

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2023. № 1 (68). С. 8–15.

Actual problems of high musical education. 2023. No 1 (68). P. 8–15.

Научная статья

УДК 782.1

DOI: 10.26086/NK.2023.68.1.002

К проблеме историзма в опере М. П. Мусоргского «Борис Годунов». Часть 2¹: Драма совести народа²

Зейфас Наталья Михайловна

Академия хорового искусства имени В. С. Попова, Москва, Россия

E-mail: vanatal@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3205-8357>

Аннотация. В отличие от трагедии Пушкина, в опере жестокий и беспощадный бунт назревает уже в Прологе и вырывается на поверхность в Сцене под Кромами. Мусоргский создал здесь коллективный портрет Смуты русской, соединив важнейшие образные и драматургические линии, намеченные в предыдущих народных сценах.

Обе картины Пролога разыгрываются в замкнутом пространстве светской и(ли) церковной власти, куда людей сгоняют для показной скорби или ликования.

В первой картине четвертого действия, опущенной в окончательной редакции оперы, композитор расширяет историческую панораму и переносит действие на площадь перед собором Василия Блаженного. В начале XVII века она была традиционным местом для прямых контактов власти с народом в естественной для него среде обитания. Обрамляя центральный хор картины плачем Юродивого, Мусоргский укрупняет и возвышает созданный Пушкиным собирательный образ русского святого. Только ему ведомы ужасные исторические последствия злодеяний преступного царя и повсеместного «ожесточения сердец» (Карамзин).

В сцене под Кромами народ, окончательно избавившийся от надзора власть имущих, превращается в стихийную разрушительную силу. На безлюдной лесной прогалине собираются толпа бродяг, злые мальчишки, измывающиеся над Юродивым, Варлаам и Мисаил — некогда беглые иноки, а ныне главари бунта. Враждебно встретив предшествующих Самозванцу иезуитов, весь этот сброд восторженно устремляется вместе с ними за новоявленным «царем-батюшкой». Завершающий оперу одинокий плач Юродивого становится логическим итогом драмы совести народа.

Ключевые слова: историзм, «Борис Годунов», Мусоргский, драма совести народа

Для цитирования: Зейфас Н. М. К проблеме историзма в опере М. П. Мусоргского «Борис Годунов». Часть 2: Драма совести народа // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2023. № 1 (68). С. 8–15. <http://doi.org/10.26086/NK.2023.68.1.002>.

PROBLEMS OF MUSIC THEORY AND HISTORY

Original article

On the problem of Historicism in the opera by M. P. Mussorgsky “Boris Godunov”. Part 2: The Drama of the conscience of the people

Zeyfas Natalya M.

V. S. Popov Academy of Choral Art, Moscow, Russia

E-mail: vanatal@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3205-8357>

Abstract. Unlike Pushkin's tragedy, in the opera a cruel and merciless riot is brewing already in the Prologue and bursts to the surface in the Scene under the Kromas. Mussorgsky created here a collective portrait of the Russian stifles, linking together the most important characters and dramatic lines outlined in previous folk scenes.

Both scenes of the Prologue are played out in enclosed space governed by secular or ecclesiastical authorities, where people are driven together for ostentatious grief or exultation.

In the first scene of the fourth act, omitted in the final version of the opera, the composer expands the historical panorama and transfers the action to the square in front of St. Basil's Cathedral. At the beginning of the 17 century it was a traditional place for direct contacts between the authorities and the people in their natural habitat. Framing the central choir of the scene with the lament of the God's fool, Mussorgsky exalts the generalized image of the Russian holy created

by Pushkin. Only he knows the terrible historical consequences of the evil deeds of the criminal tsar and the widespread “hardening of hearts” (Karamzin).

In the scene under the Kromy the people, who have finally got rid of the vigilant supervision of those in power, turn into a spontaneous destructive force. In a deserted forest glade gather rebelling vagabonds, evil boys who jeer at the God’s fool, Varlaam and Misail — once fugitive monks, and now the ringleaders of the riot. Having met the Jesuits who preceded the Impostor with hostility, all this rabble enthusiastically rushes with them after the newly-appeared “tsar-father”. The lonely lament of the God’s fool becomes the logical outcome of the drama of the conscience of the people.

Keywords: historicism, “Boris Godunov”, Mussorgsky, drama of the conscience of the people

For citation: Zeyfas N. M. On the problem of Historicism in the opera by M. P. Mussorgsky “Boris Godunov”. Part 2: The Drama of the conscience of the people. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2023;1(68); 8–15 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2023.68.1.002>.

Светлой памяти моего сокурсника и коллеги Евгения Михайловича Левашева посвящаю...

Параллельно с драмой совести преступного царя Мусоргский разворачивает драму совести народа [1, с. 111–112]³. У Пушкина эта тема намечена в разыгрывающейся уже после смерти Бориса сцене на Лобном месте, откуда народ «несется толпою» в Кремль с криками:

Вязать! Топить! Да здравствует Димитрий!
Да гибнет род Бориса Годунова!

В финальной сцене народ «в ужасе молчит», потрясенный жестокой расправой над вдовой и сыном усопшего царя, — расправой, к которой только что призывал. И «безмолвствует» в ответ на призыв славить Самозванца.

Русский бунт — бессмысленный и беспощадный — Пушкин опишет десять лет спустя в «Капитанской дочке», опубликованной за месяц до его гибели.

В опере Мусоргского бунт назревает уже в Прологе, но вырывается на поверхность лишь в Сцене под Кромами. Как известно, она появилась во второй редакции оперы, после того как оперный комитет Мариинского театра забраковал первую. Вмешательство чиновников от искусства в творческий процесс в данном случае оказалось плодотворным. В Сцене под Кромами Мусоргский создал коллективный портрет Смуты русской, соединив важнейшие образные и драматургические линии, намеченные в предыдущих народных сценах.

За несколько дней до премьеры в Мариинском театре композитор написал на титульном листе второй редакции оперы: «Я разумею народ как великую личность, одушевленную единою идеею». Тогда это звучало как «манифест солидарности с выдающимися русскими историками второй половины XIX века, которые рассматривали народ как личность высшего порядка, стало быть, подчиняющуюся законам выбора между добром и злом и несущую ответственность за все

свои заблуждения и грехи» [1, с. 35–36]. Художественно-историческая концепция Мусоргского полностью совпала с оценкой Карамзина: смута как «ужаснейшее из явлений» российской истории была подготовлена «неистовым тиранством двадцати четырех лет Иоанновых (Иван Грозный. — Н. З.), адскою игрою Борисова властолюбия, бедствиями свирепого голода и всеместных разбоев, ожесточением сердец, развратом народа — всем, что предшествует ниспровержению государств, осужденных провидением на гибель или на мучительное возрождение» [2, с. 708–709].

Отталкиваясь от этой формулировки, вкратце проследим развитие образа народа в опере «Борис Годунов».

Обе картины Пролога разыгрываются в замкнутом пространстве светской и(ли) церковной власти (Новодевичий монастырь, Соборная площадь Кремля, куда людей сгоняют для показательной скорби или ликования).

В первой картине «Народ топчется на месте. Движения вялы». У Пушкина в аналогичных сценах («Красная площадь» и «Девичье поле. Новодевичий монастырь») из в целом безразличной толпы все же звучат реплики типа:

О боже мой, кто будет нами править?

О горе нам!

Или:

Все еще

Упрямится; однако есть надежда, —

а призыв «скорее! на колени!» исходит не от представителя власти, но из той же толпы.

У Мусоргского даже местный авторитет крестьянин Митюха не ведает, «чево орем». Разъяснение басов хора «Царя на Руси хотим поставить» производит несравнимо меньше впечатления, чем следующий непосредственно за ним возглас Первой бабы: «Ой, лихонько! Совсем охрипла...».

Символом неистового тиранства в этой картине выступает Пристав, наделенный собственным лейтмотивом.

В трагедии блюстители порядка появляются лишь в Корчме на Литовской границе. В опере — в четырех картинах, начиная с оркестрового вступления, где лейтмотив Пристава возникает как подголосок к протяжной мелодии, ассоциирующейся с бедствиями народными.

Темой гнета лейтмотив оборачивается с поднятием занавеса и выходом Пристава, который заставляет людей опуститься на колени. Хор остается коленопреклоненным вплоть до конца картины; лишь в срединной шуточной перепалке, когда Пристав временно отлучается, сопрано *«приподнимаются с колен»* со словами «Ой, уйдемте лучше, бабы». Тем усерднее, *«во всю мочь»* и в сопровождении темы гнета, вызывает к Борису вернувшаяся к *«прежней неподвижности»* толпа после новых угроз надсмотрщика. Но предгрозовое напряжение неуклонно нарастает в энергичных нисходящих квартах на слове «Смилуйся!», в причете «Отец наш!» *«после угрозы пристава»*, особенно же в истошном трехоктавном «А-а-а!», вытесняющем лейтмотив гнета из оркестра. Народ как бы забывает о поставленной задаче и выплескивает собственное отчаяние.

Во второй картине Пролога подневольный люд не столько стоняют, сколько завлекают обещанием пышного зрелища и щедрого угощения — ведь после коронации назначен пир, упоминаемый и в монологе Бориса⁴. Однако все действия толпы по-прежнему жестко координируются властью имущими.

При поднятии занавеса *«народ на коленях занимает место между Успенским и Архангельским соборами»* (выделено мною. — Н. З.) как живая декорация к венчанию Бориса на престол в Успенском соборе. По призыву Шуйского массовка *«приподнимается»*, возглашает здравицу и запекает «Славу». С началом *«торжественного царского шествия из собора»* *«пристава ставят народ шпалерами»*, и хор послушно выстраивается в вертикаль, расходясь в разные стороны от унисона, а затем дробится на группы, соревнующиеся в антифонном славословии. Итогом совместных усилий оказывается разукрашенная юбилеями первая реприза «Славы», которую сопровождает (как и репризу хора-плача из первой картины) тема гнета в оркестре.

По окончании монолога Борис, в соответствии с собственным призывом («Теперь покло-

нимся почившим властителям Руси»), направляется к главной царской усыпальнице. Следуя за ним, *«народ ломится к Архангельскому собору»*, а *«пристава наводят порядок»*. Символом «порядка» выступает все та же тема гнета во второй репризе хора, которая увенчивается *«сутолокой»* и *«борьбой приставов с народом»*, не уступающим истою славословить.

Первая картина четвертого действия, опущенная в окончательной редакции оперы⁵, исторически связана с распоряжением Бориса петь в храмах вечную память Димитрию, а Самозванца «клясть всенародно, на амвонах и торжищах, как злого еретика, умышляющего не только похитить царство, но и ввести в нем латинскую веру» [2, с. 727]. «Ужас анафемы, — поясняет Карамзин, — должен был тронуть совесть людей набожных и вселить в них омерзение к человеку, отверженному церковью и преданному ею суду Божию» [2, с. 727]. Пушкин, а еще ярче Мусоргский доказывают, что расчет не оправдался.

В трагедии сцена перед собором разыгрывается между двумя эпизодами борьбы с Самозванцем. Первый — сражение близ Новгорода Северского (21.12.1604), когда «обе стороны вдруг отступили, Лжедмитрий хвалясь победою и четырьмя тысячами убитых неприятелей, а Борисовы воеводы от стыда безмолвствуя, хотя и взяв несколько пленников. <...> Однако ж мнимый победитель не веселился» [2, с. 730]. Второй — разгром войск расстриги под Севском 21 января следующего года [2, с. 732–733]. Соответственно, успехи войск Самозванца здесь не обсуждаются, главное для Пушкина — столкновение царя и Юродивого.

В опере историческое время расширено. Хор «Хлеба!» напоминает о Великом голоде 1601–1603 гг., когда, по свидетельству Карамзина, «мясо человеческое продавалось в пирогах на рынках», «матери глодали трупы своих младенцев», «езде шатались полумертвые, падали, издыхали на площадях» [2, с. 705]. А реплики толпы — о продвижении Самозванца в ноябре 1604 года, когда «вся южная Россия кипела бунтом; везде вязали чиновников, едва ли искренне верных Борису, и представляли Лжедмитрию, который немедленно освобождал их и с милостию принимал к себе в службу. Рать его умножалась новыми толпами измненников» [2, с. 725].

Расширив историческую панораму, Мусоргский конкретизировал место действия: не просто некая «Площадь перед собором в Москве», но

«Площадь перед собором *Василия Блаженного* в Москве», то есть будущая Красная.

Во второй половине XVI – начале XVII в. на торговой площади у стен Кремля власть контактировала с народом в естественной для него среде обитания. С воздвигнутого при Иване Грозном Лобного места цари и патриархи обращались к посадскому люду, здесь оглашались царские указы и приговоры [4, с. 591]. В Вербное воскресенье от Успенского собора через Фроловские (Иерусалимские, ныне — Спасские) ворота к церкви Входа Господня в Иерусалим — самой западной в Храме Покрова Пресвятой Богородицы, что на Рву, — направлялось Шествие на осляти. В уникальном обряде, учрежденном в Москве Иваном Грозным, участвовал и Борис Годунов вместе с сыном [5].

Покровский храм был возведен на площади в 1555–1561 гг. в ознаменование победы над Казанским ханством и во славу павших русских воинов. В 1588 году, то есть в царствование Федора Иоанновича и, видимо, при непосредственном участии Бориса Годунова, который к этому времени стал фактическим правителем Руси, сюда были перенесены мощи канонизированного в том же году Василия Блаженного (1462/68–1557?). Тогда же над захоронением возвели десятый придел Покровского храма, освященный в честь самого знаменитого московского юродивого, которого чтил и боялся Иван Грозный. Год спустя у стен собора был похоронен Иоанн Московский по прозвищу Большой Колпак, который в последние годы жизни «торжественно злословил» Бориса Годунова [6]. В 1672 году его канонизировали и тогда же над могилой святого возвели одиннадцатый придел храма, где сегодня хранятся вериги Иоанна [7, с. 639]. Однако в его честь эта церковь была переосвящена лишь в 1916 году.

Трудно точно определить, когда название Храма Василия Блаженного закрепилось в народе за всем Покровским собором. Не сохранилось свидетельств о проведении здесь регулярных царских служб, тем более о провозглашении анафемы Самозванцу в присутствии Годунова⁶. Тем не менее следует признать: из всех возможных мест действия Мусоргский выбрал исторически и драматургически наиболее обоснованное.

В начале картины «толпа обнищавшего народа» свободно «бродит по сцене», «женщины сидят поодаль и в сторонке». Приставы уже не распоряжаются, но лишь «часто мелькают в толпе», соответственно тема гнета звучит только при поднятии занавеса. Митюха проявляет осведом-

ленность, немислимую в первой картине Пролога. А мужской хор от комментариев к услышанному переходит к последним новостям с южных рубежей государства Российского, излагаемым на фоне лейтмотива Самозванца в оркестре. Первые фразы произносят вполголоса, «оглядываясь». Но стремительное нарастание сливает хор и оркестр в громовые аккорды на словах «На смерть Борису и Борисовым щенкам!» (у Пушкина призыв к расправе над «Борисовым щенком», царевичем Федором, прозвучит только после смерти царя).

Вздымающуюся волну бунта гасят старики, напоминающие о дыбе и застенках. Мужики «*чешут в затылках, переглядываются и снова бродят по сцене*» (ц. 17: реприза начальной темы без лейтмотива гнета).

Драматургический стержень картины — хор «Хлеба!», вырастающий из плача Юродивого. Оттолкнувшись от традиционной раздачи милостыни нищим после службы, Мусоргский объединяет мольбой о подаении Христа ради всех собравшихся на площади: женщины и мальчишки сопровождают царское шествие от выхода из храма к авансцене, мужчины впервые в этой картине опускаются на колени. В кульминации антифонные группы объединяются, и коленопреклоненный хор уже не просит о милости, но требует «хлеба голодным!», чеканя каждое слово. Однако толпа не готова к прямому конфликту с «кормильцем батюшкой», и очередная предгрозовая волна бунта, едва достигнув кульминации, угасает в плаче Юродивого.

Обрамляя центральный хор картины плачем Юродивого, Мусоргский укрупняет и возвышает созданный Пушкиным собирательный образ русского святого, «добровольно принявшего на себя подвиг мнимого безумия ради Христа» [8, с. 600]. В опере, как и в трагедии, этот персонаж носит вериги Иоанна Московского и железный колпак, по которому «*щелкают*» мальчишки. Однако к нему никто не обращается по имени⁷, сам он называет себя исключительно Юродивым, мальчишки — Юродивым Ивановичем, а Борис Годунов — блаженным. Только ему ведомы ужасные исторические последствия злодеяний преступного царя и повсеместного «ожесточения сердец».

У Пушкина слова «нельзя молиться за царя Ирода» Юродивый произносит после ухода Бориса, «ему вслед», реакция народа никак не отражена. В опере блаженный *вскакивает* на последнем слог реплики Годунова, а в следующем такте

«народ в ужасе расходится, оглядываясь на свиту Бориса». Провидец остается в полном одиночестве на мгновенно опустевшей площади, которая постепенно погружается в «темень темную, непроглядную».

Как известно, сцены под Кромами в трагедии Пушкина нет, но название поселка в центре Среднерусской равнины упоминается в сцене «Москва. Царские палаты». В беседе с Басмановым Борис критикует ратников Мстиславского, Шуйского и Шереметева, не способных взять осажденную крепость, «где кучка казаков смеется им из-под гнилой ограды». Затянувшуюся осаду «обожженных Кром» в начале 1605 года достаточно подробно описывает Карамзин [2, с. 735–736]. Чуть ранее историк упоминает поселок в числе «важных мест» южной России, которые в ноябре 1604 года «поддались самозванцу» [2, с. 725] — Мусоргский отразил это в сцене у Василия Блаженного (реплика вторых басов «Уж под Кромы, бают, подошел»). Кромы продолжали играть ключевую роль в истории Смуты русской и после смерти Бориса Годунова. В мае 1605 г. осаждавшие крепость войска во главе с Петром Басмановым присягнули на верность Лжедмитрию I, в сентябре 1606 года восставшие служилые люди, казаки, крестьяне и холопы под предводительством Ивана Болотникова, именовавшегося «воеводой царевича Дмитрия», разгромили здесь рать Шуйского. А зимой 1607–1608 гг. под Кромами сосредоточились перед походом на Москву банды Лжедмитрия II.

Кажущееся знаковым место действия Мусоргский определил не сразу. Поначалу это была просто сцена бунта, потом появилось название «Сокольники на Днепре», в следующей версии второй редакции картина получила заглавие «Бродяги», и только 27 января 1874 года был утвержден окончательный вариант — «Лесная прогалина под Кромами» [1, с. 348]. Логично предположить, что для композитора была важна не только историко-географическая локация, но прежде всего разомкнутость сценического пространства, не ограниченного крепостными стенами и архитектурными сооружениями. На лесной прогалине, открытой всем встречным и поперечным, народ, избавившийся от бдительного надзора власть имущих, превращается в стихийную разрушительную силу — «толпу бродяг».

В грозную атмосферу бунта вводят бешено вращающееся хроматическое остинато, сопрово-

ждаемое ударами набата в нижнем регистре, и «крики толпы бродяг за сценой». Измывательство над боярином Хрущовым — пародийный аналог славения во второй картине пролога⁸. Вслед за бродягами на сцену врываются преследующие Юродивого мальчишки — с собственным, не менее ожесточенным хроматическим остинато. В новом контексте единственный эпизод из сцены у Василия Блаженного, который Мусоргский считал обязательным сохранить в новой редакции, наделяется новым смыслом. Впервые появляющиеся на мировой оперной сцене *злые* дети выступают теперь как порождение и органическая часть толпы; даже пародийное приветствие Юродивому Ивановичу перекликается со славой Хрущову. Соответственно, и толпа не проявляет никакого сочувствия к беззащитному⁹. Ее вниманием завладевают приближающиеся из-за кулис голоса Варлаама и Мисаила, которые в данной картине выступают в качестве духовных антиподов Юродивого.

У Пушкина беглые иноки действовали только в корчме — скорее как колоритная подробность биографии Самозванца, нежели самостоятельные исторические фигуры. Мусоргский уже в первой редакции оперы решительно выделил образ Варлаама, наделив его зычным басом и передав ему часть реплик Мисаила, который превратился в простого прихлебателя, «жиденького теноришку». Их совместными лейтмотивами стали топочущее остинато восьмушек (назовем его темой странствий) и походный гимн в жанре духовного стиха. Гармонически обостренные варианты темы странствий станут лаконичными штрихами к музыкальной характеристике Варлаама. А сверх того, беглому иноку дарован музыкальный портрет крупным планом — песня «Как во городе было во Казани».

Как известно, Пушкин указал в трагедии первую строку опубликованной в русских сборниках конца XVIII века песни о «молодом чернце», задумавшем вернуться в мир¹⁰. Найти текст, более подходящий образу Варлаама, каким его увидел Мусоргский, помог Стасов. В песне о взятии Казани Иваном Грозным из «Сборника великорусских народных исторических песен» (1860), составленного Иваном Александровичем Худяковым (1842–1876)¹¹, композитор снял эпический зачин и добавил три собственные строки к указанной Пушкиным; далее он в основном придерживался народного текста, по обыкновению редактируя его [9].

Буйную силу, дремлющую в седовласом забудыге, в песне воплощает целый комплекс средств. Это и подчеркнутые повторением звуков размашистые скачки на кварту и квинту в зачине и завершении каждой строфы, и поступенные спуски от завоеванной скачком вершины — то в натуральном миноре, то во фригийском ладу, и подобные разбойному посвисту тираты оркестрового вступления. Особую роль играют разнообразные варианты темы странствий, задающие молодецкий ритм движения.

В Сцене под Кромами Варлаам и Мисаил появляются из-за кулис с новым вариантом своего походного гимна. Он основан на записанной Мусорским былине сказителя Рябина «Жил Святослав 90 лет» и изобличает преступного царя, чей «незамолимый грех» навлек страшные бедствия на Русь. Гимн звучит в той же тональности, что и Песня Варлаама, а в «спровоцированном» им хоре «Расходилась, разгулялась» явно не случайному тональному единству добавляются повторы четвертей перед восходящим скачком, обороты *f-moll* фригийского на словах «Пышет полымем», остигатное движение восьмых в басах и нисходящие поступенные пробеги в расширенном диапазоне (октава вместо квинты в песне на словах «пододонная, неугомонная»).

Мгновенно сориентировавшись в ситуации, «иноки честные» становятся корифеями хора бродяг: открывают репризу вариантом основной темы в увеличении, призывают воспринять «царя законного», а в коде («Рыщут, бродят») присоединяются к коллективному вердикту «Цареубийце смерть!» (нисходящий октавный пробег и обороты фригийского лада).

Ситуацию в очередной раз меняет появление из-за кулис иезуитов Лавицкого и Черниковского, прославляющих Самозванца на латыни и в другой тональности¹². Однако начальная фраза их песнопения совпадает с новым вариантом походного гимна, и Варлаам безошибочно распознает конкурентов. Призыв «Души ворон проклятых!» возвращает в *f-moll*, предвещая неминуемую расправу.

Спасает иезуитов приближение Самозванца. Его победный марш в тональности Героической симфонии Бетховена (тонкая музыкальная ирония?) движется в том же ритме, что и походные гимны расстриг и иезуитов, сплавивая всех участников действия в едином порыве. Под «тяжелые удары набатного колокола» сливаются воедино

маршевый ритм, лейтмотив Самозванца, юбилейные распевы иезуитов и славословие толпы, удаляющейся «за нами вслед на славный бой!». Сценическое пространство, абсолютно безлюдное в начале картины, снова пустеет.

Как известно, Самозванец из-под Кром на Москву не пошел: препоручил войска князю Василию Голицыну, послал в столицу с грамотой «от царевича Димитрия» Гаврилу Пушкина и тобольского воеводу Наума Плещеева, сам же отправился вербовать новых сторонников в Орел и далее в Тулу. Эти события произошли уже после смерти Бориса, в мае 1605 г. Таким образом, Мусоргский в очередной раз отходит от исторической реальности ради художественно правдивого отражения драмы совести народа. В этом решении его активно поддержал профессор Петербургской духовной академии В. В. Никольский, рекомендовавший завершить оперу Сценой под Кромами (первоначально она должна была заменить Сцену у Василия Блаженного).

Закрывающий картину плач Юродивого на фоне «зарева сильного пожара» за сценой становится эпилогом «от автора», концентрированным выражением художественно-исторической концепции Мусоргского.

Примечания

¹ Продолжение. Часть 1 («К проблеме историзма в опере М. П. Мусоргского «Борис Годунов». Часть 1: Соперник и Судия») опубликована в журнале «Актуальные проблемы высшего музыкального образования». 2022. № 5 (67). С. 8–14.

² В работе частично использованы материалы, собранные студентами 4 курса Академии хорового искусства имени В. С. Попова Георгом Вивидчем и Анной Кулешовой в рамках бонусной программы по истории музыки.

³ В четвертой главе книги Е. М. Левашева и Н. И. Тетериной [1, с. 312–375] подробно прослеживается, как эта тема постепенно выходила на передний план в процессе работы над различными драматургическими версиями оперы.

⁴ «В этот день в Грановитой палате состоялся грандиозный пир, на который были приглашены не только представители знати, но и простолюдины, члены гостиных сотен, купцы, городские старосты и рядовые москвичи. Такие пиршества продолжались десять дней. При этом для народа на Соборную площадь выкатывали бочки с пивом и медом, ставили столы с всевозможными угощениями» [3].

⁵ С 1930-х годов установилась традиция включать ее в постановки оперы в оркестровке М. М. Ипполитова-Иванова.

⁶ Сохранились лишь свидетельства о присутствии Ивана IV на освящении Покровского собора 29 июня 1561 года.

⁷ Пушкинский персонаж унаследовал имя от Николы по прозвищу Салос (согласно Карамзину, от греческого *σαλός* — простой, глупый), скончавшегося в 1576 году и погребенного в Троицком соборе Пскова. В цитируемой Карамзиным Псковской летописи, а также в различных вариантах устного предания о встрече юродивого с Иваном Грозным воспроизводятся его «ужасные словесы» и обвинения в кровопийстве, убившие царя в 1570 году пощадить опальный Псков. Во время пребывания в Михайловском и работы над трагедией Пушкин бывал на могиле Салоса и читал книгу псковского историка Николая Ильинского «Историческое описание города Пскова и его древних пригородов» [6].

⁸ Карамзин, Пушкин и Мусоргский представляют этот исторический персонаж в разных обстоятельствах. Историк рассказывает о посланном Борисом к донским казакам дворянине, который должен был изобличить Отрепьева. Но когда казаки схватили Хрущова и привели к Самозванцу, изменник бросился на колени со словами «Вижу Иоанна в лице твоём; я твой слуга навеки!» [2, с. 720]. У Пушкина Хрущов является к Самозванцу в Краков — как опальный и гонимый и бьет ему челом. У Мусоргского чудом спасшийся от расправы боярин «кланяется в землю» Самозванцу с примерно теми же словами, что у Карамзина.

⁹ В Сцене под Кромами снята ремарка соответствующего эпизода из сцены у собора: «Часть народа замахивается на мальчишек, те отскакивают». На лесной прогалине мучителей никто не отгоняет.

¹⁰ В трагедии Варлаам запекает ее дважды, только во второй раз — со второй строки («Молодой чернец постригся»).

¹¹ В биографическом очерке о Мусоргском Стасов не указал точный источник текста, потому что Худяков — общий знакомый критика и композитора — был сослан на каторгу в Верхоянске за участие в покушении на Александра II и все его труды оказались под строжайшим запретом [9].

¹² В трагедии патер Черниковский обсуждает с Самозванцем в Кракове обращение русского народа в католичество. Карамзин подробно рассказывает о контактах Лжедмитрия с иезуитами, в том

числе с его «ревностным доброхотом» папским нунцием Рангони [2, с. 714], и о тайном переходе расстриги в католическую веру [2, с. 716].

Список источников

1. Левашев Е. М., Тетерина Н. И. Историзм художественного мышления М. П. Мусоргского. М.: Памятники исторической мысли, 2011. 744 с.
2. Карамзин Н. М. Предания веков: Сказания, легенды, рассказы из «Истории государства Российского» / сост., вступ. статья Г. П. Макагоненко; комм. Г. П. Макагоненко и М. В. Иванова. М.: Правда, 1988. 798 с.
3. Венчание на царство Бориса Годунова // Музеи Московского кремля. URL: <https://www.kreml.ru/exhibitions/virtual-exhibitions.venchaniya-na-tsarstvo-v-moskovskom-kremle/venchanie-na-tsarstvo-borisa-godunova/#> (дата обращения: 30.12.2022).
4. Большая Российская энциклопедия: в 30 т. / ред. С. Л. Кравец. М.: Научное издательство БРЭ, 2010. Т. 15. 767 с.
5. Грачева И. Праздник вербы в Москве // Наука и жизнь. 2001. № 4. URL: <https://m.nkj.ru/archive/articles/5830/> (дата обращения: 31.12.2022).
6. Федорова И. Творческая история образа Николки в трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов». URL: http://pushgory.net/index2.php?option=com_content&task=view&id=198&pop=1&page=0&Itemid=2 (дата обращения: 8.12.2022).
7. Большая Российская энциклопедия: в 35 т. / ред. С. Л. Кравец. М.: Научное издательство БРЭ, 2010. Т. 4. 751 с.
8. Большая Российская энциклопедия: в 35 т. / ред. С. Л. Кравец. М.: Научное издательство БРЭ, 2010. Т. 35. 799 с.
9. Мусоргский. Жизнь и творчество русского композитора. URL: <http://www.mussorgsky.ru/> (дата обращения: 18.11.2022).

References

1. Levashev, E. M. and Teterina, N. I. (2011), *Istorizm khudozhestvennogo myshleniya M. P. Musorgskogo* [Historicism of artistic thinking of M. P. Mussorgsky], *Pamyatniki istoricheskoy mysli*, Moscow, Russia.
2. Karamzin, N. M. (1988), *Predaniya vekov: Skazaniya, legendy, rasskazy iz «Istorii gosudarstva Rossiyskogo»* [Traditions of the ages: Tales, legends, stories from the “History of the Russian

- State”], in Makagonenko, G. P. (ed.), Pravda, Moscow, USSR.
3. Muzei Moskovskogo kremlya (2022), “Crowning the kingdom of Boris Godunov”, available at: <https://www.kreml.ru/exhibitions/virtual-exhibitions.venchaniya-na-tsarstvo-v-moskovskom-kremle/venchanie-na-tsarstvo-borisa-godunova/#> (Accessed 30 December 2022).
4. Kravets, S. L. (ed.) (2010), *Bol'shaya Rossiyskaya entsiklopediya: v 30 tt.* [Great Russian Encyclopedia: in 30 vols], vol. 15, Nauchnoye izdatel'stvo BRE, Moscow, Russia.
5. Gracheva, I. (2001), "Willow Holiday in Moscow", *Nauka i zhizn'* [Science and Life], no. 4, available at: <https://m.nkj.ru/archive/articles/5830/> (Accessed 31 December 2022).
6. Fedorova, I. (2022), "The creative history of the image of Nikolka in the tragedy of A. S. Pushkin «Boris Godunov»", available at: [Pushgory.net](https://pushgory.net) (Accessed 8 December 2022).
7. Kravets, S. L. (ed.) (2010), *Bol'shaya Rossiyskaya entsiklopediya: v 35 tt.* [Great Russian Encyclopedia: in 35 vols], vol. 4, Nauchnoye izdatel'stvo BRE, Moscow, Russia.
8. Kravets, S. L. (ed.) (2010), *Bol'shaya Rossiyskaya entsiklopediya: v 35 tt.* [Great Russian Encyclopedia: in 35 vols], vol. 35, Nauchnoye izdatel'stvo BRE, Moscow, Russia.
9. "Mussorgsky. Life and work of the Russian composer", available at: [Mussorgsky.ru](https://mussorgsky.ru) (Accessed: 18 November 2022).

Информация об авторе

Н. М. Зейфас — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории музыки

Information about the author

N. M. Zeyfas — Doctor of Art History, Professor of the Department of History and Theory of Music

Статья поступила в редакцию 25.02.2023; одобрена после рецензирования 20.03.2023; принята к публикации 24.03.2023.
The article was submitted 25.02.2023; approved after review 20.03.2023; accepted for publication 24.03.2023.