

«Нельзя молиться за царя Ирода...»

Сравнение Бориса Годунова с царем Иродом в опере Мусоргского автор статьи исследует в широком историко-музыкальном контексте, проводя параллели с сочинениями Мусоргского, Берлиоза и Серова на библейские темы. В статье также анализируются прообраз и музыкальная стилистика оркестрового вступления к опере «Борис Годунов».

Ключевые слова: Мусоргский, Борис Годунов, Берлиоз, Серов, Балакирев, историзм, Смутное время, библейские сюжеты, транскрипция, музыкальная стилистика.

Слова Юродивого, обращенные к Борису Годунову, цитируются почти во всех научных и популярных изданиях, посвященных опере М. П. Мусоргского, но обычно не комментируются. Их смысл кажется настолько очевидным, что не требует пояснений: Юродивый сравнивает того, кто приказал убить отрока Димитрия, с царем, некогда отдавшим приказ об избииении вифлеемских младенцев. Однако смысл слов, вложенных А. С. Пушкиным и вслед за ним М. П. Мусоргским в уста Юродивого, гораздо глубже, чем кажется. За единственной фразой встает целая вереница исторических параллелей, позволяющая чуть по-новому взглянуть на большую часть событий оперы (в ее первой авторской редакции).

Ирод I Великий получил власть не по наследству, более того, по происхождению он был иудеянином. В 40 году до нашей эры благодаря поддержке триумвира Марка Антония римский сенат избрал его царем Иудеи. Ирод явился основателем новой династии Иродиадов. Его царствование отмечено добрыми делами, в частности, масштабным строительством и энергичной, самоотверженной борьбой с голодом. Последние годы правления Ирода омрачились казнью троих из его сыновей, затем его имя стало нарицательным в связи с избииением младенцев в Вифлееме. Однако здесь есть одна неувязка: царь Ирод умер в 4 году до нашей эры. При всех возможных корректировках даты его смерти, которые

делались и продолжают делаться историками, остаются сомнения в виновности царя...

Царь Борис Федорович Годунов также был не из царского рода, происхождение его, возможно, татарское. В 1598 году его избрал на царство Земский собор. Заботы Годунова на престоле касались, в частности, строительства (в том числе интенсивного строительства крепостей в десятках русских городов), борьбы с ужасающим голодом и укрепления новой династии. Именно эти три темы развиты Пушкиным и затем Мусоргским в сцене в тереме, прежде всего в монологе Бориса.

Имя царя традиционно связывается со смертью в Угличе царевича Димитрия, однако в этом случае возражений у историков гораздо больше, нежели доказательств вины. Главную роль в создании образа Бориса Годунова как убийцы царевича сыграли усилия Василия Шуйского и первых Романовых, направленные одновременно на искоренение сомнений в том, что Димитрия действительно нет в живых, и на демонизацию своего предшественника на троне. Именно с этими целями была проведена канонизация Димитрия, с необходимостью повлекшая за собой создание текстов служб памяти святого и его жития — на то время наиболее действенных средств распространения официальной точки зрения по всей стране¹.

Ключевые моменты жизни и посмертной памяти царей Древней Иудеи и России удивительным образом накладываются друг на друга: Борису лишь не удалось основать династию. Легко увидеть трагедию одного царя сквозь призму истории другого. На это и указывает реплика Юродивого, завершающая сцену у собора Василия Блаженного; а в опере Мусоргского реплика подчеркнута еще и риторически: слова «за царя Ирода» поданы с преувеличенной отчетливостью, каждое по отдельности, они выделяются из контекста благодаря цезурам и ритмическому рисунку мелодии, чего у Пушкина нет. При упоминании Ирода замолкает оркестр, имя повисает среди тишины... Фраза Юродивого также выделена нисходящей хроматической гаммой. Трудно сказать, почему из всех ярких тематических средств выбрано именно это. Возможно, хроматическое «сползание» говорит о неуверенности, а то и ужасе Юродивого, который, запинаясь, произносит страшные слова. А возможно, существует связь между этой фразой и сценой галлюцинаций.

¹ Об особенностях этих текстов, их роли как источников произведений Пушкина и Мусоргского, а также об образе Бориса Годунова в сочинениях XVII в. см.: Михайлова Е. А. «Борис Годунов» М. П. Мусоргского в редакции 1869 года: Истоки концепции. Драматургия. Слово в опере. Автореферат дисс... канд иск. СПб, 2012. С. 14–15.

Мусоргский как композитор и либреттист интересовался, главным образом, историей Древнего мира и Смутного времени². Хронологически с двух сторон от «Бориса Годунова» — два хора на темы из Ветхого завета: «Поражение Сенахериба» (1866–1867, 1874) и «Иисус Навин» (1874, 1877). Сама же опера — уникальный в творчестве Мусоргского случай, когда благодаря проецированию образа царя Бориса на образ царя Ирода соприкоснулись две важнейшие для композитора исторические эпохи.

В основе хора «Поражение Сенахериба» — одноименное стихотворение из «Еврейских песен» Байрона³. Его содержание и лексика напоминают о некоторых страницах «Юдифи» А. Н. Серова (1863), что симптоматично. Ведь эта опера произвела огромное впечатление на молодого Мусоргского: под ее прямым влиянием одновременно началась работа над «Царем Саулом» на слова Дж. Г. Байрона в переводе И. И. Козлова (1863, новая редакция 1866–1871) и над «Саламбо» (1863–1866). Уже после завершения «Бориса Годунова» фрагмент неоконченной оперы по Г. Флоберу послужил композитору при создании «Иисуса Навина» (на собственные слова).

Впечатления от ветхозаветной оперы Серова явственно отозвались в ключевых сценах «Бориса Годунова». Небольшой эпизод сумасшествия Олоферна в финале IV действия «Юдифи» предстает словно предварительным наброском к сцене галлюцинаций Бориса. Серов, хотя и скромнее, чем позднее Мусоргский, использует в этом эпизоде увеличенное трезвучие. Одна из последних реплик безумного Олоферна: «Ох, тяжело!..» Некоторые другие реплики («Там в Вавилоне есть крамольник, самозванец; я покажу ему, кто настоящий царь!»; «свету!.. свету!..») перекликаются с различными сценами оперы Мусоргского, в частности, со сценой смерти Бориса. Наконец, на словах «свету!.. свету!..» возникает оригинальная последовательность аккордов, положенная в основу эпизода колокольного звона в сцене коронации.

Мимолетный намек на отдаленное сходство царя Бориса и ассирийца Олоферна, мечтавшего захватить вавилонский трон, органично входит в плотный ряд ассоциаций, между событиями русской Смуты и библейскими временами. Но пора вернуться к царю Ироду.

Еще А. А. Хохловкина в своей книге указывала на сходство начала Пролога оперы Мусоргского с началом увертюры, открывающей вторую часть «Бегство в Египет» духовной трилогии Г. Берлиоза «Детство Христа»

² См. об этом: *Левашев Е. М., Тетерина Н. И.* Историзм художественного мышления М. П. Мусоргского. М., 2011.

³ В 1856 году его уже перевел А. К. Толстой, но Мусоргский этим переводом не пользовался, создав свой вариант текста (хотя он, возможно, на каком-то этапе работы и отталкивался от версии Толстого).

(1854, либретто композитора)⁴. Сходство это никак не прокомментировано, однако оно настолько явно и охватывает так много аспектов, что комментарий необходим.

Почти идентичны мелодически фразы, открывающие оба произведения (ил. 1).



Ил. 1. Берлиоз. «Бегство в Египет». Начало увертюры

Тема у обоих композиторов развивается фугированно. Берлиоз написал увертюру в форме четырехголосной фуги с развернутыми интермедиями — Мусоргский избрал для оркестрового вступления к первой картине Пролога форму четырехголосного фугато. Порядок вступления голосов различен. Оркестровка также существенно отличается: у Берлиоза духовые впервые вступают только в такте 37, когда английский рожок соло начинает контрэкспозицию фуги.

Темп практически идентичен: *moderato un poco lento* у Берлиоза и «умеренно» у Мусоргского (в первой редакции, позднее — *andante*). Близки тональности — фа-диез минор у Берлиоза и до-диез минор у Мусоргского. В интермедиях не раз появляются повторяющиеся акцентированные мотивы. Мусоргский их не повторяет, однако сходство приема налицо (ил. 2).

28

Violin I

dim. *perdendosi*

Violin II

dim. *perdendosi*

Viola

dim. *perdendosi*

Violoncello

dim. *perdendosi*

Ил. 2 (начало). Берлиоз. «Бегство в Египет». Увертюра. Повторяющиеся мотивы и нисходящая гамма (ср. с тт. 15–18 и т. 25 «Бориса Годунова»)

⁴ Хохловкина А. Берлиоз. М., 1960. С. 405. На с. 403 говорится также о сходстве «Ночного марша» из первой части трилогии с началом сцены в келье. Скорее можно говорить о сходстве между «Ночным маршем» и началом сцены у Василия Блаженного, и то с огромной осторожностью. Очевидных параллелей нет.

163 un poco rit.

Violin I *ppp*

Violin II *ppp*

Viola *ppp*

Vcello *p* *pizz.*

Ил. 4. Берлиоз. «Бегство в Египет». Заключительные такты увертюры

Столь многостороннее сходство невозможно игнорировать. Что именно могло так захватить Мусоргского в увертюре Берлиоза? Оба оркестровых вступления рисуют внешне подобную картину. В «Бегстве в Египет» во время увертюры перед яслями в Вифлееме собираются пастухи, чтобы проститься со Святым семейством. В Прологе «Бориса» бояре и народ постепенно («кучками») сходятся к Новодевичьему монастырю. Мусоргского также мог привлечь архаический колорит музыки Берлиоза, указывающий на удаленную во времени эпоху⁵, редкое сочетание стилистических средств: натуральный минор⁶, более чем аскетичный для своего времени тональный план, интенсивное использование фугированного изложения, унисонов и терцовых втор. Все эти черты, у Берлиоза указывающие на время действия, у Мусоргского удивительным образом превратились в приметы национального стиля — и, разумеется, тоже производили впечатление давности событий.

Среди персонажей «Детства Христа» самого Христа нет, ведь речь в трилогии идет о Христе-младенце⁷. Одним из главных героев является Ирод. Любопытно, что его партия открывается фразой «Toujours se rêve!»

⁵ Центральная часть трилогии «Бегство в Египет» была сочинена раньше двух других, еще в 1850 году. Не вполне ясно, какой именно ее фрагмент — увертюру или следующий за ней Хор пастухов — Берлиоз при первом исполнении (задолго до завершения всего произведения) выдал за сочинение некоего Пьера Дюкре, якобы жившего и творившего в XVII в.

⁶ В издании 1855 г. в т. 2 в партии скрипок и далее у различных инструментов при вступлении темы помещено специальное указание: «Ми-бекар, не ми-диез» // Hector Berlioz. L'Enfance du Christ. Partition d'Orchestre. Paris, 1855. P. 105.

⁷ Здесь можно усмотреть параллель с образом св. Димитрия в первой редакции «Бориса Годунова». См.: Михайлова Е. А. «Борис Годунов» М. П. Мусоргского в редакции 1869 года... С. 12–13.

(«Всегда этот сон!»)⁸. Сходство с первыми словами Отрепьева в трагедии Пушкина является случайным совпадением, которое, однако, могло бы обратить на себя внимание Мусоргского — если, конечно, он был знаком со всей трилогией, а не только с увертюрой.

Каким же образом произошло знакомство композитора с произведением Берлиоза? Во время гастролей французского романтика в России оно не входило в программы концертов (впрочем, познакомься Мусоргский с «Бегством в Египет» в декабре 1867 года, оно бы уже не успело оказать влияние на Пролог «Бориса»). Однако существовали другие возможности. Премьера трилогии в Париже 10 декабря 1854 года прошла с выдающимся успехом. Еще ни одно произведение Берлиоза не было встречено публикой с таким пониманием, композитор даже обиделся за свои «старшие» произведения⁹. Уже в 1855 году партитура была издана парижским издательством «Косталла и Ко» (Costallat et Companie), причем увертюра вышла еще в 1852 году отдельным изданием. В 1850-е она также издавалась в четырех различных переложениях: для фортепиано, для фортепиано в четыре руки, для двух фортепиано в четыре руки и для органа. Увертюра была наиболее доступным номером трилогии Берлиоза. Скорее всего, лишь она и была известна Мусоргскому.

Явных следов знакомства композитора с другими фрагментами «Детства Христа» обнаружить не удалось. А вот увертюры «Бегство в Египет» Мусоргский просто не мог не знать, ибо среди тех, чье пристальное внимание она привлекла, был М. А. Балакирев. В 1860-е годы Берлиоз был одним из его любимых композиторов. Балакирев пропагандировал его музыку, в том числе как дирижер, а в 1864 году также выполнил собственную фортепианную транскрипцию увертюры «Бегство в Египет», точно следующую партитуре Берлиоза.

Неудивительно, что Балакирев постарался сохранить в транскрипции все детали музыкального текста. Увертюра ко второй части «Детства Христа» замечательна в музыкально-стилистическом отношении: тематизм и приемы развития в ней в высшей степени оригинальны. Нельзя отрицать некоторой связи берлиозовской стилизации с распространившимся к середине XIX века «подделками под старину», фальсифицированным «музыкальным антиквариатом», хлынувшим на нотный рынок под воздействием спроса¹⁰. Однако увертюра «Бегство в Египет» не отно-

⁸ Часть 1 («Сон Ирода»), сцена 2, ария Ирода.

⁹ Хохловкина А. Берлиоз. С. 401.

¹⁰ См. об этом в следующей статье: Комаров А. В. Судьба арии *O del mio dolce ardor* К. В. Глюка в XIX веке. URL: <http://gnesin-academy.ru/userphoto/File/MuzForum2k10/Komarov.pdf>. (дата обращения: 09.05.2012).

сится к потоку коммерческой продукции. Это произведение, не тронутое фальшью, подлинный шедевр, в полной мере оцененный и Балакиревым, и Мусоргским.

Сходство с произведением Берлиоза вряд ли возникло случайно. Слишком явно, даже демонстративно соотносятся самые заметные фрагменты двух сочинений — начало второй, основной части трилогии и начало Пролога оперы. Перекликающееся с увертюрой Берлиоза оркестровое вступление «Бориса Годунова» скорее можно трактовать как эпиграф: нечто вроде библейской цитаты на титульном листе книги. И это подтверждает, насколько важной была для Мусоргского идея спроецировать историю царя Бориса на историю Ирода¹¹. Она обогащает подтекст хрестоматийной фразы, которая вынесена в заголовок статьи, и заставляет по-новому понять знаменитые слова композитора: «прошедшее в настоящем». Настоящее время раздваивается: это может быть не только время жизни Мусоргского, но и время, в котором разворачиваются сюжеты его произведений. Прошедшее время в случае с «Борисом Годуновым» — не только рубеж XVI–XVII веков, но и события теперь уже двухтысячелетней давности. Сравнение Юродивым двух царей, которое, на первый взгляд, служит четкому разъяснению ситуации, напротив, сильно усложняет картину. Аналогия не абсолютна: царевич Димитрий не спасся от убийц, Борис Годунов не основал династии, а к проблеме его виновности добавляется еще более сложная проблема виновности исторического Ирода I.

Литература

1. *Комаров А. В.* Судьба арии *O del mio dolce ardor* К. В. Глюка в XIX веке. URL:<http://gnesin-academy.ru/userphoto/File/MuzForum2k10/Komarov.pdf> (дата обращения: 09.05.2012).
2. *Левашев Е. М., Тетерина Н. И.* Историзм художественного мышления М. П. Мусоргского. М.: Памятники исторической мысли, 2011. 745 с.
3. *Михайлова Е. А.* «Борис Годунов» М. П. Мусоргского в редакции 1869 года: Истоки концепции. Драматургия. Слово в опере. Автореферат дисс... канд. иск. СПб, 2012.
4. *Хохловкина А.* Берлиоз. М.: Музгиз, 1960. 547с.

¹¹ У Пушкина подобного эпиграфа нет, лишь посвящение трагедии памяти предшественника — Н. М. Карамзина.