

С. В. Тишко

ХРИСТИЯНСЬКІ ІДЕЇ В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТ. (НА ОСНОВІ ОПЕРНИХ КОНЦЕПЦІЙ М. П. МУСОРГСЬКОГО)

Релігійно-філософські ідеї поступово ставали важливим чинниками формування концепцій, образів та шляхів стилеутворення в музичному мистецтві другої половини ХІХ ст., відбиваючи загальний вектор розвитку європейської культури. Не викликає сумнівів, що ця домінуюча тенденція не оминула й творчості М. П. Мусоргського. Образна система і стиль М. Мусоргського такі невичерпні, що й нині можна по-новому інтерпретувати досі приховані задуми та стильові особливості його творів саме в руслі релігійно-філософської концепції. Дотепер, наприклад, поза увагою лишався відомий євангельський мотив Фаворського світла, що охоплює певний комплекс християнських ідей і тому є дуже важливим для осмислення і навіть слухового відчуття стилю та образу в операх М. Мусоргського. Слід нагадати: за Євангелієм, апостоли Петро, Іаков та Іоанн, прийшовши з Ісусом Христом на гору Фавор, бачили Божественне світло при появі пророків Мойсея та Ілії і споглядали зішестя Святого Духа; на честь цієї події й відзначається свято Преображення. Важливість цього факту християнського вчення та його ідеї зафіксована, зокрема, в Актах Константинопольського собору 1351 року: «Исповедающим, что Свет, неизреченно воссиявший на горе преображения Господня, есть свет неприступный, свет неизмеримый; излияние божественной светлости, неизреченная слава, пресовершенная слава Божества, предсовершительная и безвременная слава Сына и царство Божие; красота истинная и любезная о божественном и блаженном естестве; естественная слава Божия и Божество Отца и Духа, в едиnorodном Сыне возблиставшая, как сказали божественные и богоносные отцы наши Афанасий и Василий Великие, Григорий Богослов и Иоанн Златоуст, ещё же и Иоанн из Дамаска, и потому прославившим сей божественнейший Свет как несозданный <...>»¹. А вже у ХХ ст. філософ Вл. Лосський, зосередивши увагу на містичній підоснові події на горі Фавор, констатував: «Священное писание изобилует выражениями, относящимися к свету, к Божественному озарению, к Богу, которому прилагается наименование Света <...> Это не метафоры, не риторические фигуры, но слова, выражающие реальный аспект Божества»². Таким чином, містична ідея, про яку йдеться, міцно закріпилась у православній традиції, згідно з якою Фаворське світло (тобто світло Преображення) досягається Ісусом о м о л и т в о ю, званою інакше – «умным деланием», і прийшла до православних старців ХVІІІ і ХІХ століть – до Тихона Задонського, Серафіма Саровського та ін., а потім була сприйнята релігійною філософією другої половини ХІХ – початку ХХ ст., позначившись на всій культурі православ'я. Наприклад, дослідник давньоруського мистецтва Г. Вагнер, посилаючись на євангельський текст, відзначає: «Найважливі-

¹ Акты Константинопольского собора 1351 г. / Пер. А. Ф. Лосева // Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. – М., 1993. – С. 898.

² Лосский Вл. Очерк мистического богословия Восточной церкви // Мистическое богословие. – К., 1991. – С. 238.

шою категорією християнського світогляду і, отже, образотворчого мистецтва, було світло, світлоносність образу»¹.

Насамперед відповімо на запитання: Як світлоносна ідея Преображення виявила себе в оперних партитурах М. Мусоргського («Борис Годунов», «Хованщина»)?

Поява цього образу завжди означає вихід за межі звичних жанрових стереотипів, а одночасно – за межі конкретно-фабульного середовища. Змістовне поле існування ідеї Фаворського світла в оперних текстах М. Мусоргського слід окреслити таким чином: етичне прояснення, осяяння, духовне преображення; це містичне відкриття Творця й істини, молитва, оперні еквіваленти літургії; це згадки про світло й небеса, про долю, що в руках Божих, і про чудо; пробудження совісті, благання грішника і покаяння; думки про дитинство, про вічність і, нарешті, погляд на події зверху – осягнення широкого простору².

Уперше в російській музиці М. Мусоргський знайшов для цього, достатньо зримого образу адекватний і стійкий комплекс засобів музичної виразності: тремоло струнних, виділена партія альтів у поєднанні з розміреним (хоральним або, частіше, підголосковим) рухом дерев'яних духових у високому регістрі; висока теситура; розріджена фактура; повільний темп; динаміка в межах *piano* – *pianissimo*; мелодика – пісенна, пісенно-декламаційна, часто наближається до богослужбової монодії; особлива вагомість, афектованість і тембральна (або регістрова) відособленість вокальної партії.

Як наслідок – створено унікальне й невідоме до тих пір експресивне, «світлоносне» звукове середовище, а також незвичайна для музики доби романтизму дія динаміки в зовнішній статиці, незвичайне напруження – теситурне, фактурне та динамічне (короткочасні «тихі кульмінації»). Усе це близько до того стану образу, який Б. Яворський називав «вібруючою пристрасністю», образом «томління, що доходить у моменти кризи до вібрації»³. І це, звичайно, образ переходу з реальності в містичне бачення – обов'язковим тут є контраст із драматургічним і музично-виражальним оточенням. В оперній режисурі такі явища інтерпретуються як «чинник підвищеної експресії», «патетичний акцент» – стрибок «з одного художнього виміру в інший, протилежний першому, або з однієї структури в іншу»⁴. Іншими словами: коли ми несподівано чуємо в операх М. Мусоргського тиху, повільну музику у високому регістрі й у «просвітленій» фактурі, завжди є привід замислитися, чи не доповнюється це наше найзагальніше враження якимись іншими з названих. А якщо це так, то, ймовірно, ми бачимо тут саме ідею Фаворського світла. І навпаки, якщо ми чуємо в тексті слова «Бог» (або його синоніми), «чудо», «світло», помічаємо пророцтво долі або думки про покаяння, завжди варто звернути увагу, чи не звучить усе це на тихій, повільній музиці у високому регістрі.

Звичайно, безглуздо стверджувати, що всі такі епізоди в усьому подібні. За музичним забарвленням вони якраз дуже різні, і в сукупності їх не можна назвати ані темою, ані лейтмотивом, хоча кожен із них з'являється у вигляді розосередженої або

¹ Вагнер Г. К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. – М., 1987. – С. 59.

² Уперше образ Фаворського світла був охарактеризований у монографії автора: Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков. – К., 1993.

³ Яворский Б. Избр. труды: В 2 т. – Т. 2. – Ч. 1. – М., 1987. – С. 156.

⁴ Ротбаум Л. Опера и её сценическое воплощение. – М., 1980. – С. 96–97.

децентралізованої теми¹: це, своєю чергою, дуже своєрідно організувало стиль та музичну драматургію. Більше того: грані комплексу засобів музичної виразності не завжди чітко окреслені, і в кожному окремому випадку не завжди присутні всі його складові. Але це – своєрідний стильовий інваріант, і тому стильова спільність варіантів не викликає сумнівів; усі епізоди «Фаворського світла» подібні тільки і саме тим, про що йшлося.

Вочевидь, ми стикаємося в оперних партитурах М. Мусоргського з якимось стійким явищем, що повторюється, у якому виявляється перехід смислового поля в конкретний комплекс засобів музичної виразності, тобто – зі стильовим явищем². Але охарактеризована тут художня ідея зовсім нова для російської опери, вона діалогічна навіть по відношенню до новаторської музичної мови автора «Хованщини». Тому видається доречним застосувати до цього явища термін динамічний компонент стилю: це «експансія», перехід у стиль нових позамузичних сфер змісту, які раніше не набували музичного втілення в межах цієї традиції, новаторське виявлення адекватних цим явищам комплексів засобів музичної виразності. Динамічні компоненти демонструють еволюцію стилів і створюють діалог у межах єдиного стилю³. Вони, безумовно, є помітним явищем еволюції музичної культури.

Завдяки відомому прагненню М. Мусоргського вводити «з достатньою наполегливістю <...> нові виражальні засоби там, де традиція наказувала використовувати засоби вже готові і перевірені часом»⁴ (фундаментальна ознака культури пізнього романтизму!), новий динамічний компонент природно сприймається стильовим середовищем та заміщує кантиленність, ламентозність і т. ін. або розвинену мелодику народнопісенного чи романсового інтонування, коригуючи таким чином індивідуальний стиль М. Мусоргського. Тобто створює значну стильову дистанцію від його попередників у західноєвропейській і російській опері. Іншими словами, відбувався епохальний прорив у «незвичайні слухові сфери». Б. Яворський вбачав у цьому прагненні «обійти звукові схоластичні штампи, що в'їдалися в музичний побут та силували внутрішню слухову настройку звичайного, справжнього <...> мовного життя – наближення до справжнього звучання у внутрішньому слуху людини лісу, моря, струмка, вітру, пульсу інтонаційного психологічного мовлення»⁵. Це, безперечно, дорівнювало черговому «вибуху» в музичній культурі. Новий динамічний компонент стилю асоціюється з тим типом музичної образності, який І. Лапшин у статті

¹ Про децентралізовані і розосереджені теми в контексті відповідної класифікації музичного тематизму див.: Валькова В. Музыкальный тематизм – мышление – культура. – Нижний Новгород, 1992.

² Див. визначення стилю і національного стилю, запропоновані свого часу автором (Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков. – К., 1993. – С. 5–8).

³ Теоретичне обґрунтування поняття «динамічний компонент національного стилю» і досвід його застосування до композиторських стилів див.: Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков. – К., 1993. – С. 10–15. Розкривається генезис даного терміна – визначення «ознаки національного стилю, що розвивається» (Горюхина Н. А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. – К., 1985. – С. 81–98) та «компоненти стилю, що динамічно склалися» (Лихачев Д. С. Контрапункт стилей как особенность искусств // Лихачёв Д. С. Избр. работы: В 3 т. – Т. 3. – Л., 1987. – С. 440–448).

⁴ Кац Б. А. Три заметки к проблеме: Мусоргский и культура его времени // Музыка – культура – человек. – Свердловск, 1988. – С. 112.

⁵ Яворский Б. Избр. труды: В 2 т. – Т. 2. – Ч. 1. – М., 1987. – С. 176.

про музичну естетику М. Мусоргського назвав «експресивною метафорою» – художньою формою «вираження глибоко прихованих <...> душевних рухів»¹.

В операх М. Мусоргського динамічний компонент, породжений ідеєю Фаворського світла, помітний скрізь²: у хорових і оркестрових епізодах, і в партіях більшості персонажів – Бориса, Пімена, Юродивого, Федора, Досифея, Марфи, Шакловитого. Зауважу, що новий образ домінує у фінальних сценах – смерть Бориса або плач Юродивого (в кожній із двох авторських редакцій «Бориса Годунова»), або самоспалення розкольників у «Хованщині».

Одним із найпоказовіших прикладів нового динамічного компонента стилю в опері «Борис Годунов» є епізод «*Воззри с небес на слезы верных слуг*» з першого монологу Бориса (друга картина Прологу). Вокальна мелодія аріозно-речитативного типу, що витікає з вершини джерела, звучить у напруженому верхньому регістрі в супроводі підголосків скрипок із подальшим вступом альтів та дерев'яних духових (флейт і кларнетів). При цьому підголоски у перших і других скрипок звучать тремоло, *divisi*; у нижній партії других скрипок представлений «випереджаючий» (на півтакту) гетерофонний варіант основної мелодії, що створює ілюзію імітації. Епізод помітно виділяється на тлі як попереднього розділу монологу («*Скорбит душа...*»), написаного в похмурому, низькому регістрі, з навмисне ускладненим мелодико-гармонійним розвитком, – так і подальшого, з несподіваним тональним зсувом, переходом у низький регістр, з хоральним звучанням мідних духових.

Образ Фаворського світла прокреслює партію Пімена. У розповіді про царів із картини «*Келья Чудова монастыря*» він несподівано з'являється в епізоді, присвяченому кончині царя Федора Іоановича. На словах «*Свершилося неслыханное чудо!*» мелодія декламаційного складу в напружено-високому регістрі вокальної партії (*pianissimo*) супроводжується світлим акордом дерев'яних духових, також у високому регістрі. Відразу ж після цього, на словах «*Палаты исполнились благоуханья... И лик его, как солнце, просиял!*», маємо спостерігати динамічний компонент у повному обсязі. У партіях скрипок і альтів – тремолоючі діатонічні підголоски, у віолончелей – мелодія другого лейтмотиву Пімена, у вокальній партії – її спрощений гетерофонний варіант. І все це – *pianissimo*, на фоні прихованого тремоло литавр. Показовим є «вихід» із нового тембро-фактурного комплексу на словах «*Уж не видать такого нам царя!*», що змушує згадати про царевбивство: раптовий перехід у низький регістр, зняття характерних тембрів попереднього епізоду і заміна їх мідними духовими.

Така ж тенденція і в розповіді Пімена у сцені «*Грановитая палата в Кремле*»: тут початок прямої мови старого пастуха відзначений характерним регістровим зсувом вгору, у сферу тембрів дерев'яних духових. Далі, з переходом до прямої мови убитого царевича, зі слів: «*Детский голос зовёт меня...*», напружено-декламаційна, насичена пісненими зворотами вокальна партія звучить на тлі тремоло скрипок і обплетена лірико-пісненим підголоском в альтів і флейт *pianissimo*. Закінчення розповіді Пімена також вирішено засобами нового стильового комплексу. На словах «*И я увидел Божий свет...*» залишена тільки акордова послідовність дерев'яних духових у високому регістрі з розширенням діапазону і «світлоносним ефектом» зміни гармо-

¹ Лапшин И. Модест Петрович Мусоргский // Музыкальный современник. – 1917. – Кн. 5–6. – С. 58.

² Наведені далі аналітичні спостереження здійснено на основі авторської партитури «Бориса Годунова» в редакції Д. Ллойд-Джонса (Мусоргский М. Борис Годунов: Партитура / Подг. по авт. рукописам Д. Ллойд-Джонс: В 3 т. – М., 1979) та клавiру «Хованщины» за ред. П. Ламма.

нії: *Ре-мажор – сі-мінор – Соль-мажор*. І відразу – зрив на вигуках Бориса: «Ой! Душно! Душно! Свету!», з різким тональним зсувом, зняттям дерев'яних духових і заміною їх акордом міді, на граничній гучності, що знаменує перехід із сакрального середовища – у земну, психологічну реальність.

Сцена смерті Бориса виділяється справжньою експансією тихих кульмінацій, у кожній з яких домінує образ Фаворського світла, особливо пов'язаний тут із молитвою. Сам історико-художній переказ про смерть Бориса Годунова створював для цього сприятливе семантичне поле. Наведемо слова М. Карамзіна про кончину Годунова: «Пред ним были трон, венец и могила; супруга, дети, ближние, уже обречённые жертвы судьбы; рабы неблагодарные, уже с готовою изменою в сердце; пред ним и святое знамение христианства: образ того, кто не отвергает, может быть, и позднего раскаяния!...»¹. Зверну особливу увагу на епізоди цієї сцени, пов'язані з такими текстами: «Господи! Господи! Воззри, молю, на слёзы грешного отца...», «С горней неприступной высоты пролей ты благодатный свет на чад своих невинных», «Силы небесные!... Стражи трона предвечного... Крылами светлыми вы охраните моё дитя родное...», а також на оркестрове завершення картини (у версіях першої авторської редакції і партитури другої редакції 1872 р. – і всієї опери), у якій після дещо натуралістичного, зображального епізоду смерті Бориса – знов ефект «здіймання» і «звільнення від земного» (тремоло скрипок, високий регістр дерев'яних духових, висхідна виразно-стримана мелодія теми страждань Бориса в альтів і віолончелей).

Далі обмежимося лише переліком інших значних прикладів образу та стилю Фаворського світла в партитурі «Бориса Годунова»²: монолог Щелкалова (Пролог) на словах: «И озарит небесным светом...»; хор калік перехожих; хор «Слава» з картини «Вінчання на царство»; у партії Бориса – у сцені з Федором біля креслення землі Московської, і саме там – у Федора; у партії Юродивого – у *Сцені біля собору Василя Блаженного* (за першою авторською редакцією) або в картині «Лісова галявина під Кромами» (за другою редакцією).

У «Хованщині» образ Фаворського світла вперше з'являється в оркестровому вступі «Рассвет на Москве-реке», особливо на початку і в завершенні варіаційно-варіантного розвитку теми. Дуже примітний вихід із цього «світлоносного» стильового комплексу до сцени стрілецького дозору: вниз, важко, тривожно, як набат – занурення в морок...

Потім цей динамічний компонент прокреслює всю партію Марфи у зв'язку з містичністю персонажа і спрямованістю його розвитку (від ворожіння – до самоспалення), а також Досифея – у зв'язку з постійними зверненнями до Господа і з перебуванням у «молитовному стані», у сфері церковного обряду. Особливо ж символічною є завершальна поява світлоносного образу – у фінальній сцені опери, у хорі «Господь мой, защитник и покровитель»³. Тут він символізує духовне сходження і

¹ Карамзин Н. М. История государства Российского. – Т. VII–XII. – М., 2002. – С. 705.

² Докладніше див.: Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков. – К., 1993.

³ Відомі слова Мусоргського про цю мелодію: «Столько в ней страды, столько безотговорочной готовности на все невзгодное, что без малейшего страха я дам ее унисоном в конце <...> в сцене самосожжения». Важливо, що ідея створити цей хор на справжній церковний наспів – духовний вірш старовірів, зародилася у композитора дуже рано, ще в 1873 р. Проте парадоксально: Мусоргський почав писати музику фіналу опери тільки в останні місяці життя, і хор так і не був завершений (в ав-

преображення. У відомому спектаклі Віденської опери (1989 р., диригент К. Аббадо) розкольник в білому одязі¹ поволі підіймаються вгору по тому ж високому стовпу, на якому в першій дії був напис про стрілецькі лиходійства. Тут уперше сцена відкрита в неосяжний простір (ліси і похмуре небо). При цьому в спектаклі, поставленому в редакції Д. Шостаковича, фінальна сцена все ж таки звучить відповідно до версії М. Равеля – І. Стравинського: відомо, що заключний хор в обробці І. Стравинського є найближчим до оригінального задуму М. Мусоргського². З таким сценографічним і музичним вирішенням важко не погодитися.

Слід зауважити, що охарактеризований динамічний компонент стилю (як і релігійну ідею, що його породила) можна знайти виключно в авторському тексті М. П. Мусоргського, але не в редакціях М. А. Римського-Корсакова, адже відомо, що останні створювалися як цілком самостійні, навіть самодостатні твори (особливо це зрозуміло у випадку з «Хованщиною»). Коли порівнюємо ідею Фаворського світла в стильовому втіленні оригіналу з тим, як вирішив її Римський-Корсаков, переробляючи оперу, доходимо парадоксального висновку. З одного боку, редактор лишався вірним собі і не помітив цього нового явища в авторських партитурах, як, утім, і багатьох інших³. Найчастіше він «вирівнює» фактуру, оркестровку і теситуру, і ніякого стрибка «в інший вимір» не відбувається – особливо грубі приклади такого типу знаходимо в партії Пімена (монолог), у сцені Бориса і Федора біля креслення землі Московської, у хорі «Слава» з Прологу... Проте, з іншого боку, у власній творчості, починаючи з першої редакції опери «Псковитянка» і закінчуючи оперою «Сказание о невидимом граде Китеже», М. Римський-Корсаков не нехтував цим образом і відповідним динамічним компонентом стилю⁴.

Якщо ми готові сприйняти охарактеризований тут стильовий комплекс як художній факт, постає дуже складне запитання: чи справді він веде родовід від ідеї Фаворського світла, і наскільки усвідомлено М. Мусоргський звертався до цієї християнської ідеї в операх?

Образ Фаворського світла увійшов в оперу «Борис Годунов» із текстом О. Пушкіна⁵. У розповіді Пімена про царів із картини «Келья Чудова монастиря» мі-

торському рукописі – лише два куплети, оформлені досить ескізно). – Див.: Каратыгин В. «Хованщина» и её авторы // Музыкальный современник. – 1917. – Кн. 5–6. – С. 197, 200, 213–216.

¹ У контексті ідеї Преображення це не сприймається як випадковість. За Євангелієм (про чудо на горі Фавор): «...Одежды же Его сделались белыми как свет» (Мф. 17, 2).

² Звернемо увагу і на слова самого І. Стравинського з цього приводу: «Мусоргський тільки-но накреслив – фактично лише намітив – фінальний хор; я розпочав роботу над ескізами Мусоргського і писав, виходячи з Мусоргського й ігноруючи Римського-Корсакова» (Стравинский И. Диалоги. – Л., 1971. – С. 96). Між іншим, той же І. Стравинський не без іронії називав дії М. Римського-Корсакова відносно партитур М. Мусоргського «меєрберізацією» (там само, с. 52).

³ Докладніше про долю цього та інших динамічних компонентів стилю М. Мусоргського в редакції М. Римського-Корсакова див.: Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков. – К., 1993. – С. 83–86.

⁴ Див. докладніше: Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков. – К., 1993.; Ситарская Ю. Агиографический мотив усупения святого в творчестве Н. А. Римского-Корсакова и М. В. Нестерова (Опера «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» и картина «Димитрий царевич убиенный») // Київське музикознавство. – Вип. 3. – К., 2000. – С. 83–89. – С. 85.

⁵ Звернемо увагу на думку, висловлену С. Серапіним ще у 20-ті роки: «Пушкін у “Молитві” вказав єдино потрібний спосіб злітати в трансцендентні сфери, – за допомогою молитов отців-пустельників...» (Серапин С. Пушкин и музыка. Опыт выявления литературно-музыкальной проблемы. – София, 1926. – С. 143).

ститься безперечна алюзія до тексту Євангелія від Матвія, що відноситься Преображення на горі Фавор. Порівняймо в Євангелії: «...И просияло лице Его как солнце...» (Мф. 17. 2) – і в О. Пушкіна та М. Мусоргського: «И лик его, как солнце, просиял!» (про кончину Федора Іоановича в розповіді Пімена). З драми О. Пушкіна М. Мусоргський запозичив і сюжетний мотив про чудотворність молитви в углицькому соборі Преображення (останній монолог Пімена) – саме після неї сліпий пастух «побачив Боже світло». В обох випадках образ Фаворського світла з усією ясністю з'явився в партитурі М. Мусоргського. Крім того, комплекс показових прикладів використання християнської гімнографії в пушкінських текстах у цікавому для нас аспекті детально розглянула Н. Серьогіна¹. Останнім часом з'являються відомості про генезис подібних образів у «Хованщині». Н. Серьогіна цілком солідарна з автором цієї статті в підході до даного явища і наводить нові, переконливі докази генезису світлоносного образу оркестрового вступу до цієї опери («Рассвет на Москве-реке»), звертаючись до текстів-співів Володимирській іконі Богоматері, з якими композитор, ймовірно, був знайомий².

Ідея Фаворського світла, звичайно, розглядається в контексті християнської містики. І тому слід нагадати про містицизм М. Мусоргського. Оскільки про нього, починаючи з праць І. Лапшина³, уже багато написано, слід звернути увагу лише на ставлення М. Мусоргського до містицизму. Протягом життя воно змінювалося – від сповненого страху й сорому листа до М. Балакірева 1859 року⁴ до глибокого проникнення в християнську містику, що розпочалося, мабуть, не пізніше завершення першої редакції «Бориса» і тривало від самого початку роботи над «Хованщиною».

Добре відомо, що М. Мусоргський читав книги про історію розколу, особливо цікавився творами протопопа Авакума і захоплювався містицизмом старовірських текстів, наприклад, повістю «Теут и Гордад и рождение антихриста». Звернемо увагу на дуже важливу біографічну деталь. Деякі книги він міг прочитати не лише тоді, коли замислював «Хованщину», а й раніше, ще під час завершення першої редакції «Бориса». Це цілком вірогідно, якщо уявити, що книги, які композитор у травні 1870 року повернув В. Нікольському («История Выговской старообрядческой пустыни» І. Філіппова, «История раскола» І. Є. Троїцького та інші, назви яких не вказані)⁵, перебували в нього не кілька днів, а хоча б кілька місяців. Таке читання, безумовно, занурило М. Мусоргського в проблематику богословських ідей і суперечок, адже Виговська пустинь була «великим культурним осередком»⁶, а старообрядці не були чужими містичному богослов'ю. Багато що в новому захопленні йшло від В. Нікольського; узагалі містика у православ'ї на той час привертала увагу багатьох професорів Санкт-Петербурзької духовної академії, в якій Нікольський викладав⁷.

Крім того, коли М. Мусоргський створював свої опери, у культурі знову спалахнув інтерес до містичних поглядів православних старців. Тут особливо примітна фі-

¹ Серьогина Н. С. Пушкин и христианская гимнография. – СПб., 1999.

² Серьогина Н. С. М. П. Мусоргский. «Рассвет на Москве» в свете песнопений Владимирской иконе Богоматери // Отражения музыкального театра. Сборник статей и материалов к юбилею Л. Г. Данько: в 2 кн. – Кн. 1. – СПб., 2001. – С. 88–90.

³ Лапшин И. Модест Петрович Мусоргский // Музыкальный современник. – 1917. – Кн. 5–6.

⁴ Мусоргский М. Письма. – М., 1984. – С. 24.

⁵ Там само. – С. 98, 305–306.

⁶ Флоровский Г. Пути русского богословия. – К., 1991. – С. 71.

⁷ Там само. – С. 374, 378.

гура єпископа Тихона Задонського, якому, як відомо, були притаманні «светозарные видения» и «озарения Фаворского света, пафос Преображения», і тоді перед ним «разверзались небеса и загорались сиянием нестерпимым»¹. Відомо, що він став прототипом відразу двох найважливіших героїв у романах Ф. Достоевського 70-х років: архієрея Тихона в «Бісах» і старця Зосими в «Братах Карамазових»². Образ архієрея Тихона в «Бісах» створювався письменником майже одночасно з «Борисом Годуновим» М. Мусоргського: матеріали були готові в першій половині 1870 року. Незважаючи на те, що М. Мусоргський не міг знати розділу «У Тихона», у його операх помітні мотиви, які резонують з її змістом. Є небезпідставне припущення, що Достоевський «хотів саме Тихона протиставити російському нігілізму і в цьому зіставленні розкрити містичну проблематику віри і безбожності»³.

Питання про ознайомлення М. Мусоргського з художніми текстами Ф. Достоевського досі є відкритим, і відповідь на нього можна знайти тільки внаслідок подальших розробок проблеми «Мусоргський і Достоевський». Але ні в кого не викликає сумнівів перебування композитора в «полі тяжіння» ідей письменника⁴, тим паче, що їх вплив, хоч і не без коливань, схильний був визнавати і сам М. Мусоргський⁵. До певної міри оперно-музичною аналогією до цих образів романів та до поширення тоді уявлень про реального Тихона Задонського, є Пімен і Досифей. Саме з ними увійшла в опери «Бориса Годунова» і «Хованщини» проблематика гріха, спокути і містичного осяяння, що прокреслює колізії Бориса і народу, Івана Хованського і стрільців у їх ставленні до ідеально-світливих персонажів – Пімена, Юродивого, Марфи і Досифея. Ось чому новий динамічний компонент стилю охоплює одночасно християнських праведників і грішників, які каються.

Назустріч цим культурним враженням М. Мусоргського йшли власне музичні, причому у сфері дуже несподіваній. Йдеться про Р. Вагнера. Відомо, що петербурзька прем'єра «Лоєнгіна» у жовтні 1868 року мала великий успіх, і на ній з колегами по «Могутній купці» й О. Даргомижським був М. Мусоргський. Годі й говорити, що вони тоді сприйняли оперу з «повним презирством» (М. Римський-Корсаков⁶). Щоправда, є кілька цікавих подробиць: жодних відгуків самого М. Мусоргського про цю прем'єру невідомо; до того ж, подія збіглася в часі з початком роботи над «Борисом Годуновим». Цікаво також, що за рік до цього М. Мусоргський зауважив: «Ми Вагнера часто лаємо, а Вагнер сильний і сильний тим, що торкається мистецтва і розворушує його...»⁷. Відомо також, що під час роботи над «Хованщиною» М. Мусоргський грав із пам'яті «Зіґфрида».

¹ Флоровский Г. Пути русского богословия. – К., 1991. – С. 125.

² Флоровский Г. Пути русского богословия. – К., 1991. – С. 301–302; Достоевский Ф. М. Собр. соч. в 15 т. – Л., 1990. – Т. 7: Бесы. Глава «У Тихона» / Подг. текстов и примеч. Н. Будановой, Т. Орнатской, Н. Сухачева, В. Туниманова. – С. 757.

³ Флоровский Г. Пути русского богословия. – К., 1991. – С. 124.

⁴ Кац Б. А. Три заметки к проблеме: Мусоргский и культура его времени // Музыка – культура – человек. – Свердловск, 1988; Керакзова М. Мусоргский и Достоевский // Музыкальная академия. – 1999. – № 2; Лапшин И. Модест Петрович Мусоргский // Музыкальный современник. – 1917. – Кн. 5–6. – С. 84, 103–104.

⁵ Автобиографическая записка М. П. Мусоргского // Музыкальный современник. – 1917. – Кн. 5–6. – С. 11. – С. 11.

⁶ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. – М., 1982. – С. 83.

⁷ Мусоргский М. Письма. – М., 1984. – С. 81.

І в позитивних, і в негативних відгуках на перші спектаклі «Бориса Годунова» рецензенти наполегливо проводили паралелі з творчістю Р. Вагнера. Показово й те, що сцени з «Бориса Годунова» були вперше виконані в Маріїнському театрі в один вечір із другою дією «Лоенгріна» (лютий 1873 р.¹). Мабуть, наведене раніше свідчення М. Римського-Корсакова про реакцію на постановку «Лоенгріна» спровоковане зовнішнім проявом корпоративної «солідарності» і добре відомою за епістолярними і мемуарними джерелами неповною відвертістю між собою членів Нової російської школи. У кожному разі, така реакція ніяк не узгоджується з реальною творчістю М. Мусоргського та М. Римського-Корсакова в наступні роки.

Що ж важливого для наших спостережень міг почути М. Мусоргський в операх Р. Вагнера? П. Чайковський та О. Серов були захоплені «Лоенгріном», особливо новим оркестровим ефектом, дивовижно подібним до того, що ми спостерігали у М. Мусоргського: струнні й духові в найвищому регістрі, *pianissimo*². Прийом цей, що зображав, за словами П. Чайковського, «царство світла, правди і краси, з якого зійшов лицар Лоенгрін» (тобто Грааль. – С. Т.)³, уподібнювався «променистому ефіру»⁴. Але найцікавіший тут зв'язок з романтичною версією християнської містики, про яку у творчості Вагнера писали О. Серов (містичне значення ідеї Граалю), пізніше – О. Лосєв (він розумів концепцію священного Граалю як безумовно християнську), а в наш час – А. Порфир'єва (відзначала у Р. Вагнера «рух від нижнього полюса до верхнього», що «набуває значення «прозріння», «порятунку»... і «людське життя набуває значення в зусиллях духовного сходження»)⁵. І це дуже важливо, бо такий шлях М. Мусоргський здійснив у «Борисі Годунові» й у «Хованщині». Зовсім не виключаючи художніх та ідейних відмінностей, можна все ж таки припустити, що цей вагнерівський стильовий комплекс став чимось на зразок «пускового механізму» для нової стильової ідеї М. Мусоргського.

Узагалі ж генезис ідеї Фаворського світла в «Борисі Годунові» і «Хованщині» навряд чи потребує якихось особливих доказів – настільки хрестоматійним був цей факт православного віровчення для М. Мусоргського та його культурного оточення. А якщо це так, розуміння релігійно-філософського, містичного чинника в операх М. Мусоргського не може бути повноцінним без ідеї Фаворського світла і відповідного їй динамічного компонента стилю. Слід брати до уваги, що сам новий образ – світлий і відкритий; у ньому є «перспектива у вічність». Тому в сценографії вже згадуваної віденської постановки «Хованщини» навряд чи доречний «Апофеоз війни»

¹ Орлова А. Труды и дни М. П. Мусоргского. – М., 1963. – С. 276.

² Див.: Серов А. Статьи о музыке. – Вып. 6. – М., 1990. – С. 14, 64–78. П. Чайковский відзначав тут «<...> блискучий оркестровий ефект, яким після того користуються всі сучасні композитори, коли мають потребу зобразити в музиці щось високою мірою поетичне. Навіть сам прославлений маестро Верді не погребував запозичити у Вагнера, щоб виразити останні томління вмираючої Травіати» (Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. – Л., 1986. – С. 31). Додамо, що подібний прийом використаний і в останньому дуеті з «Аїди» Верді.

³ Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. – Л., 1986. – С. 31.

⁴ Цей образ у Вагнера пов'язаний передусім із лейтмотивом Лоенгріна з оркестрового вступу (розповідь Ельзи з другої сцени першого акту, вихід Лоенгріна на берег із третьої сцени першого акту, розповідь Лоенгріна з третьої сцени третього акту та ін.).

⁵ Див.: Серов А. Статьи о музыке. – Вып. 6. – М., 1990. – С. 14, 67, 70; Лосев А. Исторический смысл мировоззрения Р. Вагнера // Вагнер Р. Избр. работы. – М., 1978. – С. 15, 25–26; Порфирьева А. Романтическая антропология и вагнеровская концепция «чистой человечности» // Музыка – культура – человек. – 1991. – Вып. 2. – С. 104.

В. Верещагіна як образотворчий «епіграф», підкріплений у телевізійній версії черепами, вихопленими з картини крупним планом. І недоречним є й повне закриття сценічного простору в ключових епізодах «Бориса Годунова» заради історико-побутової «правди» в переважній більшості постановок цієї опери радянських часів (за версією М. Римського-Корсакова, наприклад, у відомому у 40 – 70-х роках спектаклі Большого театру). І навпаки: будь-яка спроба відкрити простір сцени, розширити тісні межі келії, царських палат, знайти в деяких значущих епізодах гармонію світла й піднесеної тиші завжди на користь спектаклю і завжди рельєфно виділяє світлоносний образ. Тут пошлемося на ще одну, досить парадоксальну думку С. Серапіна: «Межею поезії є не наукове і не фонетичне, а філософське мислення, як межею музики – не декламація і не технічний академізм, а мовчання»¹. Безліч підтверджень дає постановка «Бориса Годунова» в Маріїнському театрі 1990 року (диригент В. Гергієв): так, під час розповіді Пімена про царів простір сцени, доповнюючи музичне значення, поступово яснішає; у другій дії (Борис і Федір біля креслення землі Московської) величезна географічна карта розстелена як килим, займаючи майже всю видиму частину сцени. Це підсилює відчуття простору і погляду на країну зверху, з пташиного польоту; гра світла і простору завершується мерехтінням вогнів (саявом?) і дві «постлюдії» опери – оркестрове завершення сцени смерті Бориса і плач Юродивого у сцені під Кромами.

У зв'язку з цим постає кілька питань. У музикознавчих працях останніх років прояви релігійно-філософського культурного чинника у творах М. Мусоргського, звичайно, пов'язують із впливами літургії, насамперед, із респонсорністю, молитвою, «колокольністю»²; і з цим важко не погодитися. Проте навряд чи відчуття і розуміння християнських витоків у концепціях М. Мусоргського буде повноцінним без образу Фаворського світла – справді, він позначився передусім на характері інтонування, прокреслюючи всю музичну тканину опер (мелодика, тембр, регістр, фактура, динаміка, темп тощо).

Цього явища не розпізнали культурологи та музикознавці радянського періоду, що цілком зрозуміло³. Та чи було помічено в оперних партитурах М. Мусоргського хоча б щось подібне? «Щось схоже» справді відзначалося, але як розрізнені і вирвані зі смислового та стильового контексту явища. Наприклад, тембральне увиразнення образів «дитини» чи «дитячої невинності» Е. Фрід у своїй книзі відзначила тільки в чотирьох фрагментах партитури «Бориса»; і стосувалося воно тембрів дерев'яних духових, не поширювалось на фактуру і сприймалося як прояв характерності оркестру М. Мусоргського⁴. Набагато раніше П. Ламм і Б. Асаф'єв звернули увагу на деякі специфічні темброві барви (альти, тремоло струнних, несподіване застосування дерев'яних духових) в авторському тексті «Бориса Годунова». Але

¹ Серапин С. Пушкин и музыка. Опыт выявления литературно-музыкальной проблемы. – София, 1926. – С. 20.

² Щербакова Т. «Жизнь, где бы ни сказалась...». Литургический элемент в творчестве Мусоргского // Музыкальная академия. – 1999. – № 2.

³ Правильно констатувала М. Д. Сабініна в академічній «Історії російської музики»: «Радянські дослідники довго билися над питанням, де в “Хованщині” позитивний образ <...> Сама постановка питань і “ключі”, якими хотіли відімкнути концепцію опери, були примітивними <...> і призводили до вульгарних відповідей» (История русской музыки: В 10 т. – Т. 7. – М., 1994. – С. 279).

⁴ Фрид Э. Прошлое, настоящее и будущее в «Хованщине» Мусоргского. – М., 1974. – С. 89.

вражає багатозначність, з якою Б. Асаф'єв інтерпретував образний спектр цих нечисленних прикладів – звучання експресивне, або похмуро-тіньове, або світле, або холодно-безпристрасне¹. Усі вони характеризувалися поза межами будь-якої стійкої семантики. І в цьому немає нічого дивного, оскільки Б. Асаф'єв у той час вважав, що зміст «Бориса» «розкривається в кількох криках», що в «Хованщині» «замість бога зяюча яма смерті і безпросвітного знищення», що «Марфа в небо не вірить», що Досифей – «церковницьки налаштований аристократ в аскетичному одязі»; і, нарешті, взагалі розумів М. Мусоргського як «композитора, який не знайшов виходу до світла, і навіть не впевненого, що світло існує»². З часом погляди Б. Асаф'єва дещо гармонізувалися, але він став віддавати перевагу редакції М. Римського-Корсакова, у якій ніякого «Фаворського світла» помітити вже неможливо.

Те, що нові зміст і стиль не помітив такий витончений дослідник, як І. Лапшин (а він безумовно бачив творчість М. Мусоргського та її культурну основу в релігійно-філософському світлі), дивно, але пояснити можна: він інтерпретував релігійність та етику М. Мусоргського в досить суперечливих тонах³. Не випадково, до речі, що й Г. Флоровський, називаючи російських композиторів, причетних до «релігійно-філософського пробудження» (О. Сєрова, П. Чайковського, М. Римського-Корсакова і навіть О. Бородіна)⁴, не знайшов місця для М. Мусоргського, навряд чи це було справедливо!

Але чому Фаворського світла не помітили сучасники композитора, адже вони добре відчували особливості його як особистості, мали набагато природніше та повноцінніше релігійне виховання, ніж ми, люди межі ХХ – ХХІ століть?⁵ Можливо тому, що ідею знали, але з музикою М. Мусоргського її ніяк не пов'язували (і це взагалі в руслі проблеми розуміння М. Мусоргського культурою ХІХ ст.⁶)? Чи тому, що були ознайомлені вже після смерті композитора переважно з постановками в редакціях М. А. Римського-Корсакова? Безумовно, відповіді на ці питання допоможуть краще зрозуміти місце мистецтва М. П. Мусоргського в культурі ХХІ ст.

¹ Асаф'єв Б. Оркестр «Бориса Годунова» Мусоргського // Избр. труды: В 5 т. – Т. 3. – М., 1954. – С. 49–56.

² Асаф'єв Б. Симфонические этюды. – Л., 1970. – С. 196, 211, 219.

³ Наведу лише два висловлення Лапшина про Мусоргського: «При зображенні народних мас у нього переважають картини жорстокості, грубості, пияцтва і дурості. Його темний темперамент спонукає <...> спрямовувати увагу переважно на цей бік, за рідкісними винятками». І далі: «Душа Мусоргського – арена вічної боротьби Бога з дияволом, і він готовий, подібно до Івана Карамазова, шанобливо повернути свій квиток на право життя Господові Богу назад» (Лапшин І. Модест Петрович Мусоргський // Музыкальный современник. – 1917. – Кн. 5–6. – С. 95–96, 103–104).

⁴ Флоровський Г. Пути русского богословия. – К., 1991. – С. 288.

⁵ Мабуть, лише поет А. Голенищев-Кутузов – один із небагатьох сучасників – зумів знайти у творчій позиції М. Мусоргського, що склалася, на його думку, до середини 70-х років (якраз на час створення «Хованщини»), прагнення «до чистої ідеальної поезії і краси, до світу духовного і вищого, в якому єдино і може знайти істинне задоволення і заспокоєння митець». Ймовірно, саме він був здатний оцінити нову якість музики, про яку тут ідеться. – Див.: Голенищев-Кутузов А. А. Воспоминания о М. П. Мусоргском // М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников. – М., 1989. – С. 152.

⁶ Не випадково М. Рахманова свого часу дуже точно й емоційно поставила запитання: «Справді, чи були почуті “Борис” і “Хованщина” за життя автора?» (Рахманова М. Пророчество «неслыханных перемен» // Советская музыка. – 1987. – № 12. – С. 44).

ЛІТЕРАТУРА

1. Автобиографическая записка М. П. Мусоргского // Музыкальный современник. – 1917. – Кн. 5–6. – С. 11.
2. Акты Константинопольского собора 1351 г. / Пер. А. Ф. Лосева // Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. – М., 1993.
3. Асафьев Б. Оркестр «Бориса Годунова» Мусоргского // Избр. труды: В 5 т. – Т. 3. – М., 1954.
4. Асафьев Б. Симфонические этюды. – Л., 1970.
5. Вагнер Г. К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. – М., 1987.
6. Валькова В. Музыкальный тематизм – мышление – культура. – Нижний Новгород, 1992.
7. Голенищев-Кутузов А. А. Воспоминания о М. П. Мусоргском // М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников. – М., 1989.
8. Горюхина Н. А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. – К., 1985.
9. Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 15 т. – Т. 7: Бесы. Глава «У Тихона» / Подг. текстов и примеч. Н. Будановой, Т. Орнатской, Н. Сухачева, В. Туниманова – Л., 1990.
10. История русской музыки: В 10 т. – Т. 7. – М., 1994.
11. Карамзин Н. М. История государства Российского. – Т. VII–XII. – М., 2002.
12. Каратыгин В. «Хованщина» и её авторы // Музыкальный современник. – 1917. – Кн. 5–6.
13. Кац Б. А. Три заметки к проблеме: Мусоргский и культура его времени // Музыка – культура – человек. – Свердловск, 1988.
14. Керакозова М. Мусоргский и Достоевский // Музыкальная академия. – 1999. – № 2.
15. Лапшин И. Модест Петрович Мусоргский // Музыкальный современник. – 1917. – Кн. 5–6.
16. Лихачев Д. С. Контрапункт стилей как особенность искусств // Лихачёв Д. С. Избр. работы: В 3 т. – Т. 3. – Л., 1987.
17. Лосев А. Исторический смысл мировоззрения Р. Вагнера // Вагнер Р. Избр. работы. – М., 1978.
18. Лосский Вл. Очерк мистического богословия Восточной церкви // Мистическое богословие. – К., 1991.
19. Мусоргский М. Письма. – М., 1984.
20. Орлова А. Труды и дни М. П. Мусоргского. – М., 1963.
21. Порфирьева А. Романтическая антропология и вагнеровская концепция «чистой человечности» // Музыка – культура – человек. – 1991. – Вып. 2.
22. Рахманова М. Пророчество «неслыханных перемен» // Советская музыка. – 1987. – № 12.
23. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. – М., 1982.
24. Ротбаум Л. Опера и её сценическое воплощение. – М., 1980.
25. Серапин С. Пушкин и музыка. Опыт выявления литературно-музыкальной проблемы. – София, 1926.
26. Серегина Н. С. М. П. Мусоргский. «Рассвет на Москве» в свете песнопений Владимирской иконе Богоматери // Отражения музыкального театра. Сборник статей и материалов к юбилею Л. Г. Данько: В 2 кн. – Кн. 1. – СПб., 2001.
27. Серёгина Н. С. Пушкин и христианская гимнография. – СПб., 1999.
28. Серов А. Статьи о музыке. – Вып. 6. – М., 1990.
29. Ситарская Ю. Агиографический мотив усечения святого в творчестве Н. А. Римского-Корсакова и М. В. Нестерова (Опера «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» и картина «Димитрий царевич убиенный») // Київське музикознавство. – Вип. 3. – К., 2000. – С. 83–89.
30. Стравинский И. Диалоги. – Л., 1971.

31. Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков. – К., 1993.
32. Флоровский Г. Пути русского богословия. – К., 1991.
33. Фрид Э. Прошлое, настоящее и будущее в «Хованщине» Мусоргского. – М., 1974.
34. Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. – Л., 1986.
35. Щербакова Т. «Жизнь, где бы ни сказалась...». Литургический элемент в творчестве Мусоргского // Музыкальная академия. – 1999. – № 2.
36. Яворский Б. Избр. труды: В 2 т. – Т. 2. – Ч. 1. – М., 1987.

Тышко С. В. Християнські ідеї в музичній культурі другої половини XIX століття (на основі оперних концепцій М. П. Мусоргського). Розглядаються проблеми впливу релігійно-філософських ідей на композиторську творчість. Оперні концепції М. П. Мусоргського («Борис Годунов», «Хованщина») представлені, з одного боку, як закономірне явище епохи, з іншого, – як концентрований, унікальний та самобутній досвід творчого втілення образів, запозичених з релігії християнства. Проблему досліджено в широкому історико-культурному контексті (художня література, філософія, образотворче мистецтво тощо; творчість Р. Вагнера, Дж. Верді, М. А. Римського-Корсакова). Особливу увагу звернено на явище Фаворського світла (Преображення) як прояв християнської містики. Розглянуто причини широкого проникнення цієї ідеї в культуру і позначені закономірності її втілення в музичному мистецтві. У статті доведено, що у творах Мусоргського ідея Фаворського світла та відповідний їй образ не тільки формують оригінальний погляд на історичні події та особисті долі персонажів, а й стають важливим чинником стилеутворення.

Тышко С. В. Христианские идеи в музыкальной культуре второй половины XIX века (на основе оперных концепций М. П. Мусоргского). Рассматриваются проблемы влияния религиозно-философских идей на композиторское творчество. В этой связи оперные концепции М. П. Мусоргского («Борис Годунов», «Хованщина») представлены, с одной стороны, как закономерное явление эпохи, с другой, – как концентрированный, уникальный и самобытный опыт творческого воплощения образов, заимствованных из религии христианства. Проблема исследована в широком историко-культурном контексте (художественная литература, философия, изобразительное искусство и т. д.; творчество Р. Вагнера, Дж. Верди, Н. А. Римского-Корсакова). Особо выделено явление Фаворского света (Преображения), имеющее глубокие корни в христианской мистике. Рассмотрены причины широкого бытования этой идеи в культуре и обозначены закономерности её воплощения в музыкальном искусстве. В статье доказано, что в сочинениях Мусоргского данная идея и соответствующий ей образ не только формируют оригинальный взгляд на исторические события и личные судьбы персонажей, но и являются важным фактором стилеобразования.

Tyshko S. V. Christian Ideas in the Musical Culture at the End of 19 Century (on the Opera Conceptions of M. P. Mussorgsky). The article deals with problems of influence of religious-philosophic ideas on the composer's creativity. In this connection the opera conceptions of M. P. Mussorgsky ("Boris Godunov", "Hovanshina") are regarded in two views, on the one side as appropriate phenomena on the other side as concentrated, unique and original experience of the creative image personification, borrow from Christian religion. This problem was researched in historic-cultural context (belles-lettres, philosophy, fine arts etc. Works of R. Wagner, G. Verdi, N. Rimsky-Korsakov). The phenomenon of Favor light (Transfiguration), that has deep roots in the Christian mystic, was especially accentuated. This idea is widespread in the culture and denoted its appropriate realization in musical arts. The article proves that this idea and the appropriate image are not only forming the original view on historical events and personal destiny of the personages but also is important factor of style creation in Mussorgsky's compositions.