

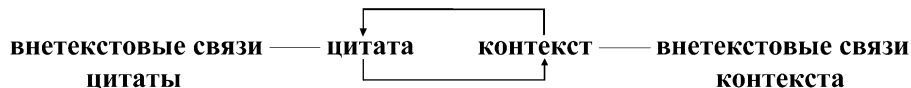
* * *

Итак, даже представленный краткий обзор основных проблем, связанных с феноменом цитирования, показывает их значительный масштаб и сложность. В заключение же отметим, что этот феномен, судя по всему, следует рассматривать и более широко, а именно — как проявление определенного типа творческого мышления. Можно сказать, что цитирование воплощает два

важных принципа — включения чужой точки зрения и обратимости. Благодаря цитате автор обретает возможность включать в свою систему ценностей иную смысловую позицию, подтверждающую или дополняющую его собственную. Одновременно, обращаясь к чужому слову, он допускает существование другого взгляда. Композитор не просто признает его, он сам встает на чужую точку зрения, смотрит на свое произведение «со стороны».

Очевидно, что оба принципа являются достоянием письменного типа культуры, сформировавшего концепцию текста как законченной и зафиксированной данности и, одновременно воплощающего область индивидуально-личностного смысла. Таким образом, дальнейшее изучение цитирования, возможно, будет способствовать более полноценному пониманию общих закономерностей творчества, сложившихся в музыкальном искусстве.

Схема



Таблица

	Контекст имеет богатый спектр внетекстовых связей	Контекст имеет узкий спектр внетекстовых связей
Цитата имеет богатый спектр внетекстовых связей	Взаимодействие динамическое	Цитата оказывает управляющее воздействие на семантику контекста
Цитата имеет узкий спектр внетекстовых связей	Контекст оказывает управляющее воздействие на семантику цитаты	Взаимодействие нейтральное

Список литературы

1. **Арановский М.** Пятнадцатая симфония Д. Шостаковича и некоторые проблемы музыкальной семантики // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 15. — Л., 1977. — С. 55–94.
 2. **Арановский М.** Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов: Исследовательские очерки. — Л., 1979. — 287 с.
 3. **Крылова Л.** Функции цитаты в музыкальном тексте // Советская музыка. — 1975. — № 8. — С. 92–97.

4. **Лаврова С.** Цитирование в творчестве современных композиторов: Издание второе, дополненное. — СПб., 2007. — 128 с.
 5. **Gruber G.** Das Zitat als historisches und semantisches Problem // Musicologica Austriaca. — 1977. — № 1. — S. 121–135
 6. **Lissa Z.** Aesthetische Functionen des musikalischen Zitats // Die Musikforschung. — 1966. Heft 4. — S. 364–378.

Elena MIKHAILOVA

‘Voices of the people’ in Mussorgsky’s opera ‘Boris Godunov’ (according to the claviers’ manuscript)

<p>При создании оперы «Борис Годунов» Мусоргский вносил ряд изменений в распределение отдельных фраз «голосов из народа». В рукописном клавире можно увидеть путь этих изменений, варианты, не отразившиеся ни в одном другом документе. Автограф Мусоргского позволяет приоткрыть завесу тайны над творческим процессом композитора в отношении формирования тщательно продуманной системы персонажей образа народа.</p>	<p>Mussorgsky has made some changes in the distribution of separate phrases of ‘voices of the people’ while creating the opera ‘Boris Godunov’. We can see the way of this changes and the versions that have never been mentioned in any document only in handwritten claviers. The Mussorgsky’s autograph lets us see the creation process in the formation of elaborate system of characters of the people.</p>
---	--

Елена МИХАЙЛОВА

«Голоса в народе» в опере «Борис Годунов» Мусоргского (по рукописи клавира)

Создание логично выстроенного, цельного произведения такого сложного жанра,

как опера, всегда связано с поисками определенных музыкальных форм и средств, которые могли бы

адекватно воплотить мысль композитора. Путь от первоначального замысла до окончательного варианта

текста составляет интереснейшую часть не только истории создания данного произведения, но и эволюции взглядов композитора в контексте всего его творчества.

Направление творческих исканий композитора можно проследить по сохранившимся письмам самого автора и его соратников, по мемуарам и другим документам, но всё же самое чуткое «зеркало», в котором могут отразиться следы работы над произведением, поисков формы воплощения замысла — **рукопись**, ибо единственное, что «нам может поведать хоть немного, что способно хоть слегка приблизить нас к разгадке неуловимого процесса творчества, — это драгоценные листы рукописей» [8, с. 360].

Как известно, у каждого композитора есть свой метод работы над текстом: от последовательной фиксации всего творческого процесса на бумаге до записи уже готового во внутреннем представлении музыкального текста. В этом отношении особую ценность представляют, конечно, те рукописи, которые «дают возможность проследить историю того или иного сочинения, кристаллизацию замысла и стадии его воплощения, варианты решений, которые находил и по различным причинам отвергал художник» [4, с. 8]. Они содержат удивительную, неповторимую «внутреннюю, скрытую от чьего-либо глаза, часто неосознанную, не зафиксированную самим автором в словах историю творения» [4, с. 8].

Но и автограф, на первый взгляд отражающий итоговый, окончательный вариант текста, при более пристальном рассмотрении может раскрыть некоторые секреты «творческой лаборатории».

«Почти весь сохранившийся рукописный фонд Мусоргского представлен беловыми автографами» [1, с. 65] — отмечает В. И. Антипов в комментарии к указателю «Произведения Мусоргского по автографам и другим первоисточникам». В своем определении текстолог ссылается на С. М. Бонди, исследователя черновики Пушкина, и считает, что «черновик пишется автором для себя, беловик же — для других,

с целью быть понятым» [1, с. 65]. При этом в беловом автографе, как и в черновике, возможно наличие и исправлений, и помарок, однако «в отличие от черновики, в беловиках работа над текстом обязательно доведена до конца» [1, с. 65]. Таким образом, главным признаком в определении вида рукописи в этой классификации выступает **цель**, с которой она была написана, и в таком случае беловик вполне может содержать интересные в плане творческих поисков детали.

Но как разнятся беловики (по терминологии В. И. Антипова) Мусоргского! Действительно, большое количество сохранившихся автографов предельно аккуратны, с минимумом (а то и полным отсутствием) исправлений. Однако есть рукописи, полные явных или скрытых корректив, подчисток, даже наклеенных фрагментов нотной бумаги (очевидно, с новым вариантом текста).

В своих работах, посвященных рукописям Пушкина, С. М. Бонди указывал, что «самое главное, основное различие между черновиком и беловиком — это то, что беловик есть документ статический, дающий результаты работы, черновик же фиксирует самый процесс ее, является, по выражению Б. Томашевского, «документом творческого движения»» [3, с. 227].

Именно таким «документом творческого движения» являются многие страницы рукописного клавира оперы «Борис Годунов», несмотря на свой «беловой» и, казалось бы, завершённый вид¹.

Над некоторыми загадками этой оперы М. П. Мусоргского, связанными со становлением текста, текстологи уже задумывались. Так, английский исследователь Дэвид Ллойд-Джонс в своем издании партитуры оперы «Борис Годунов»², в комментариях к текстологической работе, проведенной им над рукописями произведения, указывает на наличие четырех текстологических проблем. Среди них — «Голоса из хора в первой картине» [5, с. 18]. Редактор ставит эту проблему в связи с народной диалогической сценой³: «распределение от-

дельных фраз в хоре в этом эпизоде менялось трижды» [5, с. 18]. При этом «в двух рукописных либретто Мусоргский большинство из них (фраз — Е. М.) предназначал отдельным голосам хора. В рукописном клавира басы разделяются на две группы, а первое вступление сопрано поручено трем женщинам, хотя первоначально было написано «баба». Все последующие вступления четко помечены *tutti*, кроме фразы теноров «Ну вы, бабы, не гуторить!», над которой нет обозначений» [5, с. 18]. Ллойд-Джонс приводит таблицу, указывая, кому композитор поручает те или иные фразы в различных источниках текста (рассматриваются два варианта либретто⁴, рукопись клавира, рукопись партитуры, «Бесселевский» клавира, редакция Римского-Корсакова).

Особое внимание обращает на себя комментарий исследователя в отношении фраз, принадлежащих Митюхе: «в клавира Мусоргский сначала записал две фразы, которые поет Митюха, на нотной строчке теноров. Впоследствии он переписал их в басовом ключе на отдельном нотоносце под четырьмя хоровыми строчками, но не сделал того же самого с продолжением партии Митюхи (цифра 36), где он написал лишь: «Переписать Митюху в басовом ключе»» [5, с. 18–19].

Из этого комментария следует вывод: Митюха был задуман как **тенор**, а затем композитор решил поручить его партию **басу**. По поводу фразы, над которой вообще нет обозначения исполнителя, Ллойд-Джонс высказывает такое предположение: «Весьма возможно, что он хотел, чтобы фраза «Ну вы, бабы, не гуторить!» тоже исполнялась Митюхой, но просто забыл переписать ее в басовом ключе» [5, с. 19]. Так, значит, изначально она все же была написана для другого исполнителя?

Английский текстолог описывает перемены в распределении фраз в хоре, указывает на другие исправления, но не дает ответов на вопросы: зачем композитор их сделал? С чем связаны такие перемены? Осознание причин этих процессов важно не только для воссоздания

¹ В определении такого типа рукописей скорее подойдет понятие «беловик-вариант», использованное М. Г. Арановским по отношению к беловикам, в которые вносились изменения [2, с. 8].

² 1975 г. — издательство «Oxford University Press», London; 1979 г. — издательство «Музыка», Москва.

³ С. 22, такт 1 — с. 26, такт 1 в изданной им партитуре.

⁴ Одно неполное. В томе Пушкина «Борис Годунов», подаренном Мусоргскому Л. И. Шестаковой, запись заканчивается на картине «Царский терем в Кремле». Другое — полное, записанное в отдельной тетради. Датировка полного варианта либретто неоднозначна: А. Орлова относил его создание к началу 1870 года [7, с. 187], Ллойд-Джонс — к концу 1869 года [5, с. 13]. Однако есть основания предполагать, что оно было составлено до начала записи оперы в партитуре, т. е. не позже лета 1869 года.

хода работы над произведением, но выводит на проблему изменения соотношения с пушкинским образом народа в процессе работы над оперой. Для возникновения предположений о причинах таких правок комментария Ллойд-Джонса недостаточно: необходимо обратиться к самой рукописи Мусоргского,

Ллойд-Джонс не случайно указывает на различные авторские исправления в **клавире** оперы. Именно во время клавирной записи формировались особенности реализации замысла, заметна работа над важными для композитора деталями. То есть клавир оперы с полным правом можно назвать **творческой рукописью** в том смысле, что в ней сохранились следы **творческого процесса** композитора. Партитура, как правило, представляет собой запись готового текста, поэтому содержит минимум помарок и исправлений.

Автограф клавирной Первой части оперы «Борис Годунов»⁵ имеет вид, типичный для рукописей Мусоргского периода создания первой редакции произведения: почерк аккуратный (не случайно, говоря о рукописях этого периода, исследователи называют их предметом «искусства нотной каллиграфии» [6, с. 167]), текст при беглом просмотре кажется переписанным начисто, в конце каждой картины — дата, традиционно проставляемая композитором. Нотные листы переплетены в тетрадь, и их края говорят о том, что ноты часто использовались для исполнения. Однако, присмотревшись, можно увидеть большое количество исправлений, подчисток, наличие нескольких слоев текста.

Одна из групп исправлений в первой картине связана как раз с той проблематикой, которую рассматривал Ллойд-Джонс: с обозначениями исполнителей «голосов из хора» — то есть с **системой персонажей**. Многие обозначения являются вторым (если не третьим) слоем текста. Мусоргский так тщательно подчищал не устроивший его вариант, что зачастую стертый текст невозможно прочесть, но о многом говорит уже сам факт его существования. И тем не менее есть записи, сделанные рядом или сверху предыдущей — в этих случаях достаточно легко прочитывается более раннее обозначение.

Особо следует оговорить соотношение персонажей из народа в либретто и в клавирной записи. Уже изначально клавирные обозначения не всегда соответствовали указаниям в либретто. Так, например, «1й», «2й», «Баба» и подобные исполнители в клавире первоначально, по всей вероятности, были представлены как «solo» той или иной партии (именно так нередко прочитывается первый слой текста, позже измененный композитором). И действительно, «solo» — некий голос из хора, так же, как и «1й», «2й» — голос из толпы, но сформулировано такое обозначение более традиционно для музыкальных партитур.

Рукопись клавирной дает возможность увидеть и более характерные определения, часть из которых перешла в клавирную запись из либретто — очевидно, они были особенно важны для композитора. Правда, позже он исправил некоторые из них на более универсальные музыкально-исполнительские термины.

Так, в самом начале народной сцены, завершающей Первую картину (сцены, существующей только в первой версии оперы), перед хоровыми строками записаны два обозначения: «Две партии» и «Крестьяне». Цвет чернил сообщает о том, что вместе с нотным текстом появилась запись «Крестьяне»; вторая же, традиционная для обозначения хоровых партий, была дописана позже (более темный оттенок чернил). Для сравнения, либретто представляет еще один вариант: «Голоса» (в начале первой народной сцены — «Голоса в народе»), что близко к обозначениям подобного явления в драматических произведениях середины XIX века.

Непосредственно перед вступлением хора, под записями «2я партия» и «1я партия» прочитывается первый слой: первоначально композитором было записано «1я кучка» и «2я кучка» (это соответствует варианту, представленному в либретто). Такая формулировка гораздо ярче, образнее (тем более, если учитывать, что это «кучки» крестьян). Кроме того, она несет в себе и смысловую нагрузку сценической ремарки: композитор дает представление о том, как эта «группа народа» должна вести

себя на сцене. Наконец, такое наименование народа вносит определенный оттенок в его характеристику: все-таки «партия» — это часть единого целого, а «кучка» — более самостоятельный организм. Народ, разбредшийся по кучкам, не энергичен, не «одушевлен единой идеей». «Кучка» как часть народной толпы выступает и в конце сцены. После фразы басов «Для чего не завывать»⁶ следует ремарка: «небольшая кучка народа уходит».

Обозначения «2я кучка», «1я кучка» встречаются и в сцене у собора Василия Блаженного⁷, причем не исправленными на «партии». Отсюда можно сделать вывод, что изменение в определении произошло уже после создания Первой картины Четвертой части.

Любопытно, что именно как «кучки» композитор характеризовал народ в самом начале оперы (в клавире эти обозначения и ремарки не стертые и не исправлены). По первоначальному замыслу Мусоргского занавес должен был подниматься сразу после сольного проведения темы вступления, и каждая последующая вариация, каждый следующий раздел знаменовал определенную сценическую ситуацию, появление новых групп персонажей. Так, первая вариация сопровождалась ремаркой «входит небольшая кучка народа», вторая — «входит кучка баб», третья — «первые 2 кучки соединяются». При появлении в оркестре плачевых секундовых интонаций «входят мужчины». В начале нового раздела с новым музыкальным материалом происходят самые активные события: «проходят к монастырю бояре, впереди Шуйский», одновременно «народ образует общую толпу: бродит по сцене, некоторые шепчутся, другие заглядывают за ограду к монастырск[ому] крыльцу. Кланяются боярам» — лишь здесь впервые возникают такие определения как «народ», «общая толпа»⁸ (см. фото на с. 34–35).

При всех подобных изменениях определений, сообщающих им иной образный и сценический оттенок, сохраняется общий музыкальный и формообразующий смысл: «крестьяне», «партии», «голоса», «кучки» — все это обозначение хора как исполнителя.

⁵ ОР РНБ (Отдел рукописей Российской Национальной библиотеки). Ф. 502. Ед. хр. 1.

⁶ Эта и следующие реплики приведены в том виде, в котором записаны Мусоргским в рукописном клавире.

⁷ ОР РНБ. Ф. 502. Ед. хр. 23.

⁸ Там же. Ед. хр. 1. Л. 2.

Но в рукописном клавире есть исправления, связанные с более глубокими изменениями, с другими музыкально-исполнительскими вариантами. Так, исполнительница фразы «Ой лихонько!» в либретто указана как «Баба», первоначально в клавире — как «Solo», а затем черными чернилами исправлена на «3 Бабы». «Solo» — более традиционное музыкальное обозначение того, что дано в либретто («Баба»). А вот «3 Бабы» — это, помимо возвращения к яркому определению, уже принципиально новый исполнительский вариант: не соло, но еще не партия (это при том, что текст идет от первого лица, то есть композитору настолько важен именно такой состав — несколько женщин — что он идет ради него на сценически-текстовую условность).

Особый интерес в системе персонажей представляет народный «герой» — Митюха. Его нет в трагедии — он создан композитором. Однако у Пушкина есть персонаж, являющийся всего лишь «голосом из народа», но его единственная реплика так значима, что поэт дает ему более персональное определение — «Мужик на амвоне» (а не просто «первый», «второй» или «другой»). Его выкрик «Народ, народ! в Кремль! в царские палаты! Ступай! вязать Борисова щенка!» явился импульсом для активных действий всей толпы: «Вязать! Топить! Да здравствует Димитрий! Да гибнет род Бориса Годунова!» (реплики «народа» сопровождаются ремаркой «несется толпою»). «Мужик на амвоне» — своего рода лидер, на призыв которого тут же откликаются все. Не случайно он выделен и пространственно: стоит на возвышении.

Единственный лидер из народа появляется лишь в предпоследней картине трагедии, не вошедшей в оперу. Возможно, Мусоргский пошел вслед за Пушкиным в создании подобного героя, включив Митюху в число действующих лиц народных сцен, а может быть он появился параллельно, независимо от «Мужика на амвоне». В любом случае, общность этих двух образов, несомненно, существует. Различие, правда, тоже очевидно. Митюха — не бунтарь, он «информационный» лидер: сообщает новости, пытается отвечать на обращенные именно к нему вопросы людей.

Между тем в либретто первой картины, в обоих его вариантах, персонажа «Митюха» нет. Фразы, которые впоследствии будут его характеризовать, должны исполнять «2-й», «несколько мужчин», «Крестьянин», то есть некий человек (или группа людей). В полном либретто оперы⁹ в картине у собора Василия Блаженного Митюха как персонаж уже присутствует. Так когда и с какой целью народный «герой» появился в Первой картине оперы? Сразу ли он возник в замысле картины «Площадь перед собором Василия Блаженного» или Митюха стал единственным «сквозным» персонажем из народа с именем в результате трансформации замысла композитора?

Обратимся к автографу клавиря Первой картины. Первая из фраз Митюхи («Вона! по чем я знаю»), как отмечает Ллойд-Джонс, переписана со строчки теноров на свободную строку между фортепианной партией и хором. Это хорошо видно по двум почти стертым тактам, точно соответствующим местоположению фразы Митюхи. А вот вторая фраза («Эй вы ведьмы не бушуйте!»), вопреки утверждению Ллойд-Джонса, переписана не с теноровой, а с **басовой строки** (при этом ее реальная высота сохранена). Прочитывающийся последний слог «Ю» в обозначении исполнителя этой фразы и буква «!» перед первой репликой позволяют предположить, что Мусоргский предназначал эти две фразы «solo» партии тенора, а затем партии баса. Но в этом случае становится ясно, что они **не могли принадлежать одному исполнителю** (солисту, группе людей, партии хора).

В окончании картины также хорошо видно, что реплики Митюхи, записанные на теноровой строке, исполнялись другим персонажем — обозначение «Митюха» является вторым слоем, эта запись сделана по стертому (прочитать первое обозначение, к сожалению, не удастся, в либретто его фразы исполняет «2й»). Возможно, исполнителей было несколько (над фразой «И со Донской и со Владимирской» обозначение стерто — оно не читается, но важно то, что оно там было).

На этот раз Мусоргский не смог переписать партию созданного им позже Митюхи на отдельную строку (по причине ее отсутствия), а лишь

сделал на полях пометку: «Переписывать Митюху в басовом ключе»¹⁰.

Таким образом, анализ клавиря выявляет, что первоначально эта сцена была и задумана, и **реализована без участия Митюхи**. Появившийся в какой-то момент персонаж, явно выделяющийся из толпы, собрал реплики не только разных исполнителей, но даже **разных тембров**.

В рукописном клавире картины у собора Василия Блаженного никаких исправлений, подчисток и стертых мест в обозначениях реплик Митюхи нет (в либретто соответствующего раздела он также уже присутствует). Но его музыкальная характеристика, в том числе и тембровая принадлежность, еще не сформированы: Митюха здесь — тенор.

В автографе этой картины в начале первой сцены роли персонажей и отдельных групп людей (партий) четко дифференцированы. Главных групп в народе — две: те, кто был в соборе и явился свидетелем всего происходящего (тенора), и те, кто там не был (басы). Митюха — лидер первой из этих групп. Такая дифференциация подчеркнута и графически: весь диалог записан на двух нотных строках (тенора и басы), без обособления партии Митюхи. Никаких внутренних делений партий на подгруппы в основной части сцены первоначально не было (второй голос некоторых фраз записан позже, это хорошо видно по рукописи).

В связи с этим возникает одно предположение. Оно не имеет достаточно весомых доказательств, поэтому пока является исключительно гипотезой. Но, как представляется, именно в этом направлении развивалась творческая мысль композитора.

Возможно, так и было задумано Мусоргским: вся сцена, до появления мальчишек и Юродивого, была выстроена как **диалог двух групп народа** (соответственно, *тенора* и *басы*). Вскоре после написания сцены в таком виде композитор решил выделить те фразы теноров, в которых сообщается ключевая информация, причем выделить соотношением *solo — tutti*. Для этого достаточно было на строке теноровой партии выделить фразы предполагаемого лидера (Митюхи) от фраз, которые исполняют «Все»

⁹ Там же. Ед. хр. 26. В томике, подаренном Л. И. Шестаковой, этой картины нет.

¹⁰ ОР РНБ. Ф. 502. Ед. хр. 1. Л. 11 об.

(тенора). Вероятно, такого рода контраст показался Мусоргскому недостаточным, и позже он добавил еще и тембровый контраст: лидером группы теноров становится бас¹¹. Это предположение объясняет, почему в рукописи сцены перед собором Василия Блаженного партия Митюхи не выделена в отдельную строку и связана с тембром тенора.

Высказанную гипотезу, возможно, подтверждает один сохранившийся вариант записи сцены (до эпизода с Юродивым). Эту рукопись отличает, главным образом, форма записи: партия Митюхи здесь записана **на отдельной строке**, но представлена все еще тембром тенора. Акцентируется лидирующая роль Митюхи: появление на сцене людей из народа сопровождается ремарка «От собора входит кучка мужчин, — впереди Митюха»¹². Автограф как будто был создан с целью более точной графической записи сцены.

Но если это действительно так, то первоначально персонажа Митюхи и в этой сцене **не существовало**: он появился, когда клавирная запись сцены уже была готова, и стал тем самым лидером, сообщаящим всем важные вести. Полное либретто, вероятно, было записано уже после создания клавира, поэтому Митюха в нем и фигурирует.

Подобный принцип композитор перенес и на народные сцены Первой картины Первой части, выделив ряд фраз и вложив их в уста Митюхе, сделав его единственным солистом из народа, тем самым более рельефно выявив контраст его фраз с хоровыми (ведь он теперь — не безымянный «1й» или «2й», а герой с индивидуальными чертами характера).

Итак, исходя из рукописи клавира (если высказанные выше предположения и попытки прочесть стертый текст верны), можно сделать следующие выводы.

Система персонажей сложного, комплексного образа народа в опере «Борис Годунов» вначале (до исправлений) была близка той, что уже заложена в трагедии, причем она была **реализована** композитором в **музыкальном тексте**.

Самый обобщенный уровень — **весь народ** — реализован в пении **всего хора**. «Реплики» хора воплощают «единую идею», общую мысль, владеющую всеми, они возвышены над бытовым уровнем народных сцен, являются их **смысловой** (в вербальном тексте) и **эмоциональной** (в музыкальном воплощении) кульминацией. Четкая, ясная мысль находит отражение в относительно завершенной композиции. К такого рода высказыванию относится хор «На кого ты нас покидаешь» из Первой картины, «Хлеба» из сцены у собора Василия Блаженного, хор славения из Второй картины.

По значению хор в опере соответствует пушкинскому «коллективному герою» «Народ». Но в трагедии реплики этого «персонажа» являются смысловыми кульминациями, подводными итогом определенному этапу развития сценического действия. К тому же, в пушкинском «Борисе Годунове» роль реплик «народа» не ограничивается только обобщающими фразами: к ним относятся и «усмиряющие» реплики, развитые Мусоргским в партии Пристава.

Более характерный, индивидуализированный уровень — **хоровые партии**, соответствующие определенной группе людей. Каждая из них, как правило, имеет свой облик, свое функциональное назначение в структуре сцены. Это хорошо видно в заключении Первой картины и в сцене у собора Василия Блаженного: одна группа («2я партия» в начале оперы, басы — в сцене перед собором) — спрашивает, уточняет, другая («1я партия» и тенора соответственно) — отвечает, поясняет.

Вероятно, аналогичную роль играли и солисты. Сейчас сложно определить все реплики, предназначавшиеся композитором для «solo», но, как представляется, Мусоргскому важна была не столько смысловая разница фраз, принадлежащих solo и tutti, сколько **тембровый контраст**.

Солисты хора в опере соответствуют отдельным голосам из народа в трагедии: «Один», «Другой», «Третий», «Четвертый», «Первый», «Второй», «Один из народа». Подобные

персонажи призваны более подробно «осветить» ситуацию, главным образом, посредством вопросов и ответов на них (пояснительных, описательных фраз, реплик, разъясняющих смысл происходящего) — то есть диалогов, представляющих различные мнения, передающих психологическое движение сцены.

В процессе работы над оперой Мусоргский, видимо, все больше стремился не только интонационно, но и темброво обогатить образ народа, индивидуализировать реплики, выделить фразовые акценты разной силы. Вследствие этого появились различные промежуточные уровни между хором *tutti*, хоровыми партиями и *solo*. Композитор привнес *divisi* партий, а также тембровые миксты (одновременное звучание двух партий, хоровой партии и солиста-Митюхи).

С другой стороны, с появлением Митюхи — персонажа со своим характером, вобравшим черты определенного типа людей — исчезла необходимость в безымянных солистах: часть реплик, принадлежащих им ранее, была передана народному «герою», часть — хоровым партиям. В музыкальной драматургии сцен сопоставление: *Митюха/хоровая партия* — ярче, динамичнее, рельефнее, чем диалог нескольких солистов, перемежающийся с хоровыми репликами. Кроме того, фразы, исполненные солистами, не передают всей масштабности события, не создают ощущения массы, движения толпы.

Конечно, общие представления о том, что система персонажей в процессе создания оперы изменялась, дает уже само сопоставление либретто с клавиром. Но рукопись клавира, как ни один другой документ, представляет этот процесс в динамике, раскрывает варианты текста, не зафиксированные ни в либретто, ни в партитурной записи, и выявляет путь от традиционных драматических принципов к детальной, тщательно продуманной, возможной только в оперном театре системе распределения «голосов», создающей цельный, богатый оттенками и нюансами образ народа.

¹¹ Тембр баса в данной картине так же важен, как дополнение к тенору Юродивого: в сущности, Митюха и Юродивый — два очень разных, но значительных и ярких персонажа из народа.

¹² ОР РНБ. Ф. 502. Ед. хр. 24.

¹³ В полном клавире сцены (без выделенной партии Митюхи) эта же ремарка выглядит так: «Входит кучка мужчин от собора», что еще раз подтверждает возможное отсутствие Митюхи в первоначальном варианте этой картины.

Список литературы

1. **Антипов В.** Произведения Мусоргского по автографам и другим первоисточникам. Аннотированный указатель // Наследие М. П. Мусоргского: Сб. материалов. — М.: Музыка, 1989. — С. 63–144.
2. **Арановский М.** Рукопись М. И. Глинки «Первоначальный план оперы “Руслан и Людмила”»: Исследование. — М.: Композитор, 2004. — 124 с.
3. **Бонди С.** Черновики Пушкина // **Бонди С.** Над пушкинскими текстами. — М.: Высш. шк., 2006. — С. 69–321.
4. **Климовицкий А.** О творческом процессе Бетховена: Исследование. — Л.: Музыка, 1979. — 176 с.
5. **Мусоргский М.** Борис Годунов: опера в четырех действиях с прологом / Подгот. по авт. рукописям

Д. Ллойд-Джонс. Партитура. Т. 3. — М.: Музыка, 1979. — 198 с.

6. **Мусоргский М. П.** Полное академическое собрание сочинений / Общ. науч. ред. Е. Левашева. Т. 1, 2. Борис Годунов: Музыкальное представление в четырех частях. Первая редакция (1869 г). Партитура. — М. и др.: Музыка; Шотт, 1996.

Т. 1. — XIV, 390 с.
Т. 2. — 369 с.

7. **Орлова А.** Труды и дни М. П. Мусоргского: Летопись жизни и творчества. — М.: Музгиз, 1963. — 702 с.

8. **Цвейг С.** Смысл и красота рукописей // **Цвейг С.** Собр. соч.: в 10 т. — Т. 10. — М.: Изд. центр «Терра», 1997. — 731 с.

Ksenja RYABEVA

Doomed dream. Intonation Context of the vocal cycle ‘Small evening’ by V. A. Gavrilin

В статье рассматриваются некоторые особенности поэтики вокального цикла Гаврилина, в котором за внешним, наиболее воспринимаемым очевидным планом содержания таится некий иной, высший смысл. Конкретика бытовых деталей, богатых ассоциациями, образуют поверхностный слой, однако, неразрывно связанный с внутренним. Сложный интонационный контекст выстраивает элементы, часто противоположные по своему исходному смыслу, и открывает один из секретов пронзительной искренности музыки Гаврилина.

The author of the article analyzes some features of poetics of the vocal cycle of Gavrilin in which instead of the external, most perceived obvious plan of the content is concealed a certain other, higher sense. The reality of everyday life's details, enriched with associations, form external layer, however, inseparably linked with internal one. The complicated intonated context exposes the elements often opposite on its initial sense, and opens one of the secrets of a shrill sincerity of Gavrilin's music.

Ксения РЯБЕВА

Обреченная мечта. Интонационный контекст вокального цикла «Вечерок» В. А. Гаврилина

Творчество В. А. Гаврилина обладает особой высшей целостностью. Оно обладает собственной точкой отсчета, ракурсом, с которого в многообразии мира различаются скрытые связи вещей.

«Ко всякому творению обращался он с именем брата и каким-то дивным, никому другому не доступным образом метко задевал внутреннюю, сердечную тайну любого творения». Эти слова, сказанные о Франциске Ассизском, удивительно близки сущности гаврилинского мирозерцания, основанного на вере в идеальное и неизбежно прекрасное в человеке и жизни вопреки всей сложности и трагичности жизненных явлений. Благодаря такому критерию ценности композитор постигает самое заветное, сокровенное и подлин-

ное в человеческом сердце, схватывает сложность мира в одновременности его противоречий, предстающих проявлениями и следствиями глубинного единства.

Поэтика Гаврилина далека от прямолинейности. За внешним, наиболее воспринимаемым и очевидным планом содержания зачастую таится некий *иной* высший смысл. Пластика жеста, жанровая рельефность, конкретика бытовых деталей, богатых ассоциациями, образуют *поверхностный* слой, который, однако, неразрывно связан с *внутренним*. К сожалению, часто эта оболочка содержания воспринималась как конечный смысл, что приводило к непониманию или недопониманию сути творчества Валерия Александровича. Стереотип о простоте и доступности его музыки противоречит истинному,

сложному, психологически многомерному миру гаврилинских образов. С одной стороны, такая интонационная общительность завоевала огромную аудиторию «простых слушателей», с другой стороны, она же оттолкнула от себя «элитную» публику, не прозревшую глубинный смысловой подтекст.

Вокальный цикл «Вечерок» (для сопрано, меццо-сопрано и фортепиано) вызвал, пожалуй, наибольшее неприятие в среде музыкантов-профессионалов во многом благодаря обращению композитора к негласно «табуированным» интонациям жестокого романса, что казалось снижением художественной планки. Композитор разглядел скрытые глубины в этом самом эстетически неоднозначном жанре музыкального творчества, жанре, от которого зачастую с пренебре-