

ва, обуславливает органическую связь обеих ступеней, т. е. мы имеем органическое развертывание знания в веру. Пройти *γνώσις* необходимо, чтобы достичь *πίστις*.

Вера является основой единства на всех уровнях; так, она объединяет богов между собой, она соединяет любовь и красоту друг с другом, она приобщает человека благу. Без веры нет целостности. Таким образом, вера есть и спланивающая сила разных уровней сущего, и связывающая все эти уровни между собой. Она оказывается своего рода одновременно горизонталью и вертикалью бытия, все пронизывающей и объединяющей.

В решении рассмотренного нами вопроса проявляется цельность философской позиции Прокла. Ядро философии Прокла – единство. Не только как одно из ключевых понятий, но как структурообразующий принцип. В этом есть известная парадоксальность – с одной стороны, очевидна четкая иерархичность, строгая система и в то же время, с другой стороны, абсолютное единство выстроенной им картины мира. Система Прокла – это единый живой организм, со своей сложной внутренней системой. И в этой системе знание и вера сущностно едины. Меж ними нет конфликта, нет и необходимости оправдания знания перед верой. Вера Прокла соединяет в себе и открытость божественному, и стремление к нему.

Можно сказать, что вера, истина и любовь, по Проклу, есть путь к приобщению божественным свойствам (первым действующим причинам), а значит, и к постижению их через сопричастность, причем вера является не только основой познания, но и обеспечивает его целостность и полноту.

Л. А. Серебрякова

Екатеринбург

РЕЛИГИОЗНО-ИСТОРИОСОФСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ «ХОВАНЩИНЫ» М. П. МУСОРСКОГО

То, что «Хованщина» – вершинное итоговое творение гения Мусоргского, в котором русская опера совершила один из своих высочайших взлетов, сегодня не требует доказательств. Ей посвящены многочисленные научные труды и специальные монографии, создающие картину ее всесторонней и фундаментальной изученности. Но столь же очевидно и другое: до сих пор еще не было адекватного ей сценического воплощения, а мощ-

ное воздействие ее музыки заставляет ощутить дыхание некой мистической глубины и притяжение пережитой, но не постигнутой тайны. Причем переживание это явственно выходит за грань традиционного катарсиса как «очищения от аффектов» и оставляет чувство соприкосновения с сакральным, «касания миров иных». Анализом предопределенности этого переживания музыкальной драматургией оперы и рождены предлагаемые размышления.

В «Хованщине», несмотря на многочисленные исследования, все еще много неясного – но не в плане того, что произведение осталось незавершенным (Мусоргский практически успел полностью воплотить свою много лет возводимую концепцию), а в непроясненности, порой отсутствии понятной мотивированности в том, что он успел выразить. Это традиционно касается заглавного в опере образа «Рассвета на Москве-реке» с его пока нерасшифрованной символикой, зловещей фигуры всегда внезапно появляющегося Шакловитого, «вставная» ария которого не мотивирована ни сюжетным развитием, ни логикой образа и к тому же весьма неожиданно завершается молитвой. И, конечно же, образа Марфы, не похожей ни на одну из оперных героинь и вместе с тем как будто бы на всех сразу. Она страстно любящая и глубоко страдающая женщина, гадалка и пророчица, политический деятель («политическая авантюристка на посылках у Досифея» – Асафьев), религиозная фанатичка, возвещающая смерть на костре за веру, – наверное, этими типами исчерпываются все амплу героинь опер-драм. Но не исчерпывается образ Марфы. Более того, эти амплу к ней не имеют отношения.

«Хованщина» творилась долго. Она рождалась в общении с современными композитору историками, филологами, писателями, учеными и их трудами, в процессе освоения многочисленных исторических материалов и первоисточников и с полным погружением в эпоху, которое всегда отличало Мусоргского как композитора «школы переживания» («ноне живу в “Хованщине”, как жил в “Борисе”). И на сегодня еще недостаточно оценен тот факт, что за это время (1872–1881), совпавшее с выходом поздних романов Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого, написания религиозно-философского трактата Л. Н. Толстого «Исповедь», «Чтений о Богочеловечестве» и других циклов лекций Вл. Соловьева в Петербурге, вызвавших огромный общественный резонанс, и многими другими событиями, существенно изменившими русскую духовно-художественную действитель-

ность, и именно в работе над «Хованщиной», в процессе мучительного и вдохновенного становления ее грандиозного замысла, Мусоргский значительно внутренне менялся, много черпая и из современной жизни, и из эпохи раскола, с ее неистовыми деятелями и истовой религиозностью, с ее атмосферой ухода – «исхода из истории!» – и какой-то иррациональной необъяснимостью происходящего (событие оказалось куда большим по масштабам, чем стремления и действия отдельных его участников). И если поначалу выработка отдельных сцен, сюжетных мотивов и характеров проходила при непосредственном участии В. В. Стасова «со товарищи», то постепенно Мусоргский оставался в этой работе (как и вообще в жизни) один; Стасов совсем перестал его понимать и считал последний период творчества композитора «упадочным».

И немудрено. Мусоргский, действительно, далеко ушел от взглядов Стасова и бывших друзей, и то, что он создавал, было ведомо уже только ему одному.

Совершив в своем внутреннем развитии стремительное восхождение буквально в несколько эпох, Мусоргский в работе над «Хованщиной» превращается в глубокого и масштабного мыслителя – уже не аналитика, а философа истории. Он воистину живет в прошедшем, настоящем и будущем, постигая и мысленно сопрягая эпохи русской истории, пытаясь понять ее «модельность», парадигматику и провиденциальный смысл. И рождает концепцию, «возможную» только в следующую эпоху – русского духовного ренессанса рубежа веков, «напоенную» идеями интенсивно развивающейся религиозной и философско-исторической мысли, объятую предчувствиями конца и обращенную к Апокалипсису. А в своей эпохе по глубине и интенсивности философско-духовной рефлексии сопоставимую только с романами Достоевского. В «Хованщине», при всей ее преемственности от «Бориса», воплощена совершенно иная и абсолютно новаторская в оперном жанре концепция. Драма народа более не интересует Мусоргского как драма социальная, и ни карающая совесть царя, ни суд совести народной, ни трагический антагонизм власти и народа не занимают больше его внимания. В «Хованщине» власть вообще «вынесена за скобки». И, хоть незримо все время присутствует в действии, но жизнь народа течет по иным законам. Трагедия народа – именно народа, брошенного властью, в водовороте катастрофических событий слома русской культуры, государственности, духовности – становится главным объектом вни-

мания Мусоргского в «Хованщине» (не случайно жанровое определение «народная музыкальная драма» он дал только «Хованщине», но не дал «Борису», даже сделал вторую редакцию оперы (со сценой под Кромами), и именно к «Хованщине» относилось его знаменитое: «Народ хочется сделать: сплю и вижу его, ем и помышляю о нем, пью – мерещится мне он, он один...»). Объектом внимания, но не ее темой.

Думается, что длительные занятия русской историей и какая-то особая, «предназначенная» любовь к ней не могли не привести Мусоргского к «взысканию» ее смысла, цели и пути народа и человека в ней, свободы и необходимости... «Хованщина» являет нам итог размышлений Мусоргского на эту тему, и итог этот впечатляет. Как о романах Достоевского, о ней можно сказать: «зрелище, которому нет равного во всей мировой литературе» (Ю. Айхенвальд). Мусоргский создает грандиозную эпопею, представляя трагедию народа и государства «в двойном и взаимно связанном расколе конца XVII в. – расколе старообрядчества и расколе Петра» [1], действие которой разворачивается в двух драматургически-смысловых пластах – историко-реалистическом и религиозно-мистическом. При этом раскрывающаяся мистическая действительность оперы не имеет характер дополнительных подтекстов, «просвечивающих» в отдельных моментах целого, а являет целостную и ясно выраженную религиозно-духовную концепцию.

Две реальности «Хованщины», в своем взаимодействии раскрывающие ее масштабно развернутую и исполненную величайшего трагического напряжения религиозно-философско-историческую концепцию, родились из выстраданных раздумий Мусоргского над двумя глобальными вопросами русской философии истории, которые он сам, автор либретто, с абсолютной точностью сформулировал устами Досифея на Совете: «где святой Руси погибель и в чем Руси спасенье?» и на которые он, автор целого, с меньшей ясностью ответил всей драматургией своего великого творения.

В историческом пространстве («пространстве погибели») Мусоргский воплощает трагедию русского раскола в его тотальности и безысходности. Страшная картина создается композитором: Москва и Русь «по щиколку в крови»; раскол везде и во всем (политический, социальный, религиозно-духовный, внутренний), вражда и распря всех со всеми, символическая – отца с сыном (Хованские в первом же выходе), все взмятены – «беснуются», «мятешатся». В верхах – извечная борьба за власть (Совет у Голыцына), страшно далекая от народа, в низах – «погибель и разоренье»

(стрелецкое гнездо), крестьяне «домы побросали и врозь бредут». Кривда победила правду: «время потайных наветов», доносов, расправ. Все преданы, брошены, фатально разобщены. Действие начинается рассказом о зверствах стрельцов; Шакловитый появляется со смертной угрозой пыток, дыбы; «явление народу» Хованского начинается приветствием «Москва и Русь (спаси Бог!) в погроме великом»; Андрей является изменником, покушаясь еще на три преступления подряд (насилие, занесение ножа на Марфу, затем на Эмму). Воистину «последние времена»!

Но не «картина ужасов» сама по себе интересует Мусоргского, а попытка понять, какие силы действуют в истории, что определяет и предопределяет ее ход и судьбу, обреченность ею человека и возможность выбора, то есть – стремление осмыслить взаимодействие истории и судьбы и представить историю как судьбу, имеющую провиденциальный смысл и метафизические обоснования. В опере трагически гибнут все – судьбы же разные: судьба определяется «в отношении к Богу», и она переходит за грань «этого» мира, – размышления Мусоргского уходят в область метафизики истории и судьбы.

Судьба – ключевое слово в тексте «Хованщины», и она же – ее главный «потайный» образ, присутствие и дыхание которого постоянно ощущается в действии. Равно как музыкальная тема судьбы (нисходящий фригийский тетрахорд), прославляющая всю интонационную драматургию оперы, является ее главной темой, но впервые «поднимается во весь рост» и «выходит на сцену», когда все ее веления свершились, и трагедия завершена. Когда смолкает последняя молитва объятых пламенем раскольников, в мощном хоральном изложении в оркестре, контрапунктом к трелеобразной музыке «огня и пламени» сверху у скрипок (также основанной на теме судьбы) являет свой таинственный лик сила, «неумолимая и грозная, как сам Страшный Судья».

«Приспело время мрака и гибели душевной» – Досифей, появляясь в финале первого действия, «ставит диагноз» исторической действительности и переводит действие в тот план, где решаются судьбы, прямо сопоставляя «брань земную» и метафизическую «прю великую» и определяя эсхатологическую перспективу.

«Иной» план («пространство спасения») представлен в «Хованщине» как трансцендентная и имманентная действительность, как мир, существующий онтологически (символизирован сакральным Светом, «освященным» в «Рассвете на Москва-реке» церковно-колокольным звоном – бого-

служением заутрени, и «гласом» колокола Ивана Великого – сакрального центра пространства «инога» в опере), – и как мир «внутри нас есть», в их взаимосвязи. Ибо мир «иной» есть наше «вхождение в иной модус», есть внутреннее переключение.

Досифей и Марфа – герои, которые живут в двух мирах. Они – внутри исторической жизни, ее активные деятели, и трагедия истории – их личная трагедия и судьба. Но, страдая и борясь «во времени», они внутренне определяют себя «в отношении к вечности» и пребывают в эсхатологической напряженности – переживая грядущее в настоящем и «соприкасаясь в глубинах своего духа с тем, что космически *будет*, а онтологически *вечно есть*» [2]. Именно так они оба появляются в первом действии, прекращая «брань мира сего» (Марфа – насилие над Эммой, Досифей – вражду отца с сыном) и пророчествуя о будущем: об исходе внутренней драмы (Марфа: «видится в горных обитель дивно пресветлая...») и об исходе исторической борьбы (Досифей: «На прю грядем, на прю великую...»). Мусоргский показывает их как людей подлинного религиозно-мистического опыта, наделенных даром молитвы и даром пророчества, которым «в духе» отверзаются «врата инога». Их мистические духовные откровения Мусоргский всегда точно обозначает сценическими ремарками («в мистическом настроении», «восторженно») и выражает музыкально-драматургическими средствами, выработав для этого свою систему их «интонационной символизации». Такие состояния у Марфы и Досифея всегда маркированы Мусоргским либо лейттемой Света сакрального, словно струящегося с небес (нисходящей последовательностью аккордов на пианиссимо, в «бесплотной» фактуре трепещущего тремоло у высоких струнных с сурдинами), – либо «гласом» колокола Ивана Великого, либо связью с тематизмом «Рассвета». И, конечно, они явлены многочисленными молитвами (сольными – у всех героев, хоровыми – звучащими, как правило, без сопровождения, по-церковному), среди которых особенно проникновенна в своем истинно духовном «касании запредельного» молитва стрельцов в финале 3-го акта. А также – моментами «литургического тайнодействия», которым исполнен особенно 5-й акт, могущий быть названным русскими Страстями, с молениями на камне на «месте святе», «гефсиманским» исповеданием веры («да свершится воля Небесного Отца!»), скорбным шествием и восхождением на костер.

Поразительно в «Хованщине» и то, что не только раскольников, но всех «покидающих сцену» деятелей этой великой исторической драмы Мусоргский

наделяет музыкой прощания и ухода. Он их судит, но и глубоко сочувствует им – обреченным историей, и у каждого из них есть свой «выход из времени» и переживание метафизики судьбы. Музыкой пронзительно трагедийного звучания – вблизи смерти, в предчувствии конца – Мусоргский словно бы дает им пережить свой «внутренний апокалипсис» и ощутить прикосновение вечности. Они уходят по-разному. Музыка прощания Хованскому дана в сцене его личного «исхода из истории» и прощания со своими «детками». Всего одна фраза в оркестре в момент его выхода к стрельцам (ц. 373) – но воистину «открывающая небеса»! В ней и «поступь судьбы» в басах (кстати, звучащая еще два раза в опере только у Досифея, «завещающего» Марфе: «Терпи, голубушка; люби, как ты любила; и вся пройденная ...прейдет»), и сама тема судьбы в завершении мелодической линии, обостренная дополнительным хроматизмом, но главное – потрясающей красоты и выразительности кантиленная мелодия с длительным, «обреченным» нисхождением «с высот». И только после этого Мусоргским дано его народно-обрядовое, лирически просветленное отпевание «Плывет, плывет лебедушка» – накануне гибели.

Гениален и «молчаливый» симфонический «Поезд Голицына» на теме предсказания Марфы – русский лирический реквием, музыка пронзительной красоты и трагедийной силы. Здесь тоже глубоко и точно прочувствовано и промыслено Мусоргским – психологически и метафизически: в музыке гадания Марфы звучит провидческое переживание трагической судьбы Голицына и величайшее сочувствие ему «в его неволе», и это своего рода еще одно ее «любовное (в христианском смысле слова) отпевание» в опере.

«Хованщина» и для самого Мусоргского стала музыкой прощания и ухода. И в этом, быть может, открывается еще одна глубинная и сокровенная для Мусоргского тема «Хованщины» последних лет и месяцев его трагически уходящей жизни, когда он создавал и проникновенно играл друзьям рождающуюся в нем музыку отпевания и ухода – своего ухода в Вечность. Оставив нам и музыку «Рассвета» – ослепительной эсхатологической надежды за горизонтом катастроф.

Библиографический список

1. Федотов Г. П. Трагедия древнерусской святости // Федотов Г. П. Собр. Соч. в 12 т. Т. 8. М., 2000. С. 208.
2. Эрн В. Ф. Идея катастрофического прогресса // Эрн В. Ф. Сочинения. М., 1991. С. 209.