

СОЛОМОНОВА О. Б.

РЕЖИСЕРСЬКО-ДРАМАТУРГІЧНА ФУНКЦІЯ РИТОРИЧНОЇ ФІГУРИ *KATABASIS* В ОПЕРІ «БОРИС ГОДУНОВ» МОДЕСТА МУСОРГСЬКОГО

«У каждого смысла есть свой праздник Возрождения...»
(М. Бахтин).

Доводити геніальність Модеста Петровича Мусоргського немає потреби. Проте, щоб оцінити силу цієї геніальності (яка, відомо, може жартувати з її володарями), почну зі зворотного. Прочитую думку не просто сучасників, а й друзів композитора:

В. Стасов – М. Балакіреву (16 травня 1863 р.): «Что мне в Мусоргском <...> Ну да, он как будто одно думает со мною, но я не слышал у него ни одной мысли, ни одного слова из настоящей глубины пониманья, из глубины захваченной, взволнованной души <...> Все у него вяло, бесцветно. Мне кажется, он совершенный идиот. У него ничего нет внутри»¹.

М. Балакірев – В. Стасову (3 червня 1863 р.): «<...> У меня никого, кроме Вас, нет. Кюи я не считаю, он талант, но [не] человек в общественном смысле. Мусоргский почти идиот. Римский-Корсаков пока ещё прелестное дитя <...>»².

Як бачимо, ампула ідіота – досить стабільне у характеристиці композитора. Пояснити це можна було б тим, що листи написані 1863 року, коли М. Мусоргський ще не створив своїх шедеврів. Але згадаймо нищівну критичну статтю Цезаря Кюї з приводу вже написаного «Бориса», а також його ж посмертний «Критичний етюд», у якому, зважаючи на специфіку «прощального» жанру, має бути або добре, або ніяк. У нашому випадку все навпаки. Уже в першому абзаці – справжнє аутодафе, здійснене за одним сценарієм: спочатку реверанс, потім стусани. «Небагато було композиторів, – пише Ц. Кюї, – твори яких відзначалися б такими високохудожніми якостями і такими значними недоліками, як твори Мусоргського. Натура його, найвищою мірою талановита, щедро наділена розкішними даними, необхідними для музичної творчості, має у той же час деяку антимузичну закваску <...>»³.

Вражає завершення посмертної статті: «<...> У творах Мусоргського є великі недоліки й недоладності, але без цих недоліків Мусоргський був би генієм»⁴. Без коментарів...

Розглянемо, що могло спричинити таку «глухоту» соратника-кучкіста. Відповідь одна. Як слушно відзначив С. Слонимський (і він тут не самотній), «Мусоргський – єдиний композитор ХХ століття, який жив у ХІХ столітті»⁵. Випередивши свій час і «розмовляючи» музичною мовою майбутнього, він зазирнув у ті семантичні глибини, реальне усвідомлення яких прийшло набагато пізніше і продовжує приходити донині.

¹ Письмо В. В. Стасова М. А. Балакиреву от 16 мая 1863 г. // Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым : в 2 т. – Т. 1 : 1858–1869. – М. : ОГИЗ ; Музгиз, 1935. – С. 182.

² Письмо М. А. Балакирева В. В. Стасову от 3 июня 1863 г. // Там само. – С. 192–193.

³ Кюи Ц. М. П. Мусоргский (Критический этюд) // Кюи Ц. А. Избранные статьи / Ц. А. Кюи ; сост., автор вступит. ст. и примеч. И. Л. Гусин. – Л. : Музгиз, 1952. – С. 286–287.

⁴ Там само. – С. 286.

⁵ Цит. за: Ручьевская Е. «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен. К проблеме поэтики жанра / Е. Ручьевская. – СПб. : Композитор, 2005. – С. 182.

У статті досліджується специфіка режисерського таланту М. Мусоргського. Про увагу дослідників до цієї проблеми свідчить робота Р. Берченка «Композиторская режиссура Мусоргского»¹, а також розділ книги К. Руч'євської про «Хованщину» «Мусоргский – режиссёр»². Не заперечуючи думок, висловлених цими вченими, зосереджу увагу на тих проблемних зонах, які не привернули спеціальної уваги дослідників. Йдеться про унікальність жанрової режисури М. Мусоргського (з акцентом на жанрі плачу-голосіння) і робота композитора з риторичними фігурами, зокрема із семантикою *katabasis*'а в опері «Борис Годунов» – в аспектах, пов'язаних насамперед з іманентно музичними факторами інтонаційної драматургії³.

Передусім з'ясуємо етимологію поняття *режисер*. У перекладі із французької це слово означає *управляти*. Як відомо, у буквальному значенні *режисер* це *розпорядник, керуючий*. У середині XIX століття поняття «режисер» мало досить вузький зміст. Так, у тлумачному словнику В. Даля зазначено: «Режисер – керуючий акторами, грою, виставами, який призначає, що давати або ставити, і розподіляє ролі»⁴. Аналогічно трактується це поняття у словнику Ф. Брокгауза та І. Ефрона (1699): «Режисер – особа, яка керує постановкою п'єси і грою акторів»⁵.

Однак, незважаючи на таке вузьке розуміння режисерської професії у XIX ст., вважаємо за можливе стверджувати, що М. Мусоргський, конгеніальний у різних сферах діяльності, у кожному своєму творі виявив неабиякий режисерський талант – у сучасному розумінні цього слова. Доведемо це на прикладі опери «Борис Годунов», що й становитиме мету і зміст статті.

Режисерський хист М. Мусоргського зумовлений універсалізмом таланту композитора, його блискучою обдарованістю у різних культурних сферах. Серед них особливо відзначаю поетичну і виконавську (згадаймо, що М. Мусоргський – автор оперних лібрето, віршів, бездоганних за відчуттям стилю листів, першокласний піаніст, співак, стилізатор, актор різних амплуа, включаючи жіночі ролі, тощо). Додамо до цього рідкісне відчуття ним історії і національно-ментальних, питомих моделей російської культури, таких як церковний дзвін, культовий спів, скоморошество, юродство і багато іншого. А ще – усупереч міфу про невігластво композитора – згадаємо про його блискучу музичну ерудицію і знання інтонаційної символіки, включаючи барочні музично-риторичні фігури.

Зважаючи на межі статті, зосередимо увагу на роботі М. Мусоргського з катабасисною символікою. Як відомо, катабасис (у перекладі з грецької *katabasis* – зішестя в пекло) це музично-риторична фігура, яка символізує у барочній музиці розп'яття, страждання на Хресті і, нарешті, смерть. *Katabasis* – поширена тема в міфології та літературі, починаючи з найдавніших часів. Найвідоміші приклади – подорож Одисея в Аїд (XI пісня «Одисеї»), спускання у глибини підземного світу Орфея та Енея («Енеїда» Вергілія, книга VI). Нагадаємо, що Христос між своєю смертю і воскресінням здійснив свій *katabasis* – зійшов у пекло, щоб вивести звідти праведників.

¹ Берченко Р. Э. Композиторская режиссура М. П. Мусоргского / Р. Э. Берченко. – М. : Едиториал УРСС, 2003. – 224 с.

² Ручьевская Е. «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен. К проблеме поэтики жанра / Е. Ручьевская. – СПб. : Композитор, 2005. – 388 с.

³ Аналітичними об'єктами статті є обидві авторські редакції опери.

⁴ Даль В. Режиссёр // Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. – Т. 4 / В. Даль. – М. : Русский язык, 1991. – С. 89.

⁵ Брокгауз Ф., Ефрон И. Режиссёр // Брокгауз Ф., Ефрон И. Энциклопедический словарь / Ф. Брокгауз, И. Ефрон. – М. : ЭКСМО, 2004. – С. 443.

В опері «Борис Годунов» репрезентовано і пряме, і метафоричне трактування катабасису: Борис, музична характеристика якого часто ґрунтується на реальному відтворенні вказаної інтонаційної ідеї, у метафоричному значенні падає у пекло духу свого, карається полум'ям совісті й розпачу. Завершується це метафоричне коло в останньому голосінні Юродивого («Горе, горе Руси, плачь, плачь, русский люд, голodный люд!»), яке також спирається на катабасисну символіку (приклад 9 а).

Як завжди у М. Мусоргського, важливою є завершальна ремарка, якою увінчується символічний контекст трагедії: «За сценой глухие удары набата продолжают». Зважаючи, що набат – найбільш драматичний тип дзвону, пов'язаний із трагічними сторінками російської історії, цей підтекст стає явним.

Щодо прямих проявів катабасисної символіки в інтонаційній характеристиці Бориса, відзначимо: по-перше, більшість моментів, пов'язаних з ідеєю приреченості царя, ґрунтуються саме на цій риторичній фігурі – у її відвертому або латентному вигляді, у діатонічному або хроматизованому варіанті, наближеному до музично-риторичної фігури *passus duriusculus*. Наведемо основні приклади залучення низхідної графіки *katabasis'y* для характеристики Бориса.

Важливо, що вже перша поява царя – Монолог «Скорбит душа» (друга картина Прологу, ц. 15) – програмує його «страстний шлях» (наголосимо, що оркестрова тема тяжких передчуттів Бориса, яка передує цьому монологу, також базується на низхідній графіці – приклад 1).

Приклад 1.

Монолог «Скорбит душа»



Подальший хід «страстним шляхом» – Монолог «Достиг я высшей власти» (перша картина другої дії). У ньому всі кульмінаційні фрагменти, якими озвучується Борисове «ходіння по муках», позначені катабасисом (приклад 2).

Приклад 2.

Монолог «Достиг я высшей власти»

а)



б)



в)



г)



Как бу - ря, смерть у - но - сит же - ни - ха...

д)



ме - ня, ме - ня, не - счаст - но - го от - ца!..

Тенденція продовжується знов-таки у другому акті, у сцені із Шуйським (момент інфернального сміху Бориса після фрази «Слыхал ли ты когда-нибудь <...> чтоб дети мёртвые из гроба выходили?», ц. 47, 48), а також у сцені з курантами, у якій кульмінаційні фрази царя («Уф! тяжело, дай дух переведу» (ц. 61) і «Не я, не я, не я твой лиходеи!» (ц. 67))¹, як і оркестрова тема галюцинацій, також позначені графікою зішестя (ц. 68) (приклад 3).

Приклад 3.

Сцена з курантами

а)



Уф! тя - же - ло; дай дух пе - ре - ве - ду...

б)



Не я... не я твой ли - хо - дей!

Серед інших фрагментів, які формують «катабасисну долю» царя Бориса, відзначимо його передсмертні звернення до Феодора «Сейчас ты царствовать начнешь» (ц. 51) і «Воззри, молю, на слезы грешного отца» (ц. 57) (приклад 4).

Приклад 4.

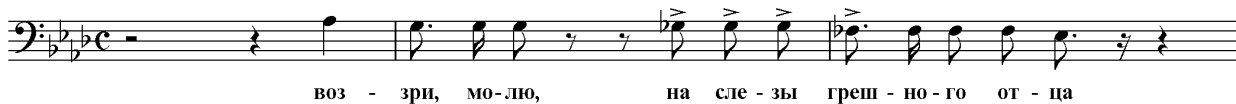
Сцена смерті Бориса

а)



Сей - час ты цар - ство - вать нач - нешь.

б)



воз - зри, мо - лю, на сле - зы греш - но - го от - ца

Цікаво, що наприкінці сцени смерті Бориса М. Мусоргський застосовує унікальний режисерський прийом, який провіщає кінематографічне «накладання кад-

¹ Симптоматично, що завершальна фраза царя («Помилуй душу преступного царя Бориса!») у сцені з курантами (ц. 101) у першій редакції базується на повтореному «dis», у другій – становить *passus duriusculus*.

рів». Одночасно, у двох оркестрових шарах, звучать семантично протилежні інтонаційні ідеї: вниз – тема царської влади, вгору – катабасис як свідчення людської тлінності та приреченості.

Пасіонарна символіка зішестя – у найбільш експресивному хроматизованому варіанті *passus duriusculus* – наявна і в характеристиці Бориса Юродивим у сцені біля собору Василя Блаженного (ц. 31) – єдиному прямому викритті царя «Нельзя молиться за царя Ирода!» (приклад 5).

Приклад 5.

Сцена біля собору Василя Блаженного

Нель - зя мо - лить - ся за ца - ря И - ро - да!..

Важко упевнено говорити про усвідомлене й цілеспрямоване рішення М. Мусоргського здійснити «катабасисну долю» царя Бориса. Проте деякі важливі факти свідчать про можливість такого припущення. Так, працюючи над другою редакцією опери, М. Мусоргський посилює катабасисне навантаження образу Бориса: у завершенні сцени з курантами у другій редакції, на відміну від першої, також з'являється ця інтонаційна символіка (у зверненні до Господа на словах «помилуй душу преступного царя Бориса!», приклад 6).

Приклад 6.

Сцена з курантами

Гос - по - ди! ты не хо - чешь смер - ти греш - ни - ка, по - ми - луй ду - шу пре - ступ - но - го ца - ря Бо - ри - са!

Не менш цікавим є катабасисна природа оркестрової партії, якою акцентується символічне навантаження образу царя на завершенні цієї сцени: всупереч більш вільній у своєму русі вокальній партії Бориса, інструментальною лінією окреслюється прямолінійне «зішестя у пекло» (на тлі фрази «Господи! Ты не хочешь смерти...»).

Можна навести безліч прикладів, проте найбільш переконливий з них – кульмінація хору «Расходилась, разгулялась» зі сцени під Кромами (четверта дія), у якій відверто звучить ідея неминучості розплати. Ідеться про фрагмент «Смерть, смерть Борису!» (ц. 49–50, двічі!), який є найбільш вагомим і прямим доказом смислової динаміки *katabasis'a* (приклад 7).

Приклад 7.

Сцена під Кромами

Так завершується семантичне коло, яке окреслює інтонаційну парадигму гріхопадіння-розп'яття-смерті і має, як це часто буває у М. Мусоргського, дві паралельні системи значень: латентно-інверсивну (у Пролозі) і пряму (у сцені під Кромами).

Особливо підкреслимо, що М. Мусоргський – не прихильник прямого й очевидного змісту: замість «відкритого тексту» він часто «надає перевагу плану таємного, прихованого підтексту, який різко суперечить зовнішній формі вираження»¹ і навіть налаштовує на хибний шлях. Ідеться, насамперед, про фрагмент «Живи и здравствуй, царь наш батюшка!» із другої картини Прологу, який передує грандіозній «Славі» – головній кульмінації вінчання Бориса на царство. Це перше «Привітання» народу являє собою очуднений (рос. *остранённый*) *catabasis*, проведений у тритоновому співвідношенні мажорних тональностей *C–Fis* (див. оркестровий вступ), на *fortissimo*, у неадекватно-танцювальному ритмі² (приклад 8).

Приклад 8.

Привітання перед Славою «Уж как на небе...»

¹ Беленкова И. Принципы диалога в «Борисе Годунове» Мусоргского и их развитие в советской опере // М. П. Мусоргский и музыка XX века. – М. : Музыка, 1990. – С. 129.

² Усі приклади наводяться за виданням: Мусоргский М. Борис Годунов. Опера. Клавир / сост. и отредактировал по автографам композитора П. Ламм. – Л. : Музыка, 1973. – 448 с.

Це аномальне «прославляння», перебуваючи на зламі важливих у драматургічному відношенні фрагментів Прологу (кінця першої картини «Завоем, для чого не забудь?» і початку другої картини з умовно-театральним «Да здравствует царь Борис Феодорович!»), має два семантичних виміри: мажорним тоном воно відповідає славильній символіці, за мелодичними ж властивостями – це типова фігура катабасис.

Наявність на початку сцени славлення Бориса риторичної фігури відспівування, як геніальна режисерська знахідка композитора, активізує прихований смисл: якщо сходження на престол інтонаційно закодоване як зішестя, то результат є передбачуваним (невипадково дослідник С. Фролов трактує цю Славу так: «<...> Із шумом, лементом, із дзвонами коронація Бориса сприймається як його урочисте повалення»¹).

Кількість прикладів можна розширити, однак важливою є тенденція. Вважаємо, що така стабільність у зверненні до ідеї катабасиса не випадкова. Це дає підстави говорити про наявність в опері ще одного лейткомплексу – тематичного комплексу приреченості Бориса, який пройшов страстний шлях від гріхопадіння, власної Голгофи і розп'яття на хресті совісті – до смерті. Метафорично цей інтонаційний комплекс можна назвати катабасисом царя Бориса (в архетиповому значенні цього слова як «зішестя у пекло»).

Поінформованість М. Мусоргського у сфері риторичних фігур виявляється у їх цілеспрямованому залученні з пародичною метою у «Райку», що розвінчує міф про безграмотність композитора. Адже, як помітив О. Пушкін, «хороший пародист обладає всіма слогами»². Отже, М. Мусоргський володів ними.

Ще один важливий напрям композиторської режисури М. Мусоргського – робота з жанрами, яка вражає своєю продуманістю й логічною обґрунтованістю. Інтонаційна інтрига опери «розкручується» між двома семантично протилежними жанровими сферами – Славою і Плачем, корелятами життя і смерті, які прояснюють глибоку філософсько-етичну сутність опери «Борис Годунов». Симптоматично, що саме плач стає першим і останнім жанровим акцентом в опері: її інтрига розвивається від плачу-провісника трагічної долі Бориса (хор «На кого ти нас покидаєш») – до трагічного резюме опери, знову ж таки, пророчого плачу Юродивого за Руссю. Так два героя-антипода – ієрархічно найвищий і найнижчий – паралельно проходять свою Голгофу, відзначену загальною інтонаційною програмою «страстного шляху».

У протилежному семантичному полі перебувають славильні жанри. Показово, що всі Слави, присвячені реальним історичним, «тварним» персонажам³ (Борис, Самозванець, боярин Хрущов), репрезентують типову для М. Мусоргського модель увінчання-розвінчання – антиславлення, яке має обов'язковий «зрив» славильної семантики (як, наприклад, славлення бояринові Хрущову або Слава Борису «Уж как на небе солнцу красному слава»). Не випадковим у цьому контексті є виняток – «Слава Царю Небесному», яка виконується каліками перехожими – єдине щире славлення в опері.

¹ Фролов С. «Славления» в опере М. Мусоргского «Борис Годунов» / С. Фролов // Келдышевский сборник. Музыкально-исторические чтения памяти Ю. В. Келдыша. – М. : ГИИ, 1999. – С. 140.

² Пушкин А. С. Англия есть отечество карикатуры и пародии // Пушкин А. С. Собрание сочинений : в 10 т. – Т. 6 / А. С. Пушкин. – М. : Худ. литература, 1976. – С. 55.

³ Згадаймо біблейське: «<...> Заменили истину Божью ложью и поклонялись, и служили тварим вместо Творца» (Римлянам, 1 : 25).

Показово, що Плач і Слава, репрезентовані у Пролозі, виявляють спільність драматургічного розвитку. В обох випадках наявна тенденція до самознищення жанру шляхом гіпертрофії його ознак у кульмінації. Суть цього прийому – рух від природного експонування інтонаційної ідеї до її профанації у підсумковому проведенні шляхом шаржованого укрупнення жанрових ознак і механістичного повторення у різкій динаміці, у крикливому тембровому забарвленні. В обох випадках розвиток завершується «повною перемогою автоматичного світу» – «позбавленого гнучкості, мертвого»¹.

Так вибудовується чітка драматургічна концепція, відповідно до якої за кожним аргументом на користь позитивного трактування інтонаційної ідеї звучить її спростування, яким і прояснюється реальний смисл: «З'ясовується, що можна зовні дотримуватися прямої форми висловлення, але при цьому досягти протилежного результату»². Вважаємо, що ці акценти не можна вважати випадковими: є підстави визнати їх найважливішим режисерським прийомом М. Мусоргського, спрямованим на формування глибинних смислових інтенцій опери.

І ще один важливий режисерсько-драматургічний «жест» М. Мусоргського. Цікаво, що в зону пасіонарно-плачової семантики композитор вводить і Юродивого, який символізує, з одного боку, ідею розплати, а з іншого, – образ «розп'ятої Русі». Антагоніст і прямий викривач Бориса, Юродивий, водночас, – це совість царя, його зворотне Я, звернене до Бога й ідеї каяття-розп'яття за гріхи. Невипадковою є спільність інтонаційної драматургії обох героїв: у кульмінаційних зонах опери вони «підключаються» до єдиної інтонаційної програми, яка ґрунтується на катабасисі й плачі – головних музичних символах страждання і смерті за всіх часів.

У випадку з Борисом спостерігається рух по спіралі інтонаційної семантики смерті: презентація царя – це, по-перше, його заклик на царство плачем, який ніби вводить Бориса у тимчасову зону смерті, а по-друге, – катабасис (здаємо перший монолог «Скорбит душа»).

Завершення цієї спіралі – відверте проголошення ідеї смерті у сцені кінчини Бориса, озвученій молитовним заупокійним хором і катабасисом. Усе це – на рівні режисировання особистої драми царя. На вищому ж, філософсько-етичному рівні, який презентує ідею «народ – влада», тема його смерті відзначена скандованим проголошенням фрази «Смерть, смерть Борису!» з відвертим катабасисним звучанням у кульмінації хору «Расходилась, разгулялась» (див. приклад 7).

У Юродивого, людини вищого сенсу, який бачить не Видиме, а Сутність, також наявна стійка парадигматика плачу, збагачена хроматизованим низхідним рухом (*passus duriusculus*) драматургічно важливих фраз «Нельзя молиться за царя Ирода!» і «Горе, горе Руси!» (приклад 9).

¹ Лотман Ю. Пушкин: Биография писателя. Статьи и заметки. «Евгений Онегин». Комментарий / Ю. Лотман. – СПб. : Искусство, 2005. – С. 810–811. Дуже влучно з цією думкою резонує висловлювання М. Арановського з приводу фіналу Шостої симфонії Д. Шостаковича: «Кажется, кроме слепой восторженности толпы и целиком внешнего энтузиазма <...> здесь нет и в помине ничего <...> это <...> вырвавшееся на волю “коллективное бессознательное”, которое правит толпой, охваченной древнейшим инстинктом. Перед нами точно выписанный портрет массы. Причём портрет, не лишённый внешней привлекательности <...> Асимметрия налицо <...> Всё остальное слушатель должен додумать сам» (Арановский М. Музыкальные «антиутопии» Шостаковича / М. Арановский // Русская музыка и XX век. – М. : ГИИ МКРФ, 1997. – С. 246–247).

² Там само. – С. 246–247.

Сцена біля собору Василя Блаженного

а)

Нель - зя мо - лить - ся за ца - ря И - ро - да!..

б)

Го - ре, го - ре Ру - си, плачь, плачь, рус-ский люд, го - лод - ный люд!

Воістину М. Мусоргський – композитор сильного стилю (К. Руч'євська¹), блискучий композитор-режисер, у якого немає жодної випадкової ноти, а всі деталі, гранично виважені й семантично активні, працюють на ціле. У цьому сенсі важливою є думка Е. Фрід про «Хованщину»: «Створюючи свої опуси, він (М. Мусоргський – О. С.) бачив внутрішнім поглядом усе: цілісний вигляд діючих осіб, динаміку переміщення у просторі людських шарів і груп. У музику він вкладав певний “код”, який на відстані століття, правильно розшифрований, може бути надійним помічником для постановника й виконавця»².

Шкода, що геніальна оперна режисура М. Мусоргського не змогла переконати режисерів-постановників Київського театру опери й балету імені М. Лисенка поставити «Бориса Годунова» в редакції автора, а не М. Римського-Корсакова (чого вже немає в усьому світі!). Звичайно, якби М. Мусоргський був живий, він міг би подати позов щодо захисту авторських прав. Але його немає. Отже, справа за нами...

Як епілог, наведу слова з рецензії Гюляри Садах-Заде: «Вражає, до чого все-таки актуальний “Борис Годунов” за всіх часів. Це тому, що у нас надворі завжди – сумний час. Іншого не дано...»³...

ЛІТЕРАТУРА

1. Арановский М. Музыкальные «антиутопии» Шостаковича / М. Арановский // Русская музыка и XX век. – М. : ГИИ МКРФ, 1997. – С. 213–249.
2. Беленкова И. Принципы диалога в «Борисе Годунове» М. Мусоргского и их развитие в советской опере / И. Беленкова // М. Мусоргский и музыка XX века. – М. : Музыка, 1990. – С. 110–136.
3. Берченко Р. Э. Композиторская режиссура М. Мусоргского / Р. Э. Берченко. – М. : Едиториал УРСС, 2003. – 224 с.
4. Брокгауз Ф., Ефрон И. Режиссёр // Брокгауз Ф., Ефрон И. Энциклопедический словарь / Ф. Брокгауз, И. Ефрон. – М. : ЭКСМО, 2004. – С. 443.
5. Даль В. Режиссёр // Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. – Т. 4 / В. Даль. – М. : Русский язык, 1991. – С. 89.
6. Кюи Ц. А. М. Мусоргский (Критический этюд) // Кюи Ц. А. Избранные статьи / Ц. А. Кюи ; сост., автор вступит. ст. и примеч. И. Л. Гусин. – Л. : Музгиз, 1952. – С. 286–296.

¹ Ручьевская Е. «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен. К проблеме поэтики жанра / Е. Ручьевская. – СПб. : Композитор, 2005. – С. 14.

² Фрид Э. Прошлое, настоящее и будущее в «Хованщине» М. Мусоргского / Э. Фрид. – Л. : Музыка, 1974. – С. 237.

³ Садах-Заде Г. Новый московский документализм / Г. Садах-Заде // Окно в Европу. Приложение к газете «Мариинский театр». – 2006. – № 1–2. – С. 2.

7. Лотман Ю. Пушкин: Биография писателя. Статьи и заметки. «Евгений Онегин». Комментарий / Ю. Лотман. – СПб. : Искусство, 2005. – 847 с.
8. Письмо В. В. Стасова М. А. Балакиреву от 16 мая 1863 г. // Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым : в 2 т. – Т. 1 : 1858–1869. – М. : ОГИЗ ; Музгиз, 1935. – С. 182.
9. Письмо М. А. Балакирева В. В. Стасову от 3 июня 1863 г. // Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым : в 2 т. – Т. 1 : 1858–1869. – М. : ОГИЗ ; Музгиз, 1935. – С. 192–193.
10. Пушкин А. С. Англия есть отечество карикатуры и пародии // Пушкин А. С. Собрание сочинений : в 10 т. – Т. 6 / А. С. Пушкин. – М. : Худ. литература, 1976. – С. 55.
11. Ручьевская Е. «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен. К проблеме поэтики жанра / Е. Ручьевская. – СПб. : Композитор, 2005. – 388 с.
12. Садых-Заде Г. Новый московский документализм / Г. Садых-Заде // Окно в Европу. Приложение к газете «Мариинский театр». – 2006. – № 1–2. – С. 2.
13. Фрид Э. Прошлое, настоящее и будущее в «Хованщине» М. Мусоргского / Э. Фрид. – Л. : Музыка, 1974. – 335 с.
14. Фролов С. «Славления» в опере Мусоргского «Борис Годунов» / С. Фролов // Келдышевский сборник. Музыкально-исторические чтения памяти Ю. В. Келдыша. – М. : ГИИ, 1999. – С. 133–142.

Соломонова О. Б. Режисерсько-драматургічна функція риторичної фігури *katabasis* в опері «Борис Годунов» Модеста Мусоргського. На основі аналізу семантичних аспектів *katabasis*'а визначено специфіку режисерсько-драматургічної роботи композитора. З'ясовано, що в кульмінаційних зонах опери її головні герої, цар Борис і Юродивий, «підключені» до спільної інтонаційної програми, яка ґрунтується на ідеї катабасиса і плачу – основних музичних символів страждання і смерті. Доведено, що смислова динаміка *katabasis*'а, формуючи інтонаційну парадигму гріхопадіння-розп'яття-смерті, розгортається у координатах двох систем: латентно-інверсивної (Пролог) і прямої (сцена під Кромами).

Ключові слова: риторичні фігури, *katabasis*, режисура, драматургія, інтонаційна семантика, жанр.

Соломонова О. Б. Режиссерско-драматургическая функция риторической фигуры *katabasis* в опере «Борис Годунов» Модеста Мусоргского. На основе анализа семантических аспектов *katabasis*'а выясняется специфика режиссёрской работы композитора. Определено, что в кульминационных зонах оперы её главные герои, царь Борис и Юродивый, подключены к общей интонационной программе, основанной на идее катабасиса и плача – главных музыкальных символов страдания и смерти. Доказано, что смысловая динамика *katabasis*, формирующая интонационную парадигму грехопадения-распятия-смерти, развивается в координатах двух систем: латентно-инверсивной (Пролог) и прямой (сцена под Кромами).

Ключевые слова: риторические фигуры, *katabasis*, режиссура, драматургия, интонационная семантика, жанр.

Solomonova O. B. Directorial and Dramaturgical Function of Rhetorical Katabasis Figure in Modest Mussorgsky's Opera "Boris Godunov". The specificity of directorial aspect of the composer is revealed by making analyze of semantic aspects of *katabasis*. It is determined that in culminating zones of opera its main characters King Boris and the Simpleton – are connected to a common intonation program based on the idea of *katabasis* and crying which are considered as the main symbols of suffering and death. It is proved that semantic dynamic of *katabasis* forming tonal paradigm of lapse from virtue – crucifixion- death is developed in the coordinates of two systems: laten-invers (Prologue) and linear (the scene near Kromy).

Key words: rhetorical figures, *katabasis*, directorial aspect, dramaturgy, intonation semantics, genre.