

СКВОРЦОВА Н. М.

ЖАНРОВІ АМПЛУА ПЛАЧУ В ОПЕРАХ МОДЕСТА МУСОРГСЬКОГО І МИКОЛИ РИМСЬКОГО-КОРСАКОВА

У контексті російської професійної музики плач набуває особливого, навіть виняткового жанрового статусу. Спираючись на поширену традицію аутентичного голосіння, композитори ХІХ–ХХ століть демонструють багатство його жанрових амплуа, різноманітність прийомів і принципів розробки цього жанру. Найбільш продуктивним у цьому розумінні є період 60–80-х років ХІХ століття, важливий етап осягнення фольклору, осмислення професійною музикою нових стильових пластів і жанрів, зокрема: пильна увага романтиків до фольклору з його поетизацією давніх переказів і легенд, інтенсивним вивченням своєрідності народного побуту; розвиток етнографічного й історико-філологічного наукових напрямів; поява фольклористичних шкіл у Росії ХІХ століття; вихід праці П. Сокальського¹; перші спроби у дослідженні російських народних музичних інструментів, зокрема у працях О. Фамінцина²; зростаюча увага композиторів до пісенних і танцювальних фольклорних жанрів (билин, пісень вольниці, веснянок, колядок, колискових тощо), а також окремих стильових компонентів, які підкреслюють фольклорні особливості матеріалу.

Протягом цього періоду вийшли друком збірки народних пісень, укладені композиторами М. Балакиревим (1866), М. Римським-Корсаковим (1877), П. Чайковським (1869). Як відомо, і М. Мусоргський виявляв особливу зацікавленість історією народу і його творчістю, він записував і вивчав народні пісні, залучаючи їх до своїх творів.

У цей час відбувається активне проникнення у професійну музику плачу-причету, жанру, особливо значущого для слов'янських культур. У цьому переконує творчість М. Мусоргського і М. Римського-Корсакова, О. Бородіна і П. Чайковського, С. Рахманінова і М. Балакірева, а в українській традиції – М. Лисенка, М. Аркаса, Б. Яновського та ін. Симптоматично, що композитори ХХ – ХХІ століть з особливою зацікавленістю розробляють і втілюють фольклорний плач, зокрема Д. Шостакович, Е. Денисов, Б. Тищенко, Г. Свиридов, С. Слонимський, Л. Пригожин. В українській культурі ця тенденція набуває виявлення у П. Козицького, С. Людкевича, Б. Лятошинського, М. Скорика, Є. Станковича, І. Карабиця, В. Бібіка, В. Рунчака та багатьох інших композиторів.

Закономірно, що проблема втілення плачу у професійній музиці певною мірою актуалізована у багатьох музикознавчих й етнологічних працях. Методологічну основу дослідження становлять праці О. Соколова³, А. Сохора⁴ і В. Холопової⁵ з про-

¹ Сокальский П. П. Русская народная музыка, великорусская и малорусская, в её строении мелодическом и ритмическом и отличия её от основ современной гармонической музыки / П. П. Сокальский. – Харьков : Тір. А. Дарге, 1888. – 412 с.

² Найбільш відомими працями О. Фамінцина є: Гусли, русский народный музыкальный инструмент: Исторический очерк с многочисленными рисунками и нотными примерами / А. С. Фаминцын. – СПб. : Об-во любителей древней письменности, 1890. – 136 с. (Памятники древней письменности и искусства. – Т. 82); Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. Балалайка. Кобза. Бандура. Торбан. Гитара / А. С. Фаминцын. – СПб. : Э. Арнольд, 1891. – 218 с.

³ Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров / О. Соколов // Проблемы музыки ХХ века. – Горький : Волго-Вятское книж. изд-во, 1977. – С. 12–58.

⁴ Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки : в 3 т. – Т. 2. – Л. : Сов. композитор, 1981. – С. 231–294.

⁵ Холопова В. Музыка как вид искусства / В. Холопова. – СПб. : Лань, 2000. – 320 с.

блем типології музичних жанрів; монографії Г. Головинського¹, О. Соломонової² і С. Тишка³ з питань життєтворчості М. Мусоргського та М. Римського-Корсакова, а також статті Н. Данченкової⁴, О. Мурзіної⁵ і О. Шевчук⁶, у яких з'ясовується специфіка народного плачу.

Відзначимо, що досі не створено цілісних наукових праць із жанрової типології плачу як у фольклорній, так і в професійній музиці. Мета статті – типологізувати жанрові амплуа плачу в російській професійній традиції згідно з типологією сценічних амплуа.

Доцільно обґрунтувати дефініцію «жанрове амплуа». Порівнявши складові цього поняття – жанр і амплуа, пропонуємо таке його визначення: жанрове амплуа – це тип художньої репрезентації жанру, що визначається його функціонально-образною специфікою в кожному конкретному втіленні. Важливо, як репрезентовано жанр у різних драматургічних ситуаціях, у різних характерних типах. Окремо зазначимо, що запропонований варіант типології жанрових амплуа плачу багато в чому спирається на відому типологію сценічних амплуа, розроблену І. Аксьоновим, В. Бебутовим, В. Мейерхольдом і доповнену в деяких випадках загальною типологією театральних амплуа ХІХ століття. Нагадаймо, що автори, продемонструвавши завдяки системі амплуа зв'язок між типологією драматургічних сюжетів і акторськими типажами, спробували створити позачасову, «вічну» таблицю, яка містить сімнадцять пар чоловічих і жіночих амплуа, за їх допомогою можна охопити всю драматичну літературу від античності до сучасності⁷.

Не заглиблюючись у цю, дотичну до основної тему, конкретизуємо деякі з ключових позицій. Спираючись на відому типологію сценічних амплуа, пропонуємо наш варіант типології жанрових амплуа плачу, головним критерієм якої є функціональна специфіка жанру. У зв'язку з цим доцільно виокремити такі типи голосінь у російській професійній традиції:

1. **«Плач-трагік»** – власне плач, пов'язаний з головним своїм призначенням – оплакуванням померлого. У типології театральних амплуа ХІХ століття йому відповідає амплуа трагіка; у типології І. Аксьонова, В. Бебутова і В. Мейерхольда – амплуа Героя з «традиційним доланням трагічних перешкод у плані патетики». Серед ознак Героя – «велика виразність гри, найширший діапазон голосу, багатство тембрових відтінків»⁸.

2. **«Плач-лірик»** – це дещо «полегшений» плач, позбавлений «смертоносною» аури; це варіант оплакування різних нещасть, життєвих перипетій, душевних колізій.

¹ Головинский Г. Композитор и фольклор: из опыта мастеров XIX–XX веков. Очерки / Г. Головинский. – М.: Музыка, 1981. – 279 с.; Головинский Г. Мусоргский и фольклор / Г. Головинский. – М.: Музыка, 1994. – 220 с.

² Соломонова О. Б. «И когда смеётся лицо – вместе с ним не веселится ум». Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики. монография / Ольга Соломонова. – К.: Задруга, 2006. – 380 с.

³ Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков: исследование / С. Тышко. – К.: КГК им. П. И. Чайковского, 1993. – 119 с.

⁴ Данченкова Н. Народные представления о «том» свете и художественная система владимирских причитаний / Н. Данченкова // Мифологические представления в народной культуре: сб. ст. / ред.-сост. П. Гамзатова, О. Пашина. – М.: РИИ, 1993. – С. 70–90.

⁵ Мурзіна О. Українське голосіння – афект і формотворення / О. Мурзіна // Проблеми етномузикології: зб. наук. праць. – Вип. 1. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. – С. 70–106.

⁶ Шевчук О. Жартівливе голосіння (нотатки медієвіста) / О. Шевчук // Проблеми етномузикології: зб. наук. праць. – Вип. 1. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. – С. 222–228.

⁷ Мейерхольд В. Таблица амплуа / В. Мейерхольд, В. Бебутов, И. Аксёнов // Амплуа актёра. – М.: ГВЫРМ, 1922. – С. 6–11.

⁸ Там само.

3. **«Плач-комік»** (іноді «плач-трагікомік») – плач удаваний, з комічним чи трагікомічним забарвленням, близький до амплуа Клоуна, Блазня, Дурня й Ексцентрика, внутрішньо суперечливий, з типовою невідповідністю між тим, ким вони є по суті, і тим, як вони виглядають. У сценічній типології необхідними ознаками Коміка є «перебільшена пародія», можливі «неблагополуччя» у пропорціях, несподівані темброві характеристики та ін.

4. **«Плач-вісник»** – пов'язаний із передчуттям трагічної ситуації і станом приреченості, допомагає поглибити складні історичні і психологічні колізії, виходить на рівень філософських узагальнень. Його двійником у системі сценічних амплуа В. Мейерхольда виступає власне Вісник, який віщує події, які відбуваються поза сценою.

Звертаючись до конкретних прикладів художнього втілення плачу в російській музиці, відзначимо, що безперечним лідером у глибинному і різнобічному відтворенні народного причету належить Модесту Мусоргському. Унікальність його творчості зумовлена кількома причинами, які неодноразово були об'єктом досліджень. Одна з найважливіших передумов цього – дитинство композитора, проведене в с. Карево Псковської губернії, заповідному краї найдавніших обрядів, звичаїв, пісень. Саме тут зберігся потужний пласт глибоких старовинних традицій і, що особливо важливо в контексті цієї статті, культура голосінь: весільних, рекрутських і похоронних.

Принципово важливо й те, що своєрідність художньої натури композитора багато в чому визначається трагічним світовідчуттям, яке в жанрово-інтонаційному сенсі часто втілюється у смисловому полі голосінь. При цьому «унікальна подвійність сприйняття» його музики викликає до життя найскладніші форми втілення народного плачу: від приголомшливих за своєю трагічною глибиною – до комічних і трагікомічних варіантів. У цьому випадку доречна думка О. Соломонової: «Трагическое и комическое – две главные сферы творческого тяготения М. П. Мусоргского – постоянно присутствовали в амбивалентной зоне его произведений. Иногда они разводились в разные стороны, будто демонстрируя полярные векторы национального образа мира (“Сорочинская ярмарка” – “Хованщина”), иногда сближались, порождая семантически противоположные сопоставления (пролог, второе действие “Бориса Годунова”), временами спрессовывались в единый политональный узел (Пролог, Сцена под Кромами “Бориса Годунова”)»¹.

Композитор ніби вибудовує образи народного причету (зокрема, у вокальних творах), демонструючи безліч його жанрових амплуа: від плачу-молитви («Сиротка») і плачу-колискової («Колыбельная Ерёмушке») – до трагікомічних, гротескових і «лайливих» форм («Светик Савишна»). В оперному жанрі ця тенденція виявляється у справжній «лабораторії плачових варіантів». Розглянемо деякі з них докладніше.

Так, **Плач Ксенії «Где ты, жених мой»** («Борис Годунов», сцена в царському теремі) є традиційним плачем похоронно-поминального характеру. Відповідно до запропонованої типології жанрових амплуа, його найбільш логічно визначити як **«плач-трагік»**. Такої чіткої однозначності надає загальний контекст ситуації (смерть нареченого, з відповідною ремаркою автора «Ксения плачет над портретом жениха»), а також кілька типових прикмет голосіння. Серед них – квінтовий амбітус із виявленням двоопорного ладу (*фа – сі-бемоль*)², спадна скорботно-секундова інтонація, варіантний тип розвитку мелодії формульного типу, утримання слабого жіночого закінчення, яке символізує знесилені зриви.

¹ Соломонова О. Б. «И когда смеётся лицо – вместе с ним не веселится ум». Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики. монография / Ольга Соломонова. – К. : Задруга, 2006. – С. 268.

² Аналіз Плачу Ксенії здійснено за виданням клавiру опери: Мусоргський М. Борис Годунов Опера в 4-х действиях с прологом. Клавир [Ноты] / М. П. Мусоргский ; сост. и отред. по автограф. П. Ламм. – Л. : Музыка, 1974. – 448 с.

На думку дослідників, ладова специфіка теми близька до поспівок в українських піснях, зокрема плачах, історичних, колискових, сирітських (мається на увазі мелодичний розвиток від вершини-джерела, квінти, через натуральний або варіантний IV ступінь з поступовим спаданням). Адаптація українського модусу (від окремих поспівок до оперного задуму на український сюжет), як відомо, відбувалося протягом усього творчого життя композитора.

Вагоме «слово» у Плачі Ксенії залишається за вербальним текстом. Створений самим композитором у народній манері, він охоплює типове для голосінь пряме звернення до померлого і відзначається багатством епітетів («мой желанный», «на чужой сторонке», «под камнем тяжёлым» тощо). Принципово важлива тут ритмо-синтаксична структура тексту, яку докладно розглянув Г. Головинський: «Экспрессивный облик формула “трёх хорейских вздохов” приобретает в плаче Ксении. Горестный характер создаётся не только мелодическим ниспаданием, которое несёт с собой народная попевка, но и акцентной трёхударной метрикой с устойчивым триольным дроблением третьей доли <...> это оказывается одним из типичных “слов”, “лексем” музыкального языка Мусоргского, наделённых достаточно широким спектром значений: вздох, стон, причитание, баюканье <...>»¹.

Таким чином, у процесі трансплантації фольклорного жанру у професійну музику виникає ще одна, уже суто «мусоргська», емблема плачу. Це принцип багаторазового метроритмічного повтору, загалом не властивого вільній нерегламентованій манері народного виконання. Періодичність структури (тут – однотактний мелодичний зворот) у поєднанні з незмінним повтором інтонації-кінцівки створюють особливий художній ефект: «гибко изменчивое в своей живой непосредственности душевное излияние, далёкое от уставно-ритуального голошения»².

З іншого боку, тут наявна розміреність і безперервна повторюваність короткого мелодичного звороту, що, як відомо, є однією з істотних жанрових ознак похоронного плачу. Симптоматично, що цей ритмо-інтонаційний принцип у поєднанні зі слабким закінченням поспівок стає типовим знаком музичної мови М. Мусоргського, трапляється у багатьох його творах, пов'язаних із трагічною символікою (хор «Хлеба», хор стрілецьких дружин «Не дай пощады», «Трепак», «Сиротка», «Колыбельная Ерёмушки» та ін.).

Інше амплуа плачу спостерігаємо в оперній творчості Миколи Римського-Корсакова, який, на думку багатьох дослідників, виходить на один рівень із М. Мусоргським у «фольклорной эрудиции, совершенного постижения стиля и склада русской песни»³ і в достовірному відтворенні народного. Його захоплення фольклором, давньослов'янською міфологією, народними обрядами набуло вияву як у збірках народних пісень, так і в багатьох операх («Майська ніч», «Снігуронька», «Млада», «Ніч перед Різдом»). Найповніше композитор залучає обрядові дієства у казкових операх, зокрема у «Снігуроньці». Реалізація типового романтичного конфлікту двох світів – фантастичного і реального – здійснюється за допомогою двох інтонаційно-сміслових планів: колористичного і народно-жанрового. Закономірно, що останній із них представлений в опері значною кількістю протяжних, хороводних, весільних, танцювальних пісень і, що важливо, – інтонаційною символікою плачового жанру. Ідеться про «Скаргу Купави» (рос. «Жалоба Купавы») у фіналі першої дії «Снігуроньки», яка, згідно із запропонованою типологією амплуа, належить до типу **плачу-лірика**. Безумовно, цей фрагмент не може бути визначений як серйозний плач. І все ж, кілька ознак дає змогу вважати його зразком російської причетної традиції. Зокрема, можна

¹ Головинский Г. Мусоргский и фольклор / Г. Головинский. – М. : Музыка, 1994. – С. 158.

² Там само, с. 128.

³ Там само, с. 99.

говорити про очевидну спорідненість Скарги Купави зі «справжнім» Плачем Ксенії. Передусім, це відчутно завдяки своєрідності вербального тексту, який містить «смертельну» образність (насиченість типовими зворотами – «закрой глаза мне», «доской тяжёлой сердце раздави»). Характерним для поезики голосіння є й тонус мови – піднесено-патетичний, експресивний, дещо афектований.

Інтонаційні особливості вокальної партії героїні також певною мірою поглиблює скорботно-тривожний стан: мінорний лад з особливо трагічною семантикою тональностей (*мі-бемоль мінор, сі мінор*); ламаність мелодичної лінії з тембровими і динамічними перепадами голосу; «знервований» темп. К. Руч'євська, аналізуючи особливі типи інтонацій у «Снігуроньці», виокремлює кличі-заклики, які створюють атмосферу давніх заклинань. Більше того, дослідниця підкреслює, що в музичній характеристиці Купави вони, безумовно, пов'язані зі сферою особистісного, гостро емоційного переживання, що резонує, зокрема, і з плачовою сферою: «Интонации зова у Купавы близки интонациям плача. Её зовы, как и её плачи <...> это плачи-жалобы, взывания и обращения к народу и царю. Речь Купавы <...> окрашена сильной экспрессией, выходящей за рамки обрядовой внеличностной интонации»¹. Цікаво, що цей музичний фрагмент не обмежується суто етнічною традицією голосіння. Він вписаний у контекст загальноєвропейської скорботно-ламентозної сфери, залишаючи лише «жанрову тінь» аутентичного фольклорного плачу. «Жанровий зміст» Скарги, крім характерних плачових емблем та заклиальної символіки, доповнюють пісенно-романсова пластика з опорою на секстові інтонації і строфічну структуру тексту, а також мовне (речитативно-декламаційна інтонація, сповнена сумного розпачу).

Інтонаційна багатоплановість спостерігається і в оркестровій партії. З одного боку, інструментальний супровід доповнює схвильовано експресивний настрій героїні, доспіваючи і частково дублюючи її фрази. Однак чітка метроритмічна пульсація басів, яка нагадує траурну ходу маршу, у поєднанні з класичною визначеністю гармонічного плану підтверджують ідею класично-європейської трактування трагедійної сфери.

Повертаючись до Скарги Купави як «плачу-лірика», відзначимо, що головною відмінністю його від «плачу-трагіка» є загальний контекст ситуації і, власне, адресат оплакування. Тут немає справжнього трагізму становища, увиразнено лише рефлексивну сферу хворобливих душевних переживань дівчини. А втрата Купавою нареченого, резонуючи почасти з подібною, але вже незворотною втратою Ксенії, не переходить ключової, притаманної справжньому причету межі між життям і смертю. Звідси і спокійніший, загалом неекзальтований характер з опорою на ліричний тон висловлювання.

Найбільш несподіваним і парадоксальним жанровим амплуа плачу в російській музиці є «**плач-комік**» («**плач-трагікомік**»), який презентує стилістику трагічного жанру в пародійному об'єктиві. Дослідження пародії у праці О. Соломонової свідчить про поширеність такого «поводження» з плачем у професійній музичній культурі: «Столь частое использование плача-голошения в качестве жанрово-стилистической координаты пародийного симулякра – характерный признак этой жанровой разновидности пародии во все времена. Именно высокие в иерархическом отношении жанровые константы – такие как культовое пение, плач, славильные жанры – служили основой и архаической модели пародии»².

Симптоматично, що в російській оперній класиці найяскравіші зразки комічного і трагікомічного амплуа плачу репрезентовані саме у творчості М. Мусоргського і М. Римського-Корсакова. Так, опера «Золотий півник», названа композитором

¹ Ручьевская Е. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова: стиль, драматургия, слово и музыка / Е. Ручьевская. – СПб. : Композитор, 2002. – С. 90.

² Там само, с. 192.

«небылицею в лицах», за багатьма критеріями, близька до жанрових сфер музичної сатири і пародії. Зупинимося докладніше лише на комічному амплуа плачу.

Плач царя Додона над тілами вбитих синів (початок другої дії «Золотої півника»), на перший погляд, звучить цілком природно і правдиво. Цьому сприяють сюжетна інтрига (реальна смерть близьких людей), відповідні авторські ремарки («бросаясь на тела сыновей», «жалобно», «снова рыдает») і, частково, вербальний ряд, який апелює до трагедійно-поетичної традиції: «по притоптанной траве, по кровавой мураве», «попались в сети оба наши сокола», «пусть застонет тяжким стоном» та ін. Однак музичне втілення так званого плачу, як і контекстна ситуація, формують інший смисл, сприяючи деформації трагедійного образу.

Основою музичного матеріалу Плачу Додона обрано тему ура-патріотичного Військового Маршу «глуповців» з першої дії, який, своєю чергою, є інтонаційно трансформованим варіантом міської пісні-танцю «Світить місяць» (згадаймо як додаткову компрометуючу обставину нестерпне ставлення кучкістів до міської фольклорної традиції). Таким чином, плач Додона являє собою вже другий рівень семантичного зниження жанру: від танцю – через марш – до плачу! Симптоматично, що цю ж тему використав композитор і в завершальній сцені народного оплакування Додона. Таким чином, вибудовується певна драматургічна лінія: М. Римський-Корсаков звертається до танцювальної міської пісні, яка має негативний резонанс в оцінках кучкістів, демонструючи процес жанрової модуляції в найнеочікуваніші й далекі щодо першоджерела жанрові сфери: військовий марш і плач. З'явившись в опері як марш, ця тема виконує роль певної карикатурної маски, яка прикладається до різних, часто протилежних за змістом обставин. Крім того, сам жанр маршу *a priori* передбачає відсутність індивідуальної забарвленості висловлювань, особистісної реакції на події, що, у випадку з плачем Додона-батька, дає вельми парадоксальний результат. Показово, що загальний чоловічий плач додонівських воїнів (до речі, напрочуд рідкісне явище в аутентичній традиції) починається тільки з примусу царя, він навіть у такий трагічний момент не забуває про статус правителя-диктатора: «Все рыдайте за Додоном, пусть застонет тяжким стоном глубь долин <...>».

Відзначимо ще один суттєвий момент. Оркестровий вступ до Плачу Додона, який, за логікою, має навіювати загальний трагічний колорит, скоріше нагадує відомі сцени затемнення і заціпеніння з відповідною музичною реалізацією: остинато і певне ладогармонічне «гальмування», опора на збільшені гармонії. Далі, вже у вокальній партії «страждаючого» батька – натомість характерної імпровізаційності й особливої нервової пластики аутентичного плачу – з'являються механістично повторювані, метрично синхронні і впорядковані малотерцієві ходи, які зображують «крики» Додона, але більш схожі на технічні «вправи у плачі».

Привертає увагу винахідливість М. Римського-Корсакова у використанні збільшених секунд, які, будучи одночасно атрибутом експресивної плачової мови і типовим знаком східного світу, «подорожують» у свідомості слухача в різних семантичних зонах, викликаючи, знову ж таки, відчуття логічного парадокса (характерна ознака пародійного тексту, за О. Соломоною). І навіть характерні музичні емблеми голосіння – терцієві похитування мелодії, вирвані з природного імпровізаційного контексту, – втрачають свою органіку (фактично, вони є контуром збільшених гармоній цілого). Пізніше вони перетворюються на грубо скандований Додоном і його воїнами крик «А-А!», що репрезентує принцип «парадоксующе-остражняючих елементів пародійного тексту»¹.

¹ Ручьевская Е. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова: стиль, драматургия, слово и музыка / Е. Ручьевская. – СПб. : Композитор, 2002. – С. 164.

Розглянутий «плач-комік» є специфічним інтонаційним репрезентантом не лише образу царя-блазня, а й усього Додонового царства, демонструючи той «сознательно сконструированный мир нонсенса и неправды, мир не просто нереальный, а инверсивно вывернутый»¹, яким і характеризується «небылица в лицах» як жанр скоморошої творчості.

На відміну від комічного амплуа плачу, **«плач-вісник»** продовжує і поглиблює основні характеристики «плачу-трагіка», набуваючи при цьому нового, більш складного, філософсько-провісницького рівня. Можливо, головною відмінністю цього амплуа є оплакування ДО трагічної події, коли ж «плач-трагік» «реагує» на нього ПІСЛЯ.

Особливо показовою з цього погляду є фінальна **Пісня-плач Юродивого «Лейтесь, лейтесь слёзы»**. Для повноцінного осмислення цього образу, уже в контексті творчості М. Мусоргського, ще раз процитуємо О. Соломонову: «Это священное лицо, синтезирующее сакральный и смеховой духовные миры <...> В “Борисе Годунове” блаженный полностью выводится из смехового пространства <...> Обвитый “плацентой святости”, Юродивый Мусоргского – единственный в опере человек высшего духовного смысла, откровенно разоблачающий Концепцию Лицемерия»².

Об'єктом аналітичного розгляду обрано Другу пісню Юродивого («Лейтесь, лейтесь, слёзы горькие») – скорботне резюме опери і водночас трагічне пророцтво реальної історичної перспективи Русі. Безпосередньою функцією цього плачу є оплакування народу, його страждань і безвиході, що й відповідає основним «обов'язкам» «плачу-трагіка». З погляду музичного втілення цього фрагмента, він відповідає жанровому визначенню пісні-плачу, містить традиційну поетику голосіння. Серед типових його ознак – загальний скорботний характер, типові парно-секундові похитування мелодичної лінії, які вкладаються в інтонаційно-ритмічну формулу «трьох хорейчних зітхань» (цю метро-ритмічну групу детально розглянуто в контексті Плачу Ксенії), трагічна визначеність вербального ряду тощо.

Важливо підкреслити, що, крім суто плачової моделі, Пісня Юродивого становить унікальний тип поєднання генетично різних інтонаційно-жанрових сфер, які освячують глибинну сутність цього непростого образу. Основними жанровими репрезентантами такого міксту є: власне *плач-причет*, *колискова* зі стійким комплексом музично-виражальних засобів; *лірична протяжна пісня* з широкою розспівністю фраз у повільному темпі; *дитячі заклички* з характерною ритмікою наспіву, принципом багаторазового повтору і, що особливо важливо, – *юродська глосолалія* як специфічний прийом поєднання звуків і слів, які, з першого погляду, не мають сенсу. Як вказує О. Панченко, таке «косноязычное бормотание» в давнину вважалось сакральним засобом спілкування з Богом: «Это – пророческая традиция, восходящая к Книге Иеремии: “И я сказал: а-а-а, Господи! Я, как дитя, не умею говорить. Но Господь сказал мне: не говори “я дитя”, иди, куда я пошлю, и говори всё, что прикажу”»³. Таким чином, саме глосолалія як психолінгвістичний феномен відіграє визначальну роль у Пісні Юродивого як для формування його лексики, так і для інтонаційного втілення вокальної партії Блаженного (заколисуючі малосекундові поспівки на «а-а», пронизані стабільною в усіх культурах скорботно-ламентозною символікою).

Не менш важливою у цьому випадку є функція, пов'язана з провісництвом і передчуттям майбутніх трагедій, що, власне, дає право визначати цей плач як «плач-

¹ Ручьевская Е. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова: стиль, драматургия, слово и музыка / Е. Ручьевская. – СПб. : Композитор, 2002. – С. 91.

² Там само, с. 276–277.

³ Панченко А. Юродивые на Руси / А. Панченко // Русская история и культура. Работы разных лет. – СПб. : Юна, 1999. – С. 395.

вісник». Юродивий єдиний, хто викриває царя, віщує долю всього народу: «Состояние, в котором Юродивый порицает будущее, характеризуется постепенным отключением от реальности, погружением в некое сумеречное состояние <...> Это гениально передано тональными и структурными средствами: происходит неуклонное сползание с миксолидийского *As dur* (*As – F – Es – Cis*), и одновременное “распадение” периодической структуры, устойчиво выдерживаемой в песне <...>»¹. Такий «розпад» чіткої періодичності у поєднанні з несподіваними тонально-гармонічними «мутаціями» і є інтонаційним свідченням занурення Юродивого в транс.

Крім цього, провісницька самотня пісня-плач Юродивого драматургічно замикає розвиток образу народу, резонуючи, з одного боку, зі скорботним одноголосним вступом (фактурна паралель), а з іншого, – із плачем народу «На кого ты нас покидаешь» (жанрова паралель). Зазначені паралелі пісні Юродивого і найважливіших драматургічних зон опери підкреслюють, по-перше, стан його самотності, по-друге, – трагедійно-плачовий тонус музичних зон, якими обрамляється опера. Не випадковим у цьому контексті видається висловлювання О. Соломонової: «Весь трагизм этого неуместного плача-смеха (имеется в виду “На кого ты нас покидаешь”, (Пролог – *Н. С.*) раскроется только в конце оперы, в финальном отпевании Святой Руси – причете Юродивого, корреспондирующем к первому Плачу»².

Відзначимо, що в опері М. Мусоргського «Борис Годунов», фактично, наявні два типи віщування: перший репрезентовано початковим хором народу («На кого ты нас покидаешь»), він виконує роль реального віщуна, який передбачає подальші похмурі події (зокрема смерть новообраного царя); другий тип представлений Піснею Юродивого, віщування якого можуть бути сприйняті ретроспективно, у кореляції з хором народу.

Унікальним прикладом художньої розробки плачу, який демонструє глибокий синтез фактично всіх амплуа жанру, є народний **хор-плач «На кого ты нас покидаешь»** (Пролог). Досліджуючи проблему втілення причету, відзначимо, що цей фрагмент опери є одним із найскладніших і найцікавіших варіантів утілення плачової символіки у функціонально-драматургічній і в інтонаційно-жанровій сферах.

Не відриваючись від традиційного амплуа трагічного плачу, цей плач виявляє нові несподівані ознаки. Відзначимо лише основні позиції роботи М. Мусоргського з цим жанром. Модель «плачу-трагіка» має характерний комплекс виражальних засобів, відповідає вимогам заданого амплуа: квінтова ладова опора з низхідною ламентозною інтонацією; скорботний характер виконання, дворівнева темброва контрастність, варіантний тип розвитку викладеної мелодичної формули. Ці та багато інших музичних знаків плачу свідчать про традиційне трактування жанру, резонуючи, таким чином, з уже розглянутим справжнім Плачем Ксенії. Однак поступово виявляється інша функціональна специфіка цього голосіння, зокрема завдяки ситуації його виконання (плач народу в контексті «моління на царство» Бориса, першого нединастичного царя) і парадоксальному за мірою невідповідності епізоду здивування («Митюх, а Митюх, чего орём?»), відзначеного проривом справжнього сміху, ніби зовсім недоречного у плачовому контексті.

У цьому випадку доцільно знову навести думку вченого: «Именно этот важнейший компонент жанра не выдержан в голошении Пролога. Таким образом, текст (жанровая модель причитания), размещённый в несоответствующем контексте (смеховые эпизоды, сцены с Приставом, система ремарок), порождает иронический подтекст, который изменяет модус восприятия серьёзного жанра и обуславливает пере-

¹ Головинский Г. Мусоргский и фольклор / Г. Головинский. – М. : Музыка, 1994. – С. 130.

² Там само, с. 281.

ход текста в противоположное семантическое поле, в пародийном направлении»¹. Крім того, гіпертрофія інтонаційного образу плачу наприкінці сцени (наполегливе скандування повторюваних звуків на *fff*, утрироване звучанням плачового розспіву з неприродно чіткою організацією метра як нагадування про марш), а також наявність сміху в невідповідній ситуації доповнюють контури трагікомічного амплуа плачу.

Унікальну поліфункціональність цього причету можна представити у вигляді такої схеми: перший куплет: «плач-трагік» з ознаками «плачу-лірика» (поєднання з ліричною протяжною піснею) → сміховий епізод невідповідності, який знижує семантику жанру → другий куплет: «плач-трагік» спочатку, який втрачає ознаки справжнього причету завдяки гіпертрофії образу в кульмінації сцени (механістичність малотерцієвих спадних криків, викладених метрично рівномірно, восьмими – з розряду Додонового плачу).

Безпрецедентність цього «поліамплуа» доповнюється і його пророчою роллю, резонуючи зі згаданим плачем Юродивого. Віщуючи загибель царя і страдницький шлях усього народу, хоровий плач постає в амплуа провісника, сягаючи рівня філософських узагальнень і проєкцій майбутнього.

Здійснене дослідження дає змогу дійти певних висновків.

В оперній творчості М. Мусоргського і М. Римського-Корсакова наявні, фактично, усі відомі жанрові типи голосінь. Перший із них – «плач-трагік», найбільш звичне амплуа жанру. Аналогічно до фольклорного плачу, він виконує традиційну функцію – оплакування померлого. Його музичне втілення максимально наближене до поезики народних голосінь, про що свідчить розглянутий Плач Ксенії.

Інше жанрове амплуа плачу – «плач-лірик», який за багатьма ознаками також може бути трактований як трагічний. Його важливою ознакою є оплакування не смерті, а, радше, тяжкого життя, нарікання на побут, самотність та інші життєві труднощі. Ураховуючи інтонаційну відкритість цього плачу до багатьох фольклорних жанрів, зазначимо: голосіння, відтворені у професійній російській музиці, зокрема в оперній класиці, зазвичай репрезентовані мікстом власне плачу і жанрів ліричної забарвленості (колискової, протяжної пісні), «приспосованих» до емоцій трагічного спектру вже в аутентичній традиції. Така жанрова дифузія є однією із сутнісних ознак «плачу-лірика».

«Плач-комік», найчастіше пародійний плач, має інший механізм жанроутворення. При номінальному збереженні домінантних ознак «плачу-трагіка» тут наявний обов'язковий «зрив» поезики жанру, що здійснюється на рівні фундаментальних якостей або у сфері малопомітних контекстних обставин. При цьому принциповою ознакою «плачу-коміка» є його міграція у сферу комічного такими засобами: «несоответствие двух текстов, словесного и музыкального»; «гипертрофия и утрирование стилистических свойств»; «неадекватное использование жанровой символики»; «астилевые элементы <...> приобретающие свойства *чужеродных*, а потому разрушительных по отношению к заявленной (или присутствующей в сознании) стилистической модели»².

У Плачі Додона «помічниками» у пізнаванні трагічного амплуа є особливі формули «жаління» й оплакування у вербальному тексті, сюжетний ряд, окремі інтонаційні знаки (наприклад, малотерцієві ряди з вигуками «А-а!», організовані низхідним секвенційним рухом). Серед знижуючих, парадоксуючих елементів найбільш активними є механізація (упорядкована дводольність із суворим чергуванням вось-

¹ Головинский Г. Мусоргский и фольклор / Г. Головинский. – М. : Музыка, 1994. – С. 276.

² Усі ці ознаки музичної пародії виявлено у праці: Соломонова О. «И когда смеется лицо – вместе с ним не веселится ум». Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики : монография / Ольга Соломонова. – К. : Задруга, 2006. – 380 с.

мих), утриування (спів у високому для баса регістрі, «заикленість» на формулі «А-а!»), що набуває двозначного присмаку та ін.), парадоксальність контексту (батько, оплакуючи синів, встигає дати команду війську).

На відміну від поширених дифузних процесів у репрезентації голосіння, Плач Додона, крім іншого, є унікальною «ланкою» у складному ланцюгу жанрових деформацій, мутацій і модуляцій, які втілюють поєднання жанрів, протилежних не «по вертикалі», а «по горизонталі» (міграція міської пісні-танцю «Світить місяць» крізь квазіпафосний військовий марш до плачу).

Важливою ознакою «плачу-вісника» є відсутність екзальтації і насиченості неконтрольованою емоцією. Такі плачі зазвичай демонструють якісний перехід від суб'єктивного «плачу-нерва» до філософського об'єктивованого осмислення, від оплакування сьогодення до оплакування майбутнього, від «побутової» лексики голосіння до піднесених загальнолюдських знаків провісництва.

Наголосимо, що «плач-вісник» досить вільно оперує інтонаційними знаками жанрів, які супроводжують/оточують головний плач (безумовно, у межах «високих» жанрів). У Пісні Юродивого охоплено кілька жанрів, які взаємодіють за принципом жанрової дифузії: плач-причет – знак трагічної символіки; колискова і дитячі заклички – жанри, які свідчать про «дитячість» і незахищеність Юродивого; лірична протяжна пісня з характерними для неї драматичними резонансами і, що важливо, юродська глосолалія – ознака богообраності і провісництва.

Розкриття специфіки втілення плачу у творчості російських композиторів спонукає до подальших наукових досліджень, зокрема жанроутворюючих процесів. Окрім жанрової дифузії і жанрової модуляції як однієї з множинних форм жанрового синтезу (за В. Холоповою), потребують осмислення «механізми» деформації, трансформації, асиміляції плачу (розглянуті у працях О. Зінькевич у зв'язку зі специфікою жанроутворення)¹ в умовах професійної музичної традиції. Це резонує із систематизацією «естетичних дій над жанром» О. Соколова (диференціація трьох їх різновидів – екстраполяція, жанрове змішування й асиміляція), а також зі спорідненою їм класифікацією жанрового порядку В. Холопової, яка розрізняє жанрову дифузю, жанровий синтез і жанрове розшарування.

ЛІТЕРАТУРА

1. Головинский Г. Композитор и фольклор: из опыта мастеров XIX–XX веков. Очерки / Г. Головинский. – М. : Музыка, 1981. – 279 с.
2. Головинский Г. Мусоргский и фольклор / Г. Головинский. – М. : Музыка, 1994. – 220 с.
3. Данченкова Н. Народные представления о «том» свете и художественная система владимирских причитаний / Н. Данченкова // Мифологические представления в народной культуре : сб. ст. / ред.-сост. П. Гамзатова, О. Пашина. – М. : РИИ, 1993. – С. 70–90.
4. Зинькевич Е. С. Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства : автореф. дис. ... докт. искусствоведения : спец. 17.00.03 «Музыкальное искусство» / Зинькевич Елена Сергеевна ; Киевская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – К., 1986. – 38 с.
5. Мейерхольд В. Таблица ампула / В. Мейерхольд, В. Бебутов, И. Аксёнов // Ампула актёра. – М. : ГВЫРМ, 1922. – С. 6–11.
6. Мурзіна О. Українське голосіння – афект і формотворення / О. Мурзіна // Проблеми етномузикології : зб. наук. праць. – Вип. 1. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. – С. 70–106.

¹ Зинькевич Е. С. Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства : автореф. дис. ... докт. искусствоведения : спец. 17.00.03 «Музыкальное искусство» / Зинькевич Елена Сергеевна ; Киевская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – К., 1986. – 38 с.

7. Панченко А. Юродивые на Руси / А. Панченко // Русская история и культура. Работы разных лет. – СПб. : Юна, 1999. – С. 392–407.
8. Ручьевская Е. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова: стиль, драматургия, слово и музыка / Е. Ручьевская. – СПб. : Композитор, 2002. – 395 с.
9. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров / О. Соколов // Проблемы музыки XX века. – Горький : Волго-Вятское книж. изд-во, 1977. – С. 12–58.
10. Соломонова О. Б. «И когда смеётся лицо – вместе с ним не веселится ум». Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики. монография / Ольга Соломонова. – К. : Задруга, 2006. – 380 с.
11. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки : в 3 т. – Т. 2. – Л. : Сов. композитор, 1981. – С. 231–294.
12. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы / А. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки : в 3 т. – Т. 3 – Л. : Сов. композитор, 1983. – С. 129–142.
13. Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков : исследование / С. Тышко. – К. : КГК им. П. И. Чайковского, 1993. – 119 с.
14. Холопова В. Музыка как вид искусства / В. Холопова. – СПб. : Лань, 2000. – 320 с.
15. Шевчук О. Жартівливе голосіння (нотатки медієвіста) / О. Шевчук // Проблеми етномузикології : зб. наук. праць. – Вип. I. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. – С. 222–228.

Скворцова Н. М. Жанрові амплуа плачу в оперній творчості Модеста Мусоргського та Миколи Римського-Корсакова. Розглянуто специфіку втілення жанрових типів плачу в російській оперній класиці. В об'єктиві дослідження – трагічна, лірична, комічна та провісницька моделі голосіння, які в координації з відомою типологією сценічних амплуа постають як «плач-трагик», «плач-лірик», «плач-комік» і «плач-вісник». Умови інтонаційної репрезентації кожного з них залежать від комплексу пріоритетних засобів музичної виразності, функціональної призначеності та контекстних обставин.

Ключові слова: плач, жанрове амплуа, російська оперна класика.

Скворцова Н. Н. Жанровые амплуа плача в оперном творчестве Модеста Мусоргского и Николая Римского-Корсакова. Рассмотрена специфика воплощения жанровых типов плача в русской оперной классике. В объективе исследования – трагическая, лирическая, комическая и пророческая модели голошения, которые в координации с известной типологией сценических амплуа представлены как «плач-трагик», «плач-лирик», «плач-комик» и «плач-вестник». Условия интонационной репрезентации каждого из них зависят от комплекса приоритетных средств музыкальной выразительности, функционального предназначения и контекстных обстоятельств.

Ключевые слова: плач, жанровое амплуа, русская оперная классика.

Skvortsova N. M. The Genre Types of Lamentation in the Opera Works by Modest Mussorgsky and Nikolai Rimsky-Korsakov. The specificity of embodiment of the lamentation genre types in Russian classic opera was examined in this article. The research focuses on the tragic, lyric, comic and prophetic models of lamentation, which in coordination with the famous typology of stage roles are represented as tragic, lyric, comic and prophetic. The conditions of intonational representation of each of them depend on a set of priority means of musical expression, functional purpose and contextual circumstances.

Keywords: lamentation, genre type, Russian classic opera.