

their correlation with the creative idea works are represented. Singularity of cultural environment is characterized through the prism of his author's dedications.

Keywords: author's dedication, creative biography of a composer, phenomenon of the romantic period.

Анна Лозова

КОЛИСКОВА ПІСНЯ ЯК СИМВОЛ ТРАГІЧНОГО У ТВОРЧОСТІ М. П. МУСОРГСЬКОГО

Однією з унікальних особливостей інтерпретації жанру колискової у Мусоргського є її переважно трагічне висвітлення. Такий характер осмислення жанру підкреслює трагічну домінанту творчості композитора, що впливає зі специфіки «акласичності» його художнього мислення, коли художник «спрямовує увагу переважно до протиріч, конфліктів, дисгармонії» [1, с. 18].

Предметом дослідження є специфіка трагічного втілення колискової у творчості М. Мусоргського, матеріалом – дві пісні Юродивого з опери «Борис Годунов», «Колыбельная Еремушки», «Колыбельная» з циклу «Песни и пляски смерти».

Мета статті – визначити принципи інтонаційно-драматургічної роботи Мусоргського з жанром колискової, які висвітлюють акласичне світосприйняття художника та виявляють символіко-сміслову багатомірність цього жанру.

Новизна дослідження полягає у наступному: вперше жанр колискової у творчості Мусоргського досліджується крізь призму специфіки фольклорної «смертної байки», запропонованої автором жанрової типології колискової та унікального світогляду композитора.

Ступінь розробки проблеми. Зазначимо, що музикознавчі розвідки з названої проблеми були зосереджені на інших її аспектах. Так, у статті О. Вишинської [2] колискова розглядається крізь призму біографічного контексту та динамічних компонентів стилю (за концепцією С. Тишка [14]). Окремі цінні зауваження зустрічаємо в монографічній літературі та дисертаційних роботах по творчості Мусоргського [3; 4; 7; 12; 15; 16]. Розуміння специфіки російської колискової (почасти, «смертельної байки») та пісень Юродивого з «Бориса Годунова» потребувало залучення етнологічних, культурологічних і літературознавчих робіт, присвячених фольклорній колисковій, юродству і глосолалії (див. роботи М. Мельникова [9], В. Пашиної [11]; Д. Лихачова, А. Панченко, Н. Понирко [8; 10], О. Соломоної [13]).

Отже, генетичні витоки трагічних колискових Мусоргського відсилають до фольклорних «колискових на смерть», або, як їх ще називають, «смертних байок» з побажаннями дітям смерті (звідси символіка сну-смерті). Закономірно, що таким колисковим притаманні експресивні музичні засоби виразності: секундові плачові інтонації, зменшена інтерваліка, низхідний рух, що привносять у колискову елементи плачу.

Інтонаційна спільність трагічної колискової і плачу дає змогу висвітлювати трагічну символіку вічного сну-смерті, фатальної приреченості. Подібне трактування колискової резонує і з естетикою романтизму (згадаємо «Коліскову струмка» Шуберта з циклу «Прекрасна мельничка», в якій колискова символізує перехід до «вічного сну», по суті, до смерті ліричного героя).

Адаптуючи характерний інтонаційний комплекс «колисковості», Мусоргський звертається й до типових сюжетів народних колискових. Серед них – материнські пісні з побажанням щасливої чи, навпаки, передвіщенням трагічної долі, заклинанням смерті чи дитячі колискові.

Важливим фактором розуміння специфіки колискових Мусоргського є звернення до цього жанру в скрутні часи життя. Так, перша колискова «Спи, усни, крестьянский сын» була написана через півроку після смерті матері композитора Ю. Мусоргської (5 вересня 1865 р.) і присвячена її пам'яті. Не менш важливою є дата написання «Колыбельной Ерёмушки»: як зазначає Н. Вишинська, ця пісня була створена у третю річницю смерті матері [2, с. 154].

Ці факти – свідоцтво особливого відношення композитора до образу матері, з яким асоціювався і сам жанр колискової. Показовим є те, що колискова – як жанр, що включає прояви найвищих почуттів любові, ніжності, молитовності і за статусом відноситься до високих жанрів (поряд з плачем, духовними жанрами тощо), на відміну від інших «елітних» жанрів, ніколи не інтерпретується Мусоргським у сміховій чи пародійній тональності¹. Колискова – це сфера виключно піднесених переживань, жанр, який нерідко символізує співчуття, філософські роздуми та взагалі совість народу.

Показовим прикладом колискової пісні, яка демонструє такі характерні риси стилю композитора як історизм мислення, філософсько-етичну домінанту творчості та фольклорне підґрунтя, є дві пісні Юродивого з опери «Борис Годунов»². Намагаючись бути якомога ближче

¹ У зв'язку з цим згадаємо, що інші «високі жанри» Мусоргський часто репрезентує саме в пародійному ключі: див. плач народу, несправжня слава, весільний обряд «вінчання» Хрушова з опери «Борис Годунов».

² Беремо до уваги обидві редакції опери.

до реального юродського промислу, Мусоргський розширює образно-семантичний та інтонаційний потенціал плачового жанру, створюючи унікальний синтез колискова+плач+глосолалія. Зважаючи на спільність цих жанрових моделей щодо деяких інтонаційних формул (почасти, низхідної секундової поспівки), композитор вдається до таких драматургічно активних прийомів жанрової роботи як жанровий синтез і жанрова модуляція (за В. Холоповою).

Показово, що обидві пісні Юродивого – «Місяць едет» і «Лейтесь, лейтесь, слезы» – засновані на спільному музичному матеріалі та відрізняються лише вербальним текстом. Репрезентуючи в цілому один і той же інтонаційно-жанровий синтез, Мусоргський проставляє в кожній з пісень різні жанрово-домінантні акценти (відповідно, колискова-глосолалія-плач та плач-колискова-глосолалія). В обох піснях за основну модель взята трагічна колискова, характерними особливостями якої є мінорний лад, пріоритет низхідних секундових інтонацій, трагічна експресія вербального тексту. Такі інтонаційні прийоми, у свою чергу, наближають колискову до виразових засобів *lamento*, які, окрім цього, проявляються у низхідному півтоновому русі (остання строфа пісні: [As]-Ges-F-Fes(E)-Es-D-Cis-C), що несе в собі трагічну семантику риторичної фігури *passus duriusculus*).

Ритмічна мірність і монотонність (одноманітна пульсація восьмими), які є знаковими для колискової, у даному випадку набувають трагічної символіки невідворотного відліку часу, що особливо буде відчутним в останній пісні Юродивого, де створюваний образ наголошується смисловими резонансами вербального тексту («Скоро враг придет и наступит тьма...»).

У пісні «Місяць едет» така ритмічна одноманітність, разом з інтонаціями погойдування, ставить на перший план семантику заколисування, яка позначена і відповідністю сценічної дії – Юродивий співає, «покачиваясь» (ремарка Мусоргського). Показово, що у вербальному тексті пісні «Місяць едет», незважаючи на його «дивність» (ще один юродський знак!), наявні деякі знаки-образи, типові для колискових. Мова йде, першої черги, про такі колискові символи як Місяць (образ ночі) та Кіт (оберіг). Симптоматично, що в розробку цієї символіки включається саме юродський принцип презентації матеріалу: надані символи представлені у непрямих та врешті-решт спотворених формах («Місяць едет», «Котенок плачет»). Таким чином, у цій пісні (враховуючи, у тому числі, її вербальну компоненту) домінуючим жанром є колискова.

Жанрова модель колискової доповнюється й іншими юродськими знаками. У цій же пісні зустрічаємо ще одне свідчення юродського

промислу – молитву: «Юродивый, вставай, Богу помолися». Відомо, що Юродиві молилися вночі – тоді, коли на землю спускається Сон (можливо, звідси колисковість цієї пісні?): «Зело у Федора тово крепок подвиг был: в день юродствует, а ночь всю на молитве со слезами» [5, с. 99].

Ще один важливий юродський знак цієї пісні – глосолалія¹ (зазначимо, що в музикознавчих дослідженнях ця координата пісні Юродивого не усвідомлена). Як зазначає А. Панченко, «словеса Юродивого» сродни детському языку, а детское «немотствование» встарь считалось средством общения с 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 все, что прикажу» [10, с. 396].

Як бачимо, одна сторона глосолалії – «словеса мутні», беззмістовний «набір слів» [8, с. 96] – проявляються у пісні «Месяц едет» завдяки текстові, позбавленому внятного смислу. Втілено й інтонаційно-семантичний спектр глосолалії – формулу «а-а» (згадаємо «А-а-а, Господи!»). Ця формула, присутня в обох піснях Юродивого, підкріплена характерно-плачовою погойдуючою секундовою інтонацією, яка і складає інтонаційну специфіку пісень Блаженного. Саме ця поспівка-формула і зближує жанри глосолалії та колискової, з одного боку, та плачу, з іншого.

Більш відкритою семантика плачу стає в останній пісні Юродивого – «Лейтесь слезы», що употужнюється самим змістом «плача о всей земле Русской». Таким чином, завдяки багатовимірному інтонаційному кодуванню – при незмінному музичному матеріалі – Мусоргський переставляє акцент з колискової на плач. Посилення плачового імпульсу відбувається за допомогою і вербальної («Лейтесь слезы», «Плачь, плачь, душа»), і музичної компоненти, заявленої експресивними стрибками до ноти «Ля» другої октави у високому регістрі (характерний інтонаційний прийом саме в плачовій культурі), які закінчуються різким спадом, внаслідок чого тенор звучить дуже пронизливо.

Серед жанрових атрибутів колискової у даній пісні варто зупинитися на вербальній стороні тексту. Найбільш явним у пісні «Лейтесь, слезы» виступає образ ворожої темноти («И настанет тьма, темень темная, непроглядная»). Показово, що в аутентичних колискових образ темряви, поруч із образом ночі, часто асоціювався з появою злих сил. З іншого боку, знак темноти у пісні Юродивого є ще й символом смерті, яка часто в музичній культурі сприймалася як продовження сну (згадаємо сон як

¹ Глосолалія – типове для юродивого нерозбірливе невнятне бормотіння, схоже на дитячий плач.

перехід у смерть у «Колисковій струмка» Шуберта, «Колисковій» з циклу «Пісні і танці смерті» Мусоргського).

На особливу увагу потребує дослідження мотиву пророцтва, який є домінантною ознакою і аутентичних колискових, і юродського промислу (відомо, що однією з головних функцій Юрода було передбачення майбутніх доленосних подій). Саме мотив пророцтва визначає особливу драматургічну роль останньої пісні у фіналі опери (тиха кульмінація), де Юродивий передбачає гірку долю Русі – початок Смутного Часу («Скоро враг придет и настанет тьма», «Горе, горе Руси, плачь, плачь, русский люд, голодный люд»).

Кульмінацією плачового начала, яке водночас поєднується з інтонаційністю глосолалії, є оркестрове завершення – звуковий концентрат ламентозної семантики, що найповніше виражає суть опери. Музична тканина розділяється на три пласти: тонічний органний пункт (часто символ приреченості); секундова низхідна інтонація у середніх оркестрових голосах; повторювана низхідна мелодична лінія, що має прообразом плачовий колон та починається з вершини «Ля» і продовжується різким спадом з ритмічним пришвидшенням, нагадуючи характерні плачові схлипування.

Серед характерних прийомів роботи композитора з жанром – жанрова модуляція: у даному випадку – з міксту колискова+плач+глосолалія до плачу-ламенту.

Таким чином, жанровий синтез надає кожному з висвітлених жанрів нових виражальних можливостей. Так, плач – завдяки стримуючому началу колискового модусу – втрачає свою екзальтованість та відкритість подачі. Своєї черги, у колисковій посилюється її трагічна плачова домінанта, що забезпечує рух обох жанрів назустріч один одному.

Так друга пісня Юродивого набуває глибинного історично-філософського підтексту: по суті вона є реальним історичним пророцтвом, оскільки після смерті Бориса Годунова Русь, дійсно, вступила у тяжкий період Великої Смути. Більше того, інтонаційно-образний спектр, який був типовим для аутентичної колискової, розширюється у Мусоргського по лінії від інтимності та камерності смислу (одкровення матері, звернене до дитини) до монументальної загальнофілософської проблематики (одкровення для всього народу руського), що є типовою ознакою романтичної і навіть постромантичної інтерпретації колискової.

Розглянувши інтонаційну структуру пісень Юродивого, можемо дійти наступних висновків. Образ Юродивого представлений у Мусоргського багатограним і таким, що відповідає типовим ознакам

юродства. Цей персонаж демонструє три основні моделі поведінки Юрода як історичного персонажа: Блаженний, Провидець та Викривач.

Так, у першій пісні «Місяць едет», де домінують жанри колискової і глосолалії, Юродивий одягає маску уявного безумства, вимовляючи «словеса мутні». Разом з цим образ сну, невід'ємний атрибут колискової, трактується як «усипляння розуму» – типова для юрода маска «дитячого недоумства», яка дозволяла говорити такі речі, про які інші боялися навіть думати (викривальна функція).

До того ж, порівнюючи пісню «Місяць едет» з піснею «Лейтесь слезы», можна помітити, що в першій з них використовуються квазі-знаки плачу: несправжній «плач» кошеняти та несправжнє «пророцтво» – прогноз погоди («Будет ведро», що означає теплу ясну погоду і може трактуватися метафорично). Така поведінка Юродивого є нормативною, коли він знаходиться на людях і навмисно затуманює і спотворює смисл своїх слів: «всякое людное место становится для него сценической площадкой» [8, с. 82].

У другій пісні «Лейтесь слезы», трагічному резюме опери, Юродивий з'являється в іншому вигляді: він вже син Божий, Вісник, що володіє даром провидіння і пророкує трагічну долю народу. При цьому Юродивий – єдина людина, що бачить істину, лишається на сцені один (по суті це пісня-монолог).

І знов таки, згідно історичної реальності, Юродивий наодинці з собою не юродствує: «В день яко юрод хождаше, в ноци без сна пребываше и моляшеся непрестанно господу богу ... В ноци ни мала покоя себе приимаше, но по граду и по всем божиим церквам хождаше и моляшеся господеви со многими слезами» [5, с. 19]. Унікальна драматургічна особливість останньої пісні Юродивого – спротив матеріалу: з однієї сторони, масштабність смислу «вміщується» у камерну за своєю природою колискову, а плач, що передбачає розімкнений тип комунікації, йде в сторону інтимізації жанру. Такий драматургічний прийом «тихої кульмінації» надає особливій експресії фіналу.

В «Колыбельной Еремушки» Мусоргський, через символіку трагічної колискової та плачу, розкриває соціальну тематику, пов'язану з важким життям народу. Вірш Некрасова, частина якого була покладена в основу цього твору, вміщає у собі дві колискові: це пісня няні, де проявляється ідея покорності «вельможам» і, таким чином, навіюється психологія раба; та колискова «проезжего-городского», де звучить заклик до боротьби за свободу найвищих моральних цінностей:

*Душу вольную отдай,
Человеческим стремлениям
В ней проснуться не мешай.*

*С ними ты рожден природою -
Возледей их, сохрани!
Братством, Равенством, Свободою
Называются они.*

У такий спосіб Некрасов показує два життєвих шляхи, які може обрати дитя: слідувати порадам няні (через приниження та покору прийти до «привольной и праздной жизни») або ж – ідеалам справедливості, свободи й доброти (шлях, запропонований «незнайомим»). Показово, що Мусоргський бере за основу лише частину з тексту Некрасова (пісню няні) та змінює назву з «Песня Еремушке» на «Колыбельная Еремушки», тим самим переставляючи акцент з ідеї вибору на ідею визначеності нещасливої долі, приреченості.

Окрім цього, Мусоргський змінює смислові координати пісні. Згадаємо, що у Некрасова на першому місці – ідея покори і, як результат – пуста, не варте гідної людини життя (яке, тим не менше, може бути не таким вже і бідним у матеріальному плані). У Мусоргського ж, при використанні майже тих самих віршів (замінюється лише декілька слів першоджерела) вербальний текст знаходиться у невідповідності музичному. Слово і музика, вступаючи у протиріччя, створюють тим самим прийом «перевернутого» смислу.

«Позитивний» словесний ряд Мусоргський доповнює семантичними резонансами і засобами музичної виразності трагічної колискової та плачу – жанрів, що несуть у собі фатально-трагічну семантику. Так утворюється органічний жанровий сплав, вже апробований народною традицією. У цій пісні, на відміну від строфічно побудованого некрасівського вірша, Мусоргський використовує рондоподібну куплетну форму (як відомо, форма кола – замкнена і в цьому сенсі безперспективна). Більше того, додаючи до основного тексту заколисуючі формули «Баю бай» (вони виконують роль рефрену), композитор акцентує жанрову природу саме колискової.

Симптоматично, що цей рефрен-приспів є «концентратом» вищеназваних жанрів колискової і плачу. З одного боку, вся музична тканина приспіву наповнена погойдуючими інтонаціями колискової (кругове «повернення» до початкового звуку та однорідний ритм хореїчної структури). Серед інших типових ознак жанру – мінорний лад із варіантним 6 ступенем (високим та натуральним). З іншого боку, в

«Колыбельной Еремушки» слух виокремлює загально-європейські ламентозні символи, що виявляють себе в інтонаційних знаках приреченості, смерті, скорботи. Серед таких:

- постійна присутність хроматичного низхідного руху в усіх голосах фактури (часто цей прийом завуальований), що наближає інтонаційний матеріал до риторичної фігури *passus duriusculus*;
- пріоритет експресивних ладогармонічних засобів з акцентом на зменшеному тризвуччі (характерно, що протягом вступу власне тоніка так і не з'являється);
- у вокальній партії приспіву наявна опора на інтервал зменшеної квати, що має трагічну семантику.

Не характерним для жанру колискової є занурення у низький регістр: у мелодизований бас поміщається заколисуюча поспівка, що звучить у приспіві на словах «Баю бай». Завдяки такій трансформації вона набуває «темного» химерного забарвлення, а заколисуючі інтонації трансформуються в інтонації мороку, страху. Цікаво, що цей тематизм викликає певні асоціації з темою галюцинацій з опери «Борис Годунов» (низхідний хроматизований рух, низький регістр), а поспівка третього такту має пряму інтонаційну паралель з плачем народу з прологу «Бориса Годунова» («Отец наш, ты боярин, смилуйся»).

Важливий драматургічний прийом – тональний рух заспівів-епізодів до поступового просвітлення з переходом у мажорну сферу: *fis-moll – Ges-dur (es-moll) – Fis-dur*. На перший погляд, музичний текст формально слідує за вербальним, віддзеркалюючи «верхній», позитивний шар смислу: «В люди выйдешь, все с вельможами станешь дружество водить». Проте вибір саме мінорних тональностей не є випадковим: адже, за концепцією С. Тишка [14], тональності *fis-moll* і *es-moll* у російській музиці є репрезентантами «експресивного стилю»¹.

Разом з тим, у другому епізоді «Сила ломит и соломушку» (*Ges-dur – es-moll* – ладова невизначеність) з'являється риторична фігура *passus duriusculus* та терпкі дисонуючі співзвуччя – фактори, що красномовно демонструють виворіт смислу. І навіть повне подолання мінору у третьому приспіві, що супроводжується переміщенням всього музичного ряду у високий регістр і звучанням чистого Фа-дієз мажору (тональності «фаворського світла», за С. Тишком), не дає остаточного позитивного рішення завдяки поверненню рефрена «Баю-бай», який, як зазначалося, несе в собі саме трагічну символіку. Так стирається набуте світлоносне начало і акцентується початково закладений смисл приреченості на нещасливу долю.

Унікальним є той факт, що кожний епізод «Колыбельной Еремушки» має за прообраз різну жанрову модель колискової: перший – синтез колискової та протяжної пісні (в аутентиці такий сплав визначав сюжети-роздуми про подальшу долю та пророкування); другий, «Сила ломит и соломушку» – парадоксально викривлена танцювальністю колискова, яка породжує ефект внутрішньо-жанрового дисонансу і, звідси – особливу експресію цілого; третій епізод, «В люди выйдешь» – світла колискова (Фа-дієз мажор, високий регістр), що втілює образи мрії, солодкого безтурботного сну.

Останній етап формування смислу – кінцевий приспів, що звучить вкрай експресивно, з тритоновим низхідним стрибком «gis-d» в мелодії на фоні альтерованої подвійної домінанти (засоби, застосовані вперше). Симптоматичною є і поява риторичної фігури *aposiopesis* – символа смерті: адже паузи, що з'являються в пісні вперше, порушують заколисуєчий рух, ставлячи трагічний акцент в остаточному формуванні семантики. Такий гострий контраст полярних моделей колискової – світлої і трагічної (жанрове співставлення, за В. Холоповою) – створює кульмінаційну вершину твору.

Драматургічний прийом «смиислового протиріччя» є характерним для багатьох творів Мусоргського, у тому числі, для «Коліскової» з циклу «Пісні и пляски смерті». Тут колискову пісню співає не матір, а мімікуюча під неї смерть. Поряд з вербальним текстом, мімікрія охоплює весь жанрово-інтонаційний рівень твору, породжуючи інверсивну інтонаційну логіку цілого.

Так, партія Смерті парадоксальним чином відповідає позитивному колисковому модусу, вбираючи у себе риси, притаманні світлим прикладам жанру. Наявність тонального центру, мажорного ладу, переважання консонантних гармоній, м'якої пластики мелодичного руху, рівномірного ритму і тихого звучання привносить у музику стан спокою та умиротворення. Попри це, Мати показана як символ тривоги, своєїрідної «захисної» агресивності (звідси – експресивні, «колючі» засоби виразності).

Тим не менш, підміна цінностей не відбувається. По-перше, смерть, що «приносить спокій», не перестає бути смертю – страшною і невідворотною. За фальшивістю «сладкозвучних» фраз, завдяки поступовому введенню інтонаційних символів смерті і страждання, розкривається її справжня сутність. Важливими серед цих символів є, насамперед, інтонаційна символіка хреста та риторична фігура *catabasis* у вступі. Відчуття невідворотності смерті посилюється і ладо-гармонічними засобами. Серед них – зменшений лад, заявлений великою кількістю зменшених інтервалів (зменшені септима і кварта, тритони), зменшених

¹ Детально див.: [14].

септакордів на тонічному органному пункті, поява другої низької і гармонічної субдомінанти в мажорі, підміна очікуваної тоніки Ля-мажору ля-мінором. Багато з цих засобів, а саме зменшена інтерваліка та *catabasis*, є зазвичай інтонаційними символами плачу. Отже, мімікрія відбувається ще на одному рівні – жанровому: плач мімікрує під колискову.

Проведене дослідження дозволяє зробити висновок. У творчості М. П. Мусоргського, художника аklasичного типу, колискова у більшості випадків є репрезентантом трагіко-драматичних сфер, що пов'язано з конфліктним, дисгармонічним сприйняттям світу композитором (виключення – колискова з циклу «Детская»). Часто саме завдяки жанру колискової композитор відображає найбільш проблемні зони буття: життя і смерть («Песни и пляски смерти»), історичне пророцтво (образ святого Вісника-Юродивого в опері «Борис Годунов»), соціальні проблеми («Колыбельная Еремушки», пісні Юродивого).

1. Барсова И. Симфонии Густава Малера / И. Барсова. – М. : Сов. композитор, 1975. – 495 с.
2. Вишинська Н. О. Модест Мусоргський у контексті культури свого часу: шляхи оновлення стилю в камерно-вокальних творах / Н. О. Вишинська // Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2012. – № 14. – С. 153–163.
3. Головинский Г. Мусоргский и фольклор / Г. Головинский. – М. : Музыка, 1994. – 220 с.
4. Головинский Г. Путь в XX век. Мусоргский / Г. Головинский // Русская музыка и XX век. – М. : ГИИ МКРФ, 1997. – С. 59–90.
5. Житие Прокония Устюжского. Конец XVI в. // [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://krotov.info/acts/13/3/procop_4.html
6. Іваницький А. І. Українська народна музична творчість / А. І. Іваницький. – К., 1990. – 333 с.
7. Левашев Е. М., Тетерина Н. И. Историзм мышления Мусоргского / Е. М. Левашев, Н. И. Тетерина. – М. : Памятники исторической мысли, 2011. – 744 с.
8. Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси / Д. С. Лихачев, А. М. Панченко, Н. В. Поньрко. – Л. : Наука, 1984. – 246 с.
9. Мельников М. Н. Русский детский фольклор / М. Н. Мельников. – М. : Просвещение, 1988 г. – 240 с.
10. Панченко А. М. Юродивые на Руси / А. М. Панченко // Русская история и культура. Работы разных лет. – СПб. : Юна, 1999. – С. 392–407.
11. Пашина В. П. Народное музыкальное творчество / В. П. Пашина. – С-Пб., 2005. – 568 с.
12. Ручьевская Е. Слово и внесловесное содержание в творчестве Мусоргского / Е. Ручьевская // Музыкальная академия, 1993. – №1. – С. 200–206.
13. Соломонова О. Б. Феномен юродства в русской культуре и его отношение к смеху (музыкально-культурологический аспект) / О. Б. Соломонова // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник. – Одеса : Астропринт, 2002. – Вип. 3. – С. 125–133.
14. Тышко С. В. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков / С. В. Тышко. – К. : ЭП «Музинформ», 1993. – 117 с.
15. Шлифштейн С. Мусоргский. Художник. Время. Судьба / С. Шлифштейн. – М. : Музыка, 1975. – 336 с.

16. Щербакова Т. *Интонационные истоки творчества Мусоргского* / Т. Щербакова // *Мусоргский и музыка XX века.* – М. : Музыка, 1990. – С. 166–192.

Лозова Анна. Колискова пісня як символ трагічного у творчості М. П. Мусоргського. Стаття присвячена виявленню характерних особливостей жанру колискової пісні у творчості М. П. Мусоргського. Дана проблематика обумовила такі аспекти дослідження: «аklasична» природа світосприйняття композитора, інтонаційно-смісловий зв'язок трагічних колискових Мусоргського з фольклорними «колисковими на смерть» та плачами, специфіка жанрово-інтонаційних (жанровий синтез, багатовимірне інтонаційне кодування) та драматургічних (жанрова модуляція, прийом «перевернутого» смислу) прийомів роботи композитора з жанром колискової пісні.

Ключові слова: колискова на смерть, плач, глосолалія, жанровий синтез, жанрова модуляція.

Лозовая Анна. Колыбельная песня как символ трагического в творчестве М. П. Мусоргского. Статья посвящена выявлению характерных особенностей жанра колыбельной песни в творчестве Мусоргского. Данная проблематика определила такие аспекты исследования: «аклассическая» природа мировоззрения композитора, интонационно-смысловая связь трагических колыбельных Мусоргского с фольклорными «колыбельными на смерть» и плачами, специфика жанрово-интонационных (жанровый синтез, многомерное интонационное кодирование) и драматургических приемов (жанровая модуляция, прием «перевернутого» смысла) приемов работы композитора с жанром колыбельной песни.

Ключевые слова: колыбельная на смерть, плач, глоссолалия, жанровый синтез, жанровая модуляция.

Lozova Anna. Lullaby song as tragic symbol in M. P. Musorgsky's creativity. The article is devoted to the features of the genre of lullaby song in Musorgsky's creativity by material – two songs of Yurodivy (fool in Christ) from opera «Boris Godunov», «Lullaby for Eremushka», «Lullaby» from the cycle of «Song and dances of death». One of unique features of interpretation of genre of lullaby in Musorgsky is it mainly tragic illumination. Such character of comprehension of genre underlines the tragic dominant of creation of composer which swims out from the specific of «nonclassical» (disharmonious) him artistic thought, when an artist «sends attention mainly to contradictions, conflicts, disharmony». The issues identified these aspects of the research: disharmonious composer's artistic worldview, intonation-semantic relationship of Musorgsky's tragic lullabies with folklore «death lullabies» and cryings, the

specific of genre-intonation methods (genre synthesis, multidimensional intonational coding) and dramatic techniques (genre modulation, reception of the «inverted» sense) in the composer's work with the genre of a lullaby.

The genetic sources of tragic lullabies send Musorgsky to the folk-lore, where we may find tragic lullabies. Beside it Musorgsky uses such a paradoxal type of a folk-lore lullaby as «lullabies on death», or, as they are named as «death fables» with wishes the children of death. Appropriately, that to such lullabies inherent expressive musical facilities of expressiveness: whipe intonation, diminished intervals, descending motion, that brings weeping elements in a lullaby. Intonation community of tragic lullaby and weeping enables to light up tragic symbolism eternal sleep-death, fatal doom. Such interpretation of genre Musorgsky is incarnated by such facilities as

- a genre synthesis (more frequent than all it is a lullaby with weeping and lamento («Lullaby for Eremushka»), cradle and lyric «prolonged» song («Sleep, fall asleep, peasant son»), lullaby with weeping and glossolalia (songs of Fool in Christ);
- genre modulation (when the genre of lullaby passes to weeping and lamento);
- genre substitution or genre mimicry, when a genre query does not coincide with genre realization the reception of the inverted sense appears as a result (lullaby of Death!, but not mothers in the cycle «Song and dances of death»; completion of «Boris Godunov» by the song of Fool in Christ «Flow, flow, tears bitter» - in place of characteristic for folk historical drama choral epilogue).

Musorgsky's lullabies personifies sphere of such high senses as a conscience (folk conscience), sympathy, prophecy, maternal love. Symptomatic, that lullabies have Musorgsky important dramaturgic role which considerably outgrows direct function of genre: often they sound at the end of tragic works, executing a summing up function and allotting vestibule intimate domestic genre high tragical, by philosophical-ethics by sense (for example, song of Fool in Christ from «Boris Godunov»). Therefore Musorgsky's lullabies is high «inviolable» genres, provided with the «halo of holiness». It is confirmed the important dramaturgic role of lullabies in large works, and also by the fact of absence of interpretation a cradle song in the, parody measuring of laughter, which selects this genre from between other. Investigation of such display of genre is the permanent being in creation Musorgsky is concentrated tragic variants of genre «development» of lullaby with an accent on intonation semantics of weeping which is direct representantom of the tragic beginning in music (the genre signs of glossolalia do not contradict in the song of Fool in

Christ, but fasten this tendency). From here are stylistic signs: minor line-up with a tendency to diminished, advantage of seconds of descending intonations, use of diminished intervals, and rhetorical figures of sorrow - catabasis and passus duriusculus.

Due to the genre of lullaby M. Musorgsky represents the most problem areas of life: life and death («Song and dances of death»), historical prophecy (appearance of sainted Fool in Christ as a messenger in opera «Boris Godunov»), social problems («Lullaby for Eremushka», songs of Fool in Christ).

Keywords: death lullabies, crying, glossolalia, genre synthesis, genre modulation.

Ольга Соломонова

«БАЙКА» І. СТРАВІНСЬКОГО ЯК ПРОЕКЦІЯ СКОМОРОСЬКОГО СИНКРЕЗИСУ

На початку ХХ століття у творчості Ігоря Стравінського з'явився твір, який не мав аналогів у музичному мистецтві того часу. Це «Байка про Лису, Півня, Кота і Барана» (1917 р.), де вперше крізь призму естетики «умовного театру» було репрезентовано цілісний жанр кощунних виступів скоморохів – «веселое представление с пением и музыкой» (І. Стравінський).

Думаю, не випадково такий художній проект виник саме у творчості Стравінського – генія театральності і святковості, який мав особливий потяг до пісенно-танцювальної стихії фольклору, до героя – *homo ludens* та синтетичних жанрів і форм, що поєднували у собі різні компоненти театального мистецтва (пантоміма, хореографія, декламація, спів, оркестрове звучання).

Синкретичне мистецтво скоморохів – з характерними для нього сміховою домінантою, алегоричністю і масочно-ігровим відтворенням дійсності - виявилось співзвучним художнім смакам Стравінського, вихованого в естетських традиціях «Світу мистецтва». Не випадково тема скомороства та його похідних (балаганних і лялькових вистав, театру Петрушки, гулянь на Масницю) стає імпульсом і для багатьох інших творів. Скомороський елемент є одним із трьох стилістичних пластів «дійства весільного» [60, с. 55] – згадаймо, що Б. Асаф'єв інтерпретує «Свадебку» як «ренессанс скоморошничанья и скоморошьего искусства-промысла» (рос.) [5, с. 112]. Віддзеркалення типового скомороського жанру, лялькової вистави, знаходимо у балаганному лицедійстві «Петрушки». В опосередкованому вигляді скомороство присутнє і в