

Ольга Соломонова

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

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

Одно из главных свойств современной науки — ее «семантическая тотальность» (Т. Апинян) — стремление обнаружить интенции произведения, выявив специфику информационно-смысловой организации текста. Однако всякий текст, как считает Умберто Эко, это «ленивый механизм, требующий, чтобы читатель (в нашем случае — музыковед или исполнитель — О.С.) выполнял часть работы за него» [15, с. 9]. Чтобы «завести» этот механизм, исследователю необходимо выбрать работающую герменевтическую стратегию, способствующую разгадке текстовых тайн.

Не претендуя на исчерпывающее изложение проблемы, отмечу, что, на мой взгляд, приоритетными механизмами обнаружения смысловых потенциалов текста в «Борисе Годунове» являются активно семантизированные интонационные феномены, имеющие длительную историю интертекстуального существования, а потому — наиболее плотную в информационном отношении семантическую программу. Это музыкально-риторические

фигуры и жанровые модели, прежде всего, плач и слава.

Вполне определенно о семантических свойствах отмеченных феноменов говорят ученые. Так, исследуя роль риторических фигур в формировании теории и практики музыкальной выразительности, О.И. Захарова пишет: «Риторика сыграла важную роль в закреплении семантики, выработке музыкального «лексикона», впервые с такой полнотой и силой раскрывшего возможности музыки как выразительного языка... В этом смысле музыкальную риторику действительно можно считать исторической предшественницей семиотического метода в музыковедении» [3, с. 9].

Не менее прозрачно мнение В.Н. Холоповой о жанре: «Жанр — источник номер один в формировании музыкальной семантики» [14, с. 211]. Что же касается столь востребованной Мусоргским жанровой символики *плача и славления*, то именно они — благодаря своей продолжительной эволюции и ритуально-обрядовой специфике —

обрели четкие семантические контуры. Потому они могут быть подключены как к программе прямого обнаружения смысла, так и к анализу игровой стратегии композитора, разворачиваемой по «инверсивной траектории», в движении от обратного.

Итак, пользуясь высказыванием У. Эко о том, что «лес — это метафора художественного текста», предложим свою прогулку по мусоргианским лесам «Бориса Годунова», руководствуясь рекомендацией ученого «иметь желание и способность соответствовать авторскому стилю, содействуя его осуществлению» [15, с. 42].

Учитывая ограниченные рамки статьи, сосредоточим внимание на работе Мусоргского с риторическими фигурами *catabasis* и *passus duriusculus*, имеющими общую нисходящую направленность. Как известно, *catabasis* (дословно с греческого — спуск в преисподнюю) — музыкально-риторическая фигура, связанная в барочной музыке с семантикой нисхождения, а позже — распятия, страдания на Кресте и, наконец, смерти.

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

В опере «Борис Годунов» представлена и прямая, и метафорическая трактовка катабасиса: царь Борис, музыкаль-

ная характеристика которого часто основывается на воспроизведении данной интонационной идеи, в метафорическом значении падает в преисподнюю духа своего, пожираемый адским пламенем мук совести и отчаяния. Во второй авторской редакции оперы этот метафорический вектор завершается последним плачем Юродивого по распятой Руси: «Горе, горе Руси, плачь, плачь, русский люд, голодный люд!», также основанным на катабасисе (пример 9а). Как всегда у Мусоргского, здесь важна ремарка, достраивающая символический контекст трагедии: «За сценой глухие удары набата продолжают» (учитывая, что набат — один из самых драматичных типов колокольного звона, связанный с трагическими страницами русской истории, этот подтекст становится явным).

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

Немаловажно, что уже первое появление царя — монолог «Скорбит душа» (2 картина Пролога, ц. 15) — программирует его «страстной путь» (пример 1).



Пример 1. Монолог «Скорбит душа»

Заметим, что оркестровая тема мрачных предчувствий Бориса, предвещающая данный монолог, также основана на нисхождении. Дальнейшее продвижение по «страстному пути» — монолог «Достиг я высшей власти» (1 картина 2 действия). Здесь все кульминационные фрагменты, озвучивающие бори-

сово «хождение по мукам», маркированы опять-таки катобасисом (пример 2) и экспрессией вербального высказывания (обратим внимание на важные в смысловом отношении слова «счастья нет», «измученная душа», «беснуясь, проклинали», «смерть», «меня, несчастного отца»).

а)



б)



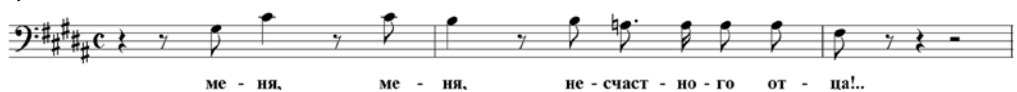
в)



г)



д)



Пример 2. Монолог «Достиг я высшей власти»

Продолжение тенденции наблюдаем в сцене с Шуйским (2 действие), в момент inferнального хохота Бориса (ц. 47, 48, после фразы «Слышал ли ты когда-нибудь <...> чтоб дети мертвые из гроба выходили!») и в сцене с курантами, где куль-

минационные фразы царя «Уф! тяжело, дай дух переведу» (ц. 61) и «Не я, не я, не я твой лиходей!» (ц. 67), как и оркестровая тема галлюцинаций, также отмечены графикой нисхождения (ц. 68) (пример 3).

а)



Уф! ты - же - ло; дай дух не - ре - ве - ду...

б)



Не я... не я твой ли - хо - дей!

Пример 3. Сцена с курантами

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

Среди других моментов формирования «катабасисной судьбы» Бориса

зафиксируем его фразу «Воззри, молю, на слезы грешного отца» (ц. 57) и предсмертное обращение к Феодору «Сейчас ты царствовать начнешь» (ц. 51). Возможно, это пророчество гибели царевича, ведь аналогичное кодирование катабасисом «пути к царствованию» уже было в приветствии Борису «Живи и здравствуй...» (пример 4).

а)



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

б)



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

Пример 4. Сцена смерти Бориса

Любопытно, что в конце сцены смерти Бориса Мусоргский применяет уникальный режиссерский прием, корреспондирующий с кинематографическим «наложением кадров». Одновременно, в двух оркестровых пластах, звучат семантически противоположные интонационные идеи: внизу — тема царской власти, вверху — катабасис как свидетельство житей-

ской бренности и человеческой тленности. Страстная символика нисхождения — в еще более экспрессивном варианте *passus duriusculus'a* — присутствует и в косвенной характеристике Бориса Юродивым в сцене у собора Василия Блаженного (ц. 31) — единственном прямом обличении царя «Нельзя молиться за царя Ирода!» (пример 5).



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

Пример 5. Сцена у собора Василия Блаженного

Трудно с полной уверенностью говорить об осознанном и целенаправленном решении Мусоргского, тем не менее, некоторые факты говорят в пользу подобного предположения. Так, работая над второй редакцией оперы, Мусоргский усиливает «катабисисную» окраску обра-

за царя Бориса: симптоматично, что в окончании сцены с курантами (при обращении к Господу на словах «... помилуй душу преступного царя Бориса!», ц. 101) во второй редакции, в отличие от первой, также присутствует эта интонационная символика (пример 6).

The image displays a musical score for a scene with curfews. It consists of two systems of music. Each system includes a vocal line in bass clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is common time (C). The lyrics are written below the vocal line. The first system of music has the lyrics: "Гос - по - ди! ты не хо - чешь смер - ти греш - ни - ка, по -". The second system has the lyrics: "ми - луй ду - шу пре - ступ - но - го ца - ря Бо - ри - са!". The piano accompaniment features a prominent, rhythmic pattern of chords, characteristic of the curfew scene.

Пример 6. Сцена с курантами

Не менее важно оркестровое сопровождение данного фрагмента, на протяжении шести тактов экспонирующее барочную «эмблему скорби» — риторическую фигуру *passus duriusculus*. Так укрупняется трагическая символика в завершении этой сцены: вопреки некоторому разнообразию вокальной партии умирающего Бориса, инструментальная линия очерчивает прямолинейное «схождение в преисподнюю» (на фоне фразы «Господи! Ты не хочешь смерти...»). Трагическая символика «жестковатого хода» усиле-

на в данном случае одним из самых эффективных приемов музыкальной риторики — фигурой *apostrophe* (изображение смерти) в вокальной партии Бориса, формирующей за счет паузирования экспрессивный акцент происходящего.

Примеров можно привести множество. Однако самый убедительный из них — кульминация народного хора «Расходилась, разгулялась» из Сцены под Кромами (4 действие), откровенно провозглашающая идею возмездия. Речь идет о фрагменте «Смерть, смерть Борису!»

(ц. 49–50, дважды!) — самом прямом доказательстве смысловой динамики катасиса, который, тем не менее, является минорным

осуществлением фразы «Живи и здравствуй, царь наш батюшка» из Пролога, речь о чем пойдет позже (пример 7):

Пример 7. Сцена под Кромами

Так завершился пройденный *catabasis* семантический круг. Он очерчивает интонационную парадигму грехопадения — распятия — смерти и включает, как это часто бывает у Мусоргского, две параллельные системы смыслов: латентно-инверсивную (в Прологе) и прямую (в сцене под Кромами).

Следует особо отметить, что Мусоргский — не сторонник прямых и очевидных смыслов: «открытому тексту» он часто «предпочитает план тайного, скрытого подтекста, резко противоречащего внешней форме выражения» [2, с. 129] и ведущего, казалось бы, по ложному пути. Речь идет прежде всего о фрагменте «Живи и здравствуй, царь наш батюшка!» из 2 кар-

тины Пролога, предшествующем грандиозной «Славе» — главной кульминации венчания Бориса на царство. Этот первый, звучащий на *ff* славильный зов народа является собой остранный *catabasis*, проведенный в тритоновом тональном соотношении *C-Fis* (см. оркестровое вступление), в неадекватном плясовом ритме. Это аномальное «здравствование», находясь на стыке драматургически важных фрагментов Пролога (конца 1 картины «Завоем, для ча не завьгть?» и начала 2 картины с условно-театральным «Да здравствует царь Борис Феодорович!»), имеет два семантических измерения: мажорным тоном оно соответствует славильной символике, по мелодическим же свойствам это типичная фигура *catabasis* (пример 8):

Пример 8. Здравствование перед Славой «Уж как небе...»

Наличие в начале сцены славения риторической фигуры отпевания и смерти — столь же неожиданно в славильном контексте, сколь настойчиво оно повторяется в эпизодах, связанных с интонационным решением судьбы Бориса. Это симптоматично: если вхождение на престол интонационно закодировано как нисхождение, итог предопределен. Неслучайна трактовка этой Славы С. Фроловым: «С шумом, криком и под колокольный звон происходящая, коронация Бориса воспринимается как его торжественное ниспровержение» [13, с. 140].

В осознании смысловой динамики этих взаимосвязанных констант, которые раскручивают «смертоносную пружину» катасиса (славильного зова «Живи и здравствуй, царь наш батюшка» из 2 картины Пролога и народного проклятия «Смерть, смерть, смерть Борису!» из 2 картины 3 действия), играет роль их композиционная переключка. Важно их арочное положение в форме: венчание на царство — начало, народное проклятие и смерть — конец «страстного пути» Бориса.

Перечень примеров можно расширить, однако важна тенденция. Думается, подобное постоянство в обращении к идее катасиса — факт не случайный. Оно позволяет говорить о наличии в опере еще одного лейткомплекса — тематического комплекса обреченности Бориса, прошедшего страстной путь от грехопадения, собственной Голгофы и распятия на кресте совести — до смерти. Метафорически данный интонационный комплекс может быть назван катасисом царя Бориса (в архетипическом значении этого слова как «спуска в преисподнюю»).

В результате проведенного анализа возникает вопрос: рискнем ли мы утверждать, что наши представления о работе Мусоргского с риторическими фигурами *catabasis* и *passus duriusculus* однозначны и безапелляционны? Конечно, нет. И тем не менее: как показал анализ, во всех случаях обращения к барочной символике Мусоргский довольно точно следует заложенным в ней смыслом — как образно-эмоциональным, аффективным, так и топографическим. Подтверждение факта осведомленности Мусоргского в сфере риторических фигур — их осознанное привлечение с пародической целью в «Райке», развенчивающее миф о безграмотности композитора. Ведь, как заметил Пушкин, «хороший пародист обладает всеми слогами» [9, с. 55]. Значит, Мусоргский владел ими.

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

Симптоматично, что именно плач становится первым и последним жанровым акцентом оперы: ее интрига разворачивается от плача-предвестника трагической судьбы Бориса «На кого ты нас покидаешь» — к трагическому резюме оперы, опять-таки пророческому плачу Юродивого по «невесте Руси». Так оба героя-антипода — иерархически высший

и низший — параллельно проходят свою Голгофу, отмеченную общей интонационной программой «страстного пути».

В противоположном семантическом поле находятся славильные жанры. Показательно, что все славления, связанные с реальными, «тварными» персонажами (Борисом, Самозванцем, бояриным Хрущовым), есть увенчания-развенчания. Это антиславления, приводящие к «срыву» славильной семантики (как, например, славление боярину Хрущову или хор «Уж как на небе красному слава»). Семантически важным в этом контексте представляется исключение — слава Царю Небесному, исполняемая каликами переходными — единственное истинное славление оперы (заметим, что, разделяя антиславильную концепцию С. Фролова, изложенную в статье «“Славления” в опере М. Мусоргского “Борис Годунов”» [13], мы выводим за пределы этой семантики названную славу Царю Небесному).

Немаловажно то, что звучащие в Прологе плач и славление обнаруживают общность драматургического развития. В обоих случаях присутствует тенденция самоуничтожения жанра путем гипертрофии его признаков в кульминации. Суть данного приема — в движении от естественного изложения интонационной идеи при экспонировании жанра — к ее профанации в итоговом проведении за счет шаржированного укрупнения жанровых знаков и механистического повторения в резкой динамике и кричащей тембровой окраске. В обоих случаях развитие завершается «полной победой автоматического мира» — «перепорядоченного, лишённого гибкости, мер-

твого» [1, с. 246–247]. Для понимания специфики рассматриваемых фрагментов приведем мнение М. Арановского о финале 6-й симфонии Шостаковича, весьма точно поясняющее суть подобных «энтузиастических» звучаний: «Кажется, кроме слепой восторженности толпы и целиком внешнего энтузиазма <...> здесь нет и в помине ничего <...> это <...> вырвавшееся на волю “коллективное бессознательное”, которое правит толпой, охваченной древнейшим инстинктом. Перед нами точно выписанный портрет массы. Причем портрет, не лишенный внешней привлекательности <...>. Асимметрия налицо <...>. Все остальное слушатель должен додумать сам» [1, с. 246–247].

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

И еще один семантически важный драматургический жест Мусоргского. Интересно, что в зону пассионарно-плачевой семантики композитор включает и Юродивого, который символизирует, с одной стороны, идею возмездия, а с другой — образ «распятой Руси». Будучи антагонистом и обличителем Бориса, Юродивый в то же время — это совесть царя, его оборотное Я, обращенное к Богу и идее раскаяния за грехи.



Неслучайна общность их интонационной драматургии: в кульминационных зонах оперы оба героя связаны с единой программой, основанной на катабасисе и плаче — главных музыкальных символах страдания и смерти во все времена.

В случае с Борисом наблюдается движение по спирали внутри интонационной семантики смерти: представление царя — это, во-первых, его призыв на царство плачем «На кого ты нас покидаешь» — «коррелятом смерти», как бы уже вводящим Бориса во временную точку «предлежания смерти» (С.Б. Борисов), а во-вторых, — характеристика на основе *catabasis*'а (вспомним первый монолог «Скорбит душа»).

Завершение этой спирали — откровенное провозглашение идеи смерти в сцене кончины Бориса, которую

озвучивают молитвенный заупокойный хор и все те же *catabasis* и *passus duriusculus*. Это — на уровне режиссирования личной драмы царя. На высшем же, философско-этическом уровне, связанном с идеей противостояния народа и власти, тема его смерти отмечена скандированным провозглашением фразы «Смерть, смерть Борису!», откровенно озвученной катабасисом в кульминации хора «Расходилась, разгулялась...» (пример 7).

У Юродивого, человека высшего смысла, прозревающего не Видимость, но Сущность, присутствует стойкая парадигматика плача, обогащенная хроматизированным движением *passus duriusculus* в драматургически важных фразах «Нельзя молиться за царя Ирода!» и «Горе, горе Руси!» (пример 9):

а)



б)



Пример 9. Сцена у собора Василия Блаженного

Бесспорно, Мусоргский — блистательный композитор-режиссер, в связи с чем вспоминается мнение Э. Фридо «Хованщине»: «Сочиняя, он (М. Мусоргский — О.С.) видел внутренним взором все: целостный облик действующих лиц, динамику перемещения в пространстве людских пластов и групп. В музыку он вкладывал некий «код», который на расстоянии столе-

тия, будучи верно расшифрован, может служить надежным руководством для постановщика и исполнителя» [12, с. 237].

При осмыслении причин глухоты соратников к поискам Мусоргского на ум приходит один ответ. Как верно заметил Сергей Слонимский (и он здесь не одинок), «Мусоргский — единственный композитор XX века, живший в XIX веке»

[Цит. по: 10, с. 182]. Опередив свое время и «заговорив» на музыкальном языке будущего, он в то же время адаптировал те глубины извечного музыкального смысла, реальное осознание которых пришло гораздо позже — и продолжает приходить по сей день. Воистину Мусоргский, говоря словами Е.А. Ручьевской, — композитор сильного стиля [10, с. 14], мощный драматург, у которого нет ни одной слу-

чайной ноты, а все детали, предельно выверенные и семантически активные, работают на целое.

В качестве эпилога свой прогулки по «мусорггианским лесам» приведу великолепный пассаж Гюляры Садых-Заде: «Поразительно, до чего все же актуален «Борис Годунов» во все времена. Это потому, что у нас на дворе всегда — смутное время. Иного не дано...» [11, с. 2].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М.Г. Музыкальные «антиутопии» Шостаковича // Русская музыка и XX век. М.: ГИИ МКРФ, 1997. С. 213–249.
2. Беленкова И.Я. Принципы диалога в «Борисе Годунове» М. Мусоргского и их развитие в советской опере // М.П. Мусоргский и музыка XX века. М.: Музыка, 1990. С. 110–136.
3. Захарова О.И. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII в.: принципы, приемы. М.: Музыка, 1983. 77 с.
4. Кюи Ц.А. М.П. Мусоргский (Критический этюд) // Кюи Ц.А. Избранные статьи / Сост., автор вступит. ст. и примеч. И.Л. Гусин. Л.: Музгиз, 1952. С. 286–296.
5. Лотман Ю.М. Пушкин: Биография писателя. Статьи и заметки. «Евгений Онегин». Комментарий. СПб.: Искусство, 2005. 847 с.
6. Мусоргский М. Борис Годунов. Опера. Клавир / Сост. и отредактировал по автографам композитора П. Ламм. Л.: Музыка, 1973. 448 с.
7. Письмо В.В. Стасова М.А. Балакиреву от 16 мая 1863 г. // Переписка М.А. Балакирева с В.В. Стасовым: в 2 т. Т. 1: 1858–1869. М.: ОГИЗ; Музгиз, 1935. С. 182.
8. Письмо М.А. Балакирева В.В. Стасову от 3 июня 1863 г. // Переписка М.А. Балакирева с В.В. Стасовым: в 2 т. Т. 1: 1858–1869. М.: ОГИЗ; Музгиз, 1935. С. 192–193.
9. Пушкин А.С. Англия есть отечество карикатуры и пародии // Пушкин А.С. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 6. М.: Худ. литература, 1976. С. 55.
10. Ручьевская Е.А. «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен. К проблеме поэтики жанра. СПб.: Композитор, 2005. 388 с.
11. Садых-Заде Г. Новый московский документализм // Окно в Европу: Приложение к газете «Мариинский театр». 2006. № 1–2. С. 2.
12. Фрид Э.Л. Прошлое, настоящее и будущее в «Хованщине» М. Мусоргского. Л.: Музыка, 1974. 335 с.
13. Фролов С.В. «Славления» в опере Мусоргского «Борис Годунов» // Келдышевский сборник: Музыкально-исторические чтения памяти Ю. В. Келдыша. М.: ГИИ, 1999. С. 133–142.
14. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: учебное пособие. СПб.: «Лань», 2000. 320 с.
15. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. СПб.: Simposium, 2003. 285 с.

