 1886 г. Санкт-Петербургским драматическим кружком под его управлением впервые в столице была исполнена «Хованщина» Мусоргского. Автор оперы «Граф Эссекс» (не окончена), струнного квартета, пьес для фортепиано и романсов.

<sup>2</sup> Бенуа Мария Карловна (Эфрон, 1855–1909) — пианистка, педагог, в первом браке была замужем за художником А. Н. Бенуа. Окончила Санкт-Петербургскую консерваторию у Т. Лешетицкого.

<sup>3</sup> Геккель Иоганн Христианович, учитель музыки [4: 109].

<sup>4</sup> Лишин Григорий Андреевич (1854–1888) — композитор, переводчик оперных либретто, музыкальный критик. Музыкаке учился у А. Гензельта, К. П. Галлера, Н. Ф. Соловьева. Капельмейстер оперного театра в Харькове (1875–1878). Автор опер «Граф Нулин», «Испанский дворянин», «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы», фортепианных пьес, романсов. Про его мастерство в качестве аккомпаниатора вспоминал актер В. Н. Давыдов: «Аккомпаниатором он был просто гениальным! Он улавливал и предугадывал каждое намерение артиста, помогал ему, учитывая все недостатки голоса, фразировки, умел выручить в неожиданной беде!» [5: 189].

<sup>5</sup> Малоземова Софья Александровна (1845–1908) — пианистка, педагог, ученица А. Рубинштейна и Т. Лешетицкого в Санкт-Петербургской консерватории.

<sup>6</sup> Помазанский Иван Александрович (1846–1918) — хормейстер, арфист, пианист, композитор. Работал в оркестре русской оперы Мариинского театра. Окончил Петербургскую консерваторию. Автор кантаты, увертюры, романсов.

<sup>7</sup> Щуровский Петр Андреевич (1850–1908) — пианист, композитор, капельмейстер, окончил Московскую консерваторию, учился

параллель Мусоргскому составляли Э. Ю. Гольдштейн, Г. А. Липшин, И. А. Помазанский и П. А. Щуровский, также сочинявшие музыку, в том числе оперы.

Сохранилось несколько свидетельств об уровне пианизма Мусоргского. Среди них — замечание критика Н. П. Карцева на концерт 17 февраля 1877 г.: «Если бы г. Мусоргский сочинял так же, как аккомпанирует, то он явился бы истинною поддержкою русского искусства»<sup>8</sup>. Писали о «высокохудожественном фортепианном сопровождении», об энергичной, отчетливой, полной художественного чувства игре Мусоргского в «Лесном царе» Шуберта<sup>9</sup>. Сообщали, что он «принадлежит к числу замечательных исполнителей фортепианной музыки»<sup>10</sup>. Пространная рецензия на концерт и исполнение Мусоргского была напечатана в «Ведомостях одесского градоначальника»: «Г. М. П. Мусоргский, известный более как композитор, чем пианист, показал нам, однако, что он не только выдающийся пианист, но и артист в полном и серьезном смысле этого слова, умеющий извлекать из фортепиано такие могучие и стройные звуки, какие нам редко приходится слышать от пианистов *par excellence*»<sup>11</sup>. Д. М. Леонова также оставила воспоминания о мастерстве Мусоргского как аккомпаниатора: «Он довел аккомпанемент до той степени художественного совершенства, до той виртуозности, о которых до него не имел представления ни один

---

у П. И. Чайковского. Автор оперы «Богдан Хмельницкий», пьес для фортепиано, романсов, «Сборника национальных гимнов всех государств света» (СПб., 1890).

<sup>8</sup> Цит. по: [11: 490]. Известно, что после исполнения «Лесного царя» Шуберта в Елизаветграде во время концертной поездки с Д. М. Леоновой, Мусоргского вызвали отдельно к публике как пианиста. См.: [11: 535].

<sup>9</sup> О концерте Д. М. Леоновой и Мусоргского в Николаеве. См.: Николаевский вестник. 1879. № 88. Цит. по: [11: 539–540].

<sup>10</sup> Цит. по: [11: 543].

<sup>11</sup> Ведомости одесского градоначальника. 1879. № 189. Цит. по: [11: 545–546].

музыкант, выступавший на концертной эстраде. Он своим аккомпанементом сказал действительно “новое слово” и показал, как велико его значение в отношении цельности художественного исполнения. Аккомпанировать после него сделалось трудным, серьезным делом, и вот почему артисты преимущественно всегда желали петь в концертах с сопровождением М. П. Мусоргского, и потому-то ни один мало-мальски серьезный концерт не обходился без его участия»<sup>12</sup>.

Характерное свидетельство оставил М. А. Врубель, с которым Мусоргский встретился на музыкальных вечерах в доме Валуевых: он подметил не только мастерство исполнителя, но и характер играющего: «со всею яркостью встает передо мною его необычайно красочное, прямо потрясающее своей силой исполнение своих произведений. А рядом с этим — поражающая скромность гениального композитора, как человека, готового ради удовольствия молодежи целыми часами таперствовать»<sup>13</sup>.

О вокальном мастерстве Мусоргского сохранились противоречивые высказывания, в частности, Э. Ф. Направника: «Мусоргский играл свои вокальные сочинения и мастерски пел своим сильным голосом часть вокальную»<sup>14</sup>. Или Римского-Корсакова: «Мусоргский певал вместе с Кюи отрывки из опер последнего. У Мусоргского был недурной баритон, и пел он прекрасно; Кюи пел композиторским голосом»<sup>15</sup>.

Очевидно работа тапера или аккомпаниатора не была неприятным делом для Мусоргского: он отдавался фортепианной стихии как истинный художник, испытывая от

---

<sup>12</sup> См. [9]. Цит. по: [13: 159].

<sup>13</sup> РИИИ. Архив А. Н. Римского-Корсакова. Ф. 8. Раздел VII. Ед. хр. 656. *Врубель А. А.* Письмо с воспоминанием о М. П. Мусоргском от 25 марта 1928 г. См. также: [3: 175].

<sup>14</sup> РИИИ. Ф. 21. Записки-воспоминания Э. Ф. Направника. Тетрадь 3-я. Запись от 3 августа 1916 г. См. также: [11: 506].

<sup>15</sup> См. [12: 55].

процесса, скорее, удовольствие, чем неприязнь. Вместе с тем, отношение к этой стороне деятельности Мусоргского у его друзей и соратников по «Могучей кучке» было совсем не таким, как у других современников: мэтр Балакирев считал аккомпаниаторство «постыдной ролью» для композитора [11: 532–533], В. В. Стасов — «холопской ролью лакеишки и прихвостника [Д. М. Леоновой]»<sup>16</sup>.

Помимо аккомпанирования певцам, Мусоргский с удовольствием принимал участие в концертах с хоровыми коллективами. Об этой стороне его деятельности известно меньше. Среди коллективов — хор студентов С.-Петербургского университета под управлением г. Соловьева, С.-Петербургский музыкально-драматический кружок, Думский кружок под управлением М. А. Бермана.

Впервые мы встречаем упоминание о совместном участии Мусоргского и хора любителей с Берманом во главе 22 февраля 1877 г.: в зале Купеческого собрания в Петербурге в благотворительном концерте в пользу студентов Земледельческого института<sup>17</sup>. Мусоргский, погруженный в сочинение хоров для «Хованщины» и «Сорочинской ярмарки», не мог не отметить мастерство и профессионализм мужского хорового пения коллектива, управляемого Берманом<sup>18</sup>.

Важно, что в том самом 1878-м после семилетнего перерыва возобновились дружеские контакты Мусоргского с Балакиревым. Балакирев был дружен с Берманом, который являлся его помощником по Бесплатной музыкальной школе, поэтому мы можем предположить, что знакомство композитора с хормейстером состоялось при его участии.

По воспоминаниям современников, во второй половине 1870-х, когда Думский кружок стал активно выступать

---

<sup>16</sup> Письмо В. В. Стасова А. П. Бородину. См.: [6: 222].

<sup>17</sup> См.: [11: 491].

<sup>18</sup> В том концерте они исполнили «Летнюю песнь» и «Серенаду» Бендля и русскую народную песню из сборника М. А. Балакирева (скорее всего, «Эй, ухнем»).

в Петербурге, «без Мусоргского, вообще говоря, не обходился ни один благотворительный концерт. Музыкальные же вечера в 70-х годах, ежегодно устраиваемые студентами всех высших учебных заведений в пользу их недостаточных товарищей, были немислимы без его участия. — Аккомпанировал Модест Петрович певцам превосходно. Будучи сам беден, как Иов, он, когда дело касалось благотворительности, все-таки за труд никогда не брал денег» [1: 154].

Имя Михаила Александровича Бермана не столь часто встречается в летописи Орловой, в то время как контакты между ним и Мусоргским с 1877–1878 гг. были регулярными. Охарактеризуем вкратце этого достойного человека.

Происходил он из Вильно, сведения о родителях не сохранились, детство было связано с жизнью с монахами и архиерейским хором. В молодые годы Берман служил регентом хора Пажайслиского монастыря в Каунасе. Его старший брат Иван был в Вильно священником. При переезде в Петербург Берман устроился на чиновничью службу в Городскую Думу, что позволило ему организовать хор любителей и использовать Думский зал для репетиций и спевков. По состоянию здоровья, ухудшившегося во второй половине 1890-х, Берман переехал из Петербурга в Полтаву (1895), взяв с собой семью умершего брата Ивана, душеприказчиком которого являлся. В 1897 г. Берман нашел работу преподавателя хора учеников Феодосийской гимназии. Работал на этой должности он менее года, так как в следующем, 1898-м, вернулся в Петербург. «Он получил приглашение Т. И. Филиппова поступить на службу к нему в Контроль, с тем чтобы руководить его хором»<sup>19</sup>. Переписка Бермана со своим другом Ильей Федоровичем Тюменевым в начале 1900-х прерывается, время кончины хормейстера пока установить не удалось.

---

<sup>19</sup> Цит. по: [2: 76].

Спевки Думского кружка проходили еженедельно по воскресеньям в зале Петербургской Думы. К 10-летию существования коллектива была издана брошюра «Краткий очерк деятельности Думского кружка», где отмечалось, что Мусоргский «аккомпанировал кружку в разных концертах», снабжал «его своими переложениями» и вообще относился «к кружку с лестным для него вниманием»<sup>20</sup>. Спевками и репетициями контакты не ограничились: Берман был в числе приглашенных гостей в памятный вечер исполнения «Хованщины» на квартире Тертия Филиппова 4 ноября 1880 г. Участники Думского кружка, среди которых М. А. Берман, И. Ф. Тюменев (оставивший подробные воспоминания), Г. Чумачевский, провожали скончавшегося композитора в последний путь, пропев в церкви Николаевского сухопутного госпиталя «Со святыми упокой»...

Долгое время создание Мусоргским хоровых обработок народных песен («Плывет, всплывает зеленой садок», «Скажи, девица милая», «Ты взойди, взойди, солнце красное», «У ворот, ворот батюшкиных», «Уж ты, воля, моя воля») приписывалось нуждам Школы сольного пения Д. М. Леоновой, в которой, в основном, учились девушки. Возможно, данная версия базировалась на воспоминаниях Н. А. Римского-Корсакова, отметившего в своей «летописи», что Мусоргский для Леоновой сочинял «упражнения... какие-то трио и квартеты с ужасным голосоведением» [12: 130]. При этом мало кого смущало, что хоровые обработки были рассчитаны на мужской хор (мужской квартет).

Более того, все пять обработок народных песен были сочинены Мусоргским для Думского кружка по инициативе Бермана в 1878 г. «С кружком Бермана композитора связывала работа аккомпаниатора, не особенно престиж-

---

<sup>20</sup> Цит. по: [2: 65]. См. также: [8: 7].

ная, но все-таки дающая возможность довольно регулярного участия в концертах, отмечаемых прессой» [2: 62]. Это сторона деятельности композитора пока не вполне изучена, тем интереснее в дальнейшем постараться выявить новые грани в общении двух музыкантов.

В рамках научной деятельности в Государственном институте искусствознания мы с Анной Сергеевной Виноградовой планируем воскресить и републиковать нотные сборники Думского кружка. Работа дает возможность не только погрузиться в репертуар, который частично прошел «через руки» Мусоргского, но и понять художественную направленность хорового кружка Бермана. Основанный на немецких традициях Liedertafel (совместного мужского хорового пения), Думский кружок довольно быстро стал стремиться к национальной окраске своих выступлений. Поэтому не случайно, руководитель коллектива заказал обработки для мужского хора не только Мусоргскому, но и Римскому-Корсакову, Щиглеву. При изучении и сравнении нот стало ясно, что бермановские варианты всегда отличаются от авторских. Выявление отклонений, попытка понять логику Бермана при исправлении рукописей своих друзей, музыкальные вкусы даровитого хормейстера — все это сможет в дальнейшем осветить вопрос о способах обработок народных песен в России с неизвестной стороны. Но это — дело будущего.

### *Приложение*

#### **Перечень благотворительных вечеров с участием М. П. Мусоргского в 1876–1881 годы**

11 марта 1876 г. — благотворительный музыкальный вечер<sup>21</sup> с постановкой живых картин в пользу Общества для вспо-

---

<sup>21</sup> Программа вечера, на котором Мусоргский аккомпанировал, в отличие от других, не включала его собственную музыку. Звучали сочинения Дютша, Кюни, Даргомьжского, Чайковского, Помазанского, Лишина, Мейербера, Гуно, Шуберт-Листа и Таузига. Программа

моществования нуждающимся студентам Медико-хирургической академии<sup>22</sup>, зал С.-Петербургского собрания художников.

23 марта — концерт БМШ с исполнением сочинений Мусоргского, во втором отделении он аккомпанировал А. Н. Молас.

18 апреля — концерт (утро) в пользу студентов-технологов.

2 декабря — концерт в пользу студентов Медико-хирургической академии<sup>23</sup>.

31 января 1877 г. — концерт (студенческий музыкально-танцевальный вечер) в зале СПб собрания художников в память основания С.-Петербургского университета.

17 февраля — концерт Ю. Ф. Платоновой в зале Кононова<sup>24</sup>.

22 февраля — концерт в пользу студентов Земледельческого института в зале Купеческого собрания (у Казанского моста), в концерте участвовал Думский кружок под управлением М. А. Бермана.

10 апреля — концерт в пользу Общества для вспомоществования студентам Медико-хирургической академии в зале Русского купеческого собрания<sup>25</sup>, Мусоргский аккомпанировал Думскому кружку.

18 декабря — концерт в пользу Общества для пособия слушательницам врачебных и педагогических курсов в зале Купеческого собрания (у Казанского моста)<sup>26</sup>.

26 декабря — концерт в Мариинском театре в пользу артистов оркестра русской оперы.

---

сокращенном виде приведена в изд.: [11: 458]. Здесь и далее информация о концертах базируется на материалах летописи А. Орловой [11: 453–602], за некоторыми исключениями, отмеченными в сносках.

<sup>22</sup> Упоминание в афише Медико-хирургической академии наводит на мысль, что идея помощи нуждающимся студентам исходила от А. П. Бородина.

<sup>23</sup> Петербургский листок. 1876. № 237.

<sup>24</sup> Музыкальный листок. 1877. № 10. От 10 февраля. Известия из России. См.: [11: 489] (полная программа). См. также: Музыкальный свет. 1877. № 8 от 20 февраля.

<sup>25</sup> См.: [10: 215].

<sup>26</sup> В концерте помимо Мусоргского аккомпанировал Г. А. Липшин, принимал участие хор БМШ под управлением Н. А. Римского-Корсакова.

27 декабря — музыкальный вечер в зале Общества доставления дешевых квартир, 2-я рота Измайловского полка № 8.

5 февраля 1878 г. — участие в вокальном и инструментальном концерте в пользу приюта св. Ксении для трудящихся девиц (общества пособия бедным женщинам) в зале Городской думы.

9 февраля — аккомпанировал на художественно-музыкальном вечере в пользу нуждающихся учеников Академии художеств в С.-Петербургском собрании художников.

12 февраля — концерт в пользу семейств раненых и убитых нижних чинов лейбгвардии Первой артиллерийской бригады; концерт состоялся в зале Благородного собрания (у Полицейского моста).

27 марта — музыкально-литературный вечер в пользу недостаточных учащихся строительного училища в Зале Благородного собрания.

6 апреля — «семейно-музыкальный вечер» при участии «членов вспомогательной кассы музыкальных художников» в зале Русского купеческого собрания, Мусоргский аккомпанировал Д. М. Леоновой.

9 апреля — аккомпанировал Д. М. Леоновой в концерте в пользу Общества для пособия слушательницам врачебных и педагогических курсов.

17 апреля — «музыкально-драматическое утро» в зале Благородного собрания (у Полицейского моста).

25 февраля 1879 г. — аккомпанировал в концерте в зале Дворянского собрания.

1 марта — художественно-музыкальный вечер с живыми картинами в пользу недостаточных учеников Академии художеств в зале Кононова.

13 марта — концерт Д. М. Леоновой в зале Санкт-Петербургского купеческого собрания.

20 марта — концерт в пользу слушательниц фельдшерских курсов при общине св. Георгия (зал Кононова).

3 апреля — концерт в пользу общества для пособия слушательницам врачебных и педагогических курсов (в зале Кононова).

5 апреля — концерт в зале Александровской женской гимназии.

зима 1880 г. — Мусоргский часто аккомпанирует на вечерах Музыкально-драматического кружка в гостинице «Демут».

6 апреля 1880 г. — литературно-музыкальный вечер в пользу общества вспомоществования нуждающимся студентам Медико-хирургической академии.

8 апреля — концерт Д. М. Леоновой с участием Мусоргского, а также оркестра русской оперы под управлением Н. А. Римского-Корсакова в зале Кононова.

20 января 1881 г. — концерт с участием Мусоргского в С.-Петербургском собрании художников в зале Кононова.

9 февраля — художественно-музыкальный вечер в редакции «Нового времени» в пользу недостаточных учеников Академии художеств<sup>27</sup>.

## Литература

1. *Бертенсон В. Б.* Из книги «За 30 лет: Листки из воспоминаний» // М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников / сост., текст. ред., вст. статья и коммент. Е. М. Гордеевой. М.: Музыка, 1989. С. 154–157.
2. *Виноградова А. С., Лебедева-Емелина А. В.* Новые данные о хоровых обработках народных песен М. П. Мусоргского // Научный вестник Московской консерватории. 2023. Т. 14. № 1. С. 60–91.
3. *Врубель А. А.* Письмо А. Н. Римскому-Корсакову // М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников / сост., текст. ред., вст. статья и коммент. Е. М. Гордеевой. М.: Музыка, 1989. С. 175.
4. Всеобщая адресная книга С.-Петербурга. СПб.: Изд. Гоппе и Корнфельда, 1867–1868. С. 109.
5. *Давыдов В. Н.* Рассказ о прошлом. Театральные мемуары. Л.-М.: Искусство, 1962.
6. *Дианин С. А.* Бородин. Жизнеописание, материалы и документы. М.: Госиздат, 1960.

---

<sup>27</sup> Позднее И. Ф. Тюменев в своем Дневнике отметит, что «Мусоргский постоянно принимал участие в благотворительных концертах в пользу кассы Академии художеств». См.: *Тюменев И. Ф.* Моя автобиография. Т. III. 1877–1881. Запись от 18 марта 1881 г. // РНБ ОР. Ф. 796. И. Ф. Тюменев. Оп. 1. Ед. хр. 12. Л. 439.

7. *Ипполитов-Иванов М. М.* 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях. М.: Госмузиздат, 1934.
8. Краткий очерк деятельности Думского кружка за первое десятилетие его существования. 1874–1884. СПб., 1884.
9. *Леонова Д. М.* Письмо в редакцию // Новое время. 1881. 21 марта.
10. Милий Алексеевич Балакирев. Летопись жизни и творчества / сост.: А. С. Ляпунова и Э. Э. Язовицкая. Л.: Музыка. 1967.
11. *Орлова А. А.* Труды и дни М. П. Мусоргского: Летопись жизни и творчества. М.: Музгиз, 1963.
12. *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни / под ред. и с доп. А. Н. Римского-Корсакова. М.: Госмузиздат, 1928.
13. *Яковлев В.* Мусоргский в воспоминаниях и наблюдениях современников // Яковлев В. Избранные труды. Т. 2. М.: Сов. композитор, 1971. С. 151–159.

*Antonina Lebedeva-Emelina*  
(Moscow)

### **Modest Mussorgsky as Accompanist: Charity Evenings of the Mikhail Berman' Duma Circle**

**Keywords:** M. P. Mussorgsky, M. A. Berman, Duma circle, D. M. Leonova, accompanistry, charity concerts, choral arrangements of folk songs.

During the last five years of M. P. Mussorgsky's life and work, he often participated in charity musical events, home concerts, singers and choir rehearsals as an accompanist. Many testimonies have been preserved about the skill of his piano playing (N. A. Rimsky-Korsakov, N. P. Kartsev, A. A. Vrubel, D. M. Leonova). The author of the publication has compiled a list of charity concerts in St. Petersburg with the participation of Mussorgsky (1876–1881), which is given in the Appendix. Accompanying singers and choral groups at musical evenings, Mussorgsky sometimes competed with

other pianists who took part in charity events (E. Yu. Goldstein, M. K. Benois, I. H. Haeckel, G. A. Lishin, S. A. Malozemova, I. A. Pomazansky, P. A. Shchurovsky). Often Mussorgsky's performance inspired the audience more than the skill of conservatory graduates. The attitude towards the composer's accompanistry or taping among his friends and colleagues in the "Mighty Handful" was almost always negative. On February 22, 1877, in the hall of the Merchant Assembly in St. Petersburg, Mussorgsky accompanied the singing of the Duma circle under the direction of M. A. Berman. Contacts with Berman's amateur male choir were constant in the last five years of the composer's life; members of the circle participated in Mussorgsky's funeral and funeral service. Biographical information is provided for the choirmaster, M. A. Balakirev's assistant at the Free Music School. It is noted that Mussorgsky composed five choral arrangements of folk songs for the Duma circle precisely at Berman's request.

*Татьяна Букина*  
(Санкт-Петербург)

**Переосмысляя «правду в звуках»:  
мусоргiana Б. В. Асафьева 1920-х годов  
и идеи органического мировоззрения**

Хорошо известно, что в послереволюционное десятилетие фигура М. П. Мусоргского занимала в исследованиях Б. В. Асафьева одно из центральных мест. Роль музыковеда в критическом осмыслении наследия композитора в 1920-х годах, в продвижении его в театральном репертуаре, а также в кампании по реконструкции его оригинальных партитур, высоко оценивалась как в советское время, так и сегодня. Между тем, редко обращалось внимание на то, что видение творчества Мусоргского Асафьевым имело мало общего с тем обликом, какой оно впоследствии приобрело в официальной советской «агиографии». В работе «Симфонические этюды» (1922) музыковед назвал одной из главных задач в отношении композитора переосмысление вменяемой ему идеи «правды в звуках», которая, как он настаивал, в действительности не имела ничего общего ни с идеологией народничества, ни с концепцией реализма в литературе XIX в. В поисках иного, более релевантного, ее понимания он отсылал к концепции органического мировоззрения, получающей, по его утверждению, все более широкое признание в науке. В чем же именно заключалась эта трактовка музыки в русле органического мировоззрения, предлагаемая Асафьевым, и какие новые возможности в музыковедческом познании он с ней связывал? Ответ на этот вопрос позволит по-новому оценить его вклад в исследование творчества Мусоргского.

Термин «органическое мировоззрение» был привнесен музыковедом из философской системы Анри Бергсона, идеи которого в первых десятилетиях XX в. проч-

но вошли в российский интеллектуальный background. В рамках органического мировоззрения на мир и его частные явления — материальные вещи, общество, культуру, феномены психической жизни и продукты мышления человека — проецируются характеристики, свойственные живым организмам: целостность, индивидуальность, иерархическая системность устройства и способность к самоорганизации, подверженность необратимым (но не предзаданным), ритмически упорядоченным изменениям, наличие исторической памяти, открытость к взаимодействию с окружающим миром и способность реагировать на вызовы окружающей среды<sup>1</sup>. Такого рода свойства не могут быть постигнуты посредством рационального познания: в качестве альтернативы ему приверженцы органицизма выдвигали интуицию, или «интеллектуальную симпатию», позволяющую непосредственно приобщиться к неповторимой, невыразимой в общих понятиях сущности предмета, охватив его во всей его органической целостности, изменчивости и историчности [7: 17–20]. В подобном виде органическое миропонимание выходило далеко за рамки метафизики. Оно по сути предлагало новую методологию научного, прежде всего гуманитарного, познания, задавая перспективы для системного и динамичного осмысления феноменов человеческого мышления и культуры в противовес устаревшей позитивистской точке зрения.

В работах Асафьева середины 1910 — начала 1920-х годов встречается множество свидетельств его приверженности органицизму: с идеями этого направления он был знаком как по работам самого Бергсона, так и по трудам его последователя Н. О. Лосского, бывшего его профессором в университете. В своих статьях [2, 3, 5 и ряде других] музыковед утверждал, что органическое мировоз-

---

<sup>1</sup> Подробнее см.: [8].

зрение дает ключ к постижению многих значимых граней музыкального творчества.

О том, как Асафьев представлял себе эту методологию в практическом применении, во многом дают представление его работы о Мусоргском. Так, в «Симфонических этюдах» он признавал наиболее ценным достижением композитора беспрецедентный уровень психической достоверности, достигаемой в его сочинениях через «омузыкаление» человеческой речи. Залогом подобного психического проникновения, утверждал музыковед, оказалась свойственная Мусоргскому обостренная восприимчивость к окружающей реальности: «он переживал как *живое восприятие* всё, что хотел передать в звуке» [4: 258]<sup>2</sup>. Из рассуждений музыковеда становится очевидным, что, отсылая к понятию «живого восприятия», которое в данном фрагменте встречается несколько раз, он имел в виду какую-то особую стратегию наблюдения и «чтения» реальности; именно подобный навык восприятия он связывал с органическим миропониманием, противопоставляя его «дискурсивному познанию» жизненных явлений, и именно с этим свойством связывал свое понимание пресловутой «правды в звуках». Анализ публикаций Асафьева 1920-х годов, посвященных композитору, позволяет установить, какие проявления он ассоциировал с описываемой им стратегией познания действительности. Наблюдая над мировосприятием Мусоргского, музыковед, в частности, выделял в нем следующие особенности:

*Острая наблюдательность и впечатлительность, психологическая проницательность, усиленные склонностью к интенсивной эмпатии и глубокому драматическому переживанию жизненных реалий.*

*Повышенное внимание к внешним проявлениям действительности, в том числе, наиболее обыденным и неприглядным: сочетание углубленной психологической*

---

<sup>2</sup> Курсив мой. — Т. Б.

проработки образов с насыщенной событийной канвой, острая наблюдательность в отношении бытового колорита.

*Реактивность в воссоздании в музыке эквивалента своим жизненным впечатлениям, переводе явлений внешнего мира и психической жизни в музыкальные звучания.*

Данные свойства восприятия, по мнению Асафьева, лежали в основе многих аспектов художественного новаторства Мусоргского. В поисках ключа к пониманию такой познавательной стратегии можно обратиться к более близким нам по времени изысканиям в области антропологии. В частности, несомненную общность с ней имеет феномен «мѣтиса» (*mētis*), или «практического знания», описанный в 1998 г. американским антропологом и политологом Джеймсом Скоттом [9]; кроме того, во многом сходное понятие «охотничьего знания» или «следопытной» парадигмы ввел в 1979 г. итальянский историк Карло Гинзбург [1]. Понятия, предложенные данными авторами, очерчивают специфический тип знания, который характеризуется фокусом на окружающей действительности, данных конкретного опыта, практических действиях, в противовес дедуктивному подходу, призывающему исходить из предлежащей опыту теории. Для метиса эмпирическая реальность обладает нередуцируемыми свойствами: она дает понимание сложного неповторимого контекста, который всегда богаче любых теоретических представлений о нем. Для такого знания особо информативными оказываются уникальные «качественные» признаки, образующие предметно-чувственную «фактуру» реальности, не подлежащие точной регистрации, измерению и рациональному упорядочиванию. Это позволяет считать метис разновидностью «интеллектуальной симпатии», продвигаемой органическим мировоззрением.

Можно предположить, что характерная для «охотничьего» знания сфокусированность на физической реаль-

ности и была той самой стратегией «живого восприятия», которую Асафьев описывал применительно к Мусоргскому. В своем творчестве композитору приходилось иметь дело с неупорядоченным, сложноорганизованным, несомненно «органическим» по своей природе объектом — парадоксально-противоречивой психической реальностью. При этом речь шла о наблюдении двух планов: внешнего, доступного сенсорному опыту, погруженного в быт и повседневное поведение человека, — и внутреннего, скрытого от эмпирического познания хрупкого мира человеческой психики. В таком случае личный «метис» композитора должен был заключаться в чутком установлении глубинных связей между этими двумя планами и, затем, столь же нюансированном переводе этих явлений в музыкальную реальность.

Согласно музыкальной психологии, за подобного рода процессы в деятельности музыканта отвечает интонационный слух — вид слуха, лежащий в основе эмоциональной восприимчивости к музыке, психофизиологических реакций на нее, разнообразных слуховых синестезий. По утверждению Д. К. Кирнарской, этот вид слуха ориентирован преимущественно на «материальные» свойства звучания — тембровые, акустические, динамические, артикуляционные, дающие представление о физических качествах объекта: эти аспекты, не поддающиеся нотной записи, интонационный слух интерпретирует как наиболее значимые, смыслообразующие [6: 63–83]. Несомненно, что в комплексе музыкальной одаренности Мусоргского интонационный слух играл исключительно важную роль: с одной стороны, — как технология психологической интерпретации речевых интонаций; с другой, — как инструмент, обеспечивавший обилие, разнообразие и реактивность экстрамузыкальных связей в поиске им музыкальных аналогов. При этом в сознании композитора шла непрерывная работа по «переработке» речевых интонаций, выхваченных его слухом из обыденной жизни:

отбору среди них наиболее экспрессивно и семантически насыщенными, трансформации их в музыкальные звучания и образованию нового синтеза с художественным словом. В результате вниманию слушателя предстала творчески преобразованная реальность, в которой выразительные элементы эмпирической действительности транслировались в максимально концентрированной форме, не утрачивая в то же время свойств «живого восприятия».

Воссозданные на основе работ Асафьева элементы личного «метиса» Мусоргского позволяют проследить, как обращение к идеям органического мировоззрения дало музыковеду возможность проникнуть в творческую лабораторию мастера и увидеть в новом свете его музыкальные новации. Рассмотренный эпизод «Симфонических этюдов» представляет любопытный пример применения Асафьевым идей органицизма в исследовании музыкального материала.

## Литература

1. Гинзбург К. Приметы. Уликовая парадигма и ее корни // Гинзбург К. Мифы — эмблемы — приметы: Морфология и история. Сб. ст. М.: Новое издательство, 2004. С. 189–241.
2. Глебов И. (Б. В. Асафьев). Видение мира в духе музыки (Поэзия А. Блока) // Блок и музыка: Сб. статей / сост. М. Элик. М., Л.: Сов. композитор, 1972. С. 8–57.
3. Глебов И. Пути в будущее // Мелос. Книги о музыке / под ред. И. Глебова и П. П. Сувчинского. Кн. 2. Пг.: Гос. тип., 1918. С. 50–96.
4. Глебов И. Симфонические этюды. Пг.: Гос. филармония, 1922. 329 с.
5. Глебов И. У истоков жизни (памяти Пушкина) // Орфей. Книги о музыке. Кн. 1. Пг.: Гос. филармония, 1922. С. 7–34.
6. Кирнарская Д. К. Музыкальные способности. М.: Таланты-XXI век, 2004. 496 с.
7. Лосский Н. О. Интуитивная философия Бергсона. 3-е изд. Пг.: Учитель, 1922. 111 с.

8. Лосский Н. О. Мир как органическое целое // Лосский Н. О. Избранное. М.: Правда, 1991. С. 349–480.
9. Scott, James. Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed. New Haven, London: Yale University Press, 1998. 445 p.

*Tatiana Bukina*  
(Saint Petersburg)

**Rethinking the “Truth in Sounds”:  
Boris Asafiev’s Research of Mussorgsky in the 1920s  
and Ideas of the “Organic Worldview”**

**Keywords:** M. Mussorgsky, B. Asafiev, organic worldview, *mētis*, the “pathfinder paradigm”.

Despite the fact that the role of Boris Asafiev in research and promotion of M. Mussorgsky’s music is widely acknowledged, his conception of the composer’s creativity is not yet properly comprehended in musicology. In his monograph “Symphonic Etudes” (1922), the musicologist called for a rethink of Mussorgsky’s legacy, and especially an idea of “truth in sounds” generally applied to his music, through a prism of “organic worldview” which Asafiev characterized as “a new paradigm of cognition”. This call became a starting point for analysis undertaken in the given speech: it poses a task to reconstruct Asafiev’s “organic” paradigm of Mussorgsky’s creativity (on the material of works by the musicologist of the 1920’s) and consider new prospects this paradigm, according to Asafiev, provided to musicological research.

*Даниэле Буччо*  
(Кремона, Италия)

**Модест Петрович Мусоргский глазами  
Ивана Александровича Вышнеградского:  
примечания о «способностях выражения»**

18 июля [1918 г.].

В каждом художнике следует, по-моему, различать то,  
что он имеет сказать,  
и то, как он умеет говорить.  
Художником человека делает не то, что он имеет сказать,  
а то, как он умеет говорить,  
другими словами, художником человека делает  
способность выражения, сильнее развитая, чем у других людей.  
Чем выше эта способность, тем «человечнее человек»,  
чем ниже — тем больше приближается он к животному.

*И. Вышнеградский*

Первые размышления Ивана Александровича Вышнеградского (\* Санкт-Петербург, 14 мая 1893 г.; † Париж, 29 сентября 1979 г.) о музыкально-драматургической концепции Мусоргского относятся ко времени его жизни в Петербурге и значительно углубляются в 1910-е годы. С самого начала Вышнеградский проявил склонность к драматическому искусству; в итоге это пробудило в молодом музыканте интерес к художникам, которые были не только творцами одного лишь музыкального измерения, в частности к Р. Вагнеру и А. Скрябину, позднее к творчеству его друга Н. Обухова. Со второй половины 1910-х годов Вышнеградский решил самостоятельно заняться синтезом слова и музыки, в результате чего им было создано сочинение «День Брахмы», названное впоследствии «День Бытия». Вышнеградский интересовался исследованием соотношения словесного и музыкального у различных авторов, чтобы определить собственную позицию по этому поводу, в том числе и с практической целью реализации «Дня Брахмы».

В этом контексте искусство Мусоргского стало предметом особого рассмотрения; внимание к стилю и эстетическим позициям, проявленным Мусоргским в его творчестве, нашло прямую мотивацию в стремлении определить собственные композиторские замыслы. Вышнеградский оставался постоянно связанным с диалектической концепцией музыкальной истории, и его размышления о Мусоргском являются частью попытки очертить историографические оценки; таким образом смысл исследования музыкальной стилистики стремился бы выйти за пределы индивидуальности художника и встал бы на уровень необходимости диалектического движения и его собственных безличных законов.

В своем дневнике Вышнеградский датировал знакомство с искусством Мусоргского декабрем 1911 г. Это был период, когда он делал свои первые шаги на композиторском поприще, тесно общаясь со своим другом и однокурсником Гавриилом Елачичем, вдохновителем и соавтором его оперных начинаний, главным образом перекраиваний гоголевских сюжетов<sup>1</sup>.

Позднее, 18 июля 1918 г., двадцатипятилетний композитор записал ряд историографических размышлений о «способности выражения» нескольких композиторов в общем линейном хронологическом порядке: Бетховен, Мендельсон, Глазунов, Римский-Корсаков, Мусоргский, Вагнер и Скрябин. Это страницы в виде собрания частных рукописных наблюдений, написанных внешне стихийно, без вычеркиваний и переосмыслений, если не считать пометки, добавленной на левом поле страницы 64.

---

<sup>1</sup> Внимание к творчеству Мусоргского и Гоголя, пробужденное его другом-поэтом в контексте их первых творений, представляется последовательным, если принять во внимание, между прочим, вдохновение, которое Мусоргский черпал из сборника рассказов «Вечера на хуторѣ близъ Диканьки», результатом которого стало создание оперы «Сорочинская ярмарка» или неоконченной «Женитьбы».

Размышления Вышнеградского, не заостряя внимания на отдельных деталях произведения Мусоргского, тяготеют к высшему обобщению, к синтезирующему суждению, к установлению связей преимущественно с техническими и эстетическими решениями других композиторов. Они проникнуты пониманием Вышнеградским вагнеризма и искусства Берлиоза и имеют тенденцию подтвердить оценочные суждения, направленные на оправдание идеала Сверхискусства, от наименования которого автор позже отказался, после его переезда в Париж в 1920-х годах. Эта эстетическая позиция нашла правомерность в понимании историко-диалектического направления, предпосылки которого содержатся в стилях рассматриваемых композиторов.

Источники этих размышлений обнаруживаются в некоторых юношеских тетрадах (хранящихся в оригинале и в микрофильме в архиве Вышнеградского в Фонде Пауля Захера в Базеле [МФ-411]) и в тетради в виде рукописного дневника, находящейся в распоряжении членов Association Wyschnegradsky; оба эти источника частично воспроизведены в книге «Пирамида жизни», изданной в 2001 г. под редакцией Аллы Бретаницкой, Елены Польдяевой и Олеси Бобрик<sup>2</sup>.

Помимо теоретического осмысления, влияние искусства Мусоргского иногда можно проследить в некоторых композиционных решениях Вышнеградского. Как и драматургические решения в либретто Мусоргского, задуманные Вышнеградским либретто не содержат сентиментальных сюжетов и ведущая роль отводится в них народу.

Явная музыкальная и драматургическая отсылка к Мусоргскому послужила источником вдохновения для инструментальных мотивов третьей сцены «Вечного

---

<sup>2</sup> Иван Вышнеградский: Пирамида жизни: Дневник, статьи, письма, воспоминания // Русское музыкальное зарубежье в материалах и документах. Кн. 2 / сост. и ред. А. Л. Бретаницкая, публ. Е. Г. Польдяева. М.: Издательский дом «Композитор», 2001.

чужестранца» ор. 50 (*L'éternel étranger*, Музыкально-сценическое действие в 5 картинах, 1940–1979, незакончено); Вышнеградский разработал знаменитую фигуру струнных из Пролога «Бориса Годунова» в шестнадцатых нотах, используя систему пар фортепиано, настроенных на четверть тона друг от друга. Переработка отсылки к «Борису» в сочинении Вышнеградского приобретает несколько карикатурное значение, особенно по сравнению с серьезностью первоначального замысла.

Автор считал, что предмет этой «мистерии перевоплощения» он получил в виде откровения в 1918 г.; в 1940-е годы он создал центральную сцену произведения, действие которой происходит в зале консерватории. Она представляет собой музыкальный конкурс как по композиции, так и по музыкальному исполнению. В описании сцены есть указание на наличие бюстов композиторов, частично вспоминаемых в его юношеских записях. Драматургия Вышнеградского состоит в этой конкретной сцене в строго стилистической постановке, в которой «антикварная» установка, казалось бы, преодолевается именно благодаря использованию отсылки к Мусоргскому. Фрагмент мотива Мусоргского фактически использован в виде «Прогулки» для входа и выхода участников конкурса в сочетании с другими цитатами и переработками фрагментов того же автора, в соответствии с сознательно стилистически «саморефлексивной» установкой.

### *Приложение*

Текст Ивана Вышнеградского, датированный 18 июля 1918 г., переписан с микрофильма № 451, хранящегося в коллекции Вышнеградского в Фонде Пауля Захера в Базеле [Мф. 411, с. 630–633, страницы рукописи 61–66]; частично он опубликован в вышеупомянутом томе «Пирамида жизни» на с. 81–83.

[...]

*Мусоргский. Странное явление. Великий художник, он, как никто, обладает музыкальной интуицией част-*

ностей, но именно только частных, и в этой области он превосходит даже Вагнера. Растущий гриб в лесу, мерцание луны, луч солнца, скрип телеги, богатырские ворота, средневековый замок, затем тончайшие оттенки настроений от неопределенной меланхолии и наивной детской радости до пароксизмов ужаса, все схватывается в самом корне и выражается с предельным лаконизмом — иногда в двух-трех нотах. Я настаиваю на том, что его интуиция чисто музыкальная и что он не вдается в чистую живопись, как иногда Берлиоз. Его музыка, помимо реального смысла, имеет параллельно свой чисто музыкальный смысл. Это не изображение предметов, это схватывание их сущности и перевод этой сущности на чисто музыкальный язык.

Его музыкальный язык, как и у всякого великого художника, составляет цельный, единый микрокосмос, в котором находят свое место и гриб, и луч солнца, и средневековый замок. И моменты характеристики никогда не бывают оторваны от общего течения музыкальной мысли, но сама муз. мысль следуя своей музыкальной необходимости проходить совершенно естественно приходит к тем или иным сочетаниям, как раз в тот момент, когда слово требует их. Берлиоз же, когда живописует, то выходит за пределы этого микрокосмоса, и в этом его ошибка. Искусство может выйти за пределы микрокосмоса и слиться с макрокосмосом, но это только в мистическом плане, только через сверхискусство.

Но Мусоргский лишен был интуиции общего — общей связи явлений. Дух его не парит высоко над землей, не объемлет собой широкие горизонты, — ему чужд экстаз и сверхчеловеческая радость бытия. В этом он противоположен Вагнеру, с которым его роднит музыкальная интуиция вещей. Вагнер тклет космические картины, — он пишет широкими мазками.

Вот он развернул перед нами радугу, вот мягко и пластично вливается он в мотив Валгаллы — это боги ше-

*стеуют по радуге. Но вот торжественный и мощный марш богов сменяется нежным убаюкивающим пением дочерей Рейна. Но лишь на мгновение — снова раздаются марш, прорезываемый сверху до низу мотивом меча — мотивом непреодолимой силы. И картина заканчивается мотивом радуги, проводимым на этот раз ff. И от сопоставления этих контрастов рождается грандиозный космический образ, заполняющий собой всю вселенную, все мироздание.*

*Мусоргский чужд этого, но, несмотря на это, нельзя сказать, что он был лишен богатого мироощущения. Его мироощущение гораздо богаче Корсаковского, Глазуновского и других. И повествуя о грибе, он гораздо ближе к Духу, чем Корсаков, повествующий в конце „Китежса” о незримом свете.*

*Какое-же явление наблюдается в Мусоргском с точки зрения цели и средства. Этот вопрос не так просто решается, как у других композиторов, в виду особенностей его творчества. По-видимому, он к музыкальной стихии прикасался через слово — слово служило ему оплодотворяющим и формирующим элементом, после чего и выливались его дивные творения, оправдываемые и чисто музыкально.*

*На вопрос: „что имел он сказать?” нужно ответить: то, что ему нравилось в искусстве слова. Но то, что он выбирал, ведь гораздо ниже того, что он говорил чисто музыкально (в противоположность Корсакову). И вот вопрос: был ли Мусоргский чистым музыкантом? И мне кажется, что самое правильное ответить: сознательно нет, на самом деле — да. Об этом свидетельствуют чисто музыкальные ценности его произведений. И тогда ответ на основной вопрос будет такой: в Мусоргском мы имеем равновесие между целью и средствами, между именем что сказать и умением говорить, скорее в сторону преобладания содержания. Но ведь у него музыка неотделима от сущности предмета, о коем он говорит.*

Он ведь не Корсаков, который плавает по поверхности и относительно которого не может быть таких сомнений (он и сам ведь пишет в предисловии к своим операм, что они суть, прежде всего, произведения музыкальные).

Я чувствую запутанность своего изложения, но очень трудно анализировать композиторов, пишущих не абсолютную музыку, (в противоположность Корсакову) а на текст. Но этих трудностей не будет, когда мы будем говорить о

Рихарде Вагнере, этом композиторе из композиторов, этой титанической всеобъемлющей личности, этой центральной фигуре в истории музыкального искусства, этом первом провозвестнике Сверхискусства. Если Корсаков касается только поверхности вещей, если Мусоргский проникает под поверхность в самую вещь, то Вагнер проникает еще глубже под самую вещь — там, где она соприкасается с остальными вещами.

*Daniele Buccio*  
(Cremona, Italy)

### **Modest Petrovich Mussorgsky through the Eyes of Ivan Alexandrovich Wyschnegradsky: Notes on the “Abilities of Expression”**

**Keywords:** Ivan Aleksandrovitch Wyschnegradsky, *The Eternal Stranger (L'éternel étranger)* op. 50, Relationship between word and music, Richard Wagner.

The topic of the report is dedicated to Ivan Wyschnegradsky's reflections on Mussorgsky's art in the context of his dialectical conception of the history of music and his interest in the relationship between word and music among various composers. This interest dates back to the composer's youth. Later Wyschnegradsky staged his own stylistic conception in the third episode of the op. 50, in which the author also reworked a famous Mussorgskian fragment.

*Галина Тавлай*  
(Санкт-Петербург)

**Жанровая и музыкально-стилевая специфика  
традиционной песенной культуры  
малой родины М. П. Мусоргского: крестьянская  
песня, которую мог слышать композитор**

Модест Петрович Мусоргский — композитор, главной, сполна осуществленной мечтой которого в создаваемой им музыке стало: «Народ сделать» пером «режущей слух правды!..» Эмоционально и страстно добивался он поставленной цели на протяжении всей своей творческой жизни: «Сплю и вижу его, ем и помышляю о нем, пью — мерещится мне он, он один цельный, большой, *неподкрашенный и без сусального*»<sup>1</sup>. «Удастся мне — спасибо, нет — в печали пребывать буду, а народ из головы не выйдет — шалишь!»<sup>2</sup>.

На другом полюсе могучего ощущения любви к родине — идеально выстроенная Мусоргским во Вступлении к «Хованщине» картина «Рассвет на Москва-реке» — с «заутреней», петухами, звуковой имитацией постепенно освещаемых под лучами восходящего солнца куполов церквей, растущего, заполняющего все вокруг света.

Свою губернию, свой уезд Модест Петрович, по его собственному признанию, «знал напролет»: «мужичков в детстве любил послушать и песенками их искушаться изволил»<sup>3</sup> — приведенные высказывания общеизвестны, но вместе с тем выразительны беспредельно.

Село Карево, в котором родился и провел детские годы Мусоргский, находится на берегу загадочно прекрасно-

---

<sup>1</sup> Письмо М. П. Мусоргского И. Е. Решину. 13 июня 1873 г. См.: [1: 148].

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Письмо М. П. Мусоргского В. В. Никольскому. 28 июня 1870 г. См.: [2: 106].

го озера Жижица. Эти земли лежат на стыке нынешних Псковской, Смоленской, Тверской областей России и Витебской — Беларуси, что сказалось не только на близких контактах названных локально-региональных традиций, их музыкальной специфике, но и на языковом диалекте (в том числе — самом произнесении здешних аутентичных песенных текстов), а также на всевозможных, внешне затрудняющих изучение, исходящих из задач разности областных центров, разводящих исходно связанное, проблемах административной принадлежности. Ранее Карево входило в Торопецкий уезд Псковской губернии. Рядом же находилась губерния Витебская. В качестве районного центра, исходя из современного административного деления, этот древний исторический город, расположенный в шестидесяти километрах (46 км по прямой) в северо-восточном направлении от нынешнего районного центра Кунья, которая теперь относится уже к Тверской области. Когда-то именно в Торопец наезжал решать свои хозяйственные дела землевладелец М. П. Мусоргский. Кунья в его времена, естественно, не имела того административного статуса, который она обрела в наши дни. Все отмеченные перипетии отчасти сказываются и на порядке изучения здешних традиций в наше время. Одни исследователи обозначают их как торопецкие [4], другие — как куньинские [3].

Локальные песенные традиции на этих землях весьма мобильны и самобытны, а их границы в отношении ряда жанров в значительной степени размыты. Там, где исследователями фиксировалось бытование *колядных* песен, уже нет почему-то *купальских* или *жнивных*. Территория распространения различных обрядовых песен здесь часто (как, впрочем, и везде), определяется течением рек: Западной Двины, Ловати, Куньи, Усвячи и отличается достаточно разностным наполнением самой жанровой системы — даже в близлежащих локальных традициях, которые характеризуются уже *своими* собственными жан-

ровыми приоритетами. Так колядки, зафиксированные в данном Верхне-Ловатско-Куньинском регионе, бытовали лишь на его юго-западе (Пореченская волость Велико-Лукского района) и юго-востоке (если мысленно двигаться от районного центра Кунья в направлении Усманской волости). Обычай петь колядки соотносим в данной местности с течением реки Усвячи. Здесь, в д. Андроново, а также в Крестовской и Морозовской волостях зафиксирована традиция «трясти кольца» — речь идет о гаданиях под песенный сюжет подблюдных песен: что выпадет по тексту поэтического сюжета, то и суждено (!..) девушке, к которой обращена данная песенная строфа.

*Масленичные* песни и обычаи распространены на данной территории повсеместно: здесь записано более 17 сюжетов, распеваемых на соответствующий *масленичный* формульный *напев*. Этот же напев, как считают исследователи, распространен также в Невельском, Локнянском и Новосокольническом районах Псковской области [3: 191] — то есть достаточно широко. Местная песенная традиция поражает тонкостью, гибкостью своего мелодико-интонационного становления, отсутствием «любовых» решений. Здесь появляется масса дополнительных, квантитативно выраженных, распеваний «неглавных», с точки зрения песенного стихосложения, слогов поэтического текста.

На сегодняшний день во всех означенных территориях почти не осталось коренных жителей, тем более значимы наработки специалистов, публикации песенных записей, этнографические сведения, характеризующие данную культурно-историческую традицию. Исследователями-этномузыковедами выделяется как особая зона традиционная культура верховьев Ловати и Куньи [3], куда в качестве одной из трех — *куньинской* традиции — входят и места малой родины Мусоргского.

Фольклорные традиции *северной части* отмеченной зоны представляют собой периферию распространения

песенных форм летнего календарного периода [3: 191–192]. Именно здесь неожиданно долго сохранялся обычай переодеваться в «русалок». Исходные прототипы здешних песен, как нам представляется, находятся в южном географическом векторе от отмеченной территории — по сути истоки и параллели ко многим здешним локальным традициям следует искать в системе *северно-белорусского календаря*. При этом весьма любопытно: какие метаморфозы претерпевают эти традиции, чем они отличаются одна от другой и что будет правильнее: назвать их идентичными или близко родственными?

Только одна ритмико-мелодическая формула — обычно, открывающая второе мелостишие строфы в *иванских*, а также *жнивных* напевах данной местности — сохраняет при этом свои исходные, четко обозначенные параметры, свойственные белорусским материалам. Первое же мелостишие такого обрядового напева распевается по принципу, неожиданно напоминающему способ организации интонационного материала в русской протяжной литической песне. Это — и ритмически видоизмененные *повторы-вставки* определенных небольших фрагментов песенной формы, расположенных на границе ее микро-сегментов, и *словообрывы*, *смены* в них *протяженности* основной счетной единицы, использование *вставных слогов* и, в целом, *свободная трактовка слогового ритма* внутри нормативной формулы. На ритмическую прихотливость, ладовое своеобразие торопецких песен, трудно поддающиеся расшифровке, обращал внимание одним из первых исследовавший их И. И. Земцовский [4: 6].

К примеру, излюбленная местная *волочebная* песенная форма — по сути, единственно употребляемая на этих землях, полностью соответствует одному из северо-белорусских волочebных напевов со слогоритмической структурой 12121212/12121212 и яркой, наполненной жизненной силой и энергией квартовой *возгласной* мелодией и начальной фабулой поэтического текста: «Идем, пойдем по

улице, Христос воскрес, сын Божия!»). Важно подчеркнуть, что ритмическая свобода, тенденция к вольному «сглаживанию» синкоп, их спорадическое заполнение и выравнивание делает этот напев еще более раскованным и свободным, характеризуя особенности местного ее прочтения.

Определенное воздействие на местную обрядовую песенную культуру и характеризующие ее типовые музыкальные структуры (предпочтение отдается замедленным четырехдольным формам), сами принципы сложения песен, что в полной мере заметно по *живным* и *купальским* песням, оказала общность их истоков еще и с латгальской, латышской, литовской этническими традициями, а в связи с этим — направленность отбора, исторически обусловленной «селекции» песенных типовых напевов. Подобное воздействие, кстати, в той же мере заметно и по материалам аналогичных обрядовых жанров северобелорусской традиции. Скорее всего в этом проявляется давний балтский кривичский субстрат.

Тем более важным представляется нам проведение сравнительного аналитического исследования напевов песен, испокон века бытовавших в родных местах Модеста Петровича Мусоргского. Конечно же, великому композитору доводилось слышать, вкушать эту живую, полную изыска, гедонизма и безусловной самобытности крестьянскую традицию.

## Литература

1. Мусоргский М. П. Литературное наследие: в 2 кн. / сост. А. А. Орлова и М. С. Пекелис; под общ. ред. М. С. Пекелиса. М.: Музыка, 1971. Кн. 1: Письма, биографические материалы и документы / сост., авт. вступ. статьи и коммент. А. А. Орлова.
2. Мусоргский М. П. Письма. 2-е изд. М.: Музыка, 1984.
3. Общая характеристика традиций верховьев Ловати и Куны // Народная традиционная культура Псковской обла-

сти: обзор экспедиционных материалов: в 2 томах / М-во культуры Российской Федерации, Фольклорно-этнографический центр, Ком. по культуре Псковской обл., Обл. центр нар. творчества. СПб.; Псков: Изд-во Псковского обл. центра нар. творчества, 2002. Т. 2. С. 189–196.

4. Торопецкие песни. Песни родины М. Мусоргского: для пения (соло, хор) без сопровождения / запись, сост., коммент. и предисл. И. И. Земцовского. Л.: Музыка, 1967.

*Galina Tavlay*  
(Saint Petersburg)

**Genre and Musical-Stylistic Specifics  
of the Traditional Song Culture  
for Modest Mussorgsky' Small Homeland:  
a Peasant Song that the Composer Could Hear**

**Keywords:** Mussorgsky's Small homeland, the disjointedness of local song ritual systems, elements of the Russian long-drawn song, variability of the song form.

The theses outline some features of the genre local musical and ritual systems of songs for Modest Mussorgsky' small homeland. The principal material for the study is presented by the notations of previous publications, since the authentic local tradition has long been frozen. Local song systems in these lands are characterized by significant mobility and originality, and their boundaries in relation to a number of genres are largely blurred.

*Михаил Ковальчук*  
(Аликанте, Испания)

## **О некоторых смычковых народных музыкальных инструментах прошлого и их звуковых возможностях в настоящее время**

Известно, что народное музыкальное творчество зародилось в глубокой древности и оно является исторической основой музыкальной культуры, источником национальных музыкальных традиций и способом выражения народного самосознания. Многие русские композиторы, в том числе М. П. Мусоргский, использовали народное музыкальное творчество в своих произведениях.

В докладе обращается внимание на отдельные народные смычковые музыкальные инструменты, на которых играли в прошлом, но в настоящее время они по многим причинам практически забыты. Уже много лет автор исследует смычковые музыкальные инструменты, их историю, форму и конструктивные особенности, и самое главное — их звуковые возможности.

Сложилось мнение, что народные смычковые музыкальные инструменты, имеющие различные названия и форму, по качеству звука уступают аналогичным классическим. Например, еще в 1904 г. Н. И. Привалов написал, что гудок «быль инструментъ чрезвычайно первобытной конструкціи...», «Исполненіе на немъ было примитивное...» [4: 27], «Гудокъ не представляль собою какого-нибудь самобытнаго музыкальнаго орудія: это была одна изъ первобытныхъ формъ вродѣ описанныхъ выше ребабовъ, ребековъ, віоль и проч.» [4: 34].

Прошло 120 лет и это ошибочное мнение не только не изменилось, а наоборот, глубоко укоренилось в сознании людей. Автор занимается реконструкцией народных смычковых музыкальных инструментов прошлого с использованием элементов особой технологии и своей дея-

тельностью надеется изменить представление о звуковых возможностях древних смычковых инструментов.

В 1947 г. при раскопках второго пазырыкского кургана на Алтае был найден древний музыкальный инструмент скифов. Он находился в могиле скифского вождя, погребенного в V в. до н. э., среди разнообразных предметов, которыми соплеменники снабдили его для загробной жизни. Специалисты назвали этот инструмент скифская арфа, т. к. посчитали, что это щипковый музыкальный инструмент. В 1991 г. советский и российский этнограф, доктор исторических наук В. Н. Басилов опубликовал статью под названием «"Скифская арфа": древнейший смычковый инструмент?» [1], в которой высказал предположение, что так называемая «Скифская арфа» является смычковым музыкальным инструментом. В подтверждение своего мнения ученый привел ряд весомых аргументов, с которыми можно полностью согласиться. Басилов также отметил, что американский музыковед Б. Ловергрэн предположил, что этот инструмент мог иметь гриф, который располагался над кожаной мембраной.

После изучения этого уникального музыкального инструмента автор пришел к выводу, что его конструкция является экстраординарной, т. к. имеет длину 83 см и довольно длинные струны. Инструмент может звучать как виолончель, он состоит как бы из трех частей: целого корпуса и двух резонаторов разной величины. Такая конструкция дает звуку много обертонов.

Сделанная автором реконструкция этого древнего уникального инструмента с диапазоном в две октавы показывает, что его можно и нужно возродить и использовать в народной музыке как сольный и ансамблевый, а также для сопровождения горлового, обертонового пения /хоомей/.

В Российском национальном музее музыки в Москве есть экспонат под названием «Гудец» с изображением на нем мужчины, играющего на гудке. Оригинальное изображение найдено на фреске Софийского собора в

Киеве (дата постройки собора — начало XI в). Автором реконструирован этот инструмент, он выдолблен из цельного куска древесины с плоской декой, грифа он не имеет.

Известно, что в Псковской и Новгородской областях во время археологических раскопок в слоях X–XV вв. были обнаружены фрагменты древних гудков, в том числе два детских гудочка. Последний автор реконструировал, изготовив его из полена с плоской декой и без грифа. В церкви села Мелетово Псковской области находится фреска XV в. с изображением мужчины, играющего на гудке с боковыми вырезами, т. е. на гудке другой формы. Подобный гудок автор также изготовил в народной традиции «на коленке» из подручных материалов.

М. П. Мусоргский жил на Псковской земле и был знаком с народными сказками, песнями и танцами, слушал местную традиционную музыку, что отмечено в статье И. В. Мацеевского «Об этнокультурных факторах стилиевой спецификации: путями М. Мусоргского» [2]. Ученый пишет, что М. П. Мусоргский с детских лет находился в зоне активного бытования характерного явления белорусской и украинской этнических культур — трюистой музыки [2: 12]. Именно трюистая музыка реализует особый тип ансамблевой партитуры, которая выстраивается за счет сосуществования или своего рода дискуссии (как минимум диалога или триалога). Далее в статье приводится ряд примеров из творчества М. П. Мусоргского, где явно присутствует жанровая фактурно-стилевая специфика трюистой музыки с ярким сопоставлением двух мелодических голосов с метрическим басом, то есть можно представить, что звучит ансамбль трюистой музыки с народной скрипкой и басетлей.

В народном ансамбле трюистой музыки, мелодический голос принадлежал скрипке, которая могла быть изготовлена как на фабрике, так и кустарно, и могла иметь разную форму корпуса и разные названия. Роль басового инструмента выполняла басетля или басоля — народная

виолончель. Количество музыкантов в ансамбле могло колебаться от двух до пяти человек и даже более. Ансамбль сопровождал пение, танцы, праздничные шествия, обряды. Распространен был на территории современной Украины, Белоруссии и соседних с ними регионов России, в том числе и в Псковской области.

А. В. Полякова пишет: «В исполнительской практике второй половины XX в. повсеместно использовался фабричный инструмент. При этом во всех районах Псковской области зафиксированы описания самодельных долбленых скрипок и смычка дугообразной формы. Кроме обычного наименования в народной традиции встречаются термины скрипица, скрыпка. <...> Смычок во многих районах имеет названия гудок или лучок» [3]. Инструменты, изготовленные из цельного куска древесины, назывались долб́анка, долбё́шка, долб́аночка [там же].

Известно, что народные скрипки могли иметь разную форму корпуса: овальную, каплевидную, прямоугольную, треугольную и др. В Российском национальном музее музыки хранится музыкальный инструмент гудок-балалайка с треугольным корпусом.

В заключение можно сказать, что на Псковской земле с древних времен в народе играли на гудках, народных скрипках и басовом инструменте басетля. Звучание этих инструментов нашло отражение в произведениях М. П. Мусоргского, который родился на Псковской земле. Хочется выразить надежду на то, что на народные смычковые музыкальные инструменты будет обращено больше внимания, о них не забудут окончательно и эти инструменты прошлого возродятся с новыми звуковыми возможностями.

Фрагменты звучания реконструированных автором музыкальных инструментов можно послушать на его ютуб-канале «Mikhail Kovalchuk»: <https://youtu.be/1A9B8p0X7TA>.

## Литература

1. *Басилов В. Н.* «Скифская арфа»: древнейший смычковый инструмент? // Советская этнография. 1991. № 4. С. 140–154.
2. *Мацневский И. В.* Об этнокультурных факторах стилевой спецификации: путями М. Мусоргского // М. П. Мусоргский: Истоки, Истина, Искусство: сборник статей и материалов Международной научно-практической конференции, посвященной 175-летию со дня рождения М. П. Мусоргского (г. Великие Луки — пос. Наумово, 5–6 апреля 2014 г.) / Российский институт истории искусств. Редкол.: И. В. Мацневский (отв. ред.), О. В. Колганова (ред.-сост.), Ю. Е. Бойко и др. СПб.; Великие Луки: РИИИ, 2015. Вып. 1. С. 12–18.
3. *Полякова А. В.* Скрипичная традиция Псковской области. URL: <https://www.culture.ru/objects/454/skripichnaya-tradiciya-pskovskoi-oblasti?ysclid=lt7b0enw3040053194> (дата обращения: 29.02.2024).
4. *Привалов Н. И.* Гудок, древнерусский музыкальный инструмент в связи с смычковыми инструментами других стран: Ист.-этногр. исслед. Н. И. Привалова. СПб.: тип. И. Н. Скороходова, 1904. 34 с.

*Mikhail Kovalchuk*  
(Alicante, Spain)

### **For Some Folk Bowed Musical Instruments of the Gone by and its Sonic Capabilities for Nowadays**

**Keywords:** scythian harp, gudok, basetlya, folk violin, gudok-balalaika.

The report draws attention to some folk bowed musical instruments that were played in the past, but now they are practically forgotten for many reasons. For many years, the author has been researching bowed musical instruments, their history, shape and design features, and most importantly, their sound capabilities. The report demonstrates the musical instruments reconstructed by the author. Special attention is paid to folk violins on Pskov land, as well as to the genre texture and style specifics of folk instrumental ensembles of “troisty music” in the works of M. P. Mussorgsky.

**Имам берейшкер как ключевая фраза  
«Торжественного марша Шамиля»  
М. П. Мусоргского<sup>1</sup>**

Хоровое сочинение М. П. Мусоргского вошло в русскую научную литературу под названиями «Марш Шамиля» (В. Г. Каратыгин, 1917) [6: 223–235], «Шамиль» (А. С. Виноградова & А. В. Лебедева-Емелина, 2020) и «Торжественный марш Шамиля» (Н. Тетерина & Е. Левашев & В. Александрова, 2022) [4: 62–101; 12: 6–27]. Недавние яркие события, связанные с реконструкцией и обнаружением полной рукописной копии хорового сочинения М. П. Мусоргского [там же] свидетельствуют о большом научно-практическом интересе к раннему произведению композитора. Цель моего доклада — заполнить пробел, касающийся фразы *имам берейшкер* [ʼimām berēshker], на которую распевается средняя часть «Марша», и высказать предположение о прототипе распеваемой на нее мелодии.

В «Марше» распеваются две фразы. Первая представляет арабское свидетельство веры мусульман — «нет божества кроме Бога» [4: 74–75; 12: 33] и отправляет к феномену суфийского зикра. Небрежность в тексте на четвертных  $h^1$  —  $d^1$  —  $d^1$  сформировала сочетание слов *ла аллах* («нет бога»), отрицающих бога единого (*аллах*) наряду

---

<sup>1</sup> Автор признателен сотрудникам РГГУ и ИВКИА Национального исследовательского университета ВШЭ — Алексею Лявданскому, Леониду Дрейеру и Евгении Никитенко за обсуждение фрагмента статьи, касающегося анализа ключевой фразы «Марша». Автор благодарен коллегам — Наталье Власовой, Анне Виноградовой, Антонине Лебедевой-Емелиной, Надежде Тетериной, Василисе Александровой, а также Евгении Кривицкой за ценные замечания, сделанные при обсуждении полной версии настоящего текста на Секторе теории музыки ГИИ 21 февраля 2024 г.

с доисламским божеством (*шахи*). Это наблюдение подтверждает мысль о том, что «композитор сначала записал партии фортепиано и хора, а уже затем добавил по слуху арабские слова, транслитерировав их буквами русского алфавита» [12: 35]. Исходя из отсутствия оригинального языкового текста, можно говорить о слуховой транскрипции арабской фразы.

Двенадцатикратный повтор второй фразы *'imām berêshker*<sup>2</sup> в средней части композиции указывает на язык кавказских евреев — *jūhūgī* (досл. «еврейский», он же татско-еврейский, или татский<sup>3</sup>, в зарубежной науке — *Judeo-Persian (Tat)* [7; 8: 60–85] в составе иранской языковой группы с обильным включением древнееврейских и арамейских слов, меньше — кумыкских, азербайджанских и т. д.

Если слово *'imām* переводится как «предводитель», то в основе второго слова *berêshker* лежит арамейский корень *gêsh* [16: 1112]<sup>4</sup>. Вместе с предлогом *be* он формирует название первой книги Пятикнижия — *Berêshit* (досл. «В начале», или «Во главе»). Корень *gêsh* несет такие значения как: 1) «голова», 2) «голова как вместилище видений», 3) «глава, руководитель», 4) «основное содержание» [Ibid]. Библия щедро предъявляет его в сочетании с указанным предлогом в Бытие 1:1, Цар 1, 3:44, 20:9, 20:17, 20:31–32, Иисусе Навине 2:19, Плаче Иеремии 2:19, 4:1 и т. д.

Согласно словообразованию в иранской языковой группе (в частности, новоперсидский язык), значение, указывающее на род деятельности, формируется путем добавления *kar* [11: 228] как второго

---

<sup>2</sup> В двух случаях наблюдаются погрешности в слове *berêshker*, проявленные как *берешкер* и *берешкейр*.

<sup>3</sup> В электронных источниках встречается название «горско-еврейский язык».

<sup>4</sup> В древнееврейском *rosh*.

компонента сложного слова типа *bestankar* («кредитор» от *bestan* — «кредит»), *bostankar* («садовник» от *bostan* — «сад»), *boreshkar* («резчик» от *boresh* — «резание») и т. д. Слово *berêshkar* (в автографе и копии хорového сочинения дается в ашкеназской фонации как *berêshker* [15: 46–87])<sup>5</sup> несет значение руководителя, или главы (досл. «во главе стоящий»). Оно не дублирует первое — *'imām*, а создает амбивалентный к нему смысл, ибо *'imām* — глава правоверных, а *rêsh*, раскрываясь в понятии *rêsh galutha*, — глава изгнанных (Иеремия 29:22). Так называли обладателя внутренней политической власти в вавилонской еврейской общине, частью которой являлись евреи Кавказа вплоть до XIII в.

Вряд ли мы узнаем, по какой причине фраза *'imām berêshker* появилась в автографе М. П. Мусоргского. Здесь всплывают ассоциативные связи с фигурой плененного Шамиля, по сути, изгнанного с исторической родины, а также сведения о «выселении горцев с Кавказа», или «переселении непокорных горцев в Турцию» [3: 405], их разбоях, имевших причиной «изгнание» [1]. Композитор выделяет слоготон *rêsh* по высоте (*fis*<sup>1</sup>) и по длительности звучания на тоне (*a*<sup>1</sup>) в партии теноров. Мелодия средней части перекликается с ашкеназским *nigun Šamīl*. Их роднит интонационное отсутствие Востока, печаль, ладовая переменность в масштабе мелодической фразы, ангемитонные ходы и характер движения, точно переданного Менахемом Мендлом Шнеерсоном (1902–1994) арамейской фразой — *igra gamah lebira 'amiqta* «с высоких гор в глубокий колодец» [17: 295].

К вопросу о появлении языка кавказских евреев в «Торжественном марше Шамиля» добавим, что наш

---

<sup>5</sup> Композитор мог услышать его от евреев ашкеназов, которые вопреки закону о черте оседлости проживали в Санкт-Петербурге, как вкредесты, так и иудеи, имевшие собственное кладбище и молельню.

герой, будучи от рождения Али, с раннего детства носил второе горско-еврейское имя Шмуил (трансформированное «Шамиль»), или Шамуил («Услышанный богом») [13: 130–146; 5: 111], арабографичное начертание которого на оттисках его печатей и в подписях (מען, amig al-tūminin, Shmūil «Я, предводитель правоверных, Шмуил» [2; 9: 24–28; 10]) представляет транслитерацию древнееврейского «Шмуэль». Известно, что среди жен, мюридов и ближайшего окружения Шамиля были евреи [14: 18–19] и те из них, кто принял мусульманскую веру [18: 261–262]. Тесные контакты кавказских евреев с ашкеназскими, начиная с первой половины XIX, в том числе с А. С. Фирковичем, посетившим столицу в 1856 г., подробно изучены в научной литературе.

Таким образом, точно подмеченное однократное обращение к образам ислама в творческой биографии М. П. Мусоргского [4: 68], возможно, содержит эксперимент и с еврейской тематикой, а посвящение «Марша» А. П. Арсеньеву — «Мустафе Сарфокузану», или «Избранному главой фокусников»<sup>6</sup> — предстает отголоском ключевой фразы. Системная амбивалентность на всех уровнях воплощения художественного образа Шамиля становится признаком почерка выдающегося композитора.

## Литература

1. *Абрамов Я.* Кавказские горцы // Дело. № 1. 1884.
2. *Берадзе Г. Г., Омаров Х. А.* Из истории дагестанской сфрагистики (печати имама Шамиля) // Ближний Восток и Грузия. Тбилиси: Мецниереба, 1991. С. 51–63.
3. *Берже А. П.* Кавказская старина. Исторические очерки, статьи и заметки. 1880. 511 с.
4. *Виноградова А., Лебедева-Емелина А.* «Шамиль» М. П. Мусоргского. Исследование и опыт реконструкции // Научный

---

<sup>6</sup> Перевод автора статьи.

- вестник Московской консерватории. 2020. № 4 (43). С. 62–101.
5. *Дадаев Ю. В.* Государство Шамиля. Социально-экономическое положение, политико-правовая и военно-административная система управления / отв. ред. Алиев Б. Г. Махачкала: Ихлас, 2006. 505 с.
  6. *Каратыгин В. Г.* Перечень сочинений М. П. Мусоргского // Музыкальный современник. 1917. № 5–6. С. 223–235.
  7. *Миллер В. Ф.* Материалы для изучения еврейско-татского языка. СПб., 1892. 92 с.
  8. *Назарова Е. М.* Терминологическая ситуация с названием языка горских евреев // *Judaic-Slavic Journal*. № 2(4) (2020): История и культура горских евреев. С. 60–85.
  9. *Омаров Х. А.* Печати Шамиля // Ахульго. 2009. № 10. С. 24–28.
  10. *Омаров Х. А.* Печати Шамиля и его должностных лиц // Восточное историческое источниковедение и специальные исторические дисциплины. Вып. 3: Посвящается Е. А. Давидович. В. 3. 371 с.
  11. Персидско-русский словарь. Сост. Ю. А. Рубинчик. Т. 2. С. 288.
  12. *Тетерина Н., Левашев Е., Александрова В.* Полная рукопись «Горжественного марша Шамиля» М. П. Мусоргского. Исследование и публикация // Музыкальная Академия. 2022. № 4. С. 6–27.
  13. *Чекалин С.* Завещание Шамиля // Кадетская переключка. 1997. № 62–63. С. 130–146.
  14. *Шпанин М.* Неизвестное об известном горско-еврейском этнографе И. Ш. Анисимове. [б. м.], [б. г.]. 169 с.
  15. *Dovid Katz*, *The Phonology of Ashkenazic* // Lewis Glinert (ed.). *Hebrew in Ashkenaz. A Language in Exile*. Oxford — New York, 1993. Pp. 46–87.
  16. *Hebrew and English Lexicon of the Old Testament with an Appendix Containing the Biblical Aramaic based on the Lexicon of William Gesenius and Translated by Edward Robinson*. Boston — New York — Chicago, 1906. 1084 p.
  17. *Seroussi, Edwin*. *Shamil: Concept, Practice and Reception of a Nigun in Habad Hasidism* // *Studia Judaica* 20 (2017). Nr 2 (40). S. 287–306.

18. Smith, Eli and Dwight, H.-G.-O (1833). *Missionary Researches in Armenia, including a journey through Asia Minor and in to Georgia and Persia, with a visit to the nestorian and chaldean Christians of Oormiah and Salmas*, I–II. Boston. 472 p.

*Giula Shamilli*  
(Moscow)

***'Imām berêshker as a Key Phrase  
from the “Solemn March of Shamil”  
by M. P. Mussorgsky***

**Keywords:** Russian music, M. P. Mussorgsky, choral works, Islam, Judaism, dzhuuri, Judeo-Persian (Tat) language, Caucasus.

The report is devoted to the key phrase of M. P. Mussorgsky's choral composition “Shamil's Solemn March” — 'imām berêshker, which remained uncertain in terms of the linguistic and compositional function of the middle part. The purpose of the report is to present a version of the translation of the phrase 'imām berêshker and a prototype of the melody sung to it. The interpretation proposed in the report is based on musical analysis, historical documents and facts from the life of Imam Shamil (1797–1871). The translation and explanation of the key phrase 'imām berêshker revealed the systemic ambivalence of the embodiment of the image of Shamil both through the language of the composition (Arabic — juuri [jūhūrī]), indicating the double name of the main character (Arabic “Alī” [ʿĀlī] — Hebrew “Shmuel/ Shmuel” [Shmūil]) and his status (leader of the faithful — head of the exiled) as well as a contrasting musical characteristic (Sufi dhikr — Jewish nigun). The meaning of this key phrase is reflected in the nickname of A. P. Arsenyev (“Mustafa Sarfokuzan”, or “The Chosen head of magicians”), to whom the composer dedicated his work.

*Афаг Ганиева*  
(Сумгаит, Азербайджан)

## **Восточная музыка и творчество М. Мусоргского**

Модест Мусоргский занимает особое место среди художников, связавших свой путь в искусстве с вопросами истины и справедливости, провозгласивших это намерение целью своей жизни, своим творческим кредо и последовательно осуществивших его. Мусоргский — один из композиторов-новаторов, искавших новые пути в музыке, творчество которых изначально недооценивалось. Обращаясь в своих произведениях к историческим темам, он был далек от цели простого наблюдения за прошлым и стремился показать выход из сложной ситуации, сравнивая схожие моменты в судьбах народа в разные периоды, рассматривая на основе исторических фактов религиозные, политические и социальные причины этих событий.

Как и другие члены «Могучей кучки» М. Мусоргский, следуя традициям М. Глинки, сохранил верность принципам гуманизма. Как сказал Г. Свиридов: «То, что сказал Лев Толстой о своем повествовании, мы можем сказать о Мусоргском, что герой его произведений — истина. Как многие прогрессивные интеллектуалы второй половины XIX в., вошедшие в русскую культуру под именем «шестидесятников», Мусоргский хорошо понимал свою историческую миссию, свой долг перед народом, Родиной, он понимал и то, что его народ переживает трагические страницы своей истории» (Цит. по: [3: 55]).

Однако, в отличие от своих современников (Н. Римского-Корсакова, А. Бородина), композитор пытался реализовать ценности гуманизма в другом направлении. Он не стремился возродить в своих произведениях сказки, легенды и древние традиции народа. В своих операх «Борис Годунов», «Хованщина», песнях и романсах он прежде всего раскрывал боль, беды и чаяния русского народа.

Воспринимая народ как символ и воплощение жизни, Мусоргский превратил его в главного героя сочиняемых им музыкальных драм и, создав на оперной сцене всеобъемлющий, полный, убедительный музыкальный образ, выразил свою идею: «"Я разумею народ как великую личность, одушевленную единою идеею"». Смысл этих слов, сказанных когда-то великим музыкантом, неоднократно подтверждался в последующем процессе развития, истории различных народов — национальные катастрофы, произошедшие сегодня в различных регионах мира, еще раз показали, что если нет единства и моральных основ, которые действительно смогут сохранить жизнь каждой нации и спасти ее от бед и распада, эта нация обречена на уничтожение» [3: 55–56].

Новации Мусоргского показывают, насколько композитор, живший и творивший в сложную и напряженную эпоху русской истории, смог художественными средствами отразить потрясения и бедствия, переживаемые народом.

Основой новаторства, которое композитор привнес в музыкальное искусство, стала естественная речевая интонация. Мусоргский писал: «Музыка должна воплощать живые наблюдения и описывать жизнь настоящих, искренних людей» (Цит. по: [3: 55–56]).

Мусоргский вошел в историю искусства как художник, создающий музыкальные портреты, насыщенные яркими красками. Привнося в музыку живые интонации человеческой речи, он создает разные, запоминающиеся типы и образы. Интересно, что настоящий артист, выступая с позиции творческой личности, предпочитает не копировать в музыке типы людей, которых он наблюдает в жизни, а отчетливо выразить свое отношение к ним.

В мелодиях Мусоргского проявляется главный источник его творчества — народный дух, русские народные предания, повести, сказки, традиции, танцы. Его транскрипции русских народных песен показывают, какое зна-

чение он придавал народной музыке. Однако Мусоргский использовал не только русский фольклор, но и музыкальные образцы многих других народов (турецких, украинских, еврейских и др.). Так, «Турецкую песню» композитор написал в 1878 г., услышав ее от писателя В. В. Крестовского. В нотах записанной им «киргизской» мелодии имеется следующая надпись: «Для последней оперы “Пугачёвщина”». Известно, что песня предназначалась для упомянутой оперы [2: 46].

М. Мусоргского считают композитором, который первым среди «кучкистов» сымитировал звучание восточных инструментов. А. Бородин писал, что, когда Мусоргский играл скерцо — одно из первых своих произведений, — он сказал, что партия “трио” — это восточная музыка, и был удивлен тем новым элементом, которые композитор привнес в музыку [1: 23].

М. Мусоргский в своем творчестве неоднократно обращался к азербайджанским музыкальным образцам. В 1858 г. он сделал транскрипцию «Персидского хора» из оперы М. Глинки «Руслан и Людмила» для исполнения на фортепиано в четыре руки. Предположительно, мелодия этого хора написана на основе азербайджанской народной песни «У подножия замка».

Очень интересна история еще одного обращения композитора к азербайджанской народной музыке. Об этом впервые сообщила в своем докладе Тамара Закировна Сквирская (Сеидова) [4], являющаяся потомком известного азербайджанского поэта Сеида Азима Ширвани. Она проводила исследования в Отделе рукописей РНБ. Исследования по этому вопросу продолжила профессор И. Кочерли.

В примечаниях к рукописи отмечается, что музыкальный образец услышан композитором М. Мусоргским в 1877 г. от Петра Ивановича Пашино, русского ученого-востоковеда, этнографа, дипломата и путешественника.

В 1861–1862 гг. Пашино работал секретарем русского посольства в Иране, объездил все северные регионы страны и изучил жизнь и быт народа. Мусоргский записал от него мелодию песни «Бу базар чарсу». В своей статье И. Кочерли также упоминает, что, когда композитор записывал эту песню, он знал, что она исполнена на азербайджанском турецком языке [2: 46].

Глубокоуважаемая профессор Кочерли сопоставила ее с аутентичной мелодикой и обнаружила в сочинении характерные черты азербайджанского фольклора. Мелодия песни в рукописи была представлена в свободной метрике, что связано с ее речитативно-декламирующим характером, точнее, с ее принадлежностью к ряду арий типа «шикаста», в то время, как в публикации этой песни фиксируется размер 3/4. Выразительная мелодичность и неповторимая красота уникальных песен и танцев азербайджанского народа — этого драгоценного сокровища — во все эпохи привлекали внимание музыкантов и композиторов.

Музыкально-драматургическое мышление М. Мусоргского, созданный им мелос не вписывались в рамки принятых его временем правил музыкального языка. Однако композитор, как всякий великий художник использовал их скорее как средство, чем цель, он всегда был далек от ложного «новаторства». Выразительные средства в его произведениях, такие как форма, гармония, ритм, тембр, его редкие стилевые находки, повлияли на почерк художников, представляющих разные национальные композиторские школы и выступавших с разных идейно-эстетических позиций, на стили и направления в искусстве не только XIX, но и XX века.

## Литература

1. *Абызова Е. Н.* Модест Петрович Мусоргский. 2-е изд., испр. М.: Музыка, 1986. 158 с.

2. *Кочерли И.* Об азербайджанской мелодии, записанной великим русским композитором М. П. Мусоргским // Мир музыки. Баку, 2020. № 1/82. С. 43–47. На азерб. яз.
3. *Махмудова Ш.* Корифей мировой музыки — В вопросе о великой истине // Мир музыки. Баку, 2000. № 1(2). С. 55–56. На азерб. яз.
4. *Сквирская Т. З.* Азербайджанская песня в записи М. П. Мусоргского // Из истории этномузыкологии: судьбы, события, перспективы. Тезисы докладов Международной научной конференции / СПбГК. СПб., 2019. С. 16.

*Afaq Geniyeva*  
(Sumgait, Azerbaijan)

### **Oriental Music and the Work of M. Mussorgsky**

**Keywords:** Eastern music, composer, creativity, song, notation.

Modest Mussorgsky, the brilliant composer, occupies a special place among artists who embarked on the path of art with the question of truth and justice, who proclaimed this intention as the goal of their life, the credo of their work and who consistently implemented it. M. Mussorgsky is one of the brilliant innovative composers looking for new paths in music, whose work was initially underestimated. With M. Mussorgsky's sharp words in art, his artistic discoveries and innovation, he not only "got ahead" of the next stage in the development of Russian music, but also created moral values that do not fit into national boundaries and should be considered at a higher level, on a broader scale — in the context of world musical culture.

Лариса Березовчук  
(Санкт-Петербург)

**Главные персонажи в либретто  
«Бориса Годунова» и «Хованщины»:  
мифологемы или музыкально-драматические  
образы человека?**

На сегодня существует две гипотезы происхождения театра, в том числе театра музыкального.

1. Театр возник из архаических мистерий и ритуалов. Драматическое действие и его сюжеты обуславливали мифы (космологические, космогонические и мифы о герое). Персонаж в такой драме в своем существе является не «живым человеком», а носителем конкретной функции, задаваемой мифом. Из-за этого действующее лицо становится *мифологемой*, а смысл его поступков в драматическом действии (в том числе музыкально-драматическом) осмысливается через соответствующий миф.

2. Театр возник из детских ролевых игр, в которых дети усваивают личностный и социальный опыт взрослых. Драматическое действие и его сюжеты обуславливают «жизненные истории» как повествования о судьбе конкретного человека и о преодолении им различных трудностей на пути к достижению каких-либо целей. Персонаж в такой драме — носитель определенной модели поведения, принятой в конкретной социокультурной ситуации. По этой причине герой в драматическом произведении обязан совершать действия и поступки, в которых раскрывается его характер, и в которых его личность развивается, претерпевает изменения. В результате на сцене возникает *образ* человека, раскрывающий его внутренний мир — переживания, мысли, убеждения, верования.

В западном обществе и культуре всегда работали механизмы (структуры общественного сознания, одной из которых была религия), облегчавшие адаптацию подрастающих поколений к тем социально-психологическим ролям (или функциям), которые они будут играть в будущей — «взрослой» — реальной жизни. Но подобные механизмы начали рационализироваться и осмысляться наукой только в конце XIX в. — в философии, теории Фрейда и глубинной психологии Юнга. В XX в. изучение мифа, обретя разнонаправленный характер, стало одной из важнейших задач гуманитарного знания.

Показать на оперной сцене жизнь человека и его внутренний мир стало главной задачей для создателя «*dramma per musica*». Ничего не зная ни о генеративных функциях мифа, ни о воссоздании средствами пропеваемого текста всех бессознательных тонкостей внутреннего мира героев оперы, Монтеверди сразу столкнулся с двумя стратегиями при создании оперного персонажа: действующее лицо как мифологема («Орфей») или как музыкально-драматический образ человека («Коронация Поппеи»).

В истории развития оперного жанра творчество каждого композитора — так или иначе — координировалось с одной из двух (а иногда и с обеими) названных стратегий при разработке персонажей в оперном произведении. Обычно вначале драматический базис обретал литературную форму, и персонажи получали свои первичные характеристики в либретто. Но в либретто вербальные характеристики-изъяснения персонажей не обладали завершенностью. Не случайно в опероведении существует установка на «...клавир как документ последней воли автора». Композитор мог по-своему трактовать тексты арий, речитативов, ансамблей и хоров, сочиненные либреттистом. И главное: омузыкаливание текстов либретто, пропеваемых персонажами, вносило в литературный компонент оперного синтеза нескрываемую эмоциональность, развитие и психологическую глубину.

Практически до настоящего момента либреттисты работали над персонажами интуитивно, поскольку при овладении этой литературной профессией их закономерно не могли обучить не то, что владению, даже осмысленной дифференциацией трактовки персонажа как мифологемы и как образа, психологического в своем существе. При этом и та, и другая стратегии создаются в опере музыкально-драматическими средствами. Особенно конкуренция мифологической и реалистично-психологической стратегий обострялась в тех случаях, когда композитор сам являлся автором либретто.

Именно это произошло при литературной и музыкально-драматической разработке центральных персонажей в исторических драмах М. П. Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина». Сложность задач, стоявших перед композитором, усугублялась еще и тем, что он понимал «народ как личность, воодушевленную единой идеей». То есть тоже как персонаж, причем, показанный разнопланово, едва ли не по социальным стратам соответствующих эпох. Понимание природы — мифологической или психологической — персонажей в «народных музыкальных драмах» великого композитора, позволит приблизиться к осмыслению и концепции человека и трактовки исторического процесса, разработанных художником в своем оперном наследии.

Вопросам атрибуции и дифференциации различных стратегий в трактовке Мусоргским главных персонажей обеих опер будет посвящен мой доклад.

*Larisa Berezovchuk*  
(Saint Petersburg)

**The Main Characters in the Libretto  
of «Boris Godunov» and «Khovanshchina»:  
Mythologemes or Musical and Dramatic Images  
of a Person?**

**Keywords:** opera, libretto, personage, myth, mythologem, game, socio-psychological model of behavior, human image, musical drama.

Today, there are two hypotheses for the origin of theater, including musical theater.

1. Theater arose from archaic mysteries and rituals. The dramatic action and its stories were determined by myths (cosmological, cosmogonic and myths about the hero). The personage in such a drama in his essence is not a «living person», but a bearer of a specific function given by the myth. Because of this, the character becomes a *mythologem*, and the meaning of his actions in a dramatic deployment (including musical drama) is comprehended through the corresponding myth

2. Theater arose from children's role-playing games, in which kids assimilate the personal and social experience of adults. Dramatic action and its plots determine "life stories" as narratives of the fate for a particular person and of his overcoming various difficulties on the way to achieving any goals. A personage in such a drama is a bearer of a certain model for behavior adopted in a specific sociocultural situation. For this reason, the hero in a dramatic work is obliged to perform actions and deeds in which his character is revealed, and in which his personality develops and undergoes changes. As a result, an *image* of a person appears on the stage, revealing his inner world — experiences, thoughts, beliefs, beliefs, socio-psychological model of behavior.

In Western society and culture, mechanisms (structures of social consciousness, one of which was religion) have always worked that facilitated the adaptation of younger generations to the socio-psychological roles (or functions) that they will play in the future — «adult» — real life. But such mechanisms began to be rationalized and comprehended by science at least at the end of the 19th century — in philosophy, Freudian theory and Jungian depth psychology. In the 20th century the study of myth, having acquired a multidirectional character, has become one of the most important tasks of humanitarian knowledge.

Showing a person's life and its inner world upon the opera stage has become the main goal for the creator of «dramma per musica». Knowing nothing about the generative functions of myth, or about recreating by means of a sung text all the unconscious subtleties of the inner world of opera heroes, Monteverdi immediately encountered two strategies when creating an opera character: the character as a mythologem («Orpheus») or as a musical-dramatic image of a person («Coronation of Poppea»).

In the history of the development of the operatic genre, the work of each composer — one way or another — was coordinated with one of the two (and sometimes both) named strategies when developing characters in an operatic work. Usually, the dramatic basis first took on literary form, and the characters received their primary characteristics in the libretto. But in the libretto, the verbal characteristics and explanations of the characters were not complete. It is no coincidence that in opera studies there is an attitude towards “... the clavier as a document of the author's last will.” The composer could interpret in his own way the texts of arias, recitatives, ensembles and choirs composed by the librettist. And most importantly: the musicalization of the libretto texts sung by the characters introduced undisguised emotionality, development and psychological depth into the literary component of the operatic synthesis.

Almost until now, librettists have worked on characters intuitively, since when mastering this literary profession, they naturally could not be taught not only the mastery, nor even the meaningful differentiation of the interpretation of a character as a mythologem and as an image, psychological in its essence. Moreover, both strategies are created in opera by musical and dramatic means. The competition between mythological and realistic-psychological strategies especially intensified in cases where the composer himself was the author of the libretto.

This is exactly what happened during the literary and musical-dramatic development of the central characters in the Modest Mussorgsky' historical dramas «Boris Godunov» and «Khovanshchina». The complexity of the tasks facing the composer was further aggravated by the fact that he understood “the people as individuals inspired by a single idea.” That is, also as a character, moreover, shown in diverse ways, almost according to the social strata of the corresponding eras. Understanding the nature — mythological or psychological — of the characters in the “folk musical dramas” of the great composer will allow us to get closer to the understanding and concept of man and the interpretation of the historical process developed by the artist in his operatic heritage.

The report will be devoted to the issues of attribution and differentiation of various strategies in Mussorgsky's interpretation of the main characters of both operas.

*Анна Виноградова*  
(Москва)

### **Мусоргский показывает оперу: от «Женитьбы» до «Хованщины»**

1. «Показы» опер композиторами Могучей кучки раннего периода отличались ярким своеобразием. Представление нового музыкального материала осуществлялось не только для обсуждения композиции, но и для «игры» в новый материал, демонстрации собственных артистических сил и возможностей. Этот вариант можно определить как «показ — любительский спектакль». Представляют интерес и те, кто бывал исполнителями, и те, кто выступал в качестве публики. Почти с самого начала, с первых оперных опытов, у Мусоргского закрепляется определение смысла такого показа как «суда». «Об удаче судите Вы все — я подсудимый» (так выразился он по отношению к «Женитьбе» в письме Н. А. Римскому-Корсакову), трактуя сам процесс как «всяческое терзание»<sup>1</sup>.

Одним из первых театрализованных показов, с распределением ролей, можно считать исполнение первого действия «Женитьбы» в 1868 г. Римский-Корсаков свидетельствовал в своей «Летописи»: «При исполнении сам Мусоргский со свойственным ему неподражаемым талантом пел Подколесина, Александра Николаевна — Феклу, Вельяминов — Степана, Надежда Николаевна аккомпанировала, а в высшей степени заинтересованный Даргомыжский собственноручно выписал для себя партию Кочкарева и исполнял ее с увлечением»<sup>2</sup>. На вечерах с театрализованными показами «Каменного гостя» А. С. Даргомыжского Мусоргский столкнулся с неровным составом

---

<sup>1</sup> Цит. по: Орлова А. А. Труды и дни М. П. Мусоргского. Государственное музыкальное издательство. М., 1963. С. 159–160.

<sup>2</sup> См.: Н. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни. 8-е издание. М.: Музыка, 1980. С. 83.

зрителей: исполнители-любители соседствовали с профессиональными певцами и театральными деятелями.

2. Центральный период, кульминация оперного творчества Мусоргского, отмечен многочисленными показами «Бориса Годунова». Инициатива шла как от самого автора, так и от самых разных сообществ. Композитора теперь могли оценивать не только собратья по перу, но и представители театрального мира; его артистические возможности проявлялись также на показах в пользу композитора-соратника, Н. А. Римского-Корсакова (одновременно с «Борисом» сочинявшейся «Псковитянки»). Демонстрация музыкального материала осуществлялась теперь в том числе с практической целью: своеобразной «вербовки» артистов в свои соратники-поклонники путем выявления артистических задач и возможностей ролей.

Отрывки из «Бориса Годунова» несколько раз исполнялись артистами императорских театров Ю. Ф. Платоновой и Ф. П. Комиссаржевским у начальника костюмной и декорационной части Н. А. Лукашевича.

Осенью 1872 г. опера прошла целиком «при громадном обществе» в присутствии знаменитого баса О. А. Петрова и других артистов. Знаменательно, что результатом последнего исполнения («показа-прогона») стало принятое решение о постановке трех картин в бенефис певцы Платоновой. Решение это не было официальным, но принималось в присутствии театрального чиновника, занимавшего высокий пост, и при его одобрении.

Оценка «Бориса» представителями театра на исполнениях в этот период становится чуть ли не более важной для Мусоргского, чем «суд» композиторов-профессионалов. Не случайна в этом смысле была ревнивая реакция В. В. Стасова на сближение композитора с артистами и капельмейстером (из его письма: «всю осень и зиму беспрестанно забегал ко всем актерам и актрисам, все более к Платоновой, Комиссаржевскому и Направнику, а этого

последнего (иезуита и ремесленника) стал слушаться, как бога какого-нибудь»<sup>3</sup>).

Артисты заинтересовались «весьма благодарными ролями», по выражению певицы Платоновой, тем более сам автор тут же начинал выявлять суть своего замысла, репетировать («показы-демонстрации» превращались в «показы-репетиции»). Судя по воспоминаниям, Мусоргский естественным образом «стал своим» в актерской среде, люди театра признали его дарование родственным, из-за склонности к моментальной импровизации, пародированию, неутомимости в игре и т. п. актерским свойствам.

В тот же плодотворнейший период написаны и первые фрагменты «Хованщины», они также демонстрировались певцам и встречали сочувствие и обещание поддержки.

3. Последние годы — путь к последнему показу-суду. На протяжении тех лет, когда «Борис» шел на императорской сцене, Мусоргский отдалился от друзей-композиторов, делая ставку на свою следующую оперу. Но «Хованщина» уже не смогла столь же сильно заинтересовать его театральное окружение. Платонову практически вынудили уйти из театра; Петров, который обещал хлопотать за оперу, слабел здоровьем и в конце концов умер в начале 1878 г. У самого композитора, казалось, уже не было прежнего куража демонстрировать свои оперы; слишком сильно охладил его прием, оказанный кучкистами «Сорочинской ярмарке», создававшейся параллельно с «Хованщиной». Друзья и сторонники творчества высказывали неодобрение его образом жизни, опасение, что затянувшаяся работа над обеими операми никогда не придет к финалу. В конце концов, в кругу близких людей, сформировавшемся в конце 1870-х, было решено организовать показ всей «Хованщины» на квартире Т. И. Филиппова. Описание этого события, помимо кратких упоминаний

---

<sup>3</sup> Цит. по: Орлова А. А. Труды и дни М. П. Мусоргского. Государственное музыкальное издательство. М., 1963. С. 381.

в письмах очевидцев, оставил помощник М. А. Балакирева по Бесплатной музыкальной школе, руководитель хорового Думского кружка М. А. Берман, присутствовавший в тот вечер на квартире Филиппова, на углу Невского и Новой улицы, 75/2. На сей раз, действительно состоялся «суд, который», по замыслу его устроителей, «чрезвычайно строго относился бы к очищению оперы от всего лишнего»<sup>4</sup>. Таким образом, исполнение «Хованщины» в ноябре 1880 г. можно определить как «показ-редактура».

При всей тяжести подобного испытания, скорее всего, Мусоргский шел на него сознательно и даже истово, так как был склонен к театрализации, драматизации исполнения своих опер. Такие его «показы» могут быть осознаны и проанализированы как особый феномен творческой индивидуальности композитора-артиста.

*Anna Vinogradova*  
(Moscow)

### **Mussorgsky Presents the Opera: from “Zenit’ba” to “Khovanshchina”**

**Keywords:** M. P. Mussorgsky, “Zenit’ba”, “Boris Godunov”, “Khovanshchina”, M. A. Balakirev, T. I. Filippov, M. A. Berman.

The report is devoted to a special form for presentation of new operatic works, namely, performances before a heterogeneous audience, which were characteristic of M. P. Mussorgsky’s creative individuality. Over the course of his life, the meaning of this kind of demonstration of operatic material was transformed and the objectives were adjusted. At the initial stage of operatic creativity, performances for colleagues in the Mighty Handful and close circle can be

---

<sup>4</sup> Орлова А. А. Труды и дни М. П. Мусоргского. Указ. изд. С. 591.

interpreted as an “amateur performance”. In the central period, the time of the composition and promotion of “Boris Godunov” to the stage, “rehearsal shows” and “run-through shows” were added to the previous forms of performance, at which the author revealed the essence of his plan for the artists. In recent years, public performances of upcoming opera works more often depressed Mussorgsky than inspired him to continue his work. The last was the dramatic presentation of “Khovanshchina” at the apartment of T. I. Filippov, about which the report of M. A. Berman, — M. A. Balakirev’s assistant, was preserved. The author’s performance has turned into a “editorial show”, immediately cutting off fragments of the new composition. However, Mussorgsky recognized this form of “self-judgment” as close to his theatrical-tragic personality.

Светлана Павлова  
(Москва)

## Две концепции народных драм М. П. Мусоргского: авторская и редакторская

*Только не лги, говори правду. Но эта  
простая штука тяжела на подъем.*

М. П. Мусоргский [8: 339]

В народных драмах «Борис Годунов» и «Хованщина» поднимается проблема «*смуты на государстве*», которая преследует наше Отечество «*из прошлого в настоящее*». Во времена М. П. Мусоргского она выражалась во внутреннем волнении внешне спокойного общества, а спустя несколько десятилетий — в начале XX в. выпилась в необратимые революционные события.

Предупредить современников о надвигающейся опасности и «*оздоровить человечество*» — в этом состояла цель оперного творчества композитора. По его собственным словам, он «*крест на себя наложил <...> и с поднятою головою <...> шел <...> к праведной цели*» [9: 104–105]. Слова о «*крестном пути*» неслучайны. «*Всею нутром изучая тончайшие черты природы человека и человеческих масс*» [8: 322], чтобы разобраться в причинах «*смуты на государстве*», М. П. Мусоргский погрузился во внутреннюю духовную жизнь человека, которая имеет не иначе, как евангельское содержание<sup>1</sup>. В этом смысле жизнь — борьба со страстями, которую и обнаружил композитор. Но в условиях смутного времени борьба оказалась выведена за пределы личности человека: вместо страстей в своем сердце, как учит Евангелие, люди начали

---

<sup>1</sup> «*Суть Евангелия в том, что оно обращает взор ко внутренней му состоянию души, которое и определяет личность человеческую*» [10: 281].

«бороть» своих соотечественников. Такую ложную борьбу композитор назвал «сплетней» и показал ее действие во всех участниках обеих народных драм.

Подчеркнем, что состояние «сплетни» объединяет всех персонажей «Бориса Годунова» и «Хованщины». Такое апокалиптическое обобщение указывает единственно верный путь спасения от «сплетни». Он заключается в возвращении к «правильной духовной жизни». Первыми ступенями на этом пути в святоотеческой традиции обозначены смирение и молитва. У М. П. Мусоргского эти две ступени намечаются в партии только двух персонажей: в первой опере — это Борис Годунов, во второй — стрельцы. На путь спасения они становятся не сами собою, но прикосновением божественной благодати: «усталый дух» Бориса «освящается» в венчании на царство; стрельцов «оздоравливают» правдой их жены, смело нападая на мужей «Ах, окаянные пропойцы...». Все это приводит героев к смирению и молитве.

Итак, вывести «сплетню» на всеобщее обозрение, объявить об ее общечеловеческой природе и, согласно обнаруженному масштабу, указать общий для всех евангельский путь спасения — в этом и заключалась авторская концепция М. П. Мусоргского, а по существу — его творческий подвиг. Вскрывая в жизни каждого сословия и человека правду о «сплетне», композитор вступает в смертельный бой с свергнувшим «человечество» в бездну обмана «человекоубийцей от начала» [Иоанн 8: 44]. Таков крупный пророческий почерк М. П. Мусоргского в обеих народных драмах. Подробно об авторской концепции композитора говорится в нашей статье, к которой и отсылаем любознательного читателя [12: 47–53]. Здесь остановимся на редакторской концепции народных драм в сравнении с авторской. Сделанные Н. А. Римским-Корсаковым сокращения, действительно, позволяют говорить об иной концепции.

Прежде всего, смещение смысловых акцентов выдает отсутствие «Песни о сплетне» в партии стрелецкого общества в третьем действии «Хованщины». Может быть, Н. А. Римский-Корсаков считал ее вставным номером. Но игровой тон песни свидетельствует вовсе не о незначительности содержания, но напротив, как это свойственно Мусоргскому-драматургу, об обострении смысла. «Песня о сплетне» имеет под собой серьезное основание и может считаться кульминацией авторской концепции. В ней выражено главное: дано само название «*сплетни*», показана ее смертельная опасность и сделан вывод об общечеловеческом значении. Удаление песни открывает возможность «отвязать» проблему смуты от «*поклонения сплетне*» и евангельского пути ее преодоления<sup>2</sup>.

В редакторской версии вольно или невольно спасение оказывается связано не со смирением и молитвой, намеченными в партии Бориса и стрельцов, но с «*освобождением народа*» через «*коренное изменение политической системы*» [3: 364]. На этом пути выделяются иные, чем у автора, персонажи. В боярско-княжеском сословии — это бывший князь Мышецкий, «*ныне смиренный раб Божий*» Досифей, предлагающий «*жить по старым книгам, а там народ покажет*», то есть обновить опытом «*староверческой общности*» устройство государства [15: 5]. В простонародье — это горожане, угнетенное состояние которых само по себе свидетельствует о «*государстве, как главном источнике эксплуатации и деспотизма, безнравственности и преступлений*» [2: 101]. Такие революционные акценты приобретаются в редакторской версии. Н. А. Римский-Корсаков ничего не добавляет от себя, но сокращение характеристик Досифея и горожан лишает эти образы полноценного, задуманного автором значения. Какие фрагменты удалены и какова их роль?

---

<sup>2</sup> Подробнее о драматургическом значении песни см.: [13: 45–51].

В партии Досифея сокращен совет князей из второго действия, а именно отсутствует сцена ссоры, вызванная кичливостью каждого из собравшихся, в том числе и Досифея. Он присоединяется к зашедшимся *«словно петухи»* в измерении родовитости Голицыну и Хованскому и объявляет себя князем Мышецким. Казалось бы, отсутствие такой небольшой зарисовки не может изменить образ. Но у Мусоргского-драматурга нет такого *«ингредиента»*, устранение которого не нарушило бы целого. Сцена ссоры князей вскрывает стремление Досифея главенствовать. Таким образом, причина ухода князя Мышецкого *«в народ»*, чем, судя по письмам начального периода работы над оперой, композитор восхищался, оказалась подобна той, что описал А. С. Пушкин в сказке о золотой рыбке: *«не хочу быть столбовою дворянкой, хочу быть владычицей морскою»*. Досифей, каким он показан у М. П. Мусоргского, мнит себя *«спасителем мира»*, но при этом и губит людей больше, чем все остальные князья в обеих народных драмах.

Скрывая его властолюбие, Н. А. Римский-Корсаков, по-видимому, восстанавливал замысел В. В. Стасова, который очень высоко ставил Досифея и даже называл *«Иваном Предтечей»*. Но *«предтечей»* какого спасения? В сравнении Досифея с пророком проявляется свойственное русской интеллигенции того времени *«заигрывание»* с евангельскими формами выражения революционных чаяний. Отношение В. В. Стасова к народу, который по словам *«смирненного раба Божия»* Досифея должен *«показать»* как жить дальше, было далеко от евангельской любви. Это следует из его высказывания о подвиге Сусанина, воспетом М. И. Глинкой: *«Никто, быть может, не сделал такого бесчестия нашему народу, как Глинка, выставив посредством гениальной музыки на вечные времена русским героем подлого холопа Сусанина, — пишет В. В. Стасов, — <...> жертвующего собой для спасения мальчишки, которого не за что любить, которого спа-*

сать вовсе не следовало. Это — апофеоз русской скотины московского типа <...>» [1: 130].

Представляется, что со взглядами вдохновителя «Хованщины» связано и редактирование образа народа в драмах М. П. Мусоргского. В «Борисе Годунове» оно коснулось участия Митюхи и пришедшего из Москвы к Новодевичьему монастырю «народа». В «Хованщине» сократилась партия «московского пришлого люда» с подьячим.

Так, в редакции полностью удален завершающий сцену у Новодевичьего монастыря эпизод «*Митюх, что Божьи люди говорили?*» Большинство горожан, как и сам Митюха, не могут повторить слова молитвы, спетой каликами перехожими, как перед тем не знали, зачем собрались у Новодевичьего монастыря. Они только высказывают готовность и дальше служить боярской сплетне: «*велят завыйть, завоем и в Кремле*». Потому пристав и называет их «*чертовым отродьем*», «*бараньим стадом*», что не ведают, что творят вслед за боярами: «*вам от бояр указ — завтра быть в Кремле и ждать там приказаний*». По удалении этого эпизода, сцена у Новодевичьего монастыря заканчивается молитвой калик перехожих. Таким образом снимается важный авторский акцент на отсутствии в народе рассуждения.

Он имеет глубокие корни. М. П. Мусоргский вслед за А. С. Пушкиным показывает, что отсутствие рассуждения вырастает из оскудения веры. «*Православные, ко Господу сил припадём*» — обращается к горожанам Щелкалов и обнаруживает в народе неспособность к молитве, которую композитор вынужден восполнять, обращаясь к каликам перехожим. Как же мнящие себя православными, но на самом деле оскудевшие верой, смогут бороться с охватившей «*весь род людской*» «*сплетней*»? В «Хованщине» пришлый московский люд показан Мусоргским также. Народ поет сам, но не молитву, а задушевную песню о «*матушке Руси*». Этим благообразным пением закан-

чивается участие московского пришлого люда в первом действии. Удаленным оказывается, также как в «Борисе Годунове», нелицеприятный эпизод озлобления народа против подъячего.

В целом, сокращение правдивых авторских акцентов в обеих народных драмах придает выделенным горожанам необходимый для революционного сочувствия благообразный облик, которого не подразумевал Мусоргский. Он с любовью относился к народу, но, подчеркнем еще раз, что в авторской концепции все участники обеих народных драм несут одинаковую ответственность за происходящее, потому что *«сплетня казнит весь род людской»*. Такое духовное содержание его произведений не было услышано в свое время. В результате на сегодняшний день можно говорить о двух концепциях разрешения *«смуты на государстве»*, представленных в известных вариантах народных драм Мусоргского.

Первая — сохраняется во всех версиях самого композитора, независимо от наличия или отсутствия в них отдельных сцен или даже действий. Она опирается на убеждение Мусоргского показывать людей такими, какие они есть на самом деле [8: 339], потому что только так можно обнаружить правдивый путь спасения — евангельский. Мы называем эту концепцию пророческой, связанной со стремлением предупредить и защитить соотечественников.

Вторая — редакторская концепция. Она отличается сокращениями, которые позволяют представить некоторых персонажей лучшими, чем они есть в оригинале, и придать народным драмам не свойственный им оттенок революционного призыва вместо сыновнего предупреждения. От такого отношения к *«художественной правде»* предостерегал Мусоргский, считая опасным *«творить кумиров»*, потому что они ведут не ко спасению, но к еще большей смуте.

## Литература

1. Балакирев М. А., Стасов В. В. Переписка: в 2 т. Т. 1. М., 1970.
2. *Каримов В. А.* Классик анархизма (к 190-летию со дня рождения М. А. Бакунина) / Вестник ТГУ. Выпуск 1 (33). 2004. С. 87–104.
3. *Кибальчич Н. И.* Письмо Александру III с изложением своих соображений по умиротворению России / Из истории «земли и воли» и «народной воли» споры о тактике. М., СПб.: Альянс-Архео, 2012.
4. Мусоргский М. П. Борис Годунов. Народная музыкальная драма в четырех действиях с прологом. Ред. П. Ламма. М.: Музыка, 2016.
5. Мусоргский М. П. Борис Годунов. Народная музыкальная драма в четырех действиях с прологом. Ред. Н. А. Римский-Корсакова. М.: Василий Бессель и К, 1896.
6. Мусоргский М. П. Хованщина. Народная музыкальная драма в пяти действиях. Ред. П. Ламма. М.: Музыка, 1931.
7. Мусоргский М. П. Хованщина. Народная музыкальная драма в пяти действиях. Ред. Н. А. Римского-Корсакова. М.: Музыка, 2017.
8. Мусоргский М. П. Народные музыкальные драмы. Избранные стихи и письма. СПб.: Quadrivium, 2018.
9. Мусоргский М. П. Письма. М.: Музыка. 1981.
10. *Осипов А. И.* Начало и ступени духовной жизни. Ч. 1 (МДА, 2010.10.04). URL: <https://yandex.ru/video/preview/10210257900628523741> (дата обращения 14.02.2023).
11. *Осипов А. И.* Путь разума в поисках истины. М.: Даниловский благовестник. 1997.
12. *Павлова С. А.* М. П. Мусоргский «Борис Годунов» и «Хованщина»: правда о «сплетне» / Дом Бурганова. Пространство культуры. М., 2024. № 1. С. 45–57.
13. *Павлова С. А.* «Песня о сплетне» в народной драме М. П. Мусоргского «Хованщина»: вырезать нельзя, оставить / Музыкальный театр в прошлом, настоящем и будущем. Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки. 2024. С. 45–51.
14. *Пушкин А. С.* Борис Годунов / Сочинения в трех томах. Т. 2. М.: Художественная литература. 1986. С. 354–425.

15. *Пыжиков А. В.* Грани русского раскола. Тайная роль старообрядчества от 17 века до 17 года. М.: Концептуал, 2018.

*Svetlana Pavlova*  
(*Moscow*)

## **Two Concepts for M. P. Mussorgsky's Folk Dramas: Author's and Editorial**

**Keywords:** Mussorgsky, folk musical dramas, Boris Godunov, Khovanshchina, Rimsky-Korsakov, editorial board, author's concept.

The folk dramas of M. P. Mussorgsky “Boris Godunov” and “Khovanshchina” are known in the author's versions, as well as the editions of N. A. Rimsky-Korsakov. Which one should the performer and the listener choose? What should the researcher pay attention to? The annotated report offers a generalized view of the content of both folk dramas, which makes it possible to distinguish two approaches and two concepts of solving the problem of “troubles in the state” in the well-known versions of the works. The first one is preserved in all versions of the composer himself, regardless of the presence or absence of individual scenes or even actions in them (for example, the Polish act). It is based on the conviction of M. P. Mussorgsky to show people as they really are, because this is the only way to discover the true way of salvation from the troubles. We call this concept prophetic, related to the desire to warn and protect compatriots. The second is the editorial concept. It is distinguished by abbreviations that make it possible to present some characters better than they are in the original, and to give folk dramas an unusual shade of a revolutionary appeal instead of a filial warning.

*Александр Никаноров*  
*(Санкт-Петербург)*

**Ц. А. Кюи об опере «Борис Годунов»**  
*(по материалам рецензий 1870-х годов)*

Рецензии известного русского композитора и музыкального критика Цезаря Антоновича Кюи — старшего товарища М. П. Мусоргского по Могучей кучке, видного военного ученого и педагога — часто цитируют в научной и учебной литературе, но редко когда тексты его статей приводятся полностью. Не секрет, что по поводу оперы «Борис Годунов» в текстах критика содержится много резких высказываний, но из его литературных сочинений чаще всего воспроизводят лишь те отрывки, которые согласуются с общепринятой позицией и взглядами на оперное творчество Мусоргского сложившееся в позднейшее время [1: 67–95; 13: 150–154; 14: 180–181]. Следует иметь в виду, что Кюи знал произведение, можно сказать, еще в зародыше, неоднократно слышал исполнение его фрагментов и целых картин в домашних концертах, вероятно, участвовал в обсуждении их на встречах кучкистов. Он искренне восхищался «Борисом», полагая, что опера Мусоргского — одна из достойнейших в ряду других произведений Новой русской школы. Однако это не помешало Кюи, как одному из самых известных и бескомпромиссных музыкальных критиков второй половины XIX в. в своих статьях беспощадно критиковать оперу Мусоргского, также придиричиво и безапелляционно, как он это делал в отношении музыки других авторов.

Напомним, что если критические статьи А. Н. Серова, В. В. Стасова, Г. А. Лароша и некоторых других деятелей русской культуры неоднократно переиздавались, в том числе и в прижизненных собраниях их сочинений или хотя бы в достаточно представительных сборниках их трудов. Подобных собраний статей Кюи до сих пор практически

не существует. В 1918 г. была сделана попытка свести во-едино его многочисленные публикации, рассыпанные в газетах и журналах, но из задуманной серии книг издать удалось лишь один небольшой том [6]. В советское время, благодаря стараниям музыковеда И. Л. Гусина<sup>1</sup> составлена библиография печатных сочинений Кюи, а в 1952 г. из печати вышли его «Избранные статьи». Они снабжены краткими комментариями, различными приложениями и указателями с подробной вступительной статьей, в которой Гусин освещает деятельность Кюи как музыкального критика и публикует его библиографию [2]. Всего в этой почти семисотстраничной книге воспроизведено 106 текстов [5]. Осуществить полное издание литературных трудов Кюи, число которых лишь по приблизительным подсчетам составляет около 800, до сих пор не представилось возможным. Хотя Гусин постарался перепубликовать, как ему казалось, наиболее важные тексты критика, всякий раз, обращаясь к этой книге, обнаруживаешь недостаточность представленных в ней материалов и, как следствие, невозможность проследить развитие взглядов Кюи в отношении того или иного музыкального сочинения. Обыч-

---

<sup>1</sup> Израиль Лазаревич Гусин (1905–1967) — советский композитор, музыковед и редактор. Учился у А. К. Буцкого в Киеве, в Ленинградской консерватории в классе композиции В. В. Щербачева и М. М. Чернова. В 1933 г. под руководством Р. И. Грубера и А. В. Оссовского окончил аспирантуру. Работал на разных должностях в учебно-музыкальных учреждениях Ленинграда, в Управлении по делам искусств, Театре оперы и балета имени С. М. Кирова, с 1955 по 1967 — главный редактор издательства «Советский композитор» (Ленинградское отделение). Участник Великой отечественной войны, награжден орденами и медалями. В 1939–1941 и 1948–1953 гг. — научный сотрудник Института театра и музыки (ныне — Российский институт истории искусств). По-видимому, там и проходила основная работа по изучению литературного наследия Кюи. Кроме «Избранных статей» композитора Гусиным подготовлены и опубликованы еще две книги: *Кюи Ц. А. Избранные письма*. Л., 1955. 754 с.; *Кюи Ц. А. Избранные статьи об исполнителях*. М., 1957. 276 с.

но, из нескольких текстов, написанных критиком о том или ином произведении русской классики, в «Избранных статьях» присутствует лишь одна, в лучшем случае, две статьи, дающие необходимый для исследования материал лишь частично. По-прежнему, как в количественном, так и в качественном отношении, самым надежным остается обращение к раритетам периодической печати XIX в. Эти, по большей части газетные публикации, остаются для нас *первоисточниками*, поскольку рукописные оригиналы своих критических статей Кюи не сохранил.

Самому Мусоргскому и его опере «Борис Годунов» Кюи посвятил целую серию текстов. Практически все важнейшие этапы публичной жизни произведения, как справедливо отмечают исследователи [3; 5; 13], получили освещение в его статьях. Первая публикация Кюи, запечатлевшая его реакцию на отказ Оперного комитета принять сочинение Мусоргского к постановке в Мариинском театре, помещена в «Санкт-Петербургских ведомостях»<sup>2</sup> за 9 марта 1871 г. Там же 9 февраля 1872 г. напечатан отклик на исполнение в четвертом концерте Русского музыкального общества (РМО)<sup>3</sup> финала I действия (сцены венчания на царство)<sup>4</sup>, а 20 апреля того же года впечатления от Полонеза из III (польского акта) прозвучавшего в Четвертом концерте Бесплатной музыкальной школы (БМШ)<sup>5</sup>. 9 февраля 1873 г. также в «Санкт-Петербургских ведомостях» Кюи опубликовал развернутую рецензию на исполнение в Мариинском театре в бенефисе главного ре-

<sup>2</sup> В качестве музыкального критика в газете «Санкт-Петербургские ведомости» Кюи сотрудничал с 1864 г. [5: 634].

<sup>3</sup> 4-й концерт РМО состоялся 15 февраля 1872 г. (здесь и далее все даты даются по старому стилю).

<sup>4</sup> Первые две картины — «Двор Новодевичьего монастыря» и «Площадь в Кремле московском» (сцена коронации) во вторичной планировке оперы составляли первое действие, а не пролог, как это позже сделал Мусоргский в клавираускуге, изданном фирмой В. В. Бессель и К<sup>о</sup> в 1874 г.

<sup>5</sup> 4-й концерт БМШ состоялся 3 апреля 1872 г.

жиссера Г. П. Кондратьева<sup>6</sup> трех картин из «Бориса Годунова» («В корчме», «В уборной Марины» и «У фонтана»)<sup>7</sup>. Наконец, 1874 г. 6 февраля была опубликована большая критическая статья по поводу состоявшейся в бенефисе Ю. Ф. Платоновой премьеры оперы на Мариинской сцене<sup>8</sup>, а 9 июля — отзыв о публикации фирмой В. В. Бессель и К<sup>о</sup> подготовленного Мусоргским клавирауссуга своего любимого произведения. Таким образом, Кюи, регулярно публикуя каждый год по одной-две статьи об опере «Борис Годунов», несомненно, проявил большую заинтересованность в ее судьбе и выступил в качестве своего рода летописца [4; 7; 8].

Интересно, что, чем ближе дело продвигалось к премьере, тем больше недовольств и нареканий в адрес «Бориса» и его создателя появлялось у рецензента. В безапелляционной форме он выплескивал их на страницы «Санкт-Петербургских ведомостей». Казалось, будучи одним из членов Могучей кучки, Кюи должен был по возможности поддержать Мусоргского в его начинаниях, тем более что и без того со стороны музыкальных критиков, печатавшихся в других крупных газетах хватало злых, а подчас явно тенденциозных высказываний в адрес самого композитора, его новой оперы и Новой русской школы в целом. В отечественном музыкознании резкие, а порой, и несправедливые высказывания критика обычно объясняют различием эстетических позиций Кюи и Мусоргского, отличием их взглядов на жанр оперы, недооценкой со стороны рецензента значения творчества композитора, а подчас даже личностными мотивами [3: 180].

Так, по мнению Гусина, Кюи «может считаться после В. Стасова главным пропагандистом глубоко новаторского

---

<sup>6</sup> Спектакль состоялся 5 февраля 1873 г.

<sup>7</sup> Лишь одна эта статья в 1952 г. была перепубликована в «Избранных статьях» Кюи [5: 225–235].

<sup>8</sup> Премьера состоялась 27 января 1874 г.

творчества Мусоргского» [2: XL–XLI], однако его критическая деятельность в целом свидетельствовала, что «Кюи не понял новаторской революционно-демократической сущности оперы Мусоргского, не уловил того, что новая задача, новое содержание вызвали новые формы и средства музыкальной выразительности. Кюи просмотрел то, что Мусоргский — один из самых верных последователей и учеников Даргомыжского — шел в своем творчестве не в меньшей степени от Глинки» [2: XXXVIII]. Примерно в те же годы об этом же писал Ю. А. Кремлев: «Отрицать грубейшие промахи Кюи в данном плане невозможно и не нужно. Но живейший интерес Кюи к творчеству Мусоргского несомненен. И следует понять, что причины указанных грубейших промахов носили по преимуществу эстетический, а не этический характер» [3: 177].

На сегодняшний день издание если не полного академического собрания критических статей Кюи, то хотя бы отдельных выверенных по газетным оригиналам и прокомментированных тематических подборок просто необходимо. Разумеется, в высказываниях Кюи много спорного и противоречивого, однако его статьи важны нам как историческое свидетельство слова и мысли незаурядного критика и музыканта о фактах творческой биографии Мусоргского, о контексте в котором композитор жил, сочинял, воспринимался и оценивался современниками. Невосприимчивость Кюи к ряду особенностей музыки оперы «Борис Годунов», как, впрочем, и других произведений Мусоргского не сможет помешать объективной оценке его достижений. Наоборот, полные тексты рецензий могут прояснить атмосферу, в которой композитор работал, продолжая во многом традиции своих предшественников, боролся с рутинной и искал путь к своим «новым берегам». К сожалению, полные тексты большинства статей написанных Кюи об опере «Борис Годунов» до сих пор остаются малодоступными. Их фрагменты в виде цитат или краткого пересказа нередко сопровождаются в

литературе существенными неточностями, вольными дополнениями или неоправданными купюрами. Чаще всего так происходит с редкими текстами, которые не были переизданы, и сверить их оперативно с оригиналами нельзя. Не имея возможности приводить здесь имеющиеся у нас полные тексты крупных статей, написанных Кюи для «Санкт-Петербургских ведомостей», ограничимся лишь его первой публикацией посвященной «Борису», написанной в связи с отказом в постановке оперы в Мариинском театре. Это последний раздел из большой статьи, опубликованной 9 марта 1871 г. в рубрике «Музыкальные заметки», которая посвящена обзору последних событий в музыкальной жизни Петербурга [4]. Полностью, насколько нам известно, данный фрагмент нигде не публиковался. Некоторое исключение составляет лишь книга А. А. Орловой «Труды и дни М. П. Мусоргского» [9: 241–242], где в результате вынужденных множественных купюр от оригинала сохранено чуть более 40%. В приложении приводим фрагмент из названной статьи Кюи в оригинальной (старой орфографии), которая, по нашему мнению, является носителем стиля и духа той эпохи.

Этот текст помогает пронаблюдать и лучше понять ряд фактов, которые подтверждены теперь уже опубликованными документами, а также изредка пересказывались с большей или меньшей точностью в литературе посвященной Мусоргскому и его опере «Борис Годунов». Тем не менее, эти факты далеко не всегда представляются с такой очевидностью, как в статье, написанной современником композитора по «горячим следам». Благодаря самому тексту Кюи, а также из сделанных нами комментариев по поводу названных в нем имен и событий, становится ясен контекст, в котором принималось решение о невозможности постановки оперы Мусоргского на сцене Мариинского театра. Странность состава оперного комитета, как пишет Кюи, действительно подтверждается кругом интересов его членов — бывших оркестровых музы-

кантов, в основном иностранцев по происхождению, хотя, в каком-то смысле, преуспевших в музыке, но далеких от русской музыкальной культуры. Не удивительно, что они были мало заинтересованы в ее развитии, не поняли и не могли понять замысел и новаторские перспективы рассматриваемых ими опер<sup>9</sup>. Кюи в своей статье сообщает о семи членах Оперного комитета и поименно называет большую их часть<sup>10</sup>. Из их творческой специализации становится очевидным, почему сам Кюи, как и другие члены Могучей кучки, относились к комитету с иронией, называя его «водевильным». За исключением лишь одного Э. Ф. Направника, капельмейстеры, решавшие сценическую судьбу того или иного произведения русских авторов, к опере вообще, а тем более к традициям и специфике национальной оперы, имели весьма опосредованное отношение. Что же касается вскользь брошенного в самом начале замечания Кюи о том, что «в этой опере есть крупные недостатки», в чем они и как им аргументированы, всегда ли такие упреки справедливы, менялось ли у критика отношение и оценка «Бориса» — ответы надо искать в его последующих высказываниях и рецензиях.

---

<sup>9</sup> Почти годом раньше обсуждения Оперным комитетом оперы «Борис Годунов», им же не была допущена к постановке на сцене императорских театров опера П. И. Чайковского «Ундина» с весьма странными формулировками, о чем Кюи писал 9 мая 1870 г. (см. комментарий № 2 к нашей публикации текста из статьи Кюи).

<sup>10</sup> О каждом из них см. ниже в комментариях к публикации. Музыковедом И. Л. Гусиным, со ссылкой на эту же статью Кюи, в качестве одного из членов Оперного комитета назван капельмейстер Рыбасов [2: LP]. По-видимому, исследователь пытался исправить ошибку Кюи, указавшего в качестве капельмейстера Александринского театра скрипача К. А. Кларота (см. комментарии к публикации № 10 и 12). Однако этот музыкант — Иван Осипович Рыбасов (1846–1877), действительно служивший капельмейстером Александринского театра, в документах, опубликованных А. А. Орловой, среди семи участников обсуждения оперы Мусоргского 10 февраля 1871 г. не упомянут [9: 213].

Ц. А. Кюи

**«Борис Годунов», опера г. Мусоргскаго**

*(из статьи в газете «Санкт-Петербургские ведомости». 1871. 9/21 марта, № 68. С. 2, кол. 3–4)*

«Вѣроятно читатели помнятъ, что «Ундина», вторая опера г. Чайковскаго<sup>1</sup>, не была одобрена къ представленію<sup>2</sup>. Въ настоящее время тоже самое повторилось съ первой опорой г. Мусоргскаго «Борисъ Годуновъ». Объ основательности отказа «Ундинѣ» судить не берусь, потому что ее не знаю; но странно было бы предполагать, чтобъ послѣ первой оперы представленной («Воевода»), вторая оказалась негодной къ представленію. «Бориса-же Годунова» — я знаю. Спору нѣтъ — въ этой оперѣ есть крупныя недостатки, но есть и замѣчательныя достоинства. Многія частности разработаны г. Мусоргскимъ полнѣе, чѣмъ кѣмъ бы то ни было до сихъ поръ; во многомъ онъ является новаторомъ, кое въ чемъ онъ прокладываетъ искусству новыя пути, подвигаетъ его впередъ. «Борисъ» его имѣетъ значеніе въ исторіи нашей оперы и могъ бы имѣть значительное вліяніе на молодыхъ оперныхъ композиторовъ. Нигдѣ вы не найдете народныхъ сценъ такихъ жизненныхъ и правдивыхъ; сцена въ шинкѣ на литовской границѣ — *chef d'oeuvre*<sup>3</sup> отъ начала и до конца и совершенно нова; музыкальное изображеніе юродиваго производитъ щемящее и сильное впечатлѣніе. Постановка «Бориса» ничего бы дирекціи не стоила, такъ какъ и декорации, и костюмы имѣются на лицо отъ пушкинскаго «Бориса». И, однако, «Борисъ» къ представленію не одобренъ, безъ объясненія причинъ, между тѣмъ какъ мы видимъ на сценѣ «Амалата»<sup>4</sup>, вкушаемъ жиденскаго Сметану?<sup>5</sup> Отъ чего-бы это? Причина, какъ полагаю, заключается въ странномъ составѣ комитета, которому

было поручено рассмотреть «Бориса». Что опера начинающего композитора не должна быть безконтрольно поставлена на сцену — это понятно и законно. Но для рассмотрения оперы недурно бы составить комитет из музыкантов. Съ «Борисомъ» же это вышло? Вотъ составъ комитета: отставной музыкантъ, скрипачъ и дирижеръ г. Мауреръ<sup>6</sup>, хороший контрабасистъ и очень исправный начальникъ нотной конторы г. Ферреро<sup>7</sup>, водевильный дирижеръ Французскаго театра г. Манжанъ<sup>8</sup>, водевильный дирижеръ нѣмецкаго театра г. Бець<sup>9</sup>, водевильный дирижеръ Александринскаго театра г. Клармортъ<sup>10</sup>, г. Направникъ<sup>11</sup> (единственный музыкантъ), и еще какой-то седьмой членъ<sup>12</sup>. Авторъ въ комитетъ позванъ не былъ, а это чрезвычайно важное обстоятельство, особенно для произведенія новаго по направленію. Кто же лучше автора изложить свою мысль, объяснить свои намѣренія, хоть сколько-нибудь ориентировать гг. водевилистовъ, отвыкшихъ отъ музыки, уяснить яко бы непонятное?\*. Что же мудренаго, что «Борисъ», выходящій изъ рутинныхъ рамокъ оперныхъ формъ, понятныхъ еще гг. водевилистамъ, потерпѣлъ крушеніе? Не должно подлежать сомнѣнію, что единственный членъ-музыкантъ, г. Направникъ, чуткій къ современному музыкальному движенію, чуткій къ хорошему, новому, къ драматической правдѣ, къ вѣрной и сильной декламации, стоялъ горою за «Бориса», а остальные шесть членовъ, изъ которыхъ *четыре едва ли знаютъ и по-русски*: гг. водевильные дирижеры, итальянецъ-контрабасистъ и отставной нѣмецъ-дирижеръ, забраковали замѣчательную русскую оперу.

---

\* При обсужденіи «Ратклиффа»<sup>13</sup> дѣло велось гораздо рациональнѣе: въ комитетѣ присутствовали Даргомьжскій и Сѣровъ, а оперу показывалъ и исполнялъ самъ авторъ (примеч. Кюи).

## Комментарии

1. Опера «Ундина», сочиненная в 1869 г. (либретто В. А. Соллогуба на сюжет Фридриха де ла Мотт Фуке (Friedrich de la Motte Fouqué; 1777–1843) в стихотворном переводе В. А. Жуковского) в 1870 г. не была принята к постановке решением совета дирижеров Дирекции императорских театров. В последствие, рукописную партитуру П. И. Чайковский уничтожил. Сохранились лишь некоторые фрагменты, а также отдельные эпизоды из «Ундины» были использованы композитором в музыке к «Снегурочке», во 2-й симфонии и в «Лебедином озере» [12: 152].

2. По поводу отказа П. И. Чайковскому в постановке «Ундины» Кюн сообщал в «Санкт-Петербургских ведомостях» от 9 мая (№ 126) за 1870 г. (с. 2, 4-я кол.). Его слова о необъективности и предвзятости решений Оперного комитета в случае с музыкой Чайковского, как вскоре произошло и с оперой Мусоргского, говорят сами за себя: «“Ундина” — вторая опера г. Чайковского — забракована, представлена не будет, и мотивами неодобрения послужили, *как я слышалъ*, якобы ультра-современное направление музыки, небрежная инструментовка, отсутствие мелодичности. Признаюсь, все это меня не мало поражаетъ. Первая опера г. Чайковского «Воевода» была найдена достойной постановки и дана в Москвѣ, а вторая опера автора уже известнаго, испытаннаго, вновь подвергается обсужденію комитета и не удостоивается постановки! Ужь не подвергнется ли и «Вражья сила» обсужденію, пожалуй, и осужденію комитета? «Ундину» я не знаю вовсе, но г. Чайковского, как композитора, знаю: онъ отличный инструментаторъ, онъ мелодистъ, онъ совершенно чуждъ современнымъ опернымъ и вокальнымъ тенденціямъ. Комитетъ нашель противное. Остается удивляться или пронципальности комитета, или сверхъ-естественной метаморфозѣ г. Чайковского».

3. Шедевр (*фр.*).

4. «Аммалат-бек» — опера скрипача и композитора Николая Яковлевича Афанасьева (1821–1898), либретто Александра Фомича Вельтмана (1800–1870) по роману Александра Алек-

сандровича Бестужева (Марлинского) (1797–1837). Написана еще в середине 1860-х годов, поставлена в Марининском театре лишь 23 ноября 1870 г. Об опере и спектакле Кюни писал в своей статье в «Санкт-Петербургских ведомостях» от 4 декабря 1870 г. (№ 334. С. 1–2).

5. Имеется в виду опера Б. Сметаны «Проданная невеста», поставленная в Марининском театре 30 декабря 1870 г. О ней в «Санкт-Петербургских ведомостях» (1871. 6 янв. (№ 6). С. 1–2) Кюни опубликовал большой отзыв, в котором, в частности, дал произведению чешского композитора такую характеристику: «...опера его пустынная и вздорная опера» (с. 1).

6. *Людвиг Вильгельм Маурер* (Ludwig Wilhelm Maurer), в русском варианте Людвиг Вильгельмович Маурер (1789–1878) — скрипач, композитор и дирижер немецкого происхождения, жил и работал в Петербурге с 1833 г. Успешно выступал как солист и руководитель различных оркестров, был автором многих музыкальных произведений (опер, балетов, скрипичных концертов, струнных квартетов и проч.), пользовавшихся большим успехом. О Л. В. Маурере как дирижере и композиторе весьма положительно отзывались В. Ф. Одоевский и А. Н. Серов.

7. *Джованни Ферреро* (Giovanni Ferrero), в русском варианте — Иван Осипович Ферреро (1817–1877). Контрабасист, педагог и дирижер. Выходец из Италии, первый профессор контрабаса в Петербургской консерватории. Начальник нотной канторы, а с 1868 г. — инспектор музыки императорских театров, по-видимому, в заседании оперного комитета Дирекции императорских театров от 10 февраля 1871 г. был назначен (избран) его председателем.

8. *Жан Мари Сильвэн Манжан* (Jean-Marie Sylvain Manjean, 1827/1828–1889) — скрипач, композитор и дирижер французского происхождения, служил в России с 1861 г. Около 20 лет был капельмейстером французской труппы в Михайловском театре. Автор музыки к нескольким водевилям и опереттам.

9. *Эдуард Бец* (Bätz или Baetz; \* — 1883) — гобоист, композитор и капельмейстер немецкого происхождения, служил в России с 1836 г. сперва музыкантом оркестра Дирекции импе-

раторских театров, а с 1850 г. — дирижером (капельмейстером) Немецкого театра в Петербурге. Имел награды и поощрения от Дирекции. Сочинил довольно много музыки к водевилям, драмам, симфонические увертюры, антракты к драматическим спектаклям, различные танцы и марши, произведения для хора [10: 407–409].

10. Кларрот среди членов оперного комитета в качестве дирижера Александринского театра, очевидно, Кюи назван ошибочно. В документальных источниках, касающихся заседания 10 февраля 1871 г. по поводу одобрения к постановке в Мариинском театре оперы М. П. Мусоргского, имя скрипача Карла Антоновича Кларрота (1828–1912) не значится [9: 213].

11. *Эдуард Францевич Направник* (1839–1916) — известный русский композитор и дирижер чешского происхождения. В России с 1861 г. Главный дирижер Мариинского театра на протяжении почти пятидесяти лет, заслуженный артист Императорских театров. Э. Ф. Направник был первым исполнителем многих русских опер и симфонических произведений. Им самим сочинено значительное количество музыки: четыре оперы, четыре симфонии, камерно-инструментальные произведения, пьесы для фортепиано и др.

12. Из членов комитета, которых действительно было семь человек, Кюи не названы двое. Имя одного из них критик, как он сам говорит, не знал, а другого (Кларрота) упомянул ошибочно. Судя по рапорту И. Фереро начальнику репертуарной части Павлу Степановичу Федорову (1803–1879), это были *Игнатий Касперович Воячек* (Hupěk Vojáček 1825–1916) — чешский фаготист и органист, композитор, дирижер, профессор Петербургской консерватории, живший и работавший в России с 1850-х годов [11: 206] и *Алексей Дмитриевич Патков* (1829–1903) — скрипач и балетный дирижер, служил капельмейстером балетного оркестра Большого Каменного театра.

13. Опера Кюи «Вильям Ратклиф», на сюжет одноименной трагедии Г. Гейне (1822) в стихотворном переводе В. А. Жуковского. Окончена композитором в 1868 г. Премьера в Мариинском театре состоялась 14 февраля 1869 г. Постановке предшествовало обсуждение произведения Оперным комитетом, о котором вспоминает Кюи.

## Литература

1. *Гозенпуд А. А.* Русский оперный театр XIX века (1873–1889). Л.: Музыка, Ленинградское отд., 1973. 328 с., 7 л. ил.
2. *Гусин И. Л.* [1] Ц. А. Кюи в борьбе за русскую музыку. [2] Библиографический указатель статей Ц. А. Кюи. 1864–1918 // *Кюи Ц. А.* Избранные статьи. Л.: Музгиз, 1952. С. V–LXVIII; С. 624–663.
3. *Кремлев Ю. А.* Русская мысль о музыке: очерки истории русской музыкальной критики и эстетики в XIX веке: в 3-х т. Л.: Музгиз, 1958. Т. 2: 1861–1880. 614 с.
4. *Кюи Ц. А.* Два концерта А. Рубинштейна. Седьмой концерт Русского музыкального общества. Г-жа Каарер. Г-н Серве. Последний представитель скрипичного паясничества. Г-н. Главач. «Борис Годунов», опера г. Мусоргского // Санкт-Петербургские ведомости. 1871. 9/21 марта (№ 68). С. 1–2. *Подпись:* «\*\*\*».
5. *Кюи Ц. А.* Избранные статьи / сост., авт. вступ. статьи и примеч. И. Л. Гусин; общ. ред. Ю. А. Кремлева; Гос. научно-исследовательский институт театра и музыки. Л.: Музгиз, 1952. 692 с.
6. *Кюи Ц. А.* Музыкально-критические статьи / предисл. А. Н. Римского-Корсакова. Петроград: ред. журн. «Музыкальный современник», 1918. Т. 1. VIII, 363 с.
7. *Кюи Ц. А.* Три картины из забракованной водевильным комитетом оперы г. Мусоргского «Борис Годунов». Нечто о будущем русской оперы // Санкт-Петербургские ведомости. 1873. 9/21 февр. (№ 40). Л. 1, с. 1–2. *Подпись:* «\*\*\*». *Перепечатано в кн.:* *Кюи Ц. А.* Избранные статьи / сост., авт. вступ. статьи и примеч. И. Л. Гусин; Гос. науч.-исслед. ин-т театра и музыки. Л.: Музгиз, 1952. С. 225–235.
8. *Кюи Ц. А.* «Борис Годунов» опера г. Мусоргского, дважды забракованная водевильным комитетом // Санкт-Петербургские ведомости. 1874. 6/18 февр. (№ 37). Л. 1, с. 1–2. *Подпись:* «\*\*\*».
9. *Орлова А. А.* Труды и дни М. П. Мусоргского: летопись жизни и творчества. М.: Госмузиздат, 1963. 704 с.
10. *Петрова Г. В.* Бец Эдуард // Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь / Рос. ин-т истории искусств; отв. ред. Н. А. Огаркова. СПб., 2019. Т. 15: XIX век, 1801–1861: персоналии: А – Б. С. 407–409.

11. *Петровская И. Ф.* Музыкальный Петербург. 1801–1917: энциклопедический словарь-исследование. Т. 10, кн. 1: А – Л. / Рос. ин-т истории искусств. СПб.: Композитор-Санкт-Петербург, 2009. 576 с.
12. *Гуманина Н. В.* Чайковский: в 2 т. [Т. 1]: путь к мастерству: 1840–1877 / отв. ред. Б. М. Ярустовский. М.: изд. АН СССР, 1962. 559 с.
13. *Хохловкина А. А.* Первые критики «Бориса Годунова» // Мусоргский. Борис Годунов = Moussorgsky. Boris Godounov. М.: Гос. изд-во, Муз. сектор, 1930. С. 136–165. (Статьи и исследования / ГАХН, Музыкальная секция, Группа по изучению русской музыки; вып. 1).
14. *Яковлев В. В.* «Борис Годунов» в театре // Там же. С. 166–246.

*Aleksandr Nikanorov*  
(*Saint Petersburg*)

**C. A. Cui about the Opera “Boris Godunov”**  
(*Based on Reviews of the 1870s*)

**Keywords:** Ts. A. Cui, M. P. Mussorgsky, opera “Boris Godunov”, Russian musical criticism, periodicals, newspapers, Opera Committee of the Directorate of Imperial Theaters.

The composer C. A. Cui wrote many critical articles about Russian music of the 19th century. All of them are dispersed across various periodicals. There is no complete collection of Cui’s literary works; there are only incomplete collections of his articles. In the 1870s and later, M. P. Mussorgsky’s opera Boris Godunov repeatedly became the object of critical reviews from Cui. Cui’s attitude towards opera was ambiguous. He highly valued Mussorgsky’s innovation, but at the same time constantly condemned his writing. The comments made in Cui’s reviews often raise objections. To understand the reasons and decide how fair or unfair the claims are, a complete publication of his texts about the opera “Boris Godunov” with detailed commentary is required. A fragment of one of Cui’s first publications about Mussorgsky’s opera is given at the end of this article.

*Георгий Ковалевский*  
(Санкт-Петербург)

### **«Борис Годунов» Мусоргского: народная драма или мистерия о судьбе человека?**

В истории русской музыки опера М. П. Мусоргского «Борис Годунов» занимает исключительное место. Немногие мировые шедевры имеют столь странную и загадочную судьбу. Несколько авторских редакций (на сегодняшний день исследователи насчитывают их уже 18) плюс последующие переработки Н. А. Римского-Корсакова и Д. Д. Шостаковича создают объемное пространство для интерпретаций и смыслов, которые постановщики продолжают вкладывать в гениальное сочинение. Особенно созвучна опера «Борис Годунов» оказалась XX в., с его катаклизмами и трагедиями. Благодаря подвижническим усилиям П. А. Ламма была воссоздана авторская оркестровка, а в 1928 г. состоялась премьера первой редакции «Бориса Годунова» (в 7 картинах без польского акта). Спустя двадцать лет, в 1948 г. на сцене Большого театра опера была снова представлена в редакции Римского-Корсакова, в режиссуре Леонида Баратова и пышной сценографии Федора Федоровского. Эта версия была официально канонизирована правительством как «народная драма», указывающая на «непримиримые противоречия народа и царской власти, вызывавшие к жизни массовое движение протеста». В противоположность декоративному историзму в западном музыкальном театре появилась тенденция осовременивания «Бориса Годунова», герои оказались подчеркнута одеты в современные деловые костюмы, а сам спектакль стал напоминать памфлет о «жестокой и тоталитарной стране, в которой власть захватывают тираны и узурпаторы». Более близкими к оригиналу стали интерпретации «Бориса Годунова» в духовно-нравственном аспекте, как сочинения об отношениях

человека со своей совестью. Среди них особо стоит отметить постановку Андрея Тарковского, осуществленную в лондонском театре Конвент-Гарден и перенесенную в 1990 г. в Мариинский театр, и спектакль Ольги Ивановой в театре Станиславского и Немировича-Данченко.

В своей опере Мусоргский, с одной стороны, продолжает идею, представленную в драме А. С. Пушкина, которую, по точному замечанию писателя-пушкиниста Валентина Непомнящего, можно обозначить как «икону русской истории». С другой стороны, композитор изменяет характер главного героя, наделяя его муками совести за совершенное злодеяние. В связи с этим Непомнящий выдвинул гипотезу о влиянии на Мусоргского драмы Алексея Толстого «Царь Борис». Однако пьеса Толстого была впервые напечатана в «Вестнике Европы» в 1870 г., то есть когда уже была завершена первая редакция оперы и отдана на рассмотрение цензурному комитету, который первоначально ее отверг. Получается, что Модест Мусоргский и Алексей Толстой совпали в своем стремлении ярче и полнее обозначить мотив совести и раскаяния, почти не представленный у Пушкина. Подобная «синхронизация» — свидетельство особого влияния духа времени бурных 60-х годов XIX в., а также наметившееся в искусстве движение в сторону психологизма, исследования тончайших оттенков человеческой души, приведшее в XX в. к возникновению психоанализа.

Вопрос соотношения текста Пушкина и либретто Мусоргского рассматривался в музыковедческой литературе, но требует более широкого изучения, связанного не только с конкретными изменениями текста, но и взаимодействиями поэта и композитора на уровне идей. От Пушкина Мусоргский берет особое понимание истории, как живого и динамичного процесса, в котором заняты все социальные группы, от царя до нищего юродивого. Человеческое и общественное сливается у Пушкина и Мусоргского в единый узел. Народ равно несет ответственность за

избрание «преступного царя», как и сам Борис за совершенное по его приказу убийство законного наследника престола, царевича Димитрия. Вместе с тем Мусоргский, как уже было сказано выше, наделяет Бориса особой рефлексией и мучительным переживанием произошедшего злодеяния. Борис Годунов Пушкина — в большей степени политик, им двигает холодный и прагматичный расчет. Главный герой у Мусоргского изначально представлен сомневающимся персонажем, достигшим своей цели, но не перестающим помнить о цене своего успеха, кровавом преступлении. Гениально выписанная сцена помешательства Бориса представляет образ человека, сломавшегося под тяжестью совершенного им греха, умоляющего о прощении, которое дается на последних звуках после смерти Бориса.

Проблемы, встающие перед постановщиками «Бориса Годунова», делают эту оперу одной из самых трудных для режиссерского решения. Количество идей и смыслов, заложенных композитором, — огромно. «Бориса Годунова» можно ставить как оперу о «преступлении и наказании», о трагической разобщенности разных социальных групп, о том, к чему приводят безудержные желания, о судьбе государства и отдельного человека в нем. Концепция будет зависеть и от выбранной редакции, и от сценографии, и от мастерства певцов-актеров. В год 150-летия со дня первой постановки споры о «Борисе Годунове» продолжаются, а значит режиссеров и зрителей может еще ждать немало интересных открытий и откровений.

*Georgy Kovalevsky*  
(*Saint Petersburg*)

**“Boris Godunov” by Mussorgsky:  
National Drama or Mystery-Play of the Human Fate?**

**Keywords:** history of Russian music, Mussorgsky, Pushkin, “Boris Godunov”, musical drama, directing’s problems.

Modest Mussorgsky's opera "Boris Godunov" has a special place in the history of Russian music and a difficult destiny. There are known of 18 author's versions of the opera, as well as editions by Rimsky-Korsakov and Shostakovich. In the 20th century, full of tragedies and cataclysms, the opera "Boris Godunov" began to open up with new facets. In the 1920s, through the efforts of Pavel Lamm and Boris Asafiev, the first author's edition was recreated. Its premiere took place in 1928. In 1948, Rimsky-Korsakov's version was again staged at the Bolshoi Theater, which continues to this time. This version was fully consistent with the idea of the opera as "the contradictions between the people and the tsars power." In the West, at the end of the 20th and beginning of the 21st centuries, there was a tendency to actualization "Boris Godunov," which often had a result as a political pamphlet. The interpretation of the content of "Boris Godunov" as a spiritual and moral work about person and his conscience turned out to be closest to the author's intention. Mussorgsky in his opera develops ideas based on Pushkin's drama. But as researchers rightly note, the composer's portrayal of the tsar differs from the image presented by the poet. Boris from Mussorgsky's opera experiences pangs of conscience, due to which he turns out to be close to the hero of Alexei Tolstoy's drama "Tsar Boris", written in parallel with the opera and published in 1870. A similar interpretation of the image of the main character can be explained by the influence of the 60s of the 19th century, and the movement towards psychologism. The question of the relationship between libretto of Mussorgsky and Pushkin's drama requires separate, thorough consideration. Mussorgsky takes from Pushkin his understanding of history as a living, dynamic process in which all social groups of society are involved. The opera "Boris Godunov" is one of the most difficult to stage and requires special, extraordinary solutions from directors.

*Владимир Бычков*  
(Челябинск)

**К истории оркестровок «Картинок с выставки»  
М. П. Мусоргского**  
(опыты М. Равеля и Н. Чайкина)

Известно, что существует несколько оркестровых версий фортепианного цикла «Картинок с выставки». Одна из первых — оркестровка ученика Н. А. Римского-Корсакова М. Тушмалова, которая так и осталась в рукописном варианте. По свидетельству Л. Михеевой, в архиве Н. А. Римского-Корсакова «сохранилась страница оркестровки одной из частей цикла “Старый замок”» [11: 2]. Оркестровая версия «Картинок», созданная известным советским педагогом и дирижером С. Горчаковым, звучала в нашей стране и за рубежом<sup>1</sup>. Но наиболее известной и часто исполняемой является осуществленная в 1922 г. оркестровка М. Равеля.

Как пишет И. Мартынов, в «Картинках» «есть много деталей, которые можно *представить* себе в оркестровом звучании, но для этого надо было отыскать на своей палитре *краски*, органически сливающиеся с оригиналом. Равель осуществил такой синтез и создал партитуру, оставшуюся примером мастерства и стилистической чуткости» (курсив наш. — В. Б.) [5]. Как подчеркивает Мартынов, «в фортепианной фактуре «Картинок» есть черты оркестральности; это создавало благоприятные предпосылки для работы вдумчивого и вдохновенного художника, каким и был Равель» [5: 5]. Исследователь также отмечает, что оркестровка «Картинок с выставки», «как и всегда у Равеля, основана на точном расчете и знании каждого

---

<sup>1</sup> Премьера цикла «Картинки с выставки» в оркестровке М. Равеля состоялась в Париже (дирижер С. Кусевицкий) 3 мая 1923 г. (по сведениям Н. Слонимского), по данным А. Прюньер — 8 мая 1922; издана в Париже в 1927 г.

инструмента и возможных *тембровых* сочетаний. Опыт и изобретательность подсказали композитору множество характерных деталей партитуры» (курсив наш. — В. Б.) [там же]. А. Веприк замечает, что «При всей своей неожиданности, оркестровые находки Равеля передают внутреннюю сущность Мусоргского, включаются в строй его образов очень органично»<sup>2</sup>, поскольку найден соответствующий «темброво-фактурный эквивалент» (термин А. Веприка).

Существуют две точки зрения на пьесу № 1 «Прогулка». Можно согласиться с мнением одного из исследователей, считающих ее лейтмотивом всего цикла, который сам композитор выбрал не только как музыкальный образ «Моя физиономия в интермедиях видна» [8: 146]. «Прогулка» основана «на широкой мелодии в русском народном характере, с характерным для народных песен переменным метром, исполняемой с начала соло трубы, а далее поддержанной хором медных инструментов» [12: 2]. Это утверждение спорно в силу того, что в цикле данный лейтмотив — бифункционален: с одной стороны, он статичен, неизменен как в интонационном, так и в тембровом отношении (смысле), с другой — динамичен, изменчив в зависимости от модификации своей тембровой функции. Вместе с тем он играет несколько иную роль, призывно-фанфарную; на наш взгляд, по этой причине композитор и «оркестровый создатель» «Картинок» — М. Равель — изначально поручил тембровосмысловую функцию именно трубе. В других номерах («С мертвыми на мертвом языке», «Богатырские ворота») тема прогулки модифицируется как в тембровом, так и в тесситурном отношении (к.-бас + к.-фагот, tutti).

---

<sup>2</sup> В частности, автор пишет: «Художник должен найти необходимые средства для осуществления своего замысла. Проблема “фактурно-тембрового эквивалента” стоит перед каждым композитором также остро, как и проблема единства материала и типа его развития» [3: 61].

Другая точка зрения более конкретна и точна. Критик К. Кондахчан считает, что первый номер цикла — «прогулка», «звучащая как законченная пьеса *величавого, эпического* характера, является “вступлением к циклу”, в ней ясно чувствуется ее русский национальный колорит, сказывающийся очень отчетливо в характерной для русских народных песен ладовой природе, *интонациях, метрике*, в самой *манере* изложения этой пьесы “*одноголосный запев и хоровой припев*”» (курсив наш. — В. Б.) [7: Предисловие. III]. И. И. Мартынов отмечает «решительное преобладание *тем-портретов*» в цикле «Картинки с выставки». Одной из центральных считает лейттему — «Прогулка» [6: 459].

Задача цикла, по мнению И. Мартынова, «создать “песни” (как цикл. — В. Б.) столь разнообразные, чтобы “прогулка” слушателя по “музыкальной выставке” была бы столь же увлекательной и впечатляющей своим художественным богатством. Кроме того, Мусоргский задумал *непростую* выставку “картинок”, но и *сплочение* всего сюитного цикла в достаточно крепкое единое целое» [6: 459].

Во всех оркестровых редакциях «Картинок» очевидно стремление к *расширению темброво-акустического пространства*, которое отображает панораму музыкальных картин не только в цвето-, но и светоспектре — так, как соотносится, говоря языком кинематографов, черно-белое кино и цветное визуально-пространственное и квадрофоническое (объемное) изображение в слуховоспринимаемом проекторе (цвето-свето-видеопространственная акустическая *панорама*).

О «Катакомбах» (№ 8, «Римская гробница») Б. Асафьев писал: «В его “Картинках с выставки”, навеянных *смертью* архитектора Гартмана среди ряда изумительных по чуткости изображения и рельефности рисунка звуковых воплощений есть мрачайшее — “катакомбы”. Не символ ли здесь душевного состояния, в котором про-

текала вся жизнь композитора, не нашедшего выхода к свету и, пожалуй, даже неуверенного в том, что свет существует» [1: 219]. «В том то и штука, что мы тогда только сознаем опасность для *другого*, когда он *тонет* или «помереть *готов*» (курсив наш. — В. Б.)<sup>3</sup>.

Видимо, по этой причине М. Равель использует в «Катакомбах» деревянные и медные в низком регистре (исключение — соло труб (пять тактов до ц. 78)), дублируемые контрабасом, создающие атмосферу вызывающей озноб и жутковатую оторопь мертвящей холодности, которая получит продолжение в пьесе «С мертвыми на мертвом языке». Тема «Promenade», изложенная в низком регистре у виолончелей и контрабасов, дублируемых фаготом и к.-фаготом, здесь приобретает совершенно иную тембровую окраску.

Безусловно, самым сложным по всем параметрам можно считать пьесу «Избушка на курьих ножках» («Баба-Яга»). Первое противоречие, о котором пишут многие исследователи, заключается в картине В. Гартмана «Избушка Бабы-Яги на курьих ножках. Часы в русском стиле», воспринимаемой как стилизация на мотивы русской архитектуры с часовым механизмом, обрамленным даже не церковно-славянским, а старолатинским шрифтом. Как справедливо пишет о картине один из критиков: «Истина народная (из сказки. — В. Б.) Баба-Яга — “ноги из угла в угол, губы на грядке, а нос к потолку прирос” — явно не вписывается в это изысканное жилище») [1: 33]. Подобного рода эклектика не сочетается и с музыкой Мусоргского.

Тем не менее, сам композитор, как отмечает Е. Н. Абызова, «увидел образ Бабы-Яги именно в гротескном, сказочно-народном понимании; для него это образ мощ-

---

<sup>3</sup> Б. Асафьев приводит цитату из письма М. П. Мусоргского Б. В. Стасову от 2 августа 1873 г. по поводу смерти Гартмана. См.: [8: 128].

ной “нечистой силы”, сметающей все на своем пути. Как и в русском фольклоре, такая Баба-Яга устрашает, но человек оказывается сильнее ее» [1: 33].

Соглашаясь с такой характеристикой, добавим, что именно в этом номере цикла сконцентрировались те «злые, негативные» русские образы «смерти», аналог которых в западноевропейской музыке известен значительно раньше. Речь идет о теме «Dies irae», которую использовали Г. Берлиоз в «Фантастической симфонии», С. Рахманинов в концерте № 4 для фортепиано с оркестром и других своих сочинениях, Н. Мясковский (Шестая симфония) и многие другие.

Образы порождают особую поэтику музыкальных средств — прежде всего тональную неопределенность, неустойчивость, приближающуюся к серийности<sup>4</sup>.

Второе противоречие, логически вытекающее из образно-эмоциональной сферы «Избушки...», — это *новотембровые* миксты, ранее в классической музыке не употреблявшиеся (к.-бас + к.-фагот и другие тембровые соединения).

«Избушка на курьих ножках» — in G. Почему композитор избрал не тональность G-dur или C-dur, в котором тон G является доминантой (V-ой ступенью) по отношению к до мажору (C-dur), может быть объяснен несколькими причинами. Во-первых, образной многоликостью: И. Мартынов называет этот номер «basso-ostinato ex machina», Е. Абызова пишет следующее: «Найдя наконец свой определенный ритм и точку опоры (звук соль), ритмический “топот” приобретает размах и инерцию механистичности, становится остинатным, строится на повторении одного и того же мелодико-ритмического оборо-

---

<sup>4</sup> Хотя Ю. Н. Холопов и Л. А. Мазель видят в этой, казалось бы бессистемной тональной организации, определенную композиторскую логику и, более того, подчеркивают, что Мусоргский значительно опередил свое время, предвосхитив творчество С. Прокофьева («Наваждение», «Сарказмы»).

та. Резкие “кляксы”, несуразные сопоставления контрастных гармоний характеризуют *небрежность*, “*растрепанность*” облика Бабы-Яги» (курсив наш. — В. Б.) [1: 35].

В репризе ц. 98 партитуры тон G рассматривается как доминанта, V-ая ступень по отношению к звукоряду C (ионийский лад)<sup>5</sup>.

Как известно, «Богатырские ворота» («В стольном граде во Киеве») завершают цикл, являясь кульминацией общей музыкально-драматургической композиции и полноценным широкомасштабным темброво-колористическим завершением сочинения, с использованием всех инструментально-технических средств, напоминая финалы симфоний русских композиторов (2-я симфония А. П. Бородина «Богатырская», 2-я симфония В. Калинникова) и опер (хор «Слався» М. И. Глинки).

Подчеркнем, что у Мусоргского всегда было особое отношение к колоколу, как символу Великой Древней Руси. В одном из писем М. А. Балакиреву композитор писал: «Милый, наконец мне удалось видеть Иерихон<sup>6</sup>. Опишу Вам свои впечатления. Подъезжая только к Иерихону, я уже заметил, что он оригинален, *колокольни и купола* церквей так и пахнули древностию» (курсив наш. — В. Б.). «*Красные ворота* забавны и очень мне понравились, от них до Кремля нет ничего особенно замечательного, зато Кремль, чудный Кремль — я подъезжал к нему с невольным благоговением. Красная площадь, на которой происходило так много замечательных катавасий, немного теряет с левой стороны — от гостиного двора.

---

<sup>5</sup> В одной из публикаций сочинения (издательство Schott, 1991) автор облегченного переложения Ганс-Гюнтер Хайман допускает откровенную бестактность по отношению к оригиналу, добавляя два такта, которых нет ни в одной из версий, завершая двумя тактами (in C-dur). В № 10 («Богатырские ворота») изменена тональность (оригинал — Es-dur, переложение F-dur), а в № 2 («Старый замок») — gis-moll и, соответственно, a-moll.

<sup>6</sup> Иерихоном в кружке Балакирева называли Москву.

Но Василий Блаженный и Кремлевская стена заставляют забыть это недостаток — это святая старина. Василий Блаженный так приятно и вместе с тем так странно на меня подействовал, что мне так и казалось, что сейчас пройдет боярин в длинном зипуне и высокой шапке» (курсив наш. — *В. Б.*) [8: 14].

Л. В. Михеева пишет: «Его первая тема (финала цикла. — *В. Б.*), величавая, похожая на былинный напев, в мощном звучании медных и фаготов с к.-фаготом, напоминает тему “Прогулки”. Она все больше ширится, заполняет все звуковое пространство, перемежаясь со старинным церковным знаменным распевом “Елицы во Христа креститесь”, поданным более камерно»<sup>7</sup>. И. Мартынов считает, что «особенно впечатляющей является тема первого трио: «Для представленной там молитвы Мусоргский сочинил тему, кажущуюся цитатой из православного церковного обихода (под нее напрашивается подставить текст, что-нибудь вроде “Господи, Боже правый!”» [6: 474].

Поэтому вполне закономерно в данном случае у Мусоргского было два мотива для вдохновения — эскиз В. Гартмана и колокольный звон как символ Руси.

В партитуре М. Раделя (Ц. 110 — церковный хор, о котором шла речь. Трио I) первый эпизод поручен деревянным духовым (два кларнета, бас-кларнет, два фагота), у Н. Чайкина — органу.

Нюанс фортепианного оригинала (*f*) сохранен в обеих партитурах. И если оба эпизода (Ц. 110 и Ц. 113) М. Равелем трактуются как тембровый контраст (*tutti* и группа деревянных духовых), то в партитуре Н. Чайкина иное соотношение (*tutti* — орган в Ц. 110 — *piano*; *tutti* — смешанным хором на *f*) (См. схему 1). Таким образом, в рукописи Н. Чайкина существенно изменяется тембровая дра-

---

<sup>7</sup> URL: <https://poluby.ru/cooking/kartinki-s-vystavki-o-proizvedenii-m-p-musorgskogo-v-pamyat-o-v/> (дата обращения: 10.03.2024).

матургия общей концепции финала, в то время как общая динамическая драматургия только выигрывает.

**Схема 1. Сравнение динамики в версиях  
М. Равеля и Н. Чайкина**

	Трио I		Трио II		
	1-я тема	2-я тема	1-я тема	2-я тема	(Campane)
Версия М. Равеля:	<i>f</i>	<i>p</i>	<i>f</i>	<i>p</i>	<i>mf</i>
Версия Н. Чайкина:	<i>f</i>	<i>p</i>	<i>f</i>	<i>f</i>	<i>mf</i>

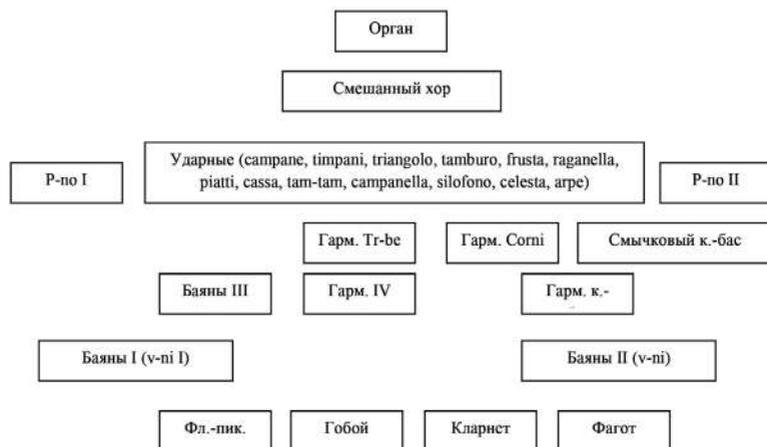
По форме это воспринимается как более целостная композиция, менее раздробленная частой сменой динамики, напоминающей эффект «эхо» (тесситурные сопоставления *f* и *p*) в органной западноевропейской традиции.

Функция тембра гобоя передана регистру , кларнета — , фагота —  (современного многотембрового баяна), по тембровым характеристикам, близким натуральному звучанию симфонических инструментов (у кларнета, по определению Н. А. Римского-Корсакова, тембр «мечтательно-радостный», «блестяще-веселый» в мажоре и «мечтательно-грустный», «страстно-драматический» — в миноре; по Г. Берлиозу, это «сопрано звонкое, выразительное, то горделиво-страстное, драматическое, то таинственно-нежное», у баяна , более прикрытое звучание; у фагота, по определению Г. Берлиоза, звук «не слишком сильный, а тембр, совершенно лишенный блеска и благородства, имеет склонность к гротеску», у баяна — гнусоватое звучание, несколько запаздывающее).

Таким образом, каждый из деревянных духовых инструментов и вся полная группа в партитуре Чайкина вполне соответствует тембро-регистрам многотембрового инструмента.

Н. Чайкин расширяет обертоновый спектр оркестра баянистов за счет качественно новой трактовки современного инструментария. Принцип расположения партий аналогичен симфоническому, принятому в оркестрах на сцене (См. схему 2).

**Схема 2.**  
**Расположение инструментов оркестра**  
**в версии Н. Чайкина**



Роль флейты (Fl.-pic) поручена оркестровой гармонике-пикколо, которая имеет одну, только правую клавиатуру. Ее диапазон составляет три октавы, от соль первой до соль четвертой октавы<sup>8</sup>. В высоком регистре гармоника-пикколо звучит ярче, ее тембр более прозрачен, чем у стандартного обычного баяна и он вполне соответствует своей функции в оркестровой вертикали. Колокол использован как символ величия.

Подводя итог вышесказанному, можно сделать следующие выводы:

<sup>8</sup> Не следует путать флейту-пикколо из группы оркестровых инструментов с гармоникой-пикколо из общего состава оркестров тембровых гармоник (системы Н. Фрома) (например, оркестра ГМПИ им. Гнесиных, В. Соморова).

1. Оркестровая версия Н. Чайкина представляет собой самобытный образец соединения академических инструментов симфонического оркестра (медные духовые, ударные, арфа, контрабас, два рояля, орган, смешанный хор а сарелла) с тембровыми баянами.

2. Фактурно-тембровые преобразования симфонической редакции ни в коей мере не нарушают общей темброво-колористической палитры, а введение новых тембров (два рояля, смешанный хор, орган, баяны) значительно усиливают тембровый колорит.

3. Оркестровая редакция фортепианного цикла «Картинки с выставки», выполненная Н. Я. Чайкиным, не искажает авторский замысел и имеет право на существование, наряду с оркестровкой М. Равеля, как полноценное музыкально-художественное произведение.

## Литература

1. *Абызова Е. Н.* «Картинки с выставки» Мусоргского. М.: Музыка. 1987.
2. *Асафьев Б.* Симфонические этюды. Л.: Музыка. 1970.
3. *Веприк А.* Очерки по вопросам оркестровых стилей. М.: Советский композитор, 1978.
4. *Веприк А.* Трактовка инструментов оркестра. М.: Музгиз, 1961.
5. *Мартынов И.* Морис Равель. М.: Музыка, 1979.
6. *Холопов Ю. Н.* Мусоргский как мастер музыкальной формы («Картинки с выставки») // Музыкальная культура: век XIX — век XX. Вып. 2. М., 2002. С. 25–54.
7. *Мусоргский М.* Картинки с выставки. Партитура. Инструментовка М. Равеля. М., 1975.
8. *Мусоргский М.* Письма. М.: Музыка, 1981.
9. *Мусоргский М.* Картинки с выставки. Клавир. Петербург, 1886.
10. *Мусоргский М.* Картинки с выставки. Клавир. Schott. Mainz. 1999. Русское издание. 2004.
11. *Мусоргский М.* Картинки с выставки. Партитура. (Рукопись). Инструментовка Н. Чайкина для оркестра баянов,

смешанного хора, органа, двух роялей, ударных, духовых инструментов. Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки. 1968.

*Vladimir Bychkov*  
(Chelyabinsk)

**To the History for Orchestrations  
of «Pictures at an Exhibition» by M. P. Mussorgsky**  
(Experiences by M. Ravel and N. Chaikin)

**Keywords:** Modest Mussorgsky, Pictures from the exhibition, Maurice Ravel, Nikolay Chaikin, orchestration of Mussorgsky's works.

Orchestral versions for the M. Mussorgsky's "Pictures at an Exhibition" reflects the diversity of content and dramaturgical lines inherent in this cycle, the potential diversity of timbre-dynamic and even articulation solutions. Each time, the orchestrators approached the transcription of the cycle, were based on their individual style and understanding of the Mussorgsky's work concept. The author analyzes and compares two orchestral versions — by M. Ravel and N. Chaikin — and comes to the conclusion that N. Chaikin created an equally artistic version of the orchestration of the work.

*Игорь Мацевский*  
(Санкт-Петербург)

**О взаимосвязи визуального и аудиального  
в построении целостного художественного образа:  
о перспективах опыта М. П. Мусоргского**

Проблематика взаимосвязи и взаимодействия *аудиальных* и *визуальных*, равно как *временных* и *пространственных* искусств — одна их актуальных в современном искусствознании.

Существенный и, в значительной степени, пионерский шаг по ее инициированию в художественном творчестве и, в частности, в академическом музыкальном искусстве был предпринят М. П. Мусоргским, начиная с его фортепианного цикла «Картинки с выставки», созданного не только по сюжетным мотивам, но и опираясь на реальные живописные образы художника П. Гартмана. Причем, наряду с обобщенными параллелями между визуальными и аудиальными образами, здесь начертаны немалые *перспективы* для дальнейшего, широкого взаимодействия временных и пространственных искусств.

Композитором намечены *несколько путей*. Один из них — общее эстетическое *отражение пространственных, живописных* образов во *временных, музыкальных воплощениях*. Другой — *включение движущихся* («Быдло») ассоциаций в *музыкальный* процесс. Третий — *создание своего, нового* (своего *собственного, автором музыки мотивированного*) *образа*, вплоть до соединения в одном музыкальном тексте *изначально двух разных живописных полотен*. Так, данные у П. Гартмана в виде *двух отдельных, параллельных образов, двух картин* — «Богатый еврей» и «Бедный еврей» — объединены М. Мусоргским в одно *целостное* драматическое *действие* — «Два еврея. Богатый и бедный» — и реализованы в плане активной социально-психологической репрезентации на-

званных образов (благодаря не только их интонационным, но и ритмо-движенческим противопоставлениям: даже *не видя* исходную живопись, *отчетливо представляешь* себе драматическое действо!..).

Мало того, М. П. Мусоргский идет еще дальше. В пьесе «Старый замок» высотные контуры-рельефы архитектурного здания подчеркнуты музыкально-интонационным «рисунком». Отчетливо не только слышен, но и виден здесь М. П. Мусоргский как *своего рода живописец*. Подобные рельефные ассоциации не только *слышны*, но и *видны* в музыкальных партитурах, включающих контурные ассоциации соответствующих сцен «Бориса Годунова» и «Хованщины».

Взаимосвязь и перспективы взаимодействия аудиальных и визуальных, временных и пространственных искусств заложены в их *природе* и, прежде всего, в *бинауральности слуха* человека (резонировании звуков большей частоты в верхней части головы, меньшей — в средней и нижней и т. д.: отсюда, кстати, сложившиеся в музыкальной практике понятия высоких и низких звуков!), а также восходят к *традиционной, исторической практике* пастухов и охотников. Да и само *совмещение деятельности музыканта и художника* — живописца, резчика, изготовителя музыкальных инструментов, скульптора и т. д. (*в одном лице!*) в традиционной культуре — явление весьма *распространенное*.

Активное ознакомление с фольклором и традиционными музыкантами немало способствовало изначально академическому музыканту — пианисту и композитору М. К. Чюрлёнису — зарождению и активизации в его собственной практике *деятельности живописца* (он и свою сестру вовлек в эту сферу: Я. Чюрлёните — общепризнанный, высоко чтимый и до сих пор — непревзойденный *классик литовской музыкальной фольклористики!*). Более того, художник нередко строил свои живописные полотна и соответствующие пространственные циклы, опираясь

на музыкальные формы (таковы, например, ряд живописных «Сонат» с соответствующими разделами: Аллегро, Анданте и т. д.).

Представления о *цветовых* ассоциациях *музыкальных звуков* немало волновали А. Скрябина и ряд других выдающихся музыкантов. Огромные перспективы здесь открываются благодаря возможностям *кино-* и *видеофиксации*.

В заключение автор предполагает представить для просмотра-прослушивания участникам конференции свои работы в качестве: композитора симфонической новеллы «Воспоминание» («Prisiminimai», 2000) для литовского национального оркестра (синхронно с живописными полотнами М. Чюрлёниса); композитора фильма «Фараон» (1999, реж. С. Овчаров); автора сценария и композитора фильма «Древо вечности» (1994, реж. А. Каневский).

*Ihor Maciejewski*  
(*Saint Petersburg*)

**On the Relationship for the Visuality  
and the Audiality in the Construction of a Holistic  
Artistic Image: on the Prospects for the Experience  
of Modest Mussorgsky**

**Keywords:** M. Mussorgsky, the viscosity and the audiality, «Pictures at an Exhibition», M. K. Čiurlionis.

The issues of the relationship and interaction of audiality and viscosity, as well as temporal and spatial arts, is one of the most relevant in contemporary art history.

A significant and, to a large extent, pioneering step towards its initiation in artistic creativity and, in particular, in academic musical art was taken by Modest Mussorgsky, starting with his piano cycle «Pictures at an Exhibition», created not only based on story motives, but also based on real

picturesque images of the artist Viktor Hartmann's artwork. Moreover, along with the generalized parallels between visual and auditory images, considerable prospects are outlined here for further, broad interaction of temporal and spatial arts.

The composer outlines several paths here. One of them is the general aesthetic *reflection of spatial, pictorial images in temporary, musical embodiments*. Another is the *inclusion of moveable associations* («Bydlo») in the *musical process*. The third is the *creation of one's own, new (motivated by the author of the music) image*, up to the combination of initially two different paintings in one musical text. Thus, Viktor Hartmann's given data in the form of two *separate, parallel images, two paintings* — «The Rich Jew» and «The Poor Jew» — were combined by Modest Mussorgsky into one *complete dramatic action* — «Two Jews. Rich and poor» — and are realized in terms of active socio-psychological representation of these images (thanks not only to their intonational, but also rhythmic and movement oppositions: even without seeing the original painting, you *clearly imagine* the dramatic action!..).

Moreover, Modest Mussorgsky goes even further. In the part «Il vecchio castello» the high-rise contours-reliefs of the architectural building are emphasized by a musical intonation «pattern». Modest Mussorgsky is clearly not only heard, but also seen here *as a kind of painter*. Such relief associations are not only *heard*, but also *visible* in musical scores, including contour associations of the corresponding scenes of «Boris Godunov» and «Khovanshchina».

The relationship and prospects for the interaction of auditory and visual, temporal and spatial arts are inherent in their *nature* and, above all, in the *binaurality of human hearing* (resonating sounds of higher frequency in the upper part of the head, lower frequency in the middle and lower, etc.: hence, by the way, the concepts of high and low sounds that have developed in musical practice!), and also go back to the *traditional, historical practice* of shepherds and hunters.

And the very *combination for the activities of a musician* and an *artist* — painter, carver, musical instruments maker, sculptor, etc. (*in one person!*) in traditional culture is *a very common* phenomenon.

Active acquaintance with folklore and traditional musicians greatly contributed to the initially academic musician — pianist and composer M. K. Čiurlionis — the emergence and activation of the *work of a painter* in his own practice (he also involved his sister in this area: J. Čiurlionite — universally recognized, highly respected and is still an unsurpassed *classic* of Lithuanian *musical folkloristics!*). Moreover, the artist often built his paintings and corresponding spatial cycles based on musical forms (for example, a number of pictorial «Sonatas» with the corresponding sections: Allegro, Andante, etc.).

Ideas for a *color* association upon *musical sounds* worried A. Scriabin and a number of other outstanding musicians a lot. Huge prospects are opening up here thanks to the possibilities of *cinema* and *video recording*.

In conclusion, the author intends to present his works for viewing and listening to the conference participants as: the composer of the «Memory» («Prisiminimai», 2000), a symphonic short novelette for the Lithuanian national orchestra (synchronously with the paintings of M. Ciurlionis); composer for «Pharaoh» (1999), the motion picture directed by S. Ovcharov); scriptwriter and composer for the «The Tree of Eternity» (1994), the motion picture directed by A. Kanevsky.

*Марина Зайцева*  
(Москва)

**«Картинки с выставки» М. Мусоргского  
в зарубежном кинематографе  
и отечественной песочной анимации**

Деятельность человека сопряжена с процессом непрерывного семиозиса — создания знаковых систем и способов их интерпретации для осуществления коммуникативных функций. Окружающая человека информационная среда носит мультисемиотический характер, что обусловлено вовлечением в спектр восприятия аудиальных, визуальных, тактильных образов. Современное искусство активно использует ресурсы межвидового синтеза, что наиболее ярко проявляется в искусстве кино, и, в частности, в анимации. Рассмотрение особенностей моделирования художественных образов в современных анимационных текстах и специфики их восприятия представляется актуальным, так как позволяет выявить традиционность или оригинальность тех или иных режиссерских решений, оценить их эффективность в раскрытии творческой идеи, обосновать причины популярности творческого продукта у зрителя.

В XXI в. музыка академической традиции все чаще звучит в медиатекстах различных видов и жанров (кинематограф, анимация, реклама, компьютерные игры и пр.). Особое место здесь занимает анимация, активно использующая академическую музыку в экспериментальном и традиционном авторском кино, абстрактном и сюжетном, в масштабных международных коммерческих проектах и небольших этюдах, где музыка становится источником и главным двигателем сюжета.

Музыкальные цитаты из цикла «Картинки с выставки» М. П. Мусоргского неоднократно использовались в зарубежном кинематографе. Наиболее часто — тема

финальной пьесы «Богатырские ворота». Активнее всего режиссерами используется прием дополняющего синтеза (усиления образно-эмоционального содержания сцен). Так, в документальном фильме «Я очень высоко» (2007, реж. М. Блиден, США), снятом в жанре комедии, музыкальная цитата «Богатырские ворота» использована в ироническом ключе: торжественная мелодия приобретает комический характер. Она вводится во вступительном эпизоде, после которого начнется история побед и поражений главного героя в борьбе со своим наркотическим пристрастием.

В фильме «Каждое воскресенье» (1999, реж. Оливер Стоун, США), снятом в жанре спортивной драмы, музыкальная цитата из «Богатырских ворот» используется для подчеркивания драматизма сцены: на огромном стадионе после ужасной травмы покидает поле великий футболист по прозвищу Кэп. Медленный темп и аккордовая фактура пьесы придают цитате маршевость, героико-драматический колорит.

Также цитата из пьесы «Богатырские ворота» звучит в фильме «После прочтения сжечь» (2008, реж. братья И. и Дж. Козны, США, Великобритания, Франция) как иронический подтекст длительного и безрезультатного телефонного разговора, выводящего героиню из терпения. Цитата звучит с подчеркнуто ровной динамикой, педантичной ритмической пульсацией.

В фильме «Древо жизни» (2010, США), снятого в жанрах фэнтези, использование музыки из «Картинок с выставки» носит несколько иной характер. Это фильм режиссера и сценариста Терренса Малика, трехкратного номинанта на премию «Оскар» и получившего «Золотую пальмовую ветвь» на Каннском фестивале за «Древо жизни». Многие оценивают Малика также высоко, как таких визуальных поэтов, как Андрей Тарковский и Стэнли Кубрик. Самобытный стиль Малика, его философские сюжеты оказали большое влияние на целый ряд ведущих

режиссеров конца XX — начала XXI вв. Фильм Малика «Тонкая красная линия» входит в топ-10 любимых фильмов Кристофера Нолана, о своей симпатии к его работам не раз говорил Дэвид Финчер, а Джефф Николс называют фильм «Пустоши» одним из своих любимых.

Две первых полнометражных картины Малика вошли в золотой фонд мирового кинематографа. Если говорить о более поздних его работах, реакция критики не так однозначна, причем мнения о его фильмах противоположны друг другу. «Древо жизни» — это история о взаимоотношениях сыновей с религиозным и деспотичным отцом, терроризирующим семью. Отец — в прошлом музыкант, и весь фильм наполнен цитатами из академической музыки. В том числе использован фрагмент из пьесы «Тюильрийский сад» в сцене, когда один из сыновей стоит возле музыкального проигрывателя, из которого доносится нежные звуки музыки, в то время как его отец отчитывает второго сына за неподобающее поведение за столом. В данном случае музыка становится контрастным фоном для разворачивающейся семейной ссоры.

В анимационном фильме «Луни Тюнз: Снова в деле» (2003, реж. Джозеф Данте, США, Германия), снятом в жанре семейной комедии, использована пьеса «Балет невылупившихся птенцов» как кинематографическое клише. Фрагмент пьесы звучит в сцене, где нарисованные анимированные персонажи Багс Банни и Даффи Дак спасаются от преследователя, перемещаясь внутри картин. Пьеса полна звукоизобразительности, и режиссер умело это использует в подчеркивании суетливых движений персонажей.

Большой интерес представляет собой художественный синтез «Картинок с выставки» и песочной анимации российского художника Артура Кириллова. В этом проекте цикл Мусоргского звучит не фрагментарно, а полностью, что позволяет оценить интерпретацию не музыкальной цитаты, а всего произведения.

Песочная анимация представляет собой синтез возможностей живописи и мультипликации: образы словно оживают, становятся подвижными, текучими, чему способствует прием показа не только изображений, но и самого процесса постепенных метаморфоз образов под воздействием движений рук художника. Подобный метод прямой трансляции работы художника стал чрезвычайно популярным, он позволяет зрителю почувствовать себя в мастерской художника, ощутить одномоментность творчества и зрительской рефлексии.

А. Кириллов является одним из выдающихся мастеров песочной анимации. Его работы транслировались на престижном кинофестивале «Золотой феникс», на Церемонии Закрытия Паралимпийских игр 2010 (Ванкувер, Канада), художник демонстрировал свои их «вживую» с оркестром «Виртуозы Москвы» в Доме Музыки (Москва), с ведущими мировыми исполнителями классической музыки на «REVIERS» (Arsenal-Mets, Франция). За вклад в развитие современного искусства А. Кириллов награжден медалью «Талант и призвание» Международным Координационным Советом Всемирного альянса «Миротворец».

В творческом багаже А. Кириллова есть и анимационный фильм к сюите «Картинки с выставки» М. П. Мусоргского (оркестровка М. Равеля). Проанализируем отдельные его фрагменты. Вступление — это не имеющая прототипа у В. Гартмана «Прогулка». По мысли В. В. Стасова, в ней композитор не только использовал неспешный ритм, словно иллюстрирующий переход зрителя от одного к другому экспонату выставки, но и создал музыкальный автопортрет. Неслучайно А. Кириллов рисует во время звучания «Прогулки» самого М. П. Мусоргского и «зал» экспозиции, на стенах которой развешаны стилизованные под полотна художника картинки.

При начале первой пьесы цикла — «Гном» — Кириллов приступает к созданию рисунка из изображения головы Мусоргского, очевидно не давая зрителю забыть, что

этот цикл есть впечатления композитора от картин. Пьеса представляет собой хаотичное развитие угловатого тематического материала, но вместо елочной игрушки в виде Щелкунчика художник вскрывает те смыслы, которые спрятаны в образе: человек, только что смотревший на картины, стремительно уменьшается и справа от него появляется гипертрофированно большой профиль с огромным нависающим носом и острым подбородком. Художник вскрывает то, что прячется за этой грозной маской: мелкими штрихами, порой синхронно с фразами музыкального текста он рисует внутри огромного профиля голову и руки маленького испуганного человечка.

Автор не просто иллюстрирует музыку, а выстраивает визуальный ряд по принципу полифонии, добавления дополнительного смысла, который стал результатом его интерпретации. В частности, номер «С мертвыми на мертвом языке» получает индивидуализированную трактовку, очень личную, но органично вписывающуюся в концепцию произведения. Напомним, что М. П. Мусоргский создал фортепианный цикл «Картинки с выставки» в 1874 г. Импульсом к его созданию стали впечатления от выставки работ, организованной через год после смерти архитектора В. Гартмана, близкого друга Мусоргского. Скоропостижная смерть друга произвела на композитора тяжелейшее впечатление, пополнив список его личных утрат.

В финале номера «С мертвыми на мертвом языке» при смене минорного раздела мажорным художник прорисовывает протянутую руку Гартмана, выходящую за пространство картины и словно благословляющую тех, кто находится перед ним. «Богатырские ворота» — финальная и кульминационная пьеса. Ее эпический характер подчеркнут образами с легко узнаваемым смыслом: это родные просторы (лес, огромное солнце над ним), спокойно взирающий на горизонт богатырь на коне и соколом на руке. Богатырь показан со спины, слева, словно приглашая нас присоединиться к созерцанию великолепных видов род-

ной земли. Волевыми штрихами затем прорисовывается образ то ли старца, то ли святого, особенно тщательно художник работает с глазами: они то хмурятся и покрываются печальной дымкой, то просветляются и наполняются отвагой. Эта метаморфоза позволяет соединить самые значимые символы русской культуры: богатыря-защитника и святого, духовного стража отечества. Добавляется профиль прекрасной девы, но лишенной признаков сакрального персонажа (нет нимбов). Возможно, это и Дева Мария или просто образ Женственности, столь необходимый для гармонизации человеческой жизни. Тем не менее, художник все же вводит хорошо читаемый христианский смысл в изображении меча, который несет сокол. Меч, расположенный затем вертикально, обретает форму креста.

Подводя итог, отмечу, что песочная анимация А. Кириллова оказалась близка замыслу А. Гартмана и М. Мусоргского, она не уводит в сторону от основных тем, но углубляет и расширяет их, обогащая христианскими символами, оригинальным прочтением сюжетных линий. Впечатления Мусоргского от полотен Гартмана, в которых раскрывались сказочные, эпические образы, зарисовки от путешествий, приобрели большую целостность, так как основой драматургического развития стали темы дружбы композитора и художника, богатства родной истории, наполненной примерами духовных и ратных подвигов, волшебством и верой. На наш взгляд, трактовка А. Кириллова музыки «Картинок с выставки» достаточно органична и целостна, она усиливает те смыслы, которые были заложены в музыке, придает им масштабность и полноту. Техника песочной анимации, построенная на приемах плавной трансформации визуальных образов, чередовании движения и статики, вносит в анимационный текст черты перформативности и медитативности. Наблюдение за работой рук художника активизирует у зрителя опыт разнообразных тактильных и кинетических ощущений.

Художественный синтез, образуемый при помощи объединения аудиального и визуального рядов в данном анимационном фильме, апеллирует к синестезийным основам эстетического восприятия, актуализирует широкий спектр сенсорно-перцептивного опыта зрителя. Синестезийный эффект песочной анимации наряду с органичным соподчинением и дополнением композиторского замысла концептуальными решениями художника выделяет анимационный фильм А. Кириллова на музыку цикла «Картинки с выставки» из серии подобных экспериментов и обеспечивает ему зрительский успех.

*Marina Zaitseva*  
(Moscow)

**«Pictures from the Exhibition» by M. Mussorgsky  
in Foreign Cinema and Domestic Sand Animation**

**Keywords:** artistic synthesis, synesthesia, screen polysynthesis, sand animation, M. P. Mussorgsky, A. Kirillov.

The report is devoted to the study of the expressive and semantic meaning of music in screen polysynthesis, its influence on the expansion (modification) of the general meaning formed in the process of combining music, speech, and images. The author reveals the transformation of the meanings of musical quotations from Modest Mussorgsky's cycle «Pictures from the exhibition» in films of the turn of the XX–XXI centuries. It is scientifically proved that the artistic synthesis, which is formed by combining the auditory and visual series in this animated film, appeals to the synesthetic foundations of aesthetic perception, actualizes a wide range of sensory-perceptual experience of the viewer.

Лариса Паненкова  
(Санкт-Петербург)

### Семантика тональности *ля минор* в произведениях Мусоргского

Мусоргский дифференцированно относился к тональностям. С довольно редким у него *ля минором* связаны образы Юродивого и народа в «Борисе Годунове», ранний фортепианный цикл «Из воспоминаний детства», где обозначено противопоставление образов няни и ребенка, разделы в вокальных миниатюрах «Ах ты, пьяная тетеря» и «В углу» (цикл «Детская»). Наберется еще полтора десятка небольших фрагментов, где используются выразительные свойства *ля минора*.

В произведениях 1866–1870 гг. прослеживается единый связанный с *ля минором* образно-тематический комплекс, центром особой характеристичности которого стал образ Юродивого. К его плачевым интонациям причастны хор «Хлеба!», реплики ребенка и ламентации фортепиано («В углу»). «Белые одежды» *ля минора* у Мусоргского — символ чистоты и святости, как первое «облачение» лейтмотива святого царевича Димитрия. Сфера *ля минора* сокровенна и «сакральна». Ее истонченная звуковая материя возникает как антагонизм материи земной: облик Юродивого несовместим с грешным людским бытием, а «невинная» наивность ребенка — с миром «несправедливо-злойной» няни («В углу»). Ошеломительно «вторжение» в потоке безостановочной брани дуэта-плача «Ах, головушка бедная» («Ах ты, пьяная тетеря!»).

Сфера *ля минора* у Мусоргского диатонична. Девственная ее чистота в союзе с диатоникой рождает атмосферу трепетной хрупкости и безнадежного горя. Она сопряжена со страданием. Дуэтный вопль шуточной сценки (прообраз хора «Хлеба!»), «взрывающая» комизм ситуации, обнажает ее глубокий трагизм. Народ и Юродивый связа-

ны единой судьбой, которая есть бесконечное страдание: плач народа — продолжение плача Юродивого, а плач Юродивого — выражение народного горя. «Несправедливо» страдает наказанный ребенок, сквозь детские слезы которого проглядывает добрая улыбка композитора.

Охарактеризованные *ля-минорные* темы — плачи на основе одной плачевой формулы<sup>1</sup> с движением мелодии от квинтового тона к септимеру натурального минора вверх и обратно к квинте или нижней тонике<sup>2</sup>, наиболее развитый вариант которой — в теме хора «Хлеба!».

На новом этапе творчества Мусоргского семантика *ля минора* изменяется, поскольку кардинально меняется социальный статус репрезентируемых им персонажей. *Ля минор* выступает в больших сценах как скрепляющая тональность<sup>3</sup> (I д. «Хованщины», II д. «Сорочинской ярмарки»). Но интонационно новая диатоническая его природа сохраняется, недиафонические включения — реплики Подъячего<sup>4</sup> и Шакловитого — приемы художественной иронии, гротеска.

В первой сцене «Хованщины» в ареал *ля минора* попадают Подъячий, Шакловитый и стрельцы, их темы имеют разные векторы. Под *ля-минорным* «знаменем» выступают противоположные по внутреннему и внешне-

---

<sup>1</sup> В плаче Юродивого она появляется во второй строфе в мажоре («Христу поклонися»), где плачевый характер смягчен, затушеван отсутствием минора и доминантовой (а не тонической) гармонией.

<sup>2</sup> Этот мелодический ход появился в ранних произведениях Мусоргского в мажорных темах («Песне ливийца (№ 1а), «Боевой песне ливийцев»). Но в миноре, в наложении на гармонию тоники его звучание становится пронзительным. Этот тип плача у Мусоргского не единственный.

<sup>3</sup> В сцене «У Василия Блаженного» *ля минор* — сквозная тональность.

<sup>4</sup> «Страх и ужас в скерцозном обличии» и увеличенное трезвучие как элемент «комплекса дьявола». См.: Ручьевская Е. А. «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен: к проблеме поэтики жанра. СПб.: Композитор, 2005. С. 74, 75.

му пафосу хоры стрельцов и черноризцев — богатырско-разбойничьей удали противостоит суровый аскетизм. Е. А. Ручьевская определяет идею «Хованщины» как противопоставление верха и низа. Среди персонажей первой группы с *ля-минорной* сферой соприкасаются Марфа и раскольники. Художественная лексика Марфы меняется в IV действии, усваивая/отражая языковые нормы раскольников: ее песню «Видно, ты не чуял, княже» и хор черноризцев «Враг человеков» сближает аскетизм интонаций, схожесть ладовой модели (переменность/размытость ладовых опор), тональная двойственность.

Первая характеристика Подьячего обнаруживает родство с темой столетней Афимьи (Сцена под Кромами) — комический «*выход хромого*» и «*вывод слепого*» были для Мусоргского блестящим поводом для карикатуры: пустые тонические квинты дополняет едва обозначенная «старчески-слезливая» мелодия (интонация-перевертыш *до-си-си* — Афимья; *ля-ля-си* — Подьячий) с «хромающей» ритмикой (синкопы в теме Афимьи; пунктир в партии Подьячего). *Ля минор* эпохи «Хованщины» и «Сорочинской ярмарки» стал явлением смехового мира. Сюда относится и «травестирирование хорала» (Е. А. Ручьевская) — «ряжение» в христианское благочестие — небольшие структуры, в которых используется церковная вербальная и музыкальная лексика. Как выразительно строг *ля минор* фраз Шакловитого<sup>5</sup> и как «приторно-елеен» он в микроариозо Поповича («Выключая только уязвление со стороны крапивы — сего змееподобного злака»). Семантика *ля-минора* в творчестве позднего Мусоргского модифицируется из символа святости в его антипод.

*Ля-минорное* микроариозо Шакловитого «Ой, не хоти узнать» выдает в нем «злого гения»: сдобренная издевкой

---

<sup>5</sup> В гармонии здесь кадансовый оборот с легким намеком на католическо-органную традицию.

«русскость» (перепляс *alla russ*)<sup>6</sup> с чертами Мефистофеля (четырежды акцентированное «инфернальное» увеличенное трезвучие). *Ля-минорный* песенный микрокуплет<sup>7</sup> Кузьки «Ох, мне неведомо» — легкое притворство, игра. Но интонационная близость с драматическим лейтмотивом стрельцов лишают его однозначности, трагедийный подтекст ощущается и здесь. Парадоксальность тем-масок в «Хованщине» отмечена Е. А. Ручьевской. Сфера *ля минора* в «Хованщине» бифункциональна.

Подведем итоги. В трактовке *ля минора* как тональности пронзительной чистоты, возможно, сыграла роль его визуальная, белоклавишная белизна. Композитор усугубляет ее диатоникой и особым типом интонационности. Сфера *ля минора* выступает в связке с темой страдания. По мере созревания Мусоргского как художника и мыслителя углубляется его понимание трагизма русской истории, становится многомерным отражение образа народа. Семантика *ля минора* расширяется. На последнем этапе творчества композитора «во всю мочь» заявила о себе тема смерти («Песни и пляски смерти»), *ля минор* осторожно, но веско обозначился и здесь. Он вкрался в «Колыбельную», подменяя маскирующийся в «добро-го» *A-dur*<sup>8</sup> («Баюшки, баю, баю», т. 37), и в завязавшейся далее борьбе матери (*fis*) со Смертью (*ля минор*) он выходит победителем. Сопричастная *ля минору* область страдания сохраняет здесь соотнесенность с темой страдания ребенка. В «Хованщине» *ля минор* — сфера народной стихии, в определенном смысле продолжающая линию хора «Хлеба!». Квинтэссенцией выразительности становится хор стрельцов «Гой вы, люди ратные» с его

<sup>6</sup> Есть некое родство этого ариозо с хором стрельцов «Гой вы, люди ратные».

<sup>7</sup> Термины Е. А. Ручьевской.

<sup>8</sup> *Ля минор* и *fis-moll* выступают рядом во вступительном трехтакте «Трепака», где в один узел связаны три тональные опоры *F—dur—a—moll—fis—moll*.

богатырско-разбойничьей силой. С ним трансцендентно и интонационно связаны песенный микрокуплет Кузьки «Ох, мне не вмоготу» и микроариозо Шакловитого «Ой, не хоти узнать». *Ля минор* распространяется на персонажей и «верха» (Марфа, монахи-черноризцы), и «низа» (Подьячий, Шакловитый). Первые являются наследниками сферы «святости, детской чистоты»<sup>9</sup>. Но родство их со своими предшественниками метафизического плана, интонационной близости между ними нет. Вторая группа — противоположность и пародирование первой. Подьячий — это анти-Юродивый. В «Сорочинской ярмарке» *ля минор* используется в комедийных ситуациях. Он выполняет роль рефрена в сцене с Черевиком (три «бранчливых» строфы Хиври, II д.). В речи Хиври есть тонкая аллюзия к *ля-минорному* дуэту миниатюры «Ах ты, пьяная тетеря!». Но особый «этикетный» комизм вложен в микрострофу упавшего в крапиву Поповича.

Тональность *ля минор* как подвижный элемент художественного языка Мусоргского имеет свою семантическую область, сдвиги и модификации. Образная амплитуда ее — от сферы детской чистоты и святости, через страдания, смерть, через отражение в кривом зеркале смеховой культуры и снова к трагедии народной жизни — позволяет сделать вывод о ее сложной значимости в музыке великого композитора.

*Larisa Panenkova*  
(*Saint Petersburg*)

### Semantics for the Key of A Minor in Mussorgsky's Works

**Keywords:** sphere of childhood, sphere of holiness, lamentable formula, diatonics, parody.

---

<sup>9</sup> О чистоте Марфы, верной вере и своей любви, Мусоргский высказывался в письмах.

The key of A minor in Mussorgsky's music has a special expressive meaning. Initially, she was associated with images of childish purity and holiness and in this sense was separated, opposed to other tonalities surrounding her. In the works of 1866–1870, an A minor figurative-thematic complex is distinguished on the basis of a single lamentable formula. In the late period of his work, the semantics of A minor expanded to include the field of the laughing world and parody.

*Ольга Ярош  
(Красноярск)*

**Песня М. П. Мусоргского «Веселый час»:  
первая авторская версия в сравнении  
с редакцией П. А. Ламма**

Песня М. П. Мусоргского «Веселый час» является вторым номером сборника «Юные годы». Сборник был выпущен в 1923 г. в Париже издательством В. Бесселя. Его редакция, выполненная П. А. Ламмом, дополнена рядом версий некоторых романсов, написанных композитором позднее, и опубликована в 1931 г. Она вошла в пятый том Полного собрания сочинений М. П. Мусоргского.

Автограф данного произведения в настоящее время находится в музыкальном отделе Парижской национальной библиотеки. Известно, что в процессе составления сборника Мусоргский создал новые варианты некоторых романсов, среди которых и песня «Веселый час». Эта вторая версия песни хранится в Российской национальной библиотеке<sup>1</sup>.

Если первая версия датирована композитором 1858 г. и подписана «Модест Мусоргский», то в конце рукописи второй версии стоит дата: 28 апреля 1859 г. и подпись «Модест Мусоргский». На основании того факта, что подписью с буквой «г» («Мусоргский») композитор начал подписывать свои сочинения начиная с 1861 г., В. Антипов делает вывод о том, что автографы романсов, подписанных именно так, «необходимо отнести к более позднему времени — очевидно, ко времени составления сборника» [1: 121]. Но, скорее всего, романсы были написаны именно в то время, которое указано самим композитором<sup>2</sup>,

---

<sup>1</sup> Фонд 96. Ед. хр. 4. 2 л. 26х35.

<sup>2</sup> Как известно, Мусоргский чрезвычайно ответственно относился к записи своих сочинений и их датировке.

просто некоторые из них позднее были им переписаны. Обе авторские версии песни созданы в Санкт-Петербурге. Вариант из парижского сборника имеет подзаголовок «Застольная песнь», в оглавлении композитор отмечает еще одно ее жанровое обозначение — каприччио<sup>3</sup>.

Песня «Веселый час» посвящена Василию Васильевичу Захарьину<sup>4</sup>, в доме которого конце 1850-х — начале 1860-х годов часто бывали Мусоргский и Балакирев, звавшие его в письмах «Васенька» или «Васинька». Дочь Захарьина, Александра Васильевна Унковская, так писала о проходивших в их доме музыкальных собраниях: «Балакирев, Мусоргский и их друзья, молодые музыканты — пионеры новой музыки, бывали у моего отца в Петербурге почти каждый день и каждый вечер у нас была музыка» [3: 127–128]. Она отмечала, что «не все еще тогда понимали, какое важное значение это движение имело для русской музыки» [3: 138]. Кроме Мусоргского, В. В. Захарьину посвятили свои романсы также М. А. Балакирев и Н. А. Римский-Корсаков.

Традиция домашнего музицирования, музыкальных кружков и собраний, на которых музицировали и пели романсы, имела глубокие корни в русской культуре, начиная с XVIII в. Можно вспомнить, что еще во время обучения в Школе гвардейских подпрапорщиков и в Преображенском полку Мусоргский часто сочинял пьесы и романсы, посвящая их кому-то из близких людей. Можно отметить, что его посвящения никогда не были случайными, всегда были как-то связаны с адресатом посвящения. Е. Е. Дуранина высказывает предположение, что «эта единственная у Мусоргского застольная возникла, вероятно, в связи с биографическими фактами: в июне 1858 г. композитор

---

<sup>3</sup> Каприччио (итал. *capriccio*, букв. — каприз, прихоть) — инструментальная пьеса свободной формы в блестящем виртуозном стиле, для которой типична причудливая смена эпизодов и настроений.

<sup>4</sup> Василий Васильевич Захарьин (1830-е годы — 1889) — флотский офицер, певец-любитель, близкий балакиревскому кружку.

оставил службу в Преображенском полку — создание за-  
стольной явилось как бы данью музыканта офицерскому  
прошлому» [2: 20].

Песни и романсы, вошедшие в сборник «Юные годы»,  
свидетельствуют о многогранности интересов и творче-  
ских устремлений композитора. В выборе тем и образов  
заметна его тяга к овладению разными жанрами и связан-  
ной с ними выразительностью речевой и вокальной инто-  
нации. Многие из них отмечены оригинальностью и яр-  
костью авторского стиля совсем еще юного композитора.

Одной из таких песен является и «Веселый час», на-  
ряду с двумя другими песнями сборника<sup>5</sup>, написанная на  
стихи А. Кольцова. Все три сочинения объединяет обра-  
щение к народной теме, к разным фольклорным жанрам.  
Авторский стихотворный текст Мусоргский немного кор-  
ректирует (заменяет отдельные слова), что связано с пе-  
реложением его на музыку. Кроме того, повторяя два пер-  
вых четверостишия как рефрен, чередуя его с эпизодами  
последующего поэтического текста, композитор в своем  
произведении создает форму рондо.

В нашей работе мы сравним первую авторскую вер-  
сию песни «Веселый час» с редакцией П. А. Ламма.  
Сравнение рукописи с редакцией обнаруживает ряд не-  
совпадений, приводящих изменения в авторский замы-  
сел. Так, в редакции вербального текста обращает на себя  
внимание отличие в разделении слов на слоги. В данном  
сочинении у Мусоргского преобладает цельное написа-  
ние слов без деления на слоги, в некоторых же случа-  
ях, когда это возможно, он делает слоги открытыми, что  
способствует их длению, распеванию. Ламм практически  
все слова текста делит на слоги и, как и во многих других  
случаях, они получаются у него закрытыми. Можно также  
отметить ряд примеров, связанных с добавлением в текст

---

<sup>5</sup> Речь идет о песнях «Много есть у меня теремов и садов» и  
«Дуют ветры, ветры буйные».

знаков пунктуации (запятых и восклицательных знаков), которые Ламм привносит в свою редакцию, но которые отсутствуют у Мусоргского. Правда, некоторые из них совпадают с текстом Кольцова.

Что касается нотного текста, то здесь важно сказать о трактовке Ламмом авторских лиг. Как и во многих других произведениях, в партии фортепиано редактор заменяет цепные и многослойные лиги Мусоргского на традиционные. Это важный момент, поскольку именно такое необычное написание лиг, свойственное композитору, обусловлено музыкально-смысловыми нюансами и подобные изменения, безусловно, влияют на интерпретацию исполнения музыки. Также и в вокальной партии редактором пропущены некоторые лиги.

Искажению авторских смысловых акцентов способствуют и некоторые пропущенные или измененные Ламмом при редактировании знаки динамики (динамические вилки, знаки *p*, *f*, *sf*) и педали. Можно указать и на знаки альтерации, проставление которых у Мусоргского обусловлено подчеркиванием резкой смены тональных сопоставлений. Ламм пропускает несколько из них, поскольку эти знаки выставлены при ключе.

Песня «Веселый час» Мусоргского, с одной стороны, обнаруживает связи с традицией<sup>6</sup>, с другой — демонстрирует самобытность и оригинальность дарования молодого композитора, что проявляется в ярких колористических красках этой музыки, разнообразии фортепианной фактуры, и конечно, в особенной выразительности вокальной мелодии. Все это, безусловно, требует пристального внимания к деталям авторского текста, имеющим важное значение для воплощения музыкального содержания.

---

<sup>6</sup> Эту песню можно поставить в один ряд с некоторыми похожими вокальными произведениями русских композиторов — застольными М. И. Глинки («Заздравный кубок») и А. С. Даргомыжского («Застольная песня»).

## Литература

1. *Антипов В.* Произведения Мусоргского по автографам и другим первоисточникам. Аннотированный указатель // Наследие М. П. Мусоргского: Сборник материалов: К выпуску Полного академического собрания сочинений М. П. Мусоргского в тридцати двух томах / Сост. и общая редакция Е. Левашева. М.: Музыка, 1989. С. 63–143.
2. *Дурандина Е. Е.* Вокальное творчество Мусоргского: Исследование. М.: Музыка, 1985. 200 с.
3. *Унковская А. В.* Воспоминания. Пг.: издание журнала «Вестник теософии», 1917. 264 с.

*Olga Yarosh*  
(Krasnoyarsk)

### **M. P. Mussorgsky's Song "The Merry Hour": the First Author's Version in Comparison with the Edition of P. A. Lamm**

**Keywords:** M. P. Mussorgsky, "Young Years", "The Merry Hour", P. A. Lamm, V. V. Zakharyin, textual analysis.

The focus of this article is a comparative textual analysis of the first author's version of M. P. Mussorgsky's song "The Merry Hour," included in the collection "Young Years," edited by P. A. Lamm. This comparison reveals a number of inconsistencies that introduce changes into the author's intention. These discrepancies concern both the edition of the verbal text, in which there is a different division of the text into syllables, the introduction of punctuation marks that are absent in Mussorgsky, and the musical text, changes in which are found in changes in the spelling of leagues, the omission of some signs of dynamics and alteration. In addition, the work illuminates the facts associated with the creation of this work, the recipient of the dedication. The song "The Merry Hour" by Mussorgsky, revealing connections with tradition, demonstrates the originality and originality of the young composer's talent, which, of course, requires close attention to the details of the author's text, which are important for the embodiment of the musical content.

*Линь Цзяцзюнь*

*(Шаньтоу, Китайская народная республика)*

## **Образы природы в произведениях**

**М. П. Мусоргского**

*(на примере романса «Над рекой»*

*из цикла «Без солнца»)*<sup>1</sup>

В истории русской музыки М. П. Мусоргский занимает видное место благодаря своему уникальному композиторскому стилю и широкому художественному влиянию. Композитор создал музыкальный язык, глубоко отражающий дух русского народа и его быт, произведения Мусоргского стали популярны благодаря ярко выраженным национальным чертам и богатой эмоциональной выразительности<sup>2</sup>.

Мастерство Мусоргского в передаче тех или иных образов раскрывалось не только в отношении характера человека, его действий и чувств, но и в передаче природных явлений, часто подчеркивающих те или иные эмоциональные состояния.

Стихия ветра, например, представлена в симфонической картине *«Ночь на Лысой горе»* (1867), где вступительные хроматические пассажи скрипок создают мрачный образ. Словно из темноты доносятся звуки шагов дьявола, сопровождаемые свистом ветра в штормовом порыве. В первой и последней строках романса *«Дуют ветры, ветры буйные»* (1864) на слова А. Кольцова ветер символизирует некую непреодолимую преграду, которая как будто ставит человека в центр вихря и не дает ему взглянуть на свет надежды («свет белый», «солнце красное»). Динамичные нисходящие октавные пассажи во

<sup>1</sup> Благодарю старшего научного сотрудника Сектора академических музыкальных изданий Государственного института искусствознания В. Александрову за консультации по теме статьи.

<sup>2</sup> См.: [3].

вступительной части романса имитируют порыв ветра, задавая основное настроение всего произведения. В тексте песни «Трепак» (цикл «Песни и пляски смерти», 1875) изображен рев и вой вьюги, словно погребавшей все живое во тьме, утверждающей неумолимость и непреодолимость смерти («Вьюга и плачет, и стонет», «Злая, кого-то хоронит»). Аккордовые тремоло в аккомпанементе в начальном разделе, имитируя свист вьюги, усиливают ее образ как символ смерти, нисходящие хроматические пассажи изображают «метель-лебедку», «взбивающую» герою смертное ложе в кульминации произведения.

В сцене «У фонтана» из оперы «Борис Годунов» (1872) мелодичная музыка струнного оркестра передает шум текущей воды, а арпеджио арфы колоритно изображают ее всплески. Стихия воды, отраженная в музыкальном сопровождении, является здесь звуковой метафорой увлеченности Самозванца Григория Мариной Мнишек. Подобно бурлящему потоку воды, любовь героя динамична и изменчива, полна эмоциональных колебаний, взлетов и падений. Включенный в действие образ воды, хотя и является фоновым, придает драматическое напряжение всей сцене.

Пейзажи в народной музыкальной драме «Хованщина» (1872), ярко передаваемые композитором, играют свою роль в драматургии сочинения. Опера начинается с отображения картины «Рассвета на Москве»<sup>3</sup>, которая в кульминации омрачена набатным звоном колоколов, предвещающим недоброе. Фоном для завершающего оперу действия становится с одной стороны, «шум леса в лунную ночь, то усиливающийся, то утихающий, как прибой волн»<sup>4</sup>, с другой — стихия огня, в которой в стремле-

---

<sup>3</sup> Название вступлению к опере «Рассвет на Москва-реке» добавлено в редакции Н. А. Римского-Корсакова.

<sup>4</sup> Письмо М. П. Мусоргского В. В. Стасову от 6 августа 1873 г. См.: [1: 103].

нии к вечному свету с молитвой погибают раскольники<sup>5</sup>. Вода как источник жизни, утро, Солнце, рассвет во вступлении противопоставлены лунной ночи, темному лесу, огню в финале. Такой контраст не только олицетворяет зарождение и конец жизни, но и символизирует связь противоположностей и противоречий. В целом, вода и огонь становятся в опере не только важными природными элементами, служащими фоном для разворачивающегося действия, но несут в себе символическое и драматургическое значение.

Побывав вместе с Д. М. Леоновой в гастрольной поездке по южным городам России и впечатлившись, в частности, крымскими пейзажами, Мусоргский создает три музыкальные картины для фортепиано. Одна из них (большая музыкальная картина «Буря на Чёрном море») не сохранилась. В двух других («*Близ южного берега Крыма*» («*Байдары*») (1880) и «*На южном берегу Крыма. Гхурсуф у АюДага. Юрсуф. Из путевых заметок*» (1879) переданы впечатления композитора о горных и водных пейзажах. «Я от Байдар и Черного моря чуть ли не спятил с ума», пишет он Л. И. Шестаковой [1: 251–252]. «В Ялте, куда мы прибыли на четверке до зела гривистых и хвостатых четвероногих по Байдарской долине, Байдарскому подъему, его воротам и спускам, готовым кинуться в самую глубь моря от палящих вертикальных скал» — делится впечатлениями с В. В. Стасовым. [1: 252].

Программами к этим двум сочинениям могли бы стать слова композитора из письма к П. Г. Шемаеву: «Но какие дивные места мы видели, какую обаятельную природу, — каким живописным воздухом дышали! Точно чудесный сон припоминаются окрестности Полтавы, красавица Одесса и волшебный южный берег Крыма — то грозный и недоступный, нахмуренный от нависших на его скалы

---

<sup>5</sup> Финальное действие оперы на основе разрозненных авторских фрагментов завершено Н. А. Римским-Корсаковым.

облаков, то нежный и приветливый с роскошнейшими садами, прелестными, словно воздушными постройками, одетыми сверху донизу во вьющиеся редкостные растения, а сквозь эти затейливые одежды виднеются легкие резные карнизы крыш с кружевными галереями и балконами; при всем этом яркое синее небо и зеленое, будто изумрудное море»<sup>6</sup>.

Глубокий философский смысл заложен в романсе «Над рекой» из цикла «Без солнца» (на стихи А. Голенищева-Кутузова, 1874 г.). Во всех номерах цикла раскрываются темы одиночества, человеческих отношений и поиска смысла жизни. Заключительный романс «Над рекой» представляет собой философское размышление о смысле жизни, выраженное в образе воды. Произведение имеет трехчастную строфическую форму.

Органний пункт на *cis* в триольном ритме в низком регистре создает ощущение текучести и непрерывности, а также созерцательного настроения на протяжении всего произведения. Символика воды, переданная текстом поэта и музыкальным образом, создаваемым композитором, глубока и многослойна, она является не только элементом природы, но и символизирует глубину, неизвестность и сложность внутреннего мира героя.

Если в первой части романса (соответствующей первой строфе текста) выделить опорные тоны, то на макроуровне из них получается интонационная волна. Практически каждая сильная доля в вокальной партии, задерживается ритмически (половинными или четвертями с точкой), что создает покачивающийся, завораживающий, монотонный и вместе с тем таинственный эффект. Исключением становятся отсутствия опоры на сильную долю в момент заданных в кульминационном разделе вопросов (Слушать велит ли он?... Гонит ли прочь?...) (первая кульминация).

---

<sup>6</sup> Письмо М. П. Мусоргского П. Г. Шемаеву от 19 сентября 1879 г. См.: [1: 256].

Первому заданному вопросу предшествуют слова «Нежит, пугает, наводит сомнение...»). Добавление аккордовых арпеджио в аккомпанементе создает здесь ощущение ряби на воде. Звук воды изображается как завораживающая и пугающая сила, символизирующая самые глубокие мысли сердца, а также те глубинные состояния души, которые могут внушать страх, сомнение и смятение. Однако первая кульминация наступает еще раньше. Во время звучания наполненных водными метафорами слов «Слышатся думы и страсти безбрежные...» в аккомпанемент вплетается контрапунктирующая вокальной партии мелодия, словно воспроизводящая «голос неведомый, душу волнующий». Слово «страсти» подчеркивается автором самым высоким кульминационным тоном ( $d^2$ ).

В образном плане на протяжении всего романса вода превращается из первоначального журчащего шепота, скрытого в нежности и ласке, в голос ужаса, страха и сомнения — трансформация, которая представляет собой ряд психологических изменений от глубокого внутреннего опыта, исследования неизвестного и личных внутренних страхов и смятения автора.

В отличие от М. П. Мусоргского, другие русские композиторы обращались к теме воды, уделяя больше внимания отображению самой водной стихии. Примером может служить симфоническая картина А. Лядова «Волшебное озеро» (1908)<sup>7</sup>. В партитуре произведения для создания волшебного и таинственного колорита используется тембр арфы. Подобный, иллюстративный, подход применяет в своих произведениях и музыкальный маринист, учитель А. Лядова по классу композиции Н. А. Римский-Корсаков. В начале VI акта оперы «Садко» композитор включает, например, аккордовые арпеджио арфы, создавая магический и волшебный образ подводного царства. В его симфонической сюите «Шехеразада» «буйство и неистовство моря выражается в повторении

---

<sup>7</sup> Талант молодого А. Лядова М. Мусоргский высоко ценил.

мелодии и включении все новых и новых инструментов» [4].

Мусоргский не ограничивается простым изображением тех или иных природных явлений, а наделяет их глубоким философским смыслом и часто использует их как драматургический прием.

В одном из самых известных и часто цитируемых своих высказываний, относящихся ко времени гастрольной поездки по югу России, Мусоргский использует природные аналогии: «А сколько нового, чарующего, обновляющего дарует природа! — пишет он Л. И. Шестаковой, — Сколько новых, подчас весьма существенных, встреч с новыми людьми, чующими искусство получше некоторых непризнанных глашатаев всероссийской печати! Великое воспитание для меня это обновляющая и освежившая меня поездка. Много лет с плеч долой! К новому музыкальному труду, широкой музыкальной работе зовет жизнь; дальше, еще дальше в путь добрый; делаемое мною понятно; с большим рвением к новым берегам пока безбрежного искусства! Искать этих берегов, искать без усталости, без страха и смущения и твердою ногою стать на земле обетованной — вот великая увлекательная задача!» [1: 251].

В письме композитора проявляется глубокое понимание создаваемого им искусства, он сравнивает его с огромным водным пространством. Эта аналогия не только вызывает в памяти просторы моря или океана, но и подразумевает необъятность и глубину искусства. Он использует море, побережье и землю как символы для описания своего стремления к идеалу художественного творчества. Безбрежные водные просторы символизируют бесконечное творческое пространство и возможности, побережье представляет собой начало и конец творения, а земля представляется как прочный фундамент для художника в процессе творчества. Благодаря этой метафоре искусство не ограничивается конкретными произведени-

ями или формами, а становится жизненной силой, постоянным потоком творчества, дополняющим силу природы.

## Литература

1. Мусоргский Модест Петрович. Литературное наследие: в 2 кн. / сост. А. А. Орлова и М. С. Пекелис; под общ. ред. М. С. Пекелиса. М.: Музыка, 1971. Кн. 1: Письма, биографические материалы и документы / сост., авт. вступ. статьи и коммент. А. А. Орлова.
2. 李秋巧.音乐与人物形象《舍赫拉查达》[C]//河北省教师教育学会.河北省教师教育学会第二届中小学教师教学案例展论文集.邢台县皇台底中学,2013:7.
3. 魏凯.穆索尔斯基钢琴套曲《图画展览会》演奏分析[J].黄河之声,2023,(05):144-147.DOI:10.19340/j.cnki.hhzs.2023.05.004.
4. 李马崧鹤,李晓因.交响组曲《舍赫拉查达》的标题性审美分析[J].中国文艺家,2022,(10):54-56.

*Lin Jiajun*

*(Shantou, Republic of China)*

### **Images of Nature in the Works of M. P. Mussorgsky** *(on the Example of the Romance “Over the River” from the Cycle “Sunless”)*

**Keywords:** M. P. Mussorgsky, the cycle “Sunless”, the romance “Over the River”, the symbolism of water, images of nature in music, philosophy of art.

Mussorgsky’s mastery in the transmission of certain images was revealed not only in relation to a person, his character, actions, feelings, but also in the characterization of natural phenomena, often emphasizing certain emotional states. Unlike other composers of his time, Mussorgsky does not limit himself to a simple depiction of certain natural phenomena, but gives them a deep philosophical meaning and often uses them as a dramatic device. The article is devoted to how M. P. Mussorgsky conveys emotional and philosophical ideas, as well as an understanding of nature through the symbolism of water in music, using the example of the romance “Over the River” from the cycle “Sunless”.

*Лариса Никитина*  
(Псков)

**Ориентальная тема в поздних сочинениях**  
**М. П. Мусоргского**  
(на примере пьес  
из незавершенного фортепианного цикла)

Поздний период творчества М. П. Мусоргского отмечен с одной стороны — грандиозными композиторскими замыслами, с другой — житейской неустроенностью и возрастающим непониманием со стороны близких друзей и коллег. В конце 1870-х годов композитор продолжает титаническую работу над оперой-эпопеей «Хованщина», параллельно сочиняя комическую оперу «Сорочинская ярмарка». В это время появляются вокальные циклы «Песни и пляски смерти» и обнаживший трагедию одиночества композитора цикл «Без солнца». Многие новаторские открытия Мусоргского не находили отклика в среде близких ему музыкантов. О недостаточном понимании глубины содержания своих сочинений «музикусами» композитор с горечью писал А. А. Голенищеву-Кутузову 10 ноября 1877 г. [2: 249]. С горькой иронией 28 июля 1878 г. он сообщал Стасову о «восторге» своей встречи с М. Балакиревым, который за чистую монету принял готовность Мусоргского «заниматься гармонией с Корсинькой» [2: 253–254]. В этих обстоятельствах, осложненных также финансовыми трудностями, Мусоргский с радостью принял приглашение Д. Леоновой совершить гастрольную поездку по югу России в качестве аккомпаниатора летом 1879 г. Поездка принесла, прежде всего, так необходимое композитору одобрение. Его письма этого периода наполнены рассказами о восторженном приеме публикой, об успехе исполненных вместе с Леоновой фрагментов его сочинений. 10 сентября 1879 г. он пишет

В. В. Стасову: «В Херсоне меня очаровала чуткость понимания нового музыкального творчества и новых художественных требований» [2: 271]. Эта концертная поездка принесла композитору прилив творческих сил. Он писал Л. И. Шестаковой 9 сентября 1879 г.: «Великое воспитание для меня эта обновляющая и освежившая меня поездка. Много лет с плеч долой! К новому музыкальному труду, широкой музыкальной работе зовёт жизнь; дальше, ещё дальше в путь добрый; сделанное мною понято; с большим рвением. К новым берегам пока безбрежного искусства! Искать этих берегов. Искать без усталости, без страха и смущения и твёрдою ногою стать на земле обетованной — вот великая увлекательная задача» [2: 268]. В письмах Мусоргского этого периода встречаются живописные картины природы. Не избалованный путешествиями в экзотические страны, композитор с восторгом описывал Чёрное море «с чудным цветом аквамарин и роскошным прибоем волн» (письмо В. В. Стасову, 10.09.1879) [2: 269]. Эти описания неожиданно корреспондируют с впечатлениями от посещения Крыма Н. А. Римским-Корсаковым в 1874 г.: «Южный берег Крыма, несмотря на беглый и поверхностный его обзор, понравился нам чрезвычайно, а Бахчисарай со своей длинной улицей, лавками, кофейнями, выкриками продавцов, пением муэзинов на минаретах, службою в мечетях и восточной музыкой произвел самое своеобразное впечатление. Слушая бахчисарайских цыган-музыкантов, я впервые познакомился с восточной музыкой, что называется, в натуре, и полагаю, что схватил главные черты её характера. Меня поразили, между прочим, как-бы случайные удары большого барабана не в такт, производившие удивительный эффект» [3: 132].

Для Мусоргского также важнейшими впечатлениями стали ориентальные мелодии, которые он услышал во время путешествия. «Я записал от певуний греческую и еврейскую песни и в последней сам подпевал певу-

ням <...>, в Одессе был в двух синагогах на богослужении и пришёл в восторг. Запомнил крепко две израильские темы: одну кантора, другую хорового клира — последнюю в унисон» (письмо В. В. Стасову, 10.09.1879) [2: 272].

Под впечатлением от поездки возник замысел фортепианного цикла «Близ южного берега Крыма», из которого до нас дошли лишь две пьесы — «На южном берегу Крыма. Гхурсуф у Аю-Дага. Юрсуф. Из путевых заметок» и («Близ южного берега Крыма» («Байдары»). По воспоминаниям Римского-Корсакова Мусоргский играл у них дома «довольно длинную и весьма сумбурную фантазию, долженствующую нарисовать бурю на Чёрном море. Фантазия эта осталась незаписанной и пропала навсегда» [3: 199].

Две дошедшие до нас пьесы наполнены ярким восточным колоритом. В них воплощен «волшебный южный берег Крыма, — то грозный и недоступный, нахмуренный от нависших на его скалы облаков, то нежный и приветливый, с роскошными садами, прелестными, словно воздушными постройками. Одетыми сверху донизу во вьющиеся редкостные растения, а сквозь эти затейливые одежды виднеются лёгкие резные карнизы крыш с кружевными галереями и балконам; при всём этом ярко-синее небо и зелёное, будто изумрудное, море» (письмо П. А. Шалаеву, 19.09.1879 г.) [2: 274].

Обе пьесы написаны в сложной трехчастной форме с контрастной серединой. В них ярко проявляется поздний фортепианный стиль Мусоргского, отмеченный лаконизмом, ясностью и прозрачностью фактуры, меткостью в использовании каждой детали.

Пьеса «Гхурсуф у Аю-Дага» имеет жанровое обозначение «каприччио». Первый раздел (b-moll) основан на теме моторного характера. Акценты на слабой доле как бы «подстёгивают» движение мелодии. Обращает на себя внимание линейность, неожиданные модальные сдвиги

в сферу диэзных тональностей и мажоро-минорные «блики». Средний раздел написан в духе восточного танца. В фактуре слышны оркестровые краски, триоли в среднем голосе явно воспроизводят звучание бубна или малого барабана. Мелодия верхнего голоса наполнена прихотливыми ритмическими «узорами». В процессе развития темы возникают элементы миксолидийского лада. Перед репризой темп замедляется. В мелодику проникает хроматика, связанная с повышением, а затем дезальтерацией четвертой ступени. Тема среднего раздела звучит как своеобразный эскиз к «Пляске персидок» из 4 действия оперы «Хованщина». В сезоне 1879–1880 года «Пляска персидок» была исполнена в концертах Бесплатной музыкальной школы, которыми руководил Н. А. Римский-Корсаков, который и оркестровал этот фрагмент оперы по просьбе Мусоргского.

Пьеса «Близ южного берега Крыма» («Байдары») с самого начала поражает ладогармонической свободой. В нотах отсутствуют ключевые знаки, хотя опора на *es moll* все же ощущается. Тема изложена в унисон в низком регистре. Хроматика, затаенные звучания в медленном темпе рисуют почти фантастический пейзаж. Постепенно краски проясняются: мажорные трезвучия на фоне сумрачных триолей рожают почти импрессионистическую картину с ее ощущением глубины пространства. Средний раздел также основан на танцевальных остигнутых ритмах. Ниспадающая мелодия отличается легкостью и изысканностью. Синкопы, акценты, причудливая ритмика напоминают восточный орнамент. Реприза возвращает сумрачные краски. Пьеса завершается на унисонной замирающей секундовой интонации в низком регистре. За внешней звукоизобразительностью скрывается трагический образ одиночества.

Элементы ориентализма не часто встречаются в творчестве М. П. Мусоргского. Но и эта характерная для русской музыки XIX в. интонационная сфера, которая

воплощена в многочисленных сочинениях М. И. Глинки, М. А. Балакирева, А. П. Бородина, Н. А. Римского-Корсакова, в сочинениях М. П. Мусоргского обретает неповторимые стилистические черты, органично вписывается в контекст его творчества.

### Литература

1. Головинский Г. Л., Сабина М. Д. Модест Петрович Мусоргский. М.: Музыка, 1998. 736 с. (Классики мировой музыкальной культуры).
2. Мусоргский М. П. Письма. 2-е изд. М.: Музыка, 1984. 446 с.
3. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. Под ред. Н. Н. Римской-Корсаковой. С.-Петербург. Типография Глазунова, 1909.

*Larisa Nikitina*  
(Pskov)

### The Oriental Theme in the Late Works of M. P. Mussorgsky

*(Using the Example of Pieces From an Unfinished  
Piano Cycle)*

**Keywords:** Mussorgsky's piano work, orientalism.

In the late period of Mussorgsky's work, a vivid page of his biography was a trip to the south of Russia as an accompanist with singer Daria Leonova. The tour, during which the composer's compositions were played, was a great success. Impressed by the paintings of southern nature and authentic oriental melodies, the composer began work on the piano cycle "Near the southern coast of Crimea". The two extant pieces vividly represent the composer's late style: modal-harmonic freedom, linearity, laconism, and the use of quasi orchestral colors. The use of oriental themes is combined with deep psychologism and tragic content of the pieces. Techniques, developed in piano pieces, were reflected in operatic works ("The Dance of the Persians" from the opera "Khovanshchina").

*Галина Овсянкина*  
(Санкт-Петербург)

## **М. П. Мусоргский в жизни и творчестве Д. Д. Шостаковича**

Опера Д. Д. Шостаковича «Игроки» смыкается с тем направлением в оперном искусстве, к которому относятся, прежде всего, «Каменный гость» А. С. Даргомыжского, «Моцарт и Сальери» Н. А. Римского-Корсакова, «Женитьба» М. П. Мусоргского, то есть с *речитативной камерной оперой*. В этом блестящем авторском собрании, которое Шостакович, с его энциклопедической образованностью, безусловно, знал досконально, исследовательская мысль должна быть направлена в первую очередь к Мусоргскому — одному из самых любимых и ценимых Шостаковичем композиторов.

Преклонение перед Мусоргским Шостакович сохранил до конца своих дней. Не случайно, когда в 1965 г. к композитору обратились ученики средней школы № 177 города Горького (ныне г. Нижний Новгород) с просьбой назвать их школьный клуб любителей музыки его именем, Шостакович скромно ответил: «Не надо называть клуб моим именем, назовите Ваш клуб именем великого русского композитора Модеста Петровича Мусоргского» (письмо Д. Шостаковича хранится в музее клуба любителей музыки средней школы № 177 г. Нижний Новгород). Необходимо вспомнить тот факт, что Шостакович сделал редакции и оркестровки опер Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина».

Именно обращением к эстетическим взглядам и творчеству Мусоргского обусловлено подлинное значение вокального начала у Шостаковича, роль в нем литературного первоисточника, в первую очередь прозаического, о чем композитор неоднократно указывал в интервью. Это обусловлено изучением оперного и особенно

камерно-вокального творчества Мусоргского, его исключительным требованием к музыкальному воплощению слова, обращением к прозаическим пластам, в том числе к разговорным текстам, принадлежащим перу автора (например, «Светик Савишна»). Данная тенденция нашла яркое претворение в творчестве Шостаковича. О развитии ее свидетельствует сатирическая мини-опера «Антиформалистический раек» или «Предисловие к полному собранию моих сочинений и размышление по поводу этого предисловия» для голоса (баса) с фортепиано.

Чтобы понять, что особо привлекло Шостаковича в музыкальном воплощении слова у Мусоргского, следует обратиться к творческим задачам, которые стояли перед ним в процессе создания «Женитьбы», о чем Модест Петрович писал В. В. Стасову: «Нынешнее мое желание — сделать *pronostic* [предсказание; *fp*]. И вот какой он этот *pronostic*: *жизненная*, не классическая мелодия. Работая над говором человеческим, я добрал до мелодии, творимой этим говором, добрал до воплощения речитатива в мелодии (кроме драматических движений, ... когда и до междометий дойти может). Я хотел бы назвать это осмысленною оправданною мелодией. И тепшит меня работа; вдруг нежданно-несказанно пропето будет враждебное классической мелодии <...> и сразу всем и каждому понятное» [2: 486].

Стремление Шостаковича воссоздать в музыке слово и стилистику литературного источника отражено в его нотных автографах. Например, в одном из автографов романа «В полях под снегом и дождем...» на стихи Р. Бёрнса из соч. 62 (РГАЛИ. Ф. 2048. Оп. 2. Ед. хр. 27). Разнообразные примеры проникновения в суть прозаического слова можно найти в черновом клавире «Игроков» (ГЦММК. Ф. 32. № 268).

Мастерское обыгрывание *синтаксически-смысловой стороны речи* пронизывает буквально все вокальное творчество Шостаковича: будь то сцена игры в карты из

«Игроков» или «Предостережение» в цикле «Из еврейской народной поэзии». В трактовке прямой речи композитор не только выявляет функции текста, но и дает речевую характеристику героя. Поэтому театром одного актера становятся диалогические фрагменты во всех вокальных циклах композитора.

Все это приводит к выводу, что в вокальном творчестве Шостаковича внимание к слову, к структуре речи, к индивидуальным речевым характеристикам становится одним из *важнейших импульсов в формировании мелодических процессов*, а порой, и всей системы средств выразительности. Во многом это обусловлено и тем, что в задачу композитора, видимо, входило и *воплощение стиливых особенностей литературного первоисточника*.

Литературным первоисточником часто определяется колорит звукового образа, выразительный тон высказывания. Не случайно столь различны звуковые ауры опер «Нос», «Катерина Измайлова» и «Игроки». И дело не только в творческой эволюции, но и в стиливых контрастах литературного материала.

Великолепным примером музыкальной интерпретации прозаического ритма являются «Игроки». Но, порой, Шостакович дает свою ритмическую трактовку, образуя «встречный ритм» (Е. А. Ручьевская) и создавая необходимый жанровый образ, как, например, песня Гаврюшки в «Игроках» [подробно см.: 1]. Возможно в процессе работы над вокальной музыкой, под воздействием слова постепенно оттачивались образные модели, которые мигрировали и в инструментальную музыку.

Следовательно, есть основание предполагать, что в творчестве Шостаковича первоосновой является многообразие вокальных жанров, а в них импульсивно-побудительным началом нередко становится слово. Возникает *интонационная семантика*, которая приобретает значение *символики*. Поэтому не случайно инструментальная и, прежде всего, симфоническая музыка Шостаковича со-

держит огромное количество высоко-выразительных инструментальных речитативов, диалогов и полилогов. В их основе лежит вокально-речевая интонация. Такой подход напрямую ведет к Мусоргскому.

В зрелые годы Шостакович писал, что «работа композитора [над оперой] начинается, по существу, с работы драматурга (все равно, пишет либретто сам композитор или другой человек)» [3: 277].

Но главное влияние Мусоргского на творчество Шостаковича сказалось в создании им Симфонии № 14 (1969). Именно вокальный цикл «Песни и пляски смерти» Мусоргского был мощным импульсом в ее появлении. Ранее (1962) Шостакович сделал его оркестровку. Раскрывая генезис Четырнадцатой симфонии, он неоднократно говорил о влиянии этого вокального цикла.

О становлении замысла, в том числе о жанровых влияниях, прямые и косвенные свидетельства содержит интервью композитора центральной газете «Правда» (1969, 25 апреля): «... замысел нового произведения (Симфонии № 14. — Г. О.) вынашивался долго: впервые мысль об этой теме у меня возникла в 1962 году. Тогда я оркестровал вокальный цикл Мусоргского “Песни и пляски смерти” — это великое произведение, я всегда перед ним преклонялся и преклоняюсь. <...>

Теперь я опять вернулся к ней (к этой теме. — Г. О.) после того, как прослушал снова целый ряд великих сочинений русской и зарубежной музыкальной классики.

Я был поражен тем, с какой высокой мудростью и художественной силой решаются в них “вечные темы” любви, жизни, смерти, хотя у меня в новой симфонии свой подход к ним» [3: 314].

В заключении следует отметить: свой подход к трактовке литературного первоисточника, музыкального воплощения слова, речи и т. д., выработанный под влиянием Мусоргского, Шостакович передал и своим ученикам. В частности, он был характерен для Б. И. Тищенко. При-

чем оба композитора — и Мусоргский и Шостакович — являлись ключевыми фигурами для Тищенко, о чем он неоднократно говорил. В этой связи приведем высказывание Тищенко, во многом обобщающее композиторский подход к слову в конце XX столетия: «Если я пишу вокальное сочинение, то пытаюсь получить всю музыкальную “пищу”, прежде всего, из слова. Причем не только из его смысла, эмоционального настроения, накала, из его темперамента, но и из его ритмики, очень глубоко заложенной в нем музыки»<sup>1</sup>.

### Литература

1. *Овсянкина Г. П.* Опера Д. Д. Шостаковича «Игроки». Автографы. Стилиевые черты // Музыкальная академия. 1999. № 1. 159–166.
2. *Орлова А.* Труды и дни М. П. Мусоргского. Летопись жизни и творчества. М.: Музыка, 1963. С. 486.
3. Шостакович Д. Д. О времени и о себе. М.: Музыка, 1980. 374 с.

*Galina Ovsyankina*  
(*Saint-Petersburg*)

### **M. P. Mussorgsky in the Life and Work of D. D. Shostakovich**

**Keywords:** Shostakovich, Mussorgsky, vocal genres, prosaic text, literary source, musical embodiment of the word, musical autograph.

The report highlights the main aspects for the influence of Mussorgsky's work on Shostakovich. This is due to the study of Mussorgsky's operatic, his exceptional requirement for the musical embodiment of the word, and his appeal to prosaic layers, including spoken texts written by the author.

---

<sup>1</sup> Из личной беседы автора статьи с Б. И. Тищенко.

A reference is given to a letter from Mussorgsky to Stasov, where the composer sets out his tasks for the musical embodiment of the word and the creation of a new melody. As an example for the strong influence of Mussorgsky's method on Shostakovich, the opera "The Players", Symphony No. 14 are given. It is suggested that the diversity of vocal genres is the primary basis in Shostakovich's work, and in them the word often becomes an impulsive motivating principle. Shostakovich passed on his approach to the interpretation for the literary source, the musical embodiment of the word to his students, in particular, Tishchenko.

*Валерия Дарда*  
(Санкт-Петербург)

**Архетипы героев в произведениях  
М. П. Мусоргского и в современном творчестве**  
*(на примере вокальных сочинений  
Модеста Мусоргского и кантаты  
«Последний Викинг» Владислава Панченко)*

В своих произведениях М. П. Мусоргский глубоко и многогранно отображал взаимодействие нравственных и мировоззренческих связей жизни народа, опираясь на принципиально новые средства музыкального искусства, передовые философские и этико-психологические модели. Обращение к народно-исторической, религиозно-этической тематике неотделимо от воплощения ценностных представлений о герое — наиболее устойчивом культурном архетипе.

Традиции почитания героев, наделенные нравственно-этическими критериями, обладают сильнейшим духовным и эмоциональным потенциалом. Формирование и интерпретация мифов и легенд прорастает в культурных обычаях народа, его истории, и становится мощным инструментом в моделировании современной идеализированной картины мира, мотивирующей возникновение национального самосознания и побуждающей к гражданскому подвигу. Возникшие в далеком прошлом, архетипы-первообразы способны создавать ментально-концептуальную основу настоящего и закладывать пути дальнейшего развития культуры в целом.

Древние архетипические сюжеты, будучи включенными в контекст исторических событий, обретают качество своего рода интерактивности, которая способствует переосмыслению явлений действительности и художественной картины мира. Их многозначность, универсаль-

ность и символизм позволяют сохранять общие черты<sup>1</sup> с семантикой устной народной традиции, несмотря на творческую трансформацию в литературно-поэтический и нотный тексты. «У всех народов отношение к безумцам было бережным и почтительным. Следы этого сохранились в отношении к юродивым и блаженным в христианской культуре... В трагедии Пушкина «Борис Годунов» именно юродивый высказывает страшную правду в глаза царю-убийце. Годунов в ответ просит юродивого помолиться за него и запрещает слугам причинить “дураку”<sup>2</sup> вред». [1: 67].

Архетип смерти, как самый универсальный для всех культур, лежит в основе древнейших культов и сопряжен с образом смерти и воскресения божества. Сакральная мистерия перерождения и бессмертия раскрывает тайны человеческого духа через нуминозную символику родового преодоления смерти: «как в колосе пшеницы живет то зернышко, из которого пророс колос» [2: 213]. Исходя из данного постулата, трагический пафос песен «Забытый»<sup>3</sup> и «Полководец»<sup>4</sup>, написанных в поздний период творче-

---

<sup>1</sup> «Архетип... имеет множество различных активизаций в виде архетипических образов и мотивов в истории культуры (актуальный архетип)» [1: 62].

<sup>2</sup> «Формирование архетипа героя связывается с возникновением и взаимопроникновением эстетических составляющих — категорий трагического и комического» [1: 62]. «Смех становится торжеством уже готовой, победившей, господствующей правды, которая выступала как вечная, неизменная и непререкаемая правда — но при этом нередко рядился в одежды шутовства или даже безумия. Безумие уходит корнями к священному безумию шаманов и колдунов в первобытных культурах» [1: 66].

<sup>3</sup> Балладность «Забытого», отражающая трагичность и суровую патетику, далекую от бытовых народных картинок более ранних сочинений, вырастает из траурного марша (война и смерть), колыбельной (мирная семейная жизнь). Контрастное сопоставление двух разделов баллады усиливает трагизм повествования.

<sup>4</sup> Стихотворение «Торжество Смерти» А. Голенищева-Кутузова, созданное двумя годами позже остальных, явилось идейным обобщением всего вокального цикла «Песни и пляски смерти».

ства М. П. Мусоргского, становится «новым явлением»<sup>5</sup> в музыкальном мире 70-х годов XIX в. «У всех передовых творцов мы находим эту оптимистическую ноту — преодоление трагедийности, великой драмы, веру в светлое будущее» [4: 150].

Воплощение ценностей эпохи<sup>6</sup> заложено в миссии героя, его подвиге, поступке, решимости в переломные моменты в судьбе народа. «Равенство всех перед судьбой, то есть перед исторической неизбежностью, — таков один из идейных мотивов “Хованщины”, находящих свое выражение в параллелизме сюжетных линий, в “монтажном” сцеплении картин, в сопоставлении личностей и характеров, при всех своих различиях одинаково подвластных неумолимому ходу времени» [3: 133–134].

Борьба за истину происходит не только на поле битвы — сражения духовные, нравственные возникают в душе человека («Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей» — Ф. М. Достоевский). В хоровых произведениях В. В. Панченко, подобно сюжетам «о пути героя» М. П. Мусоргского, происходят столкновения война с противоборствующими силами ради жизни людей.

Кантата «Последний Викинг»<sup>7</sup> посвящена знаменитому норвежскому полярному путешественнику и гуманисту Фритьофу Нансену, воплощающему архетип героя в современности. В основе сюжета тесно переплелись различные мифологические источники, повествующие о героях. В одном из них рассказывается о сражении двух

---

<sup>5</sup> Композитор широко использует в вокальных жанрах разнообразнейшие средства выразительности, органично вплетая речевое начало в «осмысленно-оправданную мелодию» (Э. Фрид).

<sup>6</sup> «В своих оперных опусах композитор хотел объяснить настоящее через прошлое, как основу бытия себя и русского народа» [4: 150].

<sup>7</sup> Кантата для солистов, смешанного хора и симфонического оркестра на слова автора (ор. 43, 2003) впервые прозвучала в рамках программы культурного обмена России и Норвегии 4 апреля 2003 г. в г. Тромсё (Норвегия).

войск, дьящемся еженощно до утра, вплоть до гибели богов<sup>8</sup>. В другом скандинавском предании повествуется об острове Ультима Туле, наделенном невиданной силой исполнять желания. Попасть на этот остров может только сверхчеловек, сверхгерой<sup>9</sup>.

Поиск смысла человеческой жизни Фритьофом Смелым происходит посредством философско-концептуального проникновения в суть понимания им воинского подвига. Жизнь мифологического героя — это путь к достойной смерти. Но смерть заставляет размышлять о вечности. Отсюда перед Фритьофом встает вопрос о сущности времени и его направлении.

Путешествие дракара Фритьофа на остров Ультима Туле напоминает переправу Харона в другой мир. Ультима Туле — «последнее место», граница, за которой заканчивается пространство и время — за ним ничего нет. И если Харон попадает в царство мертвых, то за Ультима Туле нет ни земли, ни неба, ни богов. Это попытка проникнуть в небытие<sup>10</sup>.

Отражая особенности времени, поиск «реальной» жизни и смерти в музыкальной парадигме В. В. Панченко реализуется более лаконичными средствами, опираясь на надличностно-обобщающие философско-мировоззренческие категории. Композиционные структуры его произведений образуют сквозное развитие действия, достигая масштабов крупных вокально-инструментальных жанров.

---

<sup>8</sup> См. скандинавские саги о Хёгни (Хагена).

<sup>9</sup> «Изначальная сакральность функций вождя-шамана в ходе развития культуры приводит к сакрализации представлений о герое... Их могущество заключается в том, что они управляют отдельными силами природы и космоса, вершат судьбы как отдельных людей, так и человечества в целом» [1: 64].

<sup>10</sup> В финале кантаты в партии хора звучат последние слова-отзвук (ремарка «ad libitum», «шепотом», нюанс «piano»): «Tid, stans» («время, остановись») «Tid sto stille» («время, замри»).

## Литература

1. Дружинина Е. С. Культурно-исторические основания архетипа героя // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия «Философия. Культурология. Политология. Социология». 2014. Т. 27 (66). № 1. С. 62–68.
2. Зубов А. Б. Доисторические и внеисторические религии. История религии. М.: РИПОЛ классик, 2017. 560 с.
3. Фрид Э. Л. М. П. Мусоргский. Проблемы творчества. Исследование. Л.: Музыка 1981. 181 с.
4. Чупахина Т. И. Русский духовный опыт М. П. Мусоргского // Общество: философия, история, культура. 2020. № 12 (80). С. 149–151.

*Valeria Darda*  
(Saint Petersburg)

**Archetypes of Heroes in the Works of  
M. P. Mussorgsky and in Modern Art**  
(Based on the Example of the Vocal Works  
of Modest Mussorgsky and the Cantata  
“The Last Viking” by Vladislav Panchenko)

**Keywords:** M. P. Mussorgsky, archetypes of heroes, picture of the world, vocal creativity, V. V. Panchenko.

In his works, M. P. Mussorgsky profoundly and comprehensively reflected the interaction of moral and ideological connections in the life of the people, relying on fundamentally new means of musical art, advanced philosophical and ethical-psychological models. The appeal to the national historical, religious and ethical themes is inseparable from the embodiment of value ideas about the hero — the most stable cultural archetype.

Traditions of hero worship, endowed with moral and ethical criteria, have the strongest spiritual and emotional potential. The formation and interpretation of myths and legends grows

in the cultural customs of the people, their history, and becomes a powerful tool in modeling a modern idealized picture of the world, motivating the emergence of national identity and encouraging civic achievement. Archetypes that arose in the distant past are able to create a mental and conceptual basis for the present and lay the way for the further development of culture as a whole.

Reflecting the peculiarities of time, the search for “real” life and death in the musical paradigm of V. V. Panchenko is realized by more concise means, based on transpersonal generalizing philosophical and ideological categories. The compositional structures of his works form a cross-cutting development of action, reaching the scale of major vocal and instrumental genres.

*Катажына Соколовска / Katarzyna Sokółowska*  
(Быдгощ, Варшава; Республика Польша)

## **Модест Мусоргский и его музыка в школьных учебниках польских общеобразовательных школ<sup>1</sup>**

Музыкальное образование в польских школах осуществляется на нескольких уровнях и имеет различные задачи и цели. Прежде всего оно ориентировано на развитие музыкальности, чувствительности и креативности учащихся, их воспитание, становление в качестве субъектов и реципиентов музыкального искусства. Задача обязательных занятий (предмет «музыка» в учебной программе) и внеклассных занятий (дополнительные музыкальные предметы, в основном реализуемые как изучение хоровой музыки: пение в хоре и участие в инструментальных ансамблях) также заключается в обучении молодежи, приобретении музыкальных знаний и необходимости взаимодействия с активной музыкальной жизнью. На каждом этапе школьное музыкальное образование основывается на выполнении заданий в изучаемой области музыкального искусства, приобретении навыков и выполняет задачи воспитания творческой личности.

Современная реальность польского общего образования — это процесс перехода от старой структуры образования к новой. Несколько лет назад в Польше была проведена реформа, которая выразилась в реорганизации структуры школьного образования. Система шестилетней начальной школы, трехлетней средней школы (гимназия), трехлетней средней школы (лицей), существовавшая до 2017 г., была преобразована в два уровня образования: восьмилетняя начальная школа, четырехлетняя средняя школа.

---

<sup>1</sup> Статья была подготовлена по итогам конференции, посвященной 180-летию М. П. Мусоргского в 2019 г. — *Прим. ред.*

В этой статье читатель найдет информацию как о предыдущей, так и о современной школьной системе, а также о новых учебниках по предмету «музыка», которые используются в данное время и вводятся в дидактический процесс. В настоящее время на издательском рынке можно найти множество книг, допущенных к использованию в школьном обучении, внесенных министром образования и воспитания в список учебников. Учителя имеют право выбирать, какие материалы они будут использовать при обучении музыке в начальной школе.

Анализируя школьные учебники, следует отметить, что их структура тесно связана с требованиями основной учебной программы<sup>2</sup>. В этом документе, содержащем описание общеобразовательного процесса, мы находим раздел под названием «Знания о музыкальной культуре, национальном и мировом культурном наследии». Именно здесь, в упомянутой главе, в дидактических материалах для учеников и преподавателей, появляется имя одного из великих русских композиторов — Модеста Мусоргского.

Автор справочника для школьников (13–15 лет) «Играет музыка!» Я. Олешкович [1] кратко описывает творчество композиторов, связанных с «Могучей кучкой». Он сосредоточивается в основном на трех деятелях этой группы русских композиторов, верных в своем творчестве традициям отечественной народной музыки (М. Мусоргский, А. Бородин, М. Римский-Корсаков). В данном справочнике публикуется информация о том, что некоторые произведения этих композиторов основаны на реальных

---

<sup>2</sup> Основная учебная программа в Польше — правовой акт Уполномоченного министра образования, регулирующий процесс обучения в детских садах, государственных и негосударственных школах. Основная учебная программа содержит канон базового содержания преподавания и обучения, определяет сферу и тип физической подготовки и навыков, приобретаемых учащимися; указывает на установки и ценности, которые должны быть привиты в процессе воспитания и обучения.

фактах истории России, а также на русских народных легендах и сказках. Я. Олешкович отмечает, что в музыкальном тексте песен можно найти интонации церковного пения и мотивы народных танцев. Автор также предоставляет ученикам более подробную информацию об истории создания серии фортепианных миниатюр «Картинки с выставки» и симфонической фантазии («симфонической картине») «Ночь на Лысой горе». Учащиеся изучают генезис обеих композиций, которые сделали имя композитора известным во всем мире. В учебнике говорится, что работа над фортепианным циклом «Картинки с выставки» была вдохновлена посмертной выставкой рисунков и акварелей В. Гартмана и что французский композитор М. Равель создал прекрасную инструментовку этого цикла для симфонического оркестра. Симфоническая картина «Ночь на Лысой горе» представлена в виде легенды, народной сказки о ведьмах, дьяволах и их сборищах. В учебнике дается информация о том, что это симфоническое произведение в значительной степени является работой Н. Римского-Корсакова, который после смерти своего друга завершил композицию.

Современный польский учебник должен соответствовать требованиям, вытекающим из дидактических и образовательных функций. Он никогда не используется отдельно, а только вместе со вспомогательными материалами для преподавателей, например, компакт-дисками с аудио- и видеозаписями; он интегрирован с системой домашних заданий и образовательной диагностикой. Вдохновение, впечатление, воображение, столь тесно связанные с обсуждаемым материалом, могут быть стимулом для использования различных форм деятельности. После прослушивания фрагмента композиции Мусоргского предлагается ответить на вопрос, какой элемент композиции можно рассматривать как центральный. В этом случае музыка выдающегося русского композитора служит материалом для анализа. Автор учебника старается по-

мочь детям определить элементы музыкального произведения, настроение и характер композиции, развить в себе навыки в формулировании высказываний по содержанию произведения с использованием терминологии, характерной для описания музыкального языка.

В польской общеобразовательной школе в учебных программах предмета «музыка» яркий акцент поставлен на соотношении музыки и изобразительного искусства. Такие элементы, как форма, цвет, контраст, содержание, средства выражения побуждают искать аналогии между музыкальными и художественными произведениями. Десять фортепианных миниатюр под названием «Картинки с выставки», представляют собой оригинальный и очень креативный материал для «написания музыкой» собственных картин.

Тереза Вуйчик, автор учебника «Музыкальный мир» для младших классов средней школы [2], предлагает учителю представить общую информацию о творчестве Мусоргского и одновременно принять меры по формированию и пробуждению эстетической чуткости учащихся. Глава книги, посвященная музыке национальных творческих школ, содержит исчерпывающее описание деятельности «Могучей кучки» и чрезвычайно детальную проработку всех десяти миниатюр, составляющих цикл «Картинки с выставки». Ученик получает информацию о том, что все части произведения объединяются мотивом Прогулки, прокомментированной В. Стасовым следующим образом: «...композитор представил себя здесь, когда он идет один раз налево, затем снова направо, или нерешительно поворачивается, или быстро подбегает к какому-то изображению; его лицо также часто притупляется: потом он с грустью вспоминает своего мертвого друга...» [2: 52]. Чрезвычайно обширное для школьного учебника обсуждение всех частей цикла дано в разделе «Вернисаж *Картинок с выставки*, нарисованных музыкой». Иллюстрацией содержания являются три картины, вдохновленные

музыкой Мусоргского, написанные учениками младших классов польской средней школы.

Неотъемлемой частью анализируемого учебника является система домашних заданий. Например: посмотрите иллюстрации учеников младших классов средней школы, которых вдохновляли «Картинки с выставки» Мусоргского, и сопоставьте их с названиями отдельных фортепианных миниатюр. Задача состоит в том, чтобы повторить и закрепить материал, а также сформировать воображение и творческое мышление ребенка. Теоретическая информация, иллюстрации, сделанные молодыми людьми, дополняются прослушиванием всех частей «Картинок с выставки». На этом этапе могут быть полезны образовательные программы и собственная изобретательность учителя при выборе интересной и творческой формы для знакомства учащихся с музыкой. Оркестровая версия «Картинок с выставки» М. Равеля — это феноменальный материал для отслеживания развития формы, для ознакомления со звучанием отдельных инструментов и всего оркестра. Сравнение оркестровой версии с оригиналом, предназначенным для исполнения на фортепиано, дает возможность для обсуждения эмоционального строя произведения, манипулирования динамикой и сменой контрастных настроений. Такое детальное, пронизательное знание уникального с точки зрения цвета, мелодии и гармонии произведения побуждает к дискуссии: точно ли оригинальная музыка Мусоргского воспроизводит эскизы Гартмана?

Последний проанализированный учебник «Мир музыки» / «Swiat Muzyki» [3], адресованный также детям в возрасте 13–15 лет, был выпущен в 2015 г., его автор — Вацлав Панек. В книге содержится лишь краткая ссылка на Мусоргского как создателя великолепной драматической оперы «Борис Годунов». Эта информация дополняется известной репродукцией портрета композитора, созданного великим русским художником И. Репиным (1881).

Для учеников младших классов средней школы (13–15 лет) помещенная в учебники информация о Мусоргском и его очень выразительных и характерных произведениях представляет собой чрезвычайно ценный дидактический материал. Теоретические знания, прослушивание произведений, сочетание музыки с изобразительным искусством способствуют многогранному развитию ученика в области музыкального искусства.

Музыка Мусоргского часто появляется и в образовательных мероприятиях для учеников начальной школы. Прослушивание музыки является существенным фактором развития творческого потенциала и воображения учащихся. Кинетика, игра на музыкальных инструментах (в основном ударных), иллюстративные игры и ритмические упражнения относятся к тем формам обучения, которые больше всего нравятся детям. Поэтому в методических руководствах, вспомогательных материалах для учителей, ищущих новые, интересные формы обучения, вы можете встретить сценарии урока на основе музыки Мусоргского.

В чрезвычайно актуальной публикации Р. Гоздецкой и А. Бернатека о современной польской общеобразовательной школе мы встречаем планы уроков, посвященные программной музыке [4]. На этих занятиях тоже используется музыка Мусоргского. Например, пятая пьеса из цикла «Картинки с выставки» — «Балет невылупившихся птенцов» — служит сценарием для кинестетических или ритмических упражнений, а также для занятий по инструментовке. Его четкая трехчастная конструкция АБА<sup>1</sup>, игривые и иллюстративные персонажи являются вдохновляющим материалом для творческих и интересных занятий. В плане урока есть задание для учащихся, которое состоит в том, чтобы повторить «хореографию» произведения в форме игры вместе с учителем. Вначале название произведения остается загадкой. Игривая природа музыки и специфические движения, выполняемые

руками, ногами и головой (подвижные руки, согнутые в локтях, поворот головы поочередно вправо и влево, движение ног, имитирующее толкание чего-либо в землю), могут предложить ученикам предмет музыкального рассказа. Кроме того, реализация ритмической партитуры (для треугольника, акустической коробочки, бубна и маракаса) не только обучает сознательному восприятию музыки, но и показывает, как интерпретировать произведения, стимулирует деятельность ученика посредством музыки в группе одноклассников. В ходе выполнения задания ученикам рекомендуется следить за формой и структурой произведения. Финал игрового занятия — угадать название произведения.

Анализ современных польских учебников по музыке показывает, что музыка Мусоргского занимает важное место в воспитании детей и молодежи. В существующей системе образования наименьшее время для предмета «музыка» отводится в средних профессиональных школах, техникумах и профильных профессионально-технических училищах. Художественные классы, хоры, инструментальные ансамбли и, наконец, «музыка» в плане урока на этом уровне образования (учащиеся в возрасте 16–19 лет) дается в чрезвычайно скудном объеме.

Несмотря на изменения, которые произошли в системе образования, в средних школах используется учебник для средних школ по предмету «Музыка» Дануты Гвиздаланки, который издан в 1997 г. [5]. Благодаря предметной ценности и логике в изложении тем и конкретных вопросов, он все еще является актуальным и полезным в дидактическом процессе. В третьей главе книги — «О музыке такой же разной, как люди» — автор знакомит учеников с информацией о Мусоргском и его драматических операх «Борис Годунов» и «Хованщина». Автор обращает внимание на самобытность музыки Мусоргского, обладающей чертами фольклора, содержащей элементы церковной музыки, указывает на то, что многие иностранцы ошибочно

отождествляют музыку православного храма с русской народной музыкой!

Учащийся, который занимается по учебнику Д. Гвидаланки, также узнает, что Мусоргский является создателем циклов песен «Детская. Эпизоды из детской жизни» и «Песни и пляски смерти». Автор рекомендует послушать отрывки из произведений композитора — хоровые сцены и арию царя Бориса Годунова из II действия одноименной оперы, а также избранные песни из вокального цикла «Детская. Эпизоды из детской жизни». Для более осознанного прослушивания песен автор учебника дает информацию об использовании композитором приемов, имитирующих детскую речь.

Учебники, используемые детьми и подростками в общеобразовательной польской школе, богаты иллюстрациями и инфографикой. Они проясняют обсуждаемые вопросы и помогают закрепить полученные знания. Следует, однако, отметить, что наиболее эффективным средством в музыкальном образовании является художественная деятельность учащихся — пение, танцы, игра на музыкальных инструментах, выполнение творческих заданий.

С чрезвычайно интересной инициативой выступили организаторы междисциплинарного образовательного проекта «Новые картинки с выставки» (Национальная филармония, Варшава, 2015 г.). Исполнителями, зрителями и слушателями были ученики младших и старших классов школ, а также студенты. Целью проекта было показать, как создается произведение искусства — от вдохновения, которое испытывает художник (в широком смысле слова) до выступления исполнителя на сцене. Идея заключается в том, чтобы перевести художественное изображение на язык различных видов искусства и создать три оригинальные композиции: хореографическую, названную «Танец», — подготовленную учащимися классов ритмики варшавских музыкальных школ; театральный этюд «Слова и звуки» и разработанную школьниками композицию

«Новая музыка» — звуковую импровизацию для ударных и аккордеона на тему живописных произведений.

Старт задал просмотр выставки изобразительного искусства «Реляционная геометрия». После этого участники проекта несколько месяцев работали со словами, жестами, движениями и звуком. Так создавались «Новые картинки с выставки». Венцом оригинального события стал «Музыкальный вернисаж» в Варшавской филармонии. Зрителей поприветствовал молодежный симфонический оркестр средней музыкальной школы, который в главном концертном зале исполнил несколько произведений из цикла Мусоргского «Картинки с выставки» (в инструментовке М. Равеля). Затем зрители переместились в другое помещение филармонии для просмотра и прослушивания новых композиций — хореографических, театральных и музыкальных. Звеном, связующим презентации художественных этюдов, была музыка Мусоргского, которая снова зазвучала, завершая проект.

Современное музыкальное и художественное образование в Польше на практике и в теории использует наследие М. Мусоргского на всех этапах: от первых классов универсальной начальной школы и до окончания средней школы. Авторы школьных учебников и организаторы молодежных мероприятий выделяют Мусоргского как творца, который вносит большой вклад в развитие культурного наследия.

## Литература

1. *Oleszkowicz J.* Playing music! Podręcznik do nauki muzyki dla gimnazjum. Nowa Era. Warszawa, 2009.
2. *Wójcik T.* Muzyczny Świat. Podręcznik do gimnazjum. Cz. 2. Wydawnictwo MAC. Kielce, 2005.
3. *Panek W.* Świat Muzyki, Podręcznik. Klasa 1–3. Gimnazjum. Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne. Warszawa, 2015.
4. *Gozdecka R., Bernatek A.* Praktyczna realizacja założeń metody aktywnego słuchania muzyki // Gozdecka R., Weiner A.

(red.). Profesjonalizm w edukacji muzycznej. Propozycje dla zmieniającej się szkoły. Wydawnictwo UMCS. Lublin, 2013. S. 183–197.

5. *Gwizdalanka D.* Muzyka. Podręcznik dla szkół średnich. Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne. Warszawa, 1997.

*Октябрь, 2019 г.*

***Katarzyna Sokółowska***  
*(Bydgoszcz, Warsaw; Poland)*

### **Modest Mussorgsky's Music in Textbooks Used in the Polish General Education System**

**Keywords:** M. Mussorgsky, textbook, school, education, creative activity, music, “Pictures at an Exhibition”, Poland.

The article focuses on the methods of applying knowledge about Modest Mussorgsky and his significant portfolio in the musical education of children and youth in Polish schools. The paper provides the results of analysis that targeted the range of information on this outstanding Russian composer found in the music textbooks currently used in the Polish general education system. The study focuses specifically on the selection of Mussorgsky's works described in those textbooks and its educational value in the sphere of knowledge, emotions, creating own musical imagination as well as stimulating creative and imitative activity. The article further provides interesting information about an educational and artistic project organized by the Warsaw Philharmonic National Orchestra and Choir of Poland. The participants of the event called “New Pictures at an Exhibition” took on a challenge of translating the language of images into the language of music, just like Modest Mussorgsky did in his own days. In conclusion, this overview article concentrates on specifying the didactic and educational influence of Mussorgsky's work as aimed at a Polish school educatee.

*Ольга Колганова*  
(Санкт-Петербург)

## **Научная проблематика юбилейных конференций на родине М. П. Мусоргского: 1989–2024**

Материалом для данной публикации послужили программы и сборники тезисов и статей конференций<sup>1</sup>, которые проводились в честь М. П. Мусоргского в деревне Наумово и городе Великие Луки Псковской области в течение последних 35 лет — в 1989-м (150 лет), 2014-м (175), 2019-м (180) и в текущем, 2024-м году (185). Регулярный статус конференция получила с 2014 г. благодаря инициативе сотрудников Центра эстетического воспитания г. Великие Луки, среди которых Т. М. Дудко, Н. А. Плеханова, Т. Ямбердова, С. Шишков. В том же году к организации конференции были приглашены сотрудники сектора инструментоведения Российского института истории искусств (в разное время в оргкомитет входили И. В. Мациевский (председатель), Ю. Е. Бойко, О. В. Колганова, А. Б. Никаноров, А. А. Тимошенко).

Организаторами Первой Международной конференции на родине композитора выступили Комиссия музыковедения и фольклора Союза композиторов РСФСР и Кафедра истории русской музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Теплую память о встрече сохранили как сами участники<sup>2</sup>, так и принимавшие гостей великолукские музыковеды и краеведы, а также работники Музея-усадьбы. 1989 год был объявлен ЮНЕСКО годом Мусоргского, и конференция

---

<sup>1</sup> Программы конференций 1989, 2014, 2019 гг. опубликованы в приложениях к сборникам материалов конференций 2014 и 2019 гг. См. [2; 3; 4].

<sup>2</sup> Из тех, с кем нам удалось связаться, это И. И. Земцовский, А. М. Цукер, а также Р. Э. Берченко, бывший в то время аспирантом Е. М. Левашева.

была далеко не единственным его событием. Возможно, самым ярким и значимым в ряду мероприятий стала установка памятника композитору недалеко от села Карево<sup>3</sup>.

К проведению конференции Музыкальным фондом СССР был выпущен сборник докладов и сообщений [1]<sup>4</sup>, авторами которого стали ученые из СССР (Москвы, Ленинграда, Горького, Ростова-на-Дону, Воронежа, Петрозаводска, Новосибирска, Великих Лук, Минска, Киева, Тбилиси), а также Чехословакии, Болгарии, Югославии, Польши и США. Всего было опубликовано 32 текста.

В научной проблематике Первой юбилейной конференции на родине композитора можно выделить семь основных направлений, связанных с: 1) эпохой и мировоззрением, 2) истоками творчества; 3) рукописным наследием, 4) историко-теоретическими аспектами изучения творчества композитора, 5) эстетико-стилевыми параллелями и пересечениями, 6) претворением традиций, заложенных Мусоргским, в творчестве других композиторов, 7) христианскими аспектами творчества композитора.

В последующие годы эти направления получили свое продолжение, появились также новые ракурсы исследований. Проблематика, связанная с эпохой и мировоззрением Мусоргского, расширилась за счет рассмотрения политического и мистериального аспектов («Политические воззрения М. П. Мусоргского», О. Б. Кох, 2014; «Прошлое в настоящем»: Исторические мистерии Мусоргского — трагедии забвения Н. В. Бекетова, 2019).

Весьма продуктивным оказалось изучение истоков творчества композитора, что получило отражение в на-

---

<sup>3</sup> Статью Л. Д. Николаевой об установке памятника см. ниже.

<sup>4</sup> Благодарю А. Б. Никанорова за предоставленную копию этого редкого малотиражного издания, обнаруженного им в библиотеке одного из участников конференции — Ю. Г. Кона. Библиотека Ю. Г. Кона и его жены О. А. Бочкаревой была передана в дар Петрозаводской государственной консерватории.

звании форума с 2014 г. — «Истоки. Истина. Искусство»<sup>5</sup>, в то время как название первой конференции было с иными смысловыми акцентами: «Личность. Творчество. Судьба».

Внимание этномузыковедов и этноорганологов в 2010-е годы привлекала песенная и инструментальная традиционная культура и ее преломление в творчестве Мусоргского. Если в докладах и статьях 1989 г. проблема истоков творчества композитора рассматривалась в целом («Мусоргский и проблема истоков композиторского творчества», И. Земцовский; «Некоторые черты эстетики Мусоргского и их фольклорные связи», Г. Головинский; «Интонационные истоки музыки Мусоргского», Т. Щербакова), то в последующие годы, помимо общих вопросов (например, таких как: «Творцы, создатели традиции. Земля Мусоргского», А. В. Ромодин, 2019; «Значение этнического компонента в жанрово-стилевой специфике музыки М. П. Мусоргского», И. В. Мациевский, 2019, «Интонационная и контонациональная парадигмы в музыке М. П. Мусоргского», Г. В. Тавлай, 2019), затрагивались и частные, связанные, например, с плачевой формулой в творчестве М. П. Мусоргского в контексте традиционной культуры славян (Г. В. Тавлай, 2014), претворением традиций «смехового мира» в опере «Борис Годунов», (М. Н. Тимофеева, 2019), смычковыми музыкальными инструментами, бытовавшими на псковской земле (М. Ковальчук, 2024). Особо стоит отметить статью М. Н. Шейченко («Об одной народной песне в записи М. П. Мусоргского», 2014), где записанная лично Мусоргским песня «Приданные, удалые», сравнивалась с ее же записями, но сделанными более чем на столетие позднее.

К истокам творчества композитора можно также отнести впитанную им с детства и органично воплощенную

---

<sup>5</sup> Название конференции предложено великолукским джазовым пианистом Сергеем Шишковым.

в творчестве культуру колокольного звона. Эта тема отражена в программах и сборниках последних трех конференций на материале опер и фортепианных произведений: исследуются аспекты пространства и динамики колокольных звонов (О. А. Щербатова, 2014), семантики и тембровой специфики (А. Б. Никаноров, 2014), драматургии (Л. Д. Благовещенская, 2019); источниковедческого анализа («Отечественная кампанология и музыковедение о проблемах колокольности в музыке М. П. Мусоргского (на примере оперы «Борис Годунов»)», А. Б. Никаноров, 2019), описания опыта включения Ростовских колоколов в исполнение музыки Мусоргского (О. В. Ростовская, 2024). Колокольные звоны являются одним из главных аудиальных маркеров православного обряда, поэтому воспроизведение их звучания можно также рассматривать в контексте выявления христианских аспектов в творчестве композитора.

Научное направление, связанное с изучением рукописного наследия композитора, в конференции 1989 г. было представлено двумя докладами (В. И. Антипова и О. Зиминой). В том же году вышел сборник материалов «Наследие М. П. Мусоргского» (ред.-сост. Е. М. Левашев), предваряющий издание Полного академического собрания сочинений композитора. В последующие годы результаты изучения рукописного наследия композитора, тесно переплетенные с темой восстановления подлинного Мусоргского, также были включены в программы юбилейных конференций (Е. М. Левашев, С. К. Лашенко, А. В. Лебедева-Емелина, Н. И. Тетерина, 2014; Н. И. Тетерина, 2019, 2024; В. А. Александрова, 2019, 2024; А. Б. Никаноров, 2024). В целом данная проблематика является основополагающей в работе сектора Академических музыкальных изданий ГИИ, возглавляемого в настоящее время Н. И. Тетериной.

В направлении, связанном с историко-теоретическими аспектами в изучении творчества Мусоргского, ис-

ходя из жанрового принципа можно выделить несколько тематических групп: оперное наследие композитора (в т. ч. публикация новых материалов и документов); вокально-инструментальная музыка; инструментальная музыка, и в частности — рассмотрение цикла «Картинки с выставки» в различных исследовательских ракурсах (проблема малой формы и циклообразования (В. В. Заде-рацкий, 1989), транскрипции (Ю. Е. Бойко, 2014), оркестровки (В. В. Бычков, 2019), интерпретации (Н. Ф. Клобукова, 2014, 2019), взаимосвязи аудиального и визуального (И. В. Мацневский, 2024), вопросов изучения выразительно-смыслового значения музыки в экранном полисинтезе (М. Л. Зайцева, 2024).

Одним из самых объемных стало направление, посвященное эстетико-стилевым параллелям и пересечениям. В широком смысле его можно объединить с темами, касающимися претворения традиций, заложенных Мусоргским, в творчестве других композиторов. На конференции 1989 г. такого рода темы составили четвертую часть от всей программы (8 из 32 тем). Две из них были посвящены музыкально-литературным параллелям (Мусоргский и Флобер, Мусоргский и Достоевский), в остальных исследовались связи между творчеством Мусоргского и других отечественных и зарубежных композиторов. В конференциях, состоявшихся после 2014 г., круг музыкальных деятелей был расширен. С 2019 г. программа конференции дополнилась параллелями и пересечениями с представителями изобразительного искусства — В. Суриковым (И. Д. Чечот), Н. Рерихом (В. Л. Мельников).

Последнее направление (христианские аспекты творчества композитора), хотя и представленное в конферен-

---

<sup>6</sup> Доклад Т. Малецкой был разделен на две части и, соответственно две публикации: а) Молитва как высказывание Мусоргского, б) Смерть, ее танец и ее песнь (христианские аспекты в творчестве Мусоргского — на основе анализа цикла «Песни и пляски смерти»). См.: [1: 44–49].

ции 1989 г. лишь одним докладом<sup>6</sup>, выделено нами намеренно. На родине композитора именно эта тема получила дальнейшее продолжение. Каждый участник конференции получил в подарок книгу Н. С. Новикова «У истоков великой музыки: Поиски и находки на родине М. П. Мусоргского» [6], второе издание которой было осуществлено под новым заглавием «Молитва Мусоргского» (книга вышла в свет спустя 20 лет — к 170-летию композитора) [7]. Одна из ее глав, названная автором также как и сама книга, начиналась с воспоминаний о конференции. «Неожиданным оказалось выступление доктора Музыкальной академии Кракова Польской народной республики Тересы Малецкой, — отмечал, в частности, автор. — Она весьма аргументированно доказала, что в операх Мусоргского “Русь изображена как страна, неразрывно связанная с церковью, с православной традицией, со святой верой... Зрелое творчество Мусоргского насыщено молитвенным настроением”» [7: 90].

В последующих конференциях христианская тема была продолжена в докладах И. М. Кривошей («Библиейские мотивы в вокальном творчестве Мусоргского», 2014), Н. С. Серегиной («Прославление Богородицы во Вступлении к опере «Хованщина» М. П. Мусоргского», 2014), Т. В. Голлербах и А. Н. Зеленина («Отголоски протестантского хора в «Борисе Годунове» М. П. Мусоргского», 2019), Л. А. Жуйковой («Исторические и религиозно-нравственные аспекты “Хованщины”» М. П. Мусоргского, 2019), Т. П. Самсоновой («Философема «Русская душа» в проекции музыки М. П. Мусоргского», 2024), С. А. Павловой («Две концепции народных драм М. П. Мусоргского: авторская и редакторская», 2024).

Среди новых направлений исследований, возникших в программах и сборниках конференций с 2014 г., необходимо выделить следующие: Мусоргский и кинематограф; проблемы исполнительства; педагогическая практика; краеведение, в т. ч. работы, связанные с историей Му-

зая-усадыбы Мусоргского; а также темы, которые условно можно было бы объединить под заглавием «В честь М. П. Мусоргского».

## Литература

1. Модест Мусоргский. Личность. Творчество. Судьба. Научная конференция, посвященная 150-летию со дня рождения композитора (г. Великие Луки, 18–21 мая 1989 г.): Музфонд СССР, 1989. 82 с.
2. М. П. Мусоргский: Истоки, Истина, Искусство: Сборник статей и материалов Международной научно-практической конференции, посвященной 175-летию со дня рождения М. П. Мусоргского (г. Великие Луки — пос. Наумово, 5–6 апреля 2014 г.) / Российский институт истории искусств; отв. ред. И. В. Мациевский, ред.-сост. О. В. Колганова, Ю. Е. Бойко и др. СПб.; Великие Луки: РИИИ. 2015. Вып. 1.
3. М. П. Мусоргский: Истоки. Истина. Искусство: коллективное исследование: по материалам Международной научно-практической конференции, посвященной 180-летию со дня рождения М. П. Мусоргского (г. Великие Луки — д. Наумово, 15–17 марта 2019 г.) / Российский институт истории искусств; ред.-сост. О. В. Колганова; отв. ред. И. В. Мациевский. СПб.; Великие Луки: РИИИ, 2019. Вып. 2, ч. 1.
4. М. П. Мусоргский: Истоки. Истина. Искусство: коллективное исследование: по материалам Международной научно-практической конференции, посвященной 180-летию со дня рождения М. П. Мусоргского (г. Великие Луки — д. Наумово, 15–17 марта 2019 г.) / Российский институт истории искусств; ред.-сост. О. В. Колганова; отв. ред. И. В. Мациевский. СПб.; Великие Луки: РИИИ, 2024. Вып. 2. Ч. 2.
5. Наследие М. П. Мусоргского: сб. материалов к вып. Полн. акад. собр. соч. М. П. Мусоргского в 32 т. / ВНИИ искусствознания, Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского; сост. и общ. ред. Е. Левашева. М.: Музыка, 1989.
6. Новиков Н. С. У истоков великой музыки: поиски и находки на родине М. П. Мусоргского. Ленинград: Лениздат, 1989.
7. Новиков Н. С. Молитва Мусоргского: поиски и находки. 2-е доп. изд. Великие Луки: [б. и.], 2009.

*Olga Kolganova*  
(Saint Petersburg)

**Scientific Problems of Jubilee Conferences in the  
Homeland of M. P. Mussorgsky: 1989–2024**

**Keywords:** anniversary conferences in the homeland of M. P. Mussorgsky, scientific issues, “Origins. Truth. Art”, Karevo village.

The material for this publication is the programs and collections of abstracts and articles of conferences in honor of M. P. Mussorgsky, held in the composer’s homeland over the past 35 years. The first of them was called “Modest Mussorgsky. Personality. Creation. Fate” (1989), three subsequent ones: “M. P. Mussorgsky: Origins, Truth, Art” (2014, 2019, 2024). In the issues of the conference dedicated to the 150th anniversary of the composer, seven main directions are identified related to: 1) the epoch and worldview, 2) the origins of creativity; 3) handwritten heritage, 4) historical and theoretical aspects of the study of the composer’s work, 5) aesthetic and stylistic parallels and intersections, 6) the implementation of traditions laid down by Mussorgsky in the works of other composers, 7) Christian aspects of the composer’s work. In the following years, these scientific directions were continued. New research perspectives have also appeared, including: Mussorgsky and cinematography; problems of performance; pedagogical practice; local history, including works related to the history of the Mussorgsky Estate Museum; There are also topics that could be conditionally combined under the title “In honor of M. P. Mussorgsky”.

*Лидия Николаева*  
(д. Наумово, Псковская область)

## **История памятника М. П. Мусоргскому на родине в селе Карево**

Модест Петрович Мусоргский был композитором в высшей степени национальным, в полном смысле слова певцом России.

*Г. Свиридов*<sup>1</sup>

Единственный в мире государственный мемориальный Музей-усадьба М. П. Мусоргского создан в 1970 г. Он уникален по своей подлинности, т. к. открыт на родине композитора, здесь Модест родился, провел детство, сюда обращался мысленным взором при создании своих образов.

Мемориальная зона музея — 8 га. В нее входят исторические памятники:

1. Усадьба XIX в. (дом деда И. И. Чирикова), в котором родилась матушка композитора, гостил Модест Петрович. Сохранились постройки XIX в.: дом с мезонином, флигель, людская, молочная, оранжерея. Открыта экспозиция «Жизнь и творчество М. П. Мусоргского».

2. В состав заповедной зоны входит деревня Карево, где 9 (21) марта 1839 г. родился и провел детство композитор. Усадьбу в Карево Модест вместе с братом Филаретом получили в наследство. После смерти композитора, брат продал ее купцу Бардину. Дом утрачен, проведена музеефикация фундамента.

22 августа 1980 г. вышло постановление Совета Министров РСФСР (№ 415) о мерах по дальнейшему благоустройству музея М. П. Мусоргского и других памятных мест в Псковской области, связанных с жизнью и творче-

---

<sup>1</sup> См.: [3: 5].

ством композитора. В этом постановлении установка памятника М. П. Мусоргскому не была предусмотрена.

Однако в постановлении об утверждении списка памятников великим людям от 30 июля 1918 г., подписанным председателем Совета народных комиссаров В. Ульяновым (Ленином), имя Модеста Петровича Мусоргского в числе композиторов было названо первым.

Первым памятным знаком композитору была стела, установленная летом 1971 г., на ней было написано: «Здесь, в селе Карево 21 марта 1839 года родился великий русский композитор Модест Петрович Мусоргский». Стелу установили по инициативе секретаря местного отделения Всесоюзного общества охраны памятников истории и культуры Полины Ефимовны Ивановой. В местных органах власти идею не поддержали. П. Е. Иванова обратилась в мастерскую по изготовлению памятников в городе Великие Луки. На неофициальную просьбу откликнулись истинные патриоты: по эскизу скульптора С. Н. Тарасова была изготовлена стела, художник Е. Минин сделал на ней барельеф. За гражданский поступок П. Е. Ивановой был объявлен... выговор. К сожалению, до настоящего времени стела не уцелела.

Идея установки памятника Мусоргскому принадлежит народному артисту Советского Союза Евгению Евгеньевичу Нестеренко, в 1977 г. впервые приехавшему «к колыбели великой музыки — на родину Мусоргского». «И с тех пор, — писал он, — по мере возможности стараюсь жить заботами музея, оказывать посильную помощь тем, кто стремится увековечить память великого музыканта». «Болею я за каревские места. Надо развивать музей, нельзя упускать время, мы перед Мусоргским итак в долгу»<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Здесь и далее цитаты Е. Е. Нестеренко приведены по книге Н. С. Новикова «Молитва Мусоргского» [2], а также по архивным документам Музея. См. также [1].

Зимой 1980 г. Евгений Евгеньевич приехал на родину Мусоргского с авторами памятника — скульптором В. Х. Думаняном и архитектором А. В. Степановым.

Собрались представители министерства культуры РСФСР, Нестеренко настоял на том, чтобы все пошли на Каревский холм (отметим, что сугробы тогда были по пояс). Когда все поднялись на вершину, Нестеренко сказал: «здесь стояла усадьба отца композитора, а там в Наумове жила мать, а вот на том холме — церковь, где они венчались. С этого места туристы все увидят. А какая акустика для открытой эстрады!»

2 июня 1980 г. во Пскове состоялось совещание, заслушивали авторов памятника. Они представили гипсовую модель, рисунки проекта. Против памятника никто не возражал, но главный архитектор области В. И. Фоменков не хотел, чтобы монумент стоял на Каревском холме и предлагал поставить его в Наумове.

Евгений Нестеренко настаивал: «Первый в мире памятник М. П. Мусоргскому надо установить на родине композитора, Наумово принадлежало Чириковым. Это будет нарушением границ — отход от исторической правды. Самое лучшее место для памятника — Каревский холм. Это место видно с железной дороги, с автотрассы, с озера и из всех деревень. Отсюда открывается необыкновенная красота этих мест». В конце совещания вынесли решение одобрить проект памятника и записали: «Выразить благодарность Е. Е. Нестеренко за то, что он проявляет заботу об увековечивании родины Мусоргского».

Вскоре в музее состоялось совещание с участием заместителя министра культуры РСФСР Александра Ивановича Шкурко. Архитектор Фоменков привел свои доводы: «памятник некому будет охранять, зимой засыплет снегом». Совещание закончилось, решение не было принято. На совещании, проходившем уже в Совете министров РСФСР в 1980 г., заместитель председателя Псковского облисполкома И. В. Васильев заявил: «Карево — бес-

перспективная деревня, через несколько лет она вообще исчезнет с лица земли». Заместитель Совмина РСФСР Вячеслав Иванович Кочемасов приказал «выбить эту нелепую мысль из головы и сохранить Карево», что было занесено в протокол.

Вопросы, связанные с общей концепцией развития музея решались сложно. Директор музея Татьяна Семеновна Ермакова, беззаветная служительница нашей культуры, инициативный творческий человек, обратилась за поддержкой к преподавателю Детской музыкальной школы города Москвы Ольге Геннадьевне Харитоновой с просьбой написать коллективное письмо в газету (надо было подключить общественность). Ольга Геннадьевна просьбу выполнила, в газете «Известия» 26 июля 1985 г. напечатали материал под названием «Будущее музея Мусоргского» [5]<sup>3</sup>. Под письмом стояли подписи: «Н. Дорлик, профессор Московской государственной консерватории; Е. Нестеренко, народный артист СССР, лауреат Ленинской премии; Е. Образцова, народная артистка СССР, лауреат Ленинской премии; С. Рихтер, Герой Социалистического Труда, народный артист СССР». Письмо имело большой резонанс. Многострадальный проект скульптора В. Х. Думаняна был утвержден.

По варианту архитектора Т. Н. Воронихиной<sup>4</sup> в том месте, где стоял дом помещиков Мусоргских, на Каревском холме, предлагалось выстроить деревянный куб-сруб из бревен, без крыши со входами-выходами в каждой грани. Помимо этого, планировалось установить колонны с колоколами. Это символическое изображение творчества Мусоргского, в произведениях которого много колокольного звона. Эскиз Воронихиной не был утвержден.

---

<sup>3</sup> См. также статью О. Г. Харитоновой «Колокол памяти»: [4].

<sup>4</sup> Художник Ленинградского комбината живописно-оформительского искусства.

Нестеренко обратился через печать к общественности теперь как член Центрального Совета Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры: «Мусоргский прожил тяжелую трагическую жизнь, и он отразил этот трагизм в своих сочинениях. Судьба была к нему несправедлива, во многом она несправедлива к нему и сейчас. У нас нет ни одной улицы имени Мусоргского: ни в Москве, ни в Ленинграде, да насколько известно, и в других городах, где он бывал, ни один населенный пункт, ни один оперный театр не носит его имени. Под угрозой само существование деревни Карево — родины музыканта. Нет не только памятника, нет даже мемориальной доски композитору».

Елена Васильевна Образцова выступила в 1980 г. в музее Мусоргского с концертной программой и тоже настаивала, чтобы памятник Мусоргскому стоял на Каревском холме. 27 октября 1988 г. Евгений Нестеренко, Николай Некрасов и академический оркестр русских народных инструментов Гостелерадио СССР провели в концертном зале имени П. И. Чайковского творческую встречу. Гонорар был направлен на возведение памятника Мусоргскому. 1989 год был объявлен ЮНЕСКО годом Мусоргского, эта организация также выделила средства на сооружение памятника.

В марте 1989 г. состоялось долгожданное открытие. На торжественный митинг собралось множество участников из разных городов страны. На юбилей приехали и зарубежные гости. Например, Питер Манеура, режиссер телекомпании Би-Би-Си (он снимал фильм о Мусоргском), а также крупнейший исследователь творчества Мусоргского из Великобритании Дэвид Ллойд-Джонс, дирижер новой в то время постановки «Бориса Годунова» в оригинальной авторской версии. Открывая митинг, министр культуры СССР З. Г. Захаров сказал: «Служение человеку, сострадание ему — вот чем пронизано творчество музыканта...».

На открытии памятника Евгений Нестеренко сказал: «Это, наверное, первый случай, когда произведение скульптуры сооружается среди полей, лесов, просторов Жижичского озера, как знак любви, преклонения, внимания, которые мы испытываем к Модесту Петровичу Мусоргскому — русскому композитору, оказавшему огромное влияние на развитие мировой музыкальной культуры. Побывав на Каревском холме, где он часто любовался прекрасными окрестностями, понимаешь глубокие истоки его творчества... Памятник получит еще много оценок искусствоведов, музыкантов и просто любителей искусства за необыкновенно удачное, точное решение, которое, помимо таланта, вдохновения, стоило большого мужества и стойкости! Я считаю этот день одним из самых лучших в моей жизни», — завершил свою искреннюю речь Евгений Евгеньевич, и к его признанию мысленно присоединились все, кто имел отношение к той давней истории.

Прошло 35 лет, памятник М. П. Мусоргскому в селе Карево возвышается на самом высоком холме на постаменте-колоколе, стоит среди неоглядных просторов родных полей. Ветер словно раздувает складки его крылатки. За этот период памятник повидал многое: есть на нем и следы от выстрелов, оставленных в «лихие девяностые»; была спилена буква «М» (ее восстановил завод электротехнического оборудования из г. Великие Луки). Одинокий высокий объект среди открытого поля привлекает внимание чаек и аистов. Памятник числится на балансе музея, территория его облагораживается сотрудниками музея, весной высаживаются цветы.

## Литература

1. *Нестеренко Е. Е.* Размышления о профессии. М.: Искусство, 1985.
2. *Новиков Н. С.* Молитва Мусоргского: поиски и находки / 2-е доп. изд. Великие Луки: [б. и.], 2009.

3. Свиридов Г. О Мусоргском // Наследие М. П. Мусоргского: Сб. материалов: к вып. Полн. акад. собр. соч. М. П. Мусоргского в 32 т. / ВНИИ искусствознания, Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского; сост. и общ. ред. Е. Левашева. М.: Музыка, 1989. С. 5–10.
4. Харитонова О. Колокол памяти // Музыкальная жизнь. 1989. № 11.
5. Харитонова О. Будущее музея Мусоргского // Известия. 1985. 26 июля.

*Lidiya Nikolaeva*  
(Naumovo village, Pskov region)

### **The History of the Monument to M. P. Mussorgsky in his Homeland in the Village of Karevo**

**Keywords:** the monument to M. P. Mussorgsky, the birthplace of M. P. Mussorgsky, the village of Karevo, E. E. Nesterenko, the 150th anniversary of M. P. Mussorgsky.

The report talks about the history for the installation of the monument to Modest Mussorgsky in his homeland in the village of Karevo, Pskov region. The idea of installing the monument belonged to Evgeny Evgenievich Nesterenko [People's Artist of the Soviet Union], who first came to the composer's homeland in 1977. The opening of the monument took place in March 1989 on the 150th anniversary of the composer's birth. Authors: sculptor V. Kh. Dumanyan and architect A. Stepanov. The monument rises on Karevsky Hill on a bell pedestal.

*Наталья Мещерякова*  
(Ростов-на-Дону)

**Духовные наследники Модеста Мусоргского.**  
**Евгений Нестеренко**  
(к 85-летию великого артиста)

Ничего не знаю лучше музыки Мусоргского,  
счастлив, что пою ее.

*Е. Е. Нестеренко*

В минувшем году исполнилось 85 лет со дня рождения народного артиста СССР, лауреата Государственной премии, солиста Большого театра, камерзенгера Австрии, выдающегося певца, педагога и просветителя Евгения Евгеньевича Нестеренко. Однако остается риторическим вопрос о том, стало ли это событие соразмерным масштабам этой уникальной личности и уровню художественных достижений Мастера. Досадную закономерность подобного несоответствия наблюдал и сам юбиляр на примере творчества М. П. Мусоргского, композитора, сыгравшего особую роль в судьбе корифея мировой оперной сцены, которого увенчали громкими титулами «кавалер оперы», «лучший бас современности», «один из величайших “Борисов” всех времен», отметили призом «Золотой диск» Всесоюзной фирмы грамзаписи «Мелодия» за пластинку «Песни и романсы» Мусоргского и Шаляпинской премией Академии творчества, провозгласили «кудесником русской оперы», «человеком идеи», «великим радетелем» за лучшие национальные традиции. Д. Ю. Вдовин назвал его «борцом за внимание к именам русских великих композиторов». И Нестеренко действительно боролся. Являясь членом наблюдательного совета Полного академического собрания сочинений Мусоргского, он ратовал за возведение памятника композитору на его родине и за развитие музея в Кареве-Наумове, где сам певец неоднократно вы-

ступал с концертными программами. Его музыкальным приношением русскому гению стали представленные на лучших сценах страны и мира образы Бориса Годунова в одноименной народной драме, князя Хованского и Досифея в «Хованщине», а также его литературные труды и многочисленные публикации в прессе.

В 1988 г., накануне очередного юбилея гениального новатора, с телевизионной трибуны студии «Останкино» Нестеренко выступил с пророческой речью, называя неутомимого искателя художественной правды первым среди всех творцов русской музыки. «Если бы у нас не было Мусоргского в нашей... музыкальной истории, в нашей истории вообще, мы были бы другим народом и занимали другое место в сознании цивилизованного человечества». С горечью признавал артист вопиющий факт нашего исторического беспамятства по отношению к легендарному творцу, называя эту тенденцию вслед за В. В. Стасовым «печальной системой» и «недостойной привычкой» [6: 20] и тем самым подтверждая мнение Л. Л. Сабанеева о том, что «не в русских обыкновениях торопиться с увековечением своих великих людей» [5]. «Мы настолько богаты, беспечны и, простите, неблагодарны», — к этому выводу в своей, по сути, программной речи на телевидении Нестеренко пришел с позиции собственной уникальной исторической роли, достойной специального исследования. Среди отечественных певцов, заняв почетное место рядом с Ф. И. Шаляпиным и М. А. Олениной-д'Альгейм, Евгений Евгеньевич в полном смысле явился духовным наследником гения и хранителем его заветов.

«Заветы М. П. Мусоргского» — именно так называется книга М. А. Олениной-д'Альгейм, воспитанницы и творческой наследницы ученицы композитора, певицы А. Н. Молас. По мнению Г. В. Свиридова, который в 1964 г. вместе с Олениной (он в качестве председателя, она — как почетный член жюри) проводил состоявшийся в первый и, увы, единственный раз Всесоюзный вокаль-

ный конкурс имени Мусоргского, она «была непревзойденной до сих пор исполнительницей романсов и песен Мусоргского...», избравшей миссию душеприказчицы композитора.

Первый завет, сформулированный певицей, заключается в следующем: «Искренний и прозорливый исполнитель», в роли которого и предстояло выступать Нестеренко, «отрекшись, как и сам Мусоргский, от предрассудков, призван, сливаясь с его творчеством», воплотить «мысли и формы, вызванные Мусоргским или другим автором, а не выражать эти мысли, облакая их в новые формы», и овладеть «верным смыслом» [4: 11]. Этому призыву к точности воплощения композиторского замысла вполне соответствовало в высшей степени ответственное, бережное и даже щепетильное отношение Нестеренко к авторскому тексту, приближающее исполнителя к стиливому соответствию. «Проблема стиля — прежде всего проблема точного пения по нотам, точного исполнения всеми музыкантами всего того, что написано композитором...» [2: 109].

В отличие от первой заповеди, имеющей отношение к творчеству любого композитора, второй завет отражает персональную специфику «вокального театра Мусоргского» — по словам Е. Е. Дурандиной, «нового по своей природе музыкально-творческого явления», «архизакономерного» для своей эпохи, имеющего синергетическую природу. Все слагаемые этого феномена возникли «на почве взаимосвязанности художественных принципов между всеми видами русского искусства 60-х годов», на основе чего Мусоргский смог «осуществить свои уникальные опыты» и пришел к «созданию им стилизованных народных текстов к песням» («Савишна», «Сиротка». «Семинарист», «Пахомыч») [1: 90]. Художественным результатом становится визуализация интонационного портрета персонажа, представляемого певцом. Именно к этому, по мнению Олениной-д'Альгейм, и стремился компози-

тор: происходит «реализация внешности существа, в данном случае голоса человека <...> и его музыка — это речь изображаемых им лиц; и эта речь так верно передана, что вызывает образы. Слушая — видишь их» [4: 6].

Эту «вокальность изображения» — прием, который Шаляпин основывал «на строгом и точном вокале» [3], Нестеренко блистательно применил в одном из своих исполнительских шедевров — «народной картинке» «Светик Савишна» («Песнь Юродивого», как называла ее в собственных концертных программах Оленина-д/Альгейм). Интерпретируя эту, по мнению А. Н. Серова «шекспировскую по силе зарисовку», артист проявил себя еще и как режиссер и сценограф, придавая большое значение пространственным параметрам. «Каждый жест, меняющееся выражение лица, новое положение тела — материал, из которого лепится образ. Иногда незначительная деталь обрисовывает всего человека. Когда я пою “Светик Савишну” Мусоргского, я сгибаюсь, изображая горбуна, и как бы снизу вверх смотрю на девушку, стоящую на крыльце. Благодаря такому положению я, с одной стороны, создаю в себе ощущение некой приниженности этого человека, а с другой — ввожу второй персонаж, показывая тот уровень, на котором находится Савишна. Потом я играю, как эта девушка уходит — то ли в дом, то ли в сторону, — провожаю ее взглядом и только после этого поворачиваю голову и смотрю снова в зал» [2: 126]. То же жгучее чувство «одиначества, безысходности, которое переживает несчастный юродивый...» — «не только слабоумный, не только убогий, но в понимании русских людей того времени и святой человек, несчастный и вызывающий сочувствие» [2: 132], певец подметил и в своем современнике — убогом юноше, случайно встреченным им во время концертной поездки в пушкинские горы. «В его поведении, в его тяге к людям ощущалась безысходная тоска, чувствовалось, что он очень одинок» [2: 63]. Однако благодаря полнозвучному мужественному тембру,

выражающему благородные чувства героя, его душевное достоинство, в сочетании с просительными интонациями, Юродивый Евгения Нестеренко одновременно заслуживает и уважения, и жалости, но не выглядит жалким.

К принципиально иной трактовке этого же сюжета и образа приходила сама М. А. Оленина-д/Альгейм. «Представить себе Савишну и на эстраде следить за ней глазами — это опасно» [4: 40], считала певица и, остерегаясь впасть в «искусственность и вульгарность», выстраивала метафорическую концепцию. «...Я всегда при исполнении этой песни глубоко проникалась намерением Мусоргского, думая о нем самом, о его жизни, полной испытаний, о его одиночестве, о его горячей любви... И всегда — чтобы передать это чувство окружающим — я представляла себе глубокую скорбь художника — этого “Юродивого”, который, любя человечество до того, что живет только для него, не может надеяться действительно растрогать его. ... Я была уверена, что глубоко затронула слушателя, не подозревавшего, что он сыграл роль прекрасной Савишны» [4: 40].

Приведенный пример подтверждает важный тезис, провозглашенный выдающейся истолковательницей Мусоргского: «интерпретация его [музыки] дает свободу» [4: 37], которая проявляется еще и в отрицании штампов, привычке искать в музыке «забаву», достигать «эффекта ради эффекта», стремиться к «грубому ребячеству» изображения разных «красивостей», утверждать культ «звучкизма», «услаждать слух». Наложив на исполнителя немало ограничений, «прирожденный враг «”музыки для музыки”», как называет Оленина Мусоргского, предоставляет артисту бесценное право свободного высказывания «только о том, что действительно чувствуешь»: «беседе с людьми вести», «*все сметь, говорить откровенно, стремиться к одной правде...*» [курсив автора. — Н. М.] [4: 32]. Этот призыв к исполнительской свободе Нестеренко трактовал глубоко и вдумчиво. Мастер предостере-

гал своих молодых коллег от произвола: «нужно прежде всего доискаться истинных намерений автора <...> и ни в коем случае не идти наперекор этим намерениям» [2: 38].

Областью свободного творчества интерпретатора, — и в этом полностью солидарны Оленина и Нестеренко, — является составление концертных программ, которые не могут быть «пестрыми», стихийно сверстанными, свободными от сквозной идеи. К этой драматургической цельности Мусоргский, можно сказать, приучает исполнителей на примере своих циклов. «Разнообразие песен, из которых состоит программа, неизбежно стремится к единству», к «гармоническому целому», необходимо «”сочинять” концертную программу как новый вокальный цикл» — утверждает Оленина [4: 65]. «В работе певца в камерном репертуаре мне представляется крайне важным момент составления программы концерта», <...> которую «...лучше составлять из романсов и песен, причем таким образом, чтобы, глядя на афишу, слушатель понял замысел исполнителя. <...> Мне приходилось с Георгием Васильевичем [Свиридовым] составлять программы многих концертов из его произведений, а также трех грампластинок, которые мы с ним записали <...> и каждый раз он долго перебирал различные варианты, прежде чем получалась логически выстроенная последовательность вокальных пьес» [2: 127–130].

Помимо призыва к свободному самопроявлению в исполнительской деятельности, Мусоргский, безусловно, настраивал певцов на сохранение национальной самобытности искусства. В наши дни, когда нивелирование национальных вокальных школ стало устойчивой тенденцией, это особенно важно. В «Заветах М. П. Мусоргского», затрагивая эту проблему, Оленина явно опережает свое время и мысль устремляется в сегодняшний день. «В России в этом отношении существует очень нежелательное направление. Даровитые артисты стараются отделаться от своей национальности, что, к сожалению,

им удается, притом, что отказаться от своей национальности так же трудно, как и от оригинальных личных свойств. <...> Многие просто отрицают национальность. Для певца — это немыслимо. Его национальность — это его язык» [4: 42–43]. Можно сказать, что Мария Оленина, исполнявшая разнообразнейший репертуар на разных европейских языках, которыми владела в совершенстве, словно бы передала эстафету Евгению Нестеренко: он пел на десяти языках и при этом 21 оперу представил на многих сценах мира на языке оригинала. Наряду с этим прославленный российский артист был убежден в том, что «мы должны лучше знать историю отечественной вокальной школы, уважать ее, гордиться ею» [2: 154] и, отвечая на вопросы слушателей во время знаменательной встречи в студии Останкино, с гордостью говорил о том, что декламация, которой научил его Мусоргский, может служить ему универсальным подспорьем даже в исполнении опер Россини.

Впрочем, это совсем не удивительно. Бросив мощный ключ «К новым берегам!», Мусоргский привел многих певцов к открытию новых музыкальных континентов. Не случайно «народные песни и сказания» — под этим названием Оленина-д/Альгейм объединяла все вокальное наследие композитора — постепенно открываясь русским слушателям, вовлекая их в сотрудничество с исполнителями, уже на рубеже позапрошлого и прошлого веков, вызвали новое течение в концертной публике и в выборе программы [4: 60]. В результате «... благодаря этому течению, произведения французских мастеров и поэтов-музыкантов XVI столетия, Баха, Шуберта, Шумана, Шопена, Листа, Гуно, Вольфа, Габриэля Форе, Дебюсси стали исполняться при лучших и необычайно благоприятных условиях перед избранной публикой из всех классов общества» [4: 60]. Этот неоспоримый факт подтверждается всей десятилетней деятельностью «Дома песни» (1908–1918) — нового просветительского

института, организованного в Москве певицей. Стоит ли удивляться тому, что Мусоргский, которого Г. В. Свиридов воспринимал как своего великого предшественника и назвал «необъятным художественным явлением», словно бы открыл шлюзы и наполнил новыми жанрово-стилевыми потоками художественное пространство своей эпохи. Закономерно и то, что Нестеренко, избрав для себя главным художественным ориентиром «величайшего музыкального гения России», свой разноплановый репертуар, запечатленный на 70 пластинках и включавший более 50 ведущих оперных партий, составил из многих стилевых пластов. Так подтверждается мнение Е. В. Образцовой о том, что современный певец должен работать в разных музыкальных жанрах. Примером для певицы послужил многолетний партнер по сцене Евгений Нестеренко. «Он поет и старинные русские песнопения с великолепным московским камерным хором... И Баха. И русскую классику. И западную. И народные песни. И вокальные циклы Свиридова. И он — единственный советский певец, постоянно выступающий на сцене Ла скала в итальянском и французском репертуаре» [7: 228]. Столь многогранный исполнитель естественным образом оказался солидарен с Г. В. Свиридовым, который считал, что современный репертуар благотворно влияет на исполнение классики, иначе «она становится музейной»: «Большой артист обязательно должен быть связан с живым композитором, с живым творческим процессом» [7: 324]. Свиридов отметил важную закономерность: «Исполнение певца находится в колоссальной зависимости от речи своего времени». Этим обстоятельством он и объяснил то, что «... многие наши композиторы-классики певцов готовили для себя сами» [7: 324]. Не были исключением ни Глинка, ни Даргомыжский, ни тем более Мусоргский: «он создал своей музыкой совершенно новую вокальную школу» [7: 324], из которой вышли такие выдающиеся певицы, как А. Н. Моллас и ее последовательница М. А. Оленина-д'Альгейм.

Бесспорно, осваивать вокально-исполнительский стиль конкретного автора возможно и на значительной исторической дистанции, не вступая с ним в контакт. Так, «разминувшись» во времени с Мусоргским, «Шаляпин стал Шаляпиным», постигнув все своеобразием «творимой говором мелодии» [там же]. Евгению Нестеренко повезло особенно: испытав в общении со Свиридовым «сладость единомыслия», он благодаря его посредничеству и сподвижничеству сквозь призму его стиля полнее и подробнее постиг стилевое богатство Мусоргского, привнеся обретенный опыт в свой удивительный, поистине «священный тандем» с Георгием Васильевичем — композитором и концертмейстером в одном лице. И если бы творческие достижения легендарного артиста ограничились всего лишь двумя исполнительскими шедеврами под названием «Светик Савишна» и «Финдлей» и «размещенными» в них неповторимыми интонационно-мимическими портретами персонажей, то и тогда Мастер, чьи исполнительские тексты конгениальны авторским, был бы достоин вселенской славы.

## Литература

1. *Дурандина Е. Е.* Вокальное творчество Мусоргского. М.: Музыка. 1985.
2. *Нестеренко Е. Е.* Размышления о профессии. М.: Искусство, 1985.
3. *Озеров Н. Н.* Уроки Шаляпина // Федор Иванович Шаляпин: [в 2 т.]. М.: Искусство, 1960. Т. 2. Статьи, высказывания, воспоминания о Ф. И. Шаляпине. С. 460–462.
4. *Оленина-д'Альгейм М. А.* Заветы М. П. Мусоргского; Пер. с фр. В. И. Гречаниновой. М.: ред. журн. «Музыка и жизнь», 1910.
5. *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о России. URL: [http://www.e-reading.club/chapter.php/93162/27/Sabaneev\\_-\\_Vospominanie\\_o\\_Rossii.html](http://www.e-reading.club/chapter.php/93162/27/Sabaneev_-_Vospominanie_o_Rossii.html) (дата обращения: 11.03.2024).

6. *Стасов В. В.* Модест Петрович Мусоргский. Биографический очерк // М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников. М.: Музыка, 1989. С. 20–60.
7. *Шейко И. П.* Елена Образцова. Записки в пути. Диалоги. М.: Искусство, 1984.

*Natalya Mescheryakova*  
(*Rostov-on-Don*)

**Modest Mussorgsky’ Spiritual Inheritors.**  
**Evgeniy Nesterenko**  
(*to the 85th Anniversary of the Great Artist*)

**Keywords:** Mussorgsky, Nesterenko, Olenina-d/Alheim, “The Precepts of M. P. Mussorgsky”, “Song of the Fool”, “vocality of the image”, interpreter, performing freedom, performing masterpiece, congeniality, concert program, national identity.

According to Georgy Sviridov, Evgeny Nesterenko being a “greatest artist” of the XX century, is represented by the author as a fighter for perpetuating the memory of Modest Mussorgsky and the spiritual inheritor for the Russian genius. Following the precepts of the composer, the outstanding interpreter not only created performing masterpieces congenial to the author’s texts, as shown by the example of the “Song of the Fool” or “Svetik Savishna”. The enduring achievements of the singer, teacher and educator include his definition of the boundaries for performing freedom, his attitude to the concert program as an independent work, the preservation of national identity in performance, visualization for the intonation script and much more that serves as the basis for the creative dialogue between the composer and the singer, regardless of the historical distance between them.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

*Березовчук Лариса Николаевна* — кандидат искусствоведения, доцент, старший научный сотрудник сектора кино и телевидения РИИИ (Санкт-Петербург).

*Букина Татьяна Вадимовна* — музыковед, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург).

*Буччо Даниэле* — исследователь, пианист, лектор, доцент Римской консерватории (2011–2017), PhD, член совета управляющих ассоциации Вышнеградского в Париже, аспирант Казанской государственной консерватории (Кремона, Италия).

*Бычков Владимир Васильевич* — баянист, дирижер, доктор искусствоведения, профессор кафедры эстрадно-оркестрового творчества Челябинского государственного института культуры, Заслуженный деятель искусств РФ (Челябинск).

*Виноградова Анна Сергеевна* — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора истории музыки Государственного института искусствознания (Москва).

*Ганиева Афгаг Абдуловна* — музыковед, доктор философии по искусствоведению, доцент кафедры философии, социологии и политологии Сумгаитского государственного университета (Сумгаит, Азербайджан).

*Дарда Валерия Николаевна* — музыкант-исполнитель, кандидат искусствоведения, доцент кафедры актерского мастерства Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения (Санкт-Петербург).

*Зайцева Марина Леонидовна* — доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор кафедры сольного пения и хорового дирижирования Российского государ-

ственного университета им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство) (Москва).

*Ковалевский Георгий Викторович* — кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора музыки РИИИ (Санкт-Петербург).

*Ковальчук Михаил Степанович* — независимый исследователь смычковых музыкальных инструментов, скрипичный мастер (Аликанте, Испания).

*Колганова (Пахомова) Ольга Викторовна* — музыковед, кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург).

*Лебедева-Емелина Антонина Викторовна* — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора истории музыки Государственного института искусствознания (Москва).

*Мацневский Игорь Владимирович* — композитор, доктор искусствоведения, профессор, заведующий сектором инструментоведения РИИИ, академик Российской Академии естественных наук и Международной Академии информатизации ООН, заслуженный деятель искусств Украины и Польши (Санкт-Петербург).

*Мещерякова Наталья Алексеевна* — музыковед, кандидат искусствоведения, профессор кафедры сольного пения, доцент кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, член Союза композиторов РФ, член общественной академии «Голос» (Ростов-на-Дону).

*Никаноров Александр Борисович* — музыковед-кампанолог, фольклорист, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ; действительный член Ассоциации колокольного искусства России, член Санкт-Петербургского союза ученых (Санкт-Петербург).

*Никитина Лариса Николаевна* — музыковед, преподаватель Псковского областного колледжа искусств им. Н. А. Римского-Корсакова, член союза композиторов России (Псков).

*Николаева Лидия Дмитриевна* — заведующая Музеем-усадьбой М. П. Мусоргского (филиал Псковского музея-заповедника) (деревня Наумово, Псковская область).

*Овсянкина Галина Петровна* — музыковед, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, член Союза композиторов РФ, заслуженный деятель науки и образования (Санкт-Петербург).

*Павлова Светлана Анатольевна* — музыковед, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных (Москва).

*Паненкова Лариса Ивановна* — музыковед, преподаватель Сосновской детской школы искусств (Санкт-Петербург).

*Соколовска Катажина (Katarzyna Sokółowska)* — музыкант-исполнитель, PhD, профессор Университета им. Казимира Великого (г. Быдгощ), вице-директор по творческой работе Объединения № 1 государственных музыкальных школ (Варшава), член программно-редакционной коллегии издания Szkoła Artystyczna (Школа искусств) при Министерстве культуры и национального наследия Республики Польша (Быдгощ; Варшава, Республика Польша).

*Тавлай Галина Валентиновна* — этномузыковед, музыкант-исполнитель, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора фольклора РИИИ, член Союза композиторов Республики Беларусь (Санкт-Петербург).

*Цукер Анатолий Моисеевич* — музыковед, доктор искусствоведения, профессор, научный и творческий руково-

дитель кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, председатель диссертационного совета РГК, председатель Ростовской организации Союза композиторов России, заслуженный деятель искусств РФ (Ростов-на-Дону).

*Цзяцзюнь Линь* — аспирант сектора инструментоведения РИИИ [научный руководитель О. В. Колганова] (Шаньтоу, Китайская народная республика).

*Шамилли Гюльтекин Байджановна* — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора теории музыки Государственного института искусствознания (Москва).

*Ярош Ольга Владимировна* — музыковед, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского (Красноярск).