

Larisa PANENKOVA

## Oryol folk songs as one of the drama codes of M. P. Musorgsky opera «Boris Godunov»

Лариса ПАНЕНКОВА

## Орловские народные песни как один из драматургических кодов оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов»

Тема «Мусоргский и Орловский край» может показаться несколько неожиданной. А между тем некоторые параллели есть. Достаточно вспомнить две орловские песни, которые композитор использовал в опере «Борис Годунов».

Работая над ней, Мусоргский помимо текста пушкинской драмы привлекал и иные источники. В диссертации Е. Михайловой [7] убедительно показано, что концепция оперы в первой редакции (1869 года) свидетельствует об обращении композитора к летописям, гимнографии, житийной литературе. О своем вдохновенном увлечении русской историей в период создания «Бориса Годунова» Мусоргский вспоминал позже, работая над «Хованщиной»: «Перечитываю Соловьева, знакомлюсь с тою эпохою, как знакомился в „Борисе“ с зарождением „смутного времени“ в бродягах, т. е. история — моя ночная подруга, — я упиваюсь этим и наслаждаюсь» [8, с. 138].

Кромской край как место действия заключительной сцены оперы Мусоргский выбрал не сразу. В руко-

The article offers a look at Musorgsky's opera as a spiritual concept in which all images and details are integrally related, and the folklore sources attracted by the composer complement the score of the work with unexpected drama solutions and figurative paints.

**Keywords:** M. P. Musorgsky, «Boris Godunov», Crows, laughter world, Oryol songs, king Boris, Yurodivy, Varlaam, lullaby, ballad, final stage.

Статья предлагает взгляд на оперу Мусоргского как духовную концепцию, в которой все образы и детали целостно связаны, а привлеченные композитором фольклорные источники дополняют партитуру произведения неожиданными драматургическими решениями и образными красками.

**Ключевые слова:** М. П. Мусоргский, «Борис Годунов», Кромы, смеховой мир, орловские песни, царь Борис, Юродивый, Варлаам, колыбельная, баллада, заключительная сцена.

писи сначала стояла ремарка «Лесная прогалина под Сокольниками на Днепре», которую затем он изменил, написав «Под Кромами» [9, с. 253]. Эта географическая деталь, возможно, заимствована у Пушкина. Но допустима и иная аргументация: первоначальный вариант провоцировал отсылку в лагерь Речи Посполитой или Запорожской Сечи, а не в русские земли. Кромы в этом контексте подходили во всех смыслах. Прежде всего, исторически.

Кромы во времена царствования Бориса Годунова представляли собой отстроенную при Иване Грозном крепость на южной окраине Российского государства, стратегически важную для защиты Москвы от набегов татар. С Кромами и другими городами Орловской губернии (в терминологии XIX века) связаны многие события смутного времени: борьба с Лжедмитриями, Иваном Болотниковым, польскими интервентами, «вольными казаками». Весной 1605 года Кромы перешли на сторону самозванца Лжедмитрия I [4, с. 86], а вскоре после смерти Бориса Годунова ему присягнуло и стоявшее там госу-

дарево войско. В период смуты эти края были наполнены множеством разбойников, бунтарей, бежавших сюда в поисках вольной и сытой жизни. Мусоргский знал из «Истории» С. М. Соловьёва страшные факты. Напоминанием о смутном времени осталась бытующая до сих пор поговорка «Орел да Кромы — первые воры»: под словом *вор* подразумевался злодей, разбойник, изменник.

Наименование *Кромы*, известное с 1147 года, некогда обозначало *кромку, край* (конец!) земли. Однокоренные слова *окромья, кроме* содержат несколько иной оттенок и оказываются связанными с древнерусской традицией смехового (*кромешного*) мира — как бы иной реальностью, где жизненные явления становятся опрокинутыми, вывернутыми наизнанку, ряженными, противоположными исконному смыслу [6]. В названии *Кромы* композитор, возможно, учитывал разные смыслы. Смеховой мир, пронизывающий многие явления русского фольклора, не был безобидным. В надежде обмануть смерть, он часто становился жестоким. Достаточно вспомнить *кромешников-опричников* Ивана Грозного. Смеховая народная традиция преломлена и в более ранних сочинениях Мусоргского (вокальных картинках, симфонической фантазии «Ночь на Лысой горе»).

Обостренный интерес Мусоргского к периоду смуты (к кромским событиям, в частности) мог подогреваться и семейными приданиями, хранившими факты и легенды об участии его предков в тех исторических событиях. Некоторые сведения можно было почерпнуть из литературы. Например, в книге голландца Исаака Массы, пережившего эпоху смутного времени и описавшему ее [4, с. 100, 102], упомянут Петр Мусоргский — прямой предок композитора по отцовской линии. Во главе стрелецкого приказа летом 1606 года он был послан царем в мятежный орловский край, чтобы остановить измену среди воевод и войска. Выдвинувшись на Орел, они «встретили воевод у Лихвинской засеки» [4, с. 103]. Это произошло уже после смерти Бориса Годунова, во время выступления Ивана Болотникова с его «воровскими людьми». Но стрелецкий голова Петр Мусоргский мог участвовать и в борьбе с Лжедмитрием I. Такого рода факты способны были живо воспламенить творческую фантазию композитора.

О содержании оперы написано много. Исследователи в числе стержневых выделяли линии «душевной драмы преступного царя, роста народного недовольства и вызревания политической интриги Самозванца и поляков» [1, с. 80]; отмечали, что опера — «о безбрежности народных страданий, о неизбежности конфликта царской власти и воли народной» [16, с. 38], что ее тема — «непримиримый антагонизм» «народа и антинародной власти» [17, с. 176]; полагали, что трагедию царя Мусоргский понимал как результат «напряженной борьбы социальных сил» [15, с. 419]. В коллизии царь — народ находили даже отражение «революционной идеологии шестидесятых годов» [15, с. 422]. Определенная

идеологизированность советского времени, конечно, имела место.

Однако сцена «Под Кромами», в которой народ показан аморализованным и ведомым, не вписывается ни в концепцию безбрежности народных страданий, ни в колизию царь — народ (хотя бы потому, что к этому моменту Борис уже умер). Поэтому ее объявляли лишней, нарушающей драматургическую целостность, «наименее органичной» [16, с. 136], «слабой» и даже «вовсе ненужной» [17, с. 191]!

Сразу после появления оперы на сцене современники разгадали в Мусоргском гениального драматурга. И только к концу XX века стало приходить осознание, что он — «величайший и далеко нераскрытый еще мыслитель» (это высказывание Д. Лихачева приводит в своей работе М. Сабина [13, с. 219]). Подобную мысль высказал и Б. Покровский [10, с. 47]. Непознанные глубины его великой музыки еще предстоит постигать потомкам.

Неожиданную и смелую трактовку замысла «Бориса Годунова» предложил ленинградский философ Георгий Иванович Пеев (1948–2005). Еще в конце 80-х годов прошлого века он высказал в частной беседе мысль, что опера Мусоргского — о *невозможности устройства царства на крови*. Эта идея составляет *метафизический стержень* произведения. Она поднимает великое творение Мусоргского на новый уровень, обобщающий главные жизненные и духовные смыслы. В ней — эсхатологическое осмысление русской истории и царя как ее части. В ней — отражение единства судьбы государя и его народа. Мусоргский разоблачает псевдоидею о совершении «кровавого греха во имя общего блага» [5, с. 33], раскрывая ее страшные последствия.

Развитие этой метафизической идеи совершается надсобытийно, образуя драматургический сверхплан, объединяющий все сюжетные линии. Опера предстает как целостная художественная концепция, в которой человек и государство, их рассвет и падение, показаны через единые духовные законы бытия, каковыми являются запрет на убийство [Исх. 20:13; Мф. 19:16–24], расплата за содеянное, отношение к власти как Божьему установлению, долженствование покоряться ей [Рим. 13:1].

Эта концептуальная сверхидея заложена уже в первой редакции оперы. Царство — устройство не только земное, но и духовное. Между царем и народом существует метафизическая связь. Преступивший духовный закон государь-цареубийца не может быть для своего народа гарантом мира и благоденствия. Народ также несет на себе последствия царского греха. Царь отторгается от Божьего благословения, об этом свидетельствует Юродивый: «Нельзя молиться за царя-ирода — Богородица не велит». И совсем не случайно композитор, делая купюры для второй редакции, пожертвовал гениальной картиной у Василия Блаженного (с образом страдающего народа), но сохранил из нее пророчество Юродивого — *плач о русской земле*. Государь ответствен

за народ, народ повинуется государю, «несть бо власть еще не от Бога» [Рим. 13:1]. Отвергающий своего царя народ преступает духовный закон, то есть становится преступником. Такое царство ждут беды, нестроения, гибель. Об этом — горькое пророчество Юродивого: «Горе, горе Руси, плачь, плачь, русский люд, голодный люд...»

Образ царя Бориса возвышен, благороден. Он ищет высших благ для себя и своего народа. Но внутри его души нет мира, страшная язва совести разъедает ее. Закономерным итогом развития личной драмы Бориса становятся саморазрушение и смерть.

В диссертации Е. Михайловой [7] убедительно показано, что опера содержит христианские смыслы. В ней представлен в виде иконы-лейтмотива образ святого Царевича Дмитрия. Но Мусоргский не ограничился только небесной святостью, ему нужна святость и земная — образ Юродивого. В православной аскетике юродство, то есть отвержение себя ради Христа, является высшим подвигом и наиболее сложным путем стяжания Божьей благодати. Юродивые становились сосудами Святого Духа, наделялись даром прозорливости. У Мусоргского Юродивый не только святой, но и пророк. Ему открыта и личная драма царя, и проекция ее последствий для будущего Руси. «Борис Годунов» является великой трагедией русского духа, в которой народ (включая и царя) показан в невыносимой для оперного жанра амплитуде — от высших его достижений (небесной святости) до самых низших (адских) глубин падения.

С этой точки зрения становится понятным появление сцены под Кромами. Мусоргский, а вместе с ним и его опера, уже переросли тот период, когда *духовная трагедия Бориса* была главным смыслом произведения. Во второй редакции акцент сместился на *духовную катастрофу народа*. И именно в «Кромах» композитор предельно обнажил свой замысел, трансформировав «образ страдающего народа» в «образ зверя». Раскрытие сверхидеи оперы строится в возрастающей прогрессии — от потери рассудка и гибели Бориса к разрушению и самоуничтожению народа и царства.

Удельный вес сцены «Под Кромами» очень велик. С ней по-иному раскручивается драматургическая пружина, обнажаются новые смыслы, сбрасываются маски. Она словно «держит вожжи», в обратной перспективе управляя всей художественной концепцией оперы. В ней концентрированно и страшно вскрыты «темные и уродливые стороны жизни», «жгучий интерес» к которым любили акцентировать исследователи [3, с. 356]. Хоровые эпизоды сцены с динамикой разрастающегося безумия стали воплощением мысли А. С. Пушкина о «бессмысленном и беспощадном» «русском бунте». Это почти апокалипсис.

В письмах композитор называет «Кромы» «сценой бродяг»: «Обдумывается *бродяжная*» (В. В. Стасову 11 сентября 1871 года) [8, с. 94], «и насчет *бродяг* тоже выходит» (В. В. Никольскому 7 апреля 1872 года) [8, с. 98]. Очевидно, что бродяги (Варлаам и Мисаил) и безум-

ствующий народ, который под звуки кощунственных и бесшабашных песен опьяняется гибелью своих жертв, композитором мыслились как нечто единое.

В рамках концепции о «царстве на крови» неожиданно раскрывается образ Варлаама, с потрясающей глубиной и жизненной силой вылепленный Мусоргским. В первой редакции Варлаам — в стороне от главной сюжетной линии. Он — герой эпизодический, но Мусоргский тщательно обрисовывает разные грани его образа. Размах душевных проявлений Варлаама огромен: монах, бродяга, пьяница, побирушка, остролов, простец, бунтарь. Тонким намеком композитор указывает на его «политическую закуску». Она становится понятной, если сравнить Варлаама у Пушкина и у Мусоргского. Очевидное различие отражено в его песнях в корчме.

У Пушкина Варлаам поет песню «Как во городе было во Казани Молодой чернец постригся», с пародийным сюжетом о монахе, который, увидев красных девок, сбросил свое монашеское облачение и захотел жениться. Варлаам у Пушкина — монах-отступник, балагур и бражник, любитель пошутить на фривольные темы, но не преступник. Отсюда и соответствующая песня. При необходимости ее можно было найти в сборниках, но Мусоргскому была нужна не она. Взяв у Пушкина лишь начальную строку песни, он использовал совсем другой сюжет — о взятии Иваном Грозным Казани. В. В. Стасов вспоминал: «Я помню радость Мусоргского, когда я ему принес этот *отысканный наконец* (курсив наш — Л. П.) текст ... в один из концертов Бесплатной школы в залу Дворянского собрания, и с какой жадностью он стал пробегать его тут же сейчас же в зале, во время музыки. Он был от него в восхищении» [9, с. 168].

В песне Варлаам воспеваает Ивана Грозного как великого царя, покорителя новых земель. Тем самым композитор представил своего героя «адептом» Ивана Грозного, государственным, приверженцем законной власти («законником»). Этот тонкий штрих окажется важным, он получит развитие в сцене «Под Кромами», где Варлаам, призывая к присяге «законному наследнику» Ивана Грозного, становится глашатаем нового царства, а по сути — зачинщиком нового хаоса. Мусоргский писал А. А. Голенищеву-Кутузову 10 ноября 1877 года: «Варлаам с Мисаилом (в „Борисе“) вызывали смех, пока не показали в сцене „бродяг“: тогда смекнули, какие *опасные звери* (курсив наш — Л. П.) эти, по-видимому, смешные люди» [8, с. 199].

Замаскированный до поры, «ряженный» Варлаам в сцене «Под Кромами» сбрасывает личину. Подобно нависшей громаде Большевика с картины Б. Кустодиева, он исполняет свою миссию «государственника» — вершителя истории, увлекая обезумевший народ в бездну. Новая попытка устроить царство на крови несет в себе гибель и смерть.

Стремясь к художественной правде, Мусоргский с тонкой мотивацией подходил к выбору песенных источников. Смысл встроенности орловских песен в драма-

тургию «Бориса» более глубок, чем кажется на первый взгляд. Определенную роль в их выборе мог сыграть географический фактор — происхождение из орловских («кромских») земель. Одна из них («Как едет ён») с образом Варлаама связана напрямую, у другой (тема хора «Не сокол летит по поднебесью») эта связь опосредована, но она все-таки существует. Представляется, что они натолкнули композитора на определенные художественные решения.

Для песни «Как едет ён» композитор использовал напев «Звонили звоны» (села Троицкое Малоархангельского уезда, ныне Верховского района Орловской области). Песню от своей матери С. В. Римской-Корсаковой, уроженки этого села, записал Н. А. Римский-Корсаков (в его сборнике она названа свадебной) [11, с. 78–79]. Связанная с пением мамы и первыми детскими впечатлениями, она могла в памяти Николая Андреевича образно ассоциироваться с колыбельной. Показав ее Мусоргскому, Римский-Корсаков мог поделиться и воспоминаниями своего детства. Во всяком случае, Мусоргский не упустил возможность обнаружить в песне Варлаама «колыбельность».

Композитор глубоко прорабатывал драматургический план своих персонажей, образная «однополярность» была для него художественно неприемлемой. «Тончайшие черты природы человека и человеческих масс, назойливое ковыряние в этих малоизведанных странах и завоевание их — вот истинное призвание художника», — писал он 18 октября 1872 года В. В. Стасову [8, с. 109].

Для характеристики Варлаама Мусоргский сопрягает два диаметрально разных напева, предельно расширяя границы его душевной организации: после богатырского «грома» «Как во городе, было во Казани» Варлаам, захмелев, поет что-то свое, родное. Теперь не сила природы, а глубоко запрятанная человечность слышится здесь. В печальном напеве проглядывают и беззащитность, и простодушие, и самоирония, почти сходная с покаянием. Мусоргский трактует его как протяжную песню. Лишенный оркестровой «подзвучки» (с «обнаженной душой»), он полон безнадежности и бесконечности «русской тоски»: «Как едет ён, едет, ён, ён... да погоняет ён...». Замечательно подметил эти человеческие свойства Ф. И. Шаляпин: «Глухой тоской неприютной скитальческой жизни веет от полусонной песни Варлаама. Это не песня, а тайное рыдание» [15, с. 447]. Однако в ней означен вектор стремления неприютной души героя: как и у всякого человека, она стремится к дому: «Приехал ён, да в дверь тук! тук!». «Широта духа» и «тяжесть мощи» Варлааму самому тяжелы. Они, перефразируя шутку композитора о двух пудовиках «Борисе» и «Хованщине», «могут придавить» [8, с. 147–148]. Мусоргский, новыми гранями дополняя облик своего героя, дает ему «шанс на человечность».

В мастерски написанном эпизоде с песней «Как едет ён» композитор объединяет несколько разнородных

планов: в комедийный контекст он вставляет унылое, но внутренне драматичное пение Варлаама в контрапункте с напряженным диалогом Григория с хозяйкой, а выразительному и ритмически протяженному мелосу напева противопоставляет речевую интонацию диалога. В сложно организованной композиции этой сцены песня Варлаама является рефреном. Жанрово неоднозначная изначально, она превращается в колыбельную. Колыбельные — особая сфера стилистики Мусоргского, что отмечали многие исследователи. Замечательно охарактеризовала ее Е. А. Ручьевская: «это зона катарсиса, исхода и просветления, даже тогда, когда в ней преобладает трагедийное начало. Она близка молитве и плачу. Но вот что особенно интересно: многие колыбельные фрагменты у Мусоргского являются трансформацией совершенно чуждых жанров» [12, с. 257]. Орловская свадебная песня натолкнула композитора на создание новой, «детски-простодушной» грани образа Варлаама, а жизненная ситуация из младых лет его друга (с пением матушки) — на драматургический ход с «самоубаюкиванием» Варлаама.

Но в сцене под Кромами Мусоргский повел своего героя по иному пути. Варлаам упускает здесь свой «шанс на человечность», и в этом некоторую роль сыграла вторая орловская песня («Что не ястреб совыкался»), записанная П. И. Якушкиным в том же Малоархангельском уезде [11, с. 23]. Драматургическая функция ее очень важна: она становится духовным кодом всей заключительной картины оперы. В основе песни лежит балладный сюжет, называемый фольклористами «месть девушки». Возможно, композитор целенаправленно искал подобный сюжет для хора, где толпа издевательски «величает» царского боярина Хрущова, чтобы потом его казнить. Приведем текст первоисточника, чтобы понять мотивацию композитора для его привлечения:

*Что не ястреб совыкался с перепёлушкой,  
Солюбился молодец с красною девушкою.  
Проторил он путь-дорожку, перестал ходить,  
Проложил он худу славу, перестал любить.  
Насмеялся ж ты мной; отсмею и я тебе:  
Ты не думай, простота, что я вовсе сирота.  
У меня ли у младой есть два братца родных,  
Есть два братца родных, два булатных ножа;  
Я из рук твоих, ног короватку смощу,  
Я из крови твоей пиво пьяно наварю,  
Я из буйной головы ендову сточу,  
Я из тела твоего я свечей насучу.  
А послей тово я гостей назову,  
Я гостей назову и сестричку твою;  
Посажу же я гостей на кроватушку,  
Загадаю што я им да загадочку,  
Я загадочку не отгадливаю:  
«Ну, да что ж таково: я на милом сижу,  
Я на милом сижу, об милом говорю,  
Из милова я пью, милым потчую,*

*А и мил предо мной свечою горит?»  
Вот тут стала сестричка отгадывать:  
«А говаривала, брат, я часто тебе,  
Не ходи ты туда, куда поздно зовут,  
Куда поздно зовут, да где пьяни живут».*

В песне поражает антагонизм между выразительно-певучей мелодией и жутким по содержанию поэтическим текстом. Мусоргский, видимо, тоже был поражен. Он заменил текст, придумав новый, чтобы избежать «лобового» соответствия действию. Но внутреннюю антимичность песни и ее скрытую «взрывную» энергию экстраполировал на всю сцену с бояриным Хрущовым, «начинив» величание противоположным (смеховым, издевательским) содержанием. В конце, в соответствии с сюжетом, предполагалась и казнь. Станиславский, готовя постановку оперы, записал о роли боярина Хрущова: «Роль трагическая, сцена зверская» [3, с. 684]. Композитор, видимо, и сам был в ужасе от того, что у него сотворилось, так как спустя годы он покаянно говорил, что единственный раз в жизни «налгал на русский народ. Издевательства народа над боярином — это неправда, это не русская черта. Рассвирепевший народ убивает и казнит, но не издевается над своей жертвой» [2, с. 140].

Тема хора (и за ней весь эпизод славления боярина Хрущова) становится деструктивной «закваской», запускающей в сцене «Под Кромами» процесс высвобождения разрушительной энергии. Последующие события множат зло: с подачи «заряженных» тем же духом Варлаама и Мисаила начинается страшная и безумная бойня во имя новой истории.

Образ Варлаама во второй редакции стал законченным. Исполнена до конца его миссия — быть скрытой пружиной в сокрушении старого и насаждении нового царства, в очередной раз замешенного на крови.

Работа Мусоргского с фольклорным материалом оригинальна и подходом, и результатом. И в дальнейшем это направление поможет высветить новые черты творческого феномена композитора. Процесс поиска и переосмысления народно-песенных источников встраивался в его творческое кредо — художественно-правдивого воплощения в музыке «тончайших черт» природы человека, народа, жизненных процессов и их глубинных смыслов. Мусоргский не избегал в творчестве простого цитирования фольклора, когда первоисточник выступал в роли драгоценного камня, и достаточно было применить лишь его искусное обрамление. Но встраивание орловских песен в партитуру «Бориса Годунова» проходило по-другому. Его можно назвать «встречным»: композитор вникал в поэтику народного оригинала, и песенный материал вел его мысль к новым идеям, ситуациям, художественным находкам, словно сама жизнь диктовала их. Так возникали сложные подтексты, множественные смыслы, жизненные и метафоричные одновременно, рождались живые образы, новизна и правдивость которых ошеломляют.

Между орловскими песнями в драматургии «Бориса Годунова» существует метафизическая связь, обусловленная не только их географической общностью, но и соотносительностью с образом Варлаама, ставшим тайным двигателем в драматургическом развитии сверхидеи оперы о невозможности устройства царства на крови.

### Литература

1. Абызова Е. Модест Петрович Мусоргский. М.: Музыка, 1985. 158 с.
2. Голенищев-Кутузов А. Воспоминания о М. П. Мусоргском // М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников. М.: Музыка, 1989. 319 с.
3. Головинский Г., Сабина М. Модест Петрович Мусоргский. М.: Музыка, 1998. 736 с.
4. История Орловского края. Ч. I: С древнейших времен до конца XIX века: учебник по историческому краеведению для учащихся средней школы и студентов вузов. Орел: б. и., 2004. 392 с.
5. Левашев Е. Драма народа и драма совести в опере «Борис Годунов» // Советская музыка. 1983. № 5. С. 32–38.
6. Лихачев Д., Панченко А., Поньрко Н. Смех в древней Руси. Л.: Наука, 1984. 295 с.
7. Михайлова Е. «Борис Годунов» М. П. Мусоргского в редакции 1869 года: Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. СПб., 2012. 25 с.
8. Мусоргский М. П. Письма. М.: Музыка, 1981. 359 с.
9. Орлова А. Труды и дни М. П. Мусоргского. М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. 701 с.
10. Покровский Б. Размышления режиссера // Советская музыка. 1989. № 3. С. 43–49.
11. Римский-Корсаков Н. А. Сто русских народных песен. М.: Музыка, 1985. 112 с.
12. Ручьевская Е. Слово и внесловесное содержание в творчестве Мусоргского // Ручьевская Е. Работы разных лет: в 2 т. / отв. ред. В. В. Горячих. Т. II. О вокальной музыке. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2011. С. 249–259.
13. Сабина М. М. П. Мусоргский // История русской музыки: в 10 т. / ред. Ю. В. Келдыш и др. Т. 7. Ч. 1. М.: Музыка, 1994. С. 210–286.
14. Фрид Э. М. П. Мусоргский. Проблемы творчества: Исследование. Л.: Музыка, 1981. 181 с.
15. Хубов Г. Мусоргский. М.: Музыка, 1969. 803 с.
16. Ширинян Р. Оперная драматургия Мусоргского. М.: Музыка, 1981. 285 с.
17. Шлифштейн С. Мусоргский. Художник. Время. Судьба. М.: Музыка, 1975. 335 с.