

УДК 78

ББК 85.313(2)

**Ярош Ольга Владимировна**

Кандидат искусствоведения, доцент, кафедра теории музыки и композиции, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, 660049, Россия, Красноярск, ул. Ленина, 22  
ORCID ID: 0000–0002–2184–0012

ResearcherID: GLR-6298–2022

o.yarosh@mail.ru

**Ключевые слова:** М.П. Мусоргский, музыкальный портрет, камерно-вокальное творчество М.П. Мусоргского, речевая интонация

Ярош Ольга Владимировна

# Вокальные сочинения М.П. Мусоргского в жанре музыкального портрета



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2022-3-220-245

**Для цит.:** Ярош О.В. Вокальные сочинения М.П. Мусоргского в жанре музыкального портрета // Художественная культура. 2022. № 3. С. 220–245. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-220-245>.

**For cit.:** Yarosh O.V. M.P. Mussorgsky's Vocal Compositions in the Genre of Musical Portrait. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 3, pp. 220–245. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-220-245>. (In Russian)

**Yarosh Olga V.**

PhD (in Art History), Associate Professor, Department of Music Theory and Composition, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, 22 Lenina Str., Krasnoyarsk, 660049, Russia

ORCID ID: 0000–0002–2184–0012

ResearcherID: GLR-6298–2022

o.yarosh@mail.ru

**Keywords:** M.P. Mussorgsky, musical portrait, M.P. Mussorgsky's chamber-vocal creative work, speech intonation

**Yarosh Olga V.**

M.P. Mussorgsky's Vocal Compositions in the Genre of Musical Portrait

**Аннотация.** Одной из удивительных граней творческого дарования М.П. Мусоргского являлась его способность к запечатлению ярких образов конкретных людей, как современников, окружавших его в повседневной жизни, так и образов, связанных с воссозданием исторических личностей и персонажей других эпох. Статья посвящена рассмотрению особенностей претворения жанра музыкального портрета в музыке композитора.

Актуальность темы обусловлена тем, что подобный ракурс в изучении камерно-вокального творчества М.П. Мусоргского до сих пор не привлекал внимание ученых. В первой части статьи раскрывается специфика жанра музыкального портрета при опоре как на музыковедческие труды, так и на работы в области литературы и изобразительного искусства. Основными свойствами, присущими данному жанру, становятся следующие: запечатление личности человека; акцент на видимом, зримом; достоверность; пространственная и временная ограниченность; обобщение целого через часть; национальное и социальное начала. Выявленные положения образуют методологическую основу для рассмотрения различных вариантов претворения жанра музыкального портрета в камерно-вокальных произведениях композитора, что составляет цель данного исследования.

В статье показано, что главную роль в раскрытии внутреннего мира персонажей М.П. Мусоргского играет речевая интонация, предопределившая обращение композитора к таким жанрам, как монолог, подразумеваемый диалог, внутренний диалог, молитва. Во второй части статьи особенности претворения этих жанров рассматриваются на примере конкретных произведений композитора. Особое внимание уделяется детским портретам.

В результате проведенного исследования делается вывод о том, что М.П. Мусоргский, обладая талантом гениального психолога, сумел запечатлеть в своем камерно-вокальном творчестве потрясающе точные и глубокие портреты своих современников, принадлежащих разным сословиям, среди которых особое место занимают портреты детей. Проникнуть в их психологию ему удалось путем художественного воплощения речевой интонации в опоре на русскую устную речь, народную песенность. Все его портреты отличаются удивительной жизненностью и правдивостью, подчеркивающие уникальность дарования композитора.

**Abstract.** One of the amazing facets of M.P. Mussorgsky's creative talent was his ability to capture vivid images of specific people: those of contemporaries surrounding him in everyday life and those associated with recreating historical figures and characters from other eras. The article considers the peculiarities of the implementation of the musical portrait genre in the composer's music.

The relevance of the topic is due to the fact that this aspect in the study of M.P. Mussorgsky's chamber-vocal music has not attracted the attention of scholars yet. The first part of the article reveals the specifics of the musical portrait genre based on both musicological works and works in the field of literature and fine arts. The main features in this genre are the following: human image; emphasis on the visible; authenticity; spatial and temporal limitations; generalization of the whole through a part, national and social principles. The revealed statements form the methodological basis for considering various options for the implementation of the musical portrait genre in the composer's chamber-vocal works, which is the purpose of this study.

The article shows that the main role in revealing the inner world of M.P. Mussorgsky's characters is played by speech intonation, which predetermined the composer's appeal to such genres as monologue, implied dialogue, internal dialogue, and prayer. The second part of the article considers the peculiarities of the implementation of these genres on the example of the composer's specific works. Special attention is paid to children's portraits.

The study results in the conclusion that M.P. Mussorgsky, possessing the talent of a genius psychologist, managed to capture in his chamber and vocal music the stunningly accurate and profound portraits of his contemporaries, belonging to different classes. The portraits of children occupy a special place among his works. He succeeded in penetrating into their psychology by means of the artistic embodiment of vocal intonation based on Russian oral speech and folk songs. All his portraits are characterized by their amazing vitality and truthfulness, emphasizing the uniqueness of the composer's talent.

## Введение

Предлагаемая статья посвящена изучению особенностей жанра музыкального портрета в музыке М.П. Мусоргского. Данная тема представляется актуальной, поскольку позволяет рассмотреть образцы камерно-вокальной музыки композитора с новой точки зрения, обнаружить в них взаимосвязи музыки с другими видами искусств, подтверждающие значимость изобразительных, живописных свойств в творческом мышлении композитора, и по-новому раскрыть роль речевой интонации в претворении им портретных характеристик.

Одной из удивительных граней творческого дарования Мусоргского являлась его способность к музыкальному воплощению ярких образов конкретных людей, не только современников, окружавших композитора в повседневной жизни, но и персонажей других исторических эпох. Можно сказать, что его произведения рождались из непосредственных впечатлений от окружающей действительности — жизненных картинок, бытовых сцен, обычных «уличных» наблюдений, психологических зарисовок как бы «с натуры».

Обладавший даром поразительной психологической наблюдательности, обостренной чуткости и артистического, глубинного, подлинно актерского вживания в образ своего персонажа, композитор стремился к воссозданию в первую очередь в камерно-вокальном творчестве так называемой «правды жизни», художественной истины, находящейся в стилистическом сплаве художественных миров реализма и романтизма [9, с. 26].

На значимость живописных, изобразительных свойств музыки Мусоргского неоднократно указывали многие исследователи, среди которых можно назвать Б. Асафьева, М. Сабину, Е. Ручьевскую, Е. Дурандину. М. Рахманова так пишет об этом в одной из своих работ: «очень начитанный, виртуозно владевший литературным стилем... Мусоргский в музыке мыслит скорее живописно, нежели литературно: цельные, одновременно схваченные образы, теснейший контакт с натурой, со звуковой материей» [17, с. 123]. Современники композитора отмечали, что его новаторство было обусловлено взаимодействием музыки с другими видами искусств: «Он принадлежал к... числу самых даровитых художников, которым суждено было расширить границы искусства» [13, с. 296]. Подчеркивая талант Мусоргского

к воплощению характерных деталей внешнего мира, Ц. Кюи писал, что в его романах «внешнее изображение иногда преобладает над внутренним содержанием» [13, с. 293].

## Жанр музыкального портрета

В настоящей статье мы обратимся к жанру музыкального портрета в вокальных сочинениях Мусоргского, поскольку изобразительный дар композитора наиболее ярко воплотился именно в этой области его творчества. Но сначала рассмотрим, в чем заключаются главные черты жанра портрета и в чем состоит его специфика в музыке в сравнении с другими видами искусств. На сегодняшний день наиболее полно данная проблематика разработана в сфере изобразительного искусства [1; 8; 22]. Появившиеся позднее исследования в области литературоведения [3] и музыковедения [12; 15] во многом опираются на критерии, разработанные в теории живописи.

Тезисно рассмотрим эти положения. Пожалуй, главным признаком жанра портрета является то, что он запечатлевает *личность человека*. Поскольку личностное начало присутствует в большинстве жанров искусства Нового времени (при этом музыка почти всегда несет на себе его отпечаток, будучи искусством в первую очередь эмоциональным), то нужно подчеркнуть, что в портрете мы наблюдаем именно максимальную сосредоточенность на персонаже. В. Немковская отмечает, что портретность — это разновидность персонажной характеристики человека, определяемая через противопоставление ее сюжетному курсу [15, с. 6–8].

Другая важная черта — это *акцент на видимом, зримом*, которое становится лишь поводом для того, чтобы выразить внутренний мир героя, раскрыть сущность его личности и характера. Однако именно в этом заключается кардинальное различие между портретом в живописи и портретом в музыке. В живописи мы видим персонаж, видим его внешний образ. В музыке мы не видим персонажа, но слышим его «речь»<sup>(1)</sup>. Если живопись и литература могут достаточно убедительно

(1) В данном случае речь идет о вокальной музыке. В инструментальной музыке композитор воссоздает облик героя благодаря акцентированию выразительной детали (реже — детали), воссоздающей его сущностное качество или черту характера.

передать черты внешности человека, то с помощью музыкального языка возможно выразить лишь некоторые ее характеристики, связанные преимущественно с пластикой жестов, манер и движения. Однако в вокальной музыке можно воплотить характерные речевые интонации<sup>(2)</sup>, темп речи, а через них раскрыть психологию героя.

В теории живописи принято подчеркивать и такое свойство портрета, как его *достоверность*, подтверждающую сходство модели и художественного образа, то есть портрет — это всегда запечатление реального человека в контексте окружающей его жизни. Правда, к литературным и музыкальным портретам принято также относить произведения, изображающие вымышленных персонажей (как имеющих все же отношение к реальности, так и сказочных, фантастических). Главное здесь — это личность с присущими ей индивидуальными характеристиками, воплощение ее особенности. Л. Казанцева подчеркивает: «герой музыкального портрета — не некий человек вообще, не собирательный образ, а человек с чертами индивидуальной личности, независимо от того, существовал он в реальной жизни или нет» [12, с. 10].

Важной составляющей жанра портрета является его *пространственная и временная ограниченность*, обособленность. Портрет ограничен не только в историческом периоде существования персонажа, но и в реальном, физически протекающем времени. Портрет, пользуясь определением психологии, — всегда «здесь и сейчас». Говоря другими словами, портрет — это всегда целостный, законченный образ, составляющий главную тему отдельного произведения, созданного в ситуации определенного места и времени. Исследователи отмечают, что «только изолируя в наблюдении объект изображения, портретист может сконцентрировать внимание на отличительных особенностях конкретного лица». [15, с. 9]. Поэтому неслучайно, что

(2) Как правило, речевые интонации в вокальной музыке имеют своим истоком прообразы речи. В. Васина-Гроссман в своем исследовании [4] выделяет повествовательный, диалогический, монологический и др. прообразы речи. Акцентирование в музыке некоторых речевых нюансов, связанных с первичными доречевыми голосовыми реакциями человека, такими как возглас, восклицание, удивление, скорбь, делает возможной детализацию воплощаемого образа, способствует его глубине и художественной убедительности. В вокальных произведениях, таким образом, музыка зачастую гораздо ярче способна выразить смыслы, заключенные в словесном тексте.

в музыке портрет связан прежде всего с камерными сочинениями — инструментальными либо вокальными миниатюрами. Что касается оперы, то характеристики оперных персонажей имеют свои особенности. Во-первых, герои оперы выступают в контексте сценического действия, подразумевающего постоянную смену пространства и времени, во-вторых, драматургическое развитие предполагает изменчивость их облика: персонажи могут претерпевать кардинальные личностные трансформации.

В связи с жанром портрета важно подчеркнуть и такую его черту, как воссоздание характера человека посредством выразительной детали. Здесь речь идет о художественном приеме *обобщения целого через часть* (*pars pro toto*), когда суть изображаемого образа раскрывается с помощью характерной детали, «которая наиболее ярко репрезентирует индивида, делает его узнаваемым<sup>(3)</sup>. <...> Именно так обстоит дело в большинстве музыкальных портретов, где персонаж представлен одним, наиболее показательным качеством» [15, с. 11].

Значимыми для портрета являются *национальное и социальное начала*. И хотя в данном жанре персонаж предстает как бы «выхваченным из контекста — контекст других все же является важным моментом в восприятии портретной характеристики» [15, с. 9]. В музыке принадлежность человека к определенной национальности или сословию передается с помощью жанровых и стилевых средств.

Специфика музыкального портрета по сравнению с другими видами искусств заключается в том, что он воплощает прежде всего внутреннее состояние персонажа, его эмоции, настроения, переживания. Яркие, «реалистичные» примеры таких портретов представлены творчеством композиторов XIX века. В европейской музыке — это, прежде всего, Р. Шуман и Э. Григ, в русской — А. Алябьев, А. Даргомыжский, М. Мусоргский.

В завершение рассмотрения вопроса о специфике музыкального портрета можно сказать и о том, что в то время как некоторые музыковеды (О. Соколов [18], Л. Казанцева [12]) отказывают ему в статусе жанра, В. Немковская, ссылаясь на М. Михайлова, М. Арановского

(3) Такую же роль в античном и европейском театрах выполняла маска, которая выражала суть характера персонажа.

и М. Старчеус, обращает внимание на то, что в свете современной жанровой теории музыкальный портрет все-таки имеет основания именоваться жанром в связи с таким критерием, как «жанровый архетип», подразумевающим глубинный слой жанровой структуры. По ее мнению, данная возможность «понятийной, то есть внемузыкальной атрибуции музыкальных жанров <...> позволяет судить о жанрах, которым это изначально присуще, как о полноценных (но особых) жанровых образованиях в морфологической системе музыкального искусства» [15, с. 16–17].

Современное отечественное и зарубежное музыкознание изучает разные аспекты жанра музыкального портрета: его семантику [21], особенности стилистики в современных произведениях [24], средства портретной характеристики в творчестве отдельных композиторов [10; 11; 23].

## Музыкальные портреты в камерно-вокальных сочинениях М.П. Мусоргского

В нашей статье мы обратимся к изучению особенностей данного жанра в камерно-вокальном творчестве М.П. Мусоргского. Его музыкальные портреты отличает глубокий психологизм вкупе с поразительной точностью внешних характеристичных деталей. Главным выразительным средством в раскрытии внутреннего мира его героев является речевая интонация. Как известно, одной из важных задач творчества композитора являлось стремление через речевые нюансы, художественно воплощенные в вокальной интонации, воссоздать типы людей, иными словами «создать жизненное явление или тип в форме им присущей» [14, с. 200].

Мусоргский владел даром воспроизводить в своих произведениях речь персонажей, принадлежащих разным сословиям<sup>(4)</sup>. В центре творческого внимания композитора были прежде всего люди из на-

(4) Мы можем наблюдать эту особенность личности композитора даже в фактах его биографии: по воспоминаниям современников, он обладал поразительным артистическим талантом, импровизируя за фортепиано, умел перевоплощаться в образы разных людей; проявлялось это и в его письмах, в которых, выражая свои мысли, он использовал различные, непохожие стили речи.

рода — крестьяне, юродивый, представители духовного сословия, дети. Этот интерес к жизни простых людей был обусловлен, с одной стороны, особенностями его душевного склада и творческого становления. Так, в своей автобиографии он писал о том, что главным импульсом его первых музыкальных импровизаций на фортепиано было «ознакомление с духом народной жизни» [14, с. 267]; также он отмечал влияние няни, рассказывавшей ему русские народные сказки [14, с. 267]. С другой стороны, как известно, тема обездоленного, нищего, бесправного человека является одной из ведущих в русском искусстве второй половины XIX века. И именно Мусоргскому как никому другому удалось с потрясающей правдивостью воплотить типы народных характеров, запечатлеть особенности внутреннего мира, душевного склада своих персонажей, их говор и чувствования. Психологическая достоверность его портретов обусловлена обращением композитора к народной песне, устной народной речи, речевой интонации. Как отмечает Б. Асафьев, Мусоргский, в отличие от других композиторов-современников, обновляя музыкальный язык, шел не «путем... подчинения [народной песни] западноевропейской технике оформления... Он мечтал всю русскую музыку извлечь из речевых интонаций и преобразованных народных напевов» [2, с. 22].

Рассмотрим разные варианты портретов в музыке композитора. Во-первых, это *прямые и опосредованные портреты*. Примеры прямого портрета — песни «Семинарист», «Светик Савишна» и «Сиротка». Хотя в них затрагиваются образы и других персонажей, все же основное внимание сосредоточено на главном герое и его состоянии, обусловленном ситуацией. Опосредованные портреты представлены песнями «Ах ты, пьяная тетеря», «Озорник», «По грибы». В них присутствует диалогичность, и благодаря активному обращению главного героя к собеседнику или собеседникам, мы можем воссоздать облик подразумеваемых участников.

Во-вторых, это *портреты через жанр*. И первым здесь следует назвать *портрет-монолог*. В вокальных сочинениях Мусоргского монологичность начинает играть большую роль с середины 1860-х годов. Е. Дурандина подчеркивает: «Именно монологическая форма выявляла — скорее и полнее — ни с чем не сравнимую артистичность художника, присущий ему неподражаемый дар наблюдателя-портретиста, психолога» [7, с. 56]. Как известно, монолог — это развернутое вы-



сказывание персонажа, чаще обращенное к самому себе, связанное с саморефлексией и самовыражением, призванное раскрыть душевное переживание. Монологичность в вокальных сочинениях предполагает опору на повествовательный тип речи, пронизанность тематического развития единой ритмической или ритмоинтонационной формулой, в которой ярко проявляют себя речевые интонации, связанные с подчеркиванием отдельных слов, их интонационных нюансов. В. Васина-Гроссман отмечает, что музыка монолога передает «внутреннюю речь, внутреннее движение мысли и чувства, оказывается в большей мере насыщена интонациями, имеющими специфически речевую характерность, чем музыка, передающая реальную... речь» [4, с. 103].

В музыке Мусоргского один из примеров портрета-монолога — это песня «Светик Савишна», горячее и сбивчивое признание в любви юродивого к молодой девушке<sup>(5)</sup>. Герой этой песни, Ваня Божий, обращаясь к своей то ли воображаемой, то ли реально слушающей собеседнице, то ли со именем, то ли с отчеством — Савишна, Свет Ивановна<sup>(6)</sup>, — говорит о себе, о своей горькой судьбе. Его образ, психологические черты раскрываются исключительно через речевую интонацию, усиленную и другими средствами музыкальной

(5) В. Стасов так пишет о сценке, запечатленной в ней: «этот романс — одно из тех немногих созданий Мусоргского, происхождение которых нам документально известно. Раз в деревне, стоя у окна, он случайно увидел ту сцену, как безобразный полукалека юродивый объяснялся в любви с молодой бабенкой, ему приглянувшейся, любезничал с нею, а сам стыдился самого себя. Чувство, робкая покорность, самостыжение — глубоко трагичны и чудно прекрасны здесь в романсе Мусоргского» [19, с. 159].

(6) Нужно отметить, что «Савишна» могло быть как именем, так и отчеством женщины. Известно, например, что у русского богатыря Ильи Муромца была жена с именем Савишна. А в повести Л.Н. Толстого «Детство» Наталья Савишна — крепостная старушка-служанка в доме родителей Николеньки.

Исследователи [4; 16] также подчеркивают, что подобное обращение связано с фольклорной традицией и свойственно поведению юродивого в народных представлениях, что оно могло иметь место и в быту, «особенно когда лицо, которое хотели уважить, не было хорошо знакомо. <...> В таких случаях шло перечисление отчеств одно за другим» [16, с. 414]. И. Образцова обращает внимание и на смысловую игру этого обращения. В то время как «первое отчество — Савишна — звучит в народных прославлениях насмешливо, уничижающее, корительно... второе отчество — Ивановна — уважительное. Юродивый одновременно и издевается над женщиной, к которой обращается, издевается над своим чувством к ней и возвышает ее» [16, с. 415].

выразительности. Оstinатное повторение в вокальной партии одной ритмоинтонационной формулы подчеркивает монологичность, способствует максимальной сосредоточенности на персонаже. В ритмическом плане это пятидольник — формула, характерная для русских народных песен, воссоздающая здесь народный характер. В ней можно услышать и дактилическое окончание, которое связывается с повествовательностью, и это также отсылает к монологичности. С другой стороны, ее оstinатное повторение воплощает существенную грань образа героя — строй речи, через которую проступают черты его внутреннего состояния: сдерживаемое волнение, настойчивая мольба, похожая на заклинание, обнаруживающая стремление быть услышанным<sup>(7)</sup>. В интонационном плане эта попевка похожа на плач, причитание и выражает страдание героя, одновременно являясь той самой ключевой деталью, выявляющей сущность образа юродивого. Все эти психологические оттенки заостряются посредством и иных средств: через ладовое переосмысление ведущей формулы в процессе музыкального развития (мажоро-минорные сопоставления), внезапные смены динамики, изображающие резкие перепады в речи героя — от крика до шепота, передающие его волнение, боль и отчаяние.

Таким образом, обращаясь к монологичности, композитор создает яркую портретную характеристику персонажа, в которой ведущее значение имеет передача психологических черт посредством нюансов речевой интонации. Можно также подчеркнуть, что данный образ имеет свое продолжение в «Борисе Годунове». Дополняя найденные в этой песне средства (оstinатность, жанр плача), в опере композитор воссоздает иные его грани, доводя до трагедийности звучания, где юродивый предстает обличителем преступления, изрекает пророчество, является единственным, кто прямо противостоит царю-детоубийце.

Другой вариант претворения жанра портрета в музыке Мусоргского представлен *портретом через подразумеваемый диалог*. Диалог как драматическая форма, в отличие от монолога, предполагает боль-

(7) Можно обратить внимание на то, что это заклинание, воспринимаемое как неотвязчивая мысль, присутствует и в партии аккомпанемента, где все время звучит одна и та же ритмическая фигура, которую можно подтекстовать как «Светик Савишна»: ♪♪♪♪.

шую экспрессивность, динамику развития, значимость «мимической и жестиколяционнo-пластической сигнализации» [цит. по: 4, с. 80]. В то же время в исследованиях филологов подчеркивается, что монологический и диалогический виды речи редко встречаются в чистом виде, чаще речь идет о взаимовлиянии их признаков. К таким явлениям ученые относят и диалогизацию монолога. Литературовед В.Виноградов определяет такую форму речи как драматический диалог: «Монолог драматический ближе всего к диалогу, к непосредственной связанности фразовых единиц с мимико-жестиколяционными сообщениями, с телодвижениями. <...> [Он] является формой напряженного диалога, с опущенными репликами, строится по принципам диалогической речи» [5, с. 47].

Примеры воплощения этой речевой формы мы находим в песнях «Ах ты, пьяная тетеря», «Озорник», «Гопак», «По грибы», «Сиротка». Рассмотрим особенности портрета через подразумеваемый диалог на примере первой из них. В этой песне мы слышим слова только одного участника диалога — жены, обращающейся к своему мужу Пахомычу. Ее «речь» отличает повышенная экспрессия выражения, что связано, в частности, с особым характером развития действия, обнаруживающим несколько этапов<sup>(8)</sup>. Эти этапы отражают перемены в настроении героини: сварливую брань сменяют угрозы, выражение которых достигает большого эмоционального накала, после чего наступают бессилие и опустошенность, героиня пытается воздействовать на своего супруга слезами и жалостливой мольбой, но и этот раздел заканчивается отчаянием, после которого вновь идут угрозы, мольба и брань. В конце песни звучит первая тема, создающая ощущение симметрии, завершенности, но в целом здесь безусловно преобладает сквозное развитие, импровизационное начало, способствующее жизненности и правдоподобию сценки.

Эмоциональная экспрессивность проявляет себя и в вокальной партии героини, в мелодике которой присутствуют размашистые интонации, скачки, резкость динамики. Она обнаруживается и в жестиколяционнo-пластических ассоциациях, один из примеров

(8) Е. Дурандина подчеркивает, что наличие разделов, олицетворяющих угрозы, брань, слезы и мольбу в развитии действия этой песни-сценки, указывает на традиции народного театра [7, с. 102].

которых связан со словами жены — пьяному мужу: «Ну, что выпучил глазищи, что стоишь, как столб поверстный!» Если эти слова обрисовывают образ собеседника (невидимого для слушателей), то сценические ремарки, указанные самим композитором («говорком», «ожесточенно резко», «слезливо», «капризно, с окриком»), фиксируют изменения психологии главного персонажа, то есть того, кто говорит — жены Пахомыча.

В этой песне есть указание и на социальное положение героев. Так, Е. Дурандина в своем исследовании [7] отмечает, что лексика героини, ее сниженный строй свидетельствует о принадлежности персонажей к крестьянскому миру [7, с. 102]. Итак, на примере данной песни можно еще раз подтвердить основные черты портрета жены Пахомыча через подразумеваемый диалог: импровизационность, выражающую динамично спонтанную смену состояний героини, экспрессивность ее эмоционального высказывания, детализацию речевых интонаций, часто подчеркиваемых сценическими ремарками, значимость внешне-изобразительных (двигательно-пластических) характеристик.

В вокальном творчестве Мусоргского есть и пример *портрета через внутренний диалог*. Если обратиться к сфере литературы и драматического театра, то здесь параллелью этому типу высказывания будет диалогизированный монолог как событие рассказывания. Такие монологи, «склоняясь не столько к прямой передаче эмоции, сколько к повествованию, на сцене образуют момент, нехарактерный для драматических жанров: событие рассказывания, обусловленное рефлексивной идентификацией персонажа-рассказчика и настоятельным требованием присутствия персонажа-слушателя» [20, с. 136]. Именно такой случай мы наблюдаем в песне «Семинарист». В ней представлен портрет студента духовной семинарии, пытающегося учить латынь с помощью зубрежки, которая постоянно прерывается его воспоминаниями. У главного героя здесь нет собеседников, но его речь действительно представляет собой как бы рассказ о самом себе. В музыкальном воплощении этот рассказ раскрывает и эмоциональную подоплеку состояния персонажа.

Как известно, драматургия этой песни строится на противопоставлении скороговорки (темы зубрежки) и воспоминаний отдельных эпизодов из жизни героя. Образ семинариста, его внутренние переживания Мусоргский передает посредством тонких речевых

нюансов вокальной партии. Здесь важную роль играет тема зубрежки: являясь сквозной и меняясь на протяжении музыкального развития, она фиксирует оттенки и изменения состояния героя и тем самым также играет роль характерной выразительной детали. Вначале данная тема представляет собой повтор одного звука, но в процессе развития композитор дополняет ее новыми интонациями, а также меняет динамику и тесситуру. Начинается она со звука *до* малой октавы в динамике *p*, затем поднимается на кварту выше, до звука *фа* первой октавы, в конце которой появляется нисходящая секунда, ее третье проведение на *mf* строится на чередовании звуков *фа до фа соль* малой октавы. Звучание темы зубрежки в момент кульминации первой волны музыкального развития поднимается до *до* первой октавы и звучит с акцентами в динамике *f*, передавая некую неистовость и горячность. Таким образом, эта тема несет в себе черты эмоциональной реакции на те мысли и образы, которые всплывают в сознании героя, воплощает постепенное нарастание эмоции. Композитор меняет образ этой темы и посредством гармонических средств: от «пустых» кварт вначале происходит переход к аккордовому сопровождению, а звучащие в кульминации в партии фортепиано удвоенные квартовые аккорды (в партиях левой и правой руки) подчеркивают механистичный и яростный характер темы вокальной партии. После этого тема зубрежки вновь проводится на одном звуке (*соль* малой октавы) и в конце замирает, повторение одного слова на затихающей динамике символизирует наплыв нового эпизода-воспоминания. Во время кульминации второй волны музыкального развития эта тема проникает в вокальную партию эпизода, где она излагается четвертями, изображая удары указкой.

Образы эпизодов строятся на трех темах, среди которых та, где речь идет о наказании, является главной (она звучит в начале и в конце произведения). Эта тема напоминает молодецкие песни, в ней проявляет себя удаль, сила, эмоциональность личности главного героя. Но минорный лад и аккордовый склад аккомпанемента придают образу черты собранности и строгости. Второй эпизод (воспоминание о Стеше) основан на иной теме<sup>(9)</sup>, звучащей в светлом лидийском

(9) По жанру это величальная песня.

ладу. Третья тема, начинающаяся со слов «А наведнись за молебном...», сопровождается цитатой из церковного обихода (в партии фортепиано). Можно сказать, что эта цитата, как, возможно, и тема зубрежки, а также лексика текста создают социальный контекст музыкального образа, то есть напрямую указывают на принадлежность героя духовному сословию.

В итоге можно констатировать, что в данном портрете, представленном внутренним диалогом, сохраняются некоторые черты, присущие обычному диалогу. В «Семинаристе» мы также наблюдаем спонтанность музыкального развития, насыщенного «событиями», которые чутко отражаются в вокальной партии за счет речевых интонаций, фиксирующих перемены эмоции, раскрывающих эмоциональный подтекст произносимых героем слов. Большей достоверности образа способствуют детали, обрисовывающие контекст данного портрета, подчеркивающие его социальные черты. Но в отличие от прямого диалога, здесь все же меньше выражены внешнее начало и сценичность, которые мы наблюдали в песне «Ах ты, пьяная тетеря». Все внимание сосредоточено на внутреннем мире героя, его саморефлексии. Другие примеры воплощения представителей духовного сословия мы можем наблюдать и в оперном творчестве композитора.

Еще один вид портрета через жанр в музыке Мусоргского — *портрет через молитву*. Чаще всего произведениям этого жанра свойственен строгий, спокойный, аскетичный характер выражения чувства, исключая взволнованность, открытую эмоциональность. Исследователи указывают, что в плане речевой интонации жанр молитвы связан с речевой функцией воздействия, но «интонации просьбы звучат сглаженно, нивелированно, в особенности — в ритмическом отношении» [4, с. 120].

Музыкальный образ романса «Молитва» Мусоргского<sup>(10)</sup>, создание которого относится ко времени тяжелой болезни матери композитора, ассоциируется с портретной характеристикой героя, ему свойственны возвышенность и проникновенность. Но этот образ не остается неизменным на протяжении развития романса. В начале

(10) Нужно подчеркнуть, что из всех рассматриваемых в настоящей статье произведений «Молитва» — единственный романс, написанный Мусоргским не на свой текст, но на текст М.Ю. Лермонтова.



состояние героя отличают умиротворенность и сосредоточенность. Ему созвучно строгое ровное аккордовое движение в фортепианной партии, отсылающее к жанру хорала. Вокальная мелодия представляет собой синтез речевого и вокального начал: распевные фразы сочетаются в ней с подчеркиванием отдельных слов и интонаций. Она имеет широкий диапазон (в первой строфе это интервал септими) и звучит в сопровождении очень красивой красочной гармонии, создающей ассоциации с образом света. Одним из примеров этого является акцентирование слов «ярким сиянием» ярким ре-бемоль мажорным аккордом (в контексте ля-бемоль минора являющимся мажорной субдоминантой). Эти слова подчеркиваются и особой речевой интонацией (ходом на чистую кварту вниз).

Средний раздел романса больше по масштабам, в нем звучит просьба за близкого человека. И здесь музыка приобретает взволнованный характер горячей мольбы. В вокальной партии появляются мелодические фразы широкого дыхания, в которых показательны восходящие скачки на октаву, выделенные композитором ремаркой «с экстазом, но без крика». Созданию экстатического образа способствует и аккомпанемент. Вместо строгих хоральных аккордов в сопровождении в партии левой руки звучат октавные переборы, охватывающие диапазон в три октавы, а в партии правой руки — начинающееся в высоком регистре нисходящее движение терциями по звукам аккордов. Все эти выразительные моменты еще более усиливают красоту и молитвенность музыкального образа, проецирующегося на героя портрета. Постепенно его эмоциональное состояние успокаивается и умиротворяется. С потрясающей чуткостью композитор завершает романс на еле слышной неустойчивой гармонии, олицетворяющей обращенность героя к небу, его надежду и упование.

Обратимся к еще одной важной теме в музыке Мусоргского — теме *детского портрета*. Можно утверждать, что он единственный композитор, кто сумел так полно, глубоко и по-настоящему воплотить образы детей в музыке, выразить их психологию, непосредственность их эмоций. К детским портретам в области камерно-вокальной музыки принадлежат его песни «Озорник» и «Сиротка», а также пять<sup>(11)</sup>

песен из цикла «Детская». В этих портретах представлены типично детские характеры, раскрыты разные их грани.

В песне «Озорник», изображающей мальчика-подростка, издающегося над старухой, композитор воплотил образ безудержной детской агрессии, упивающейся своей безнаказанностью. Как и в песне «Светик Савишна», здесь в основе вокальной партии лежит ритмоформула пятидольника, но в данном случае она воспроизводит фольклорный речевой жанр скороговорку. Ее остигатное повторение представляет собой волну нарастания издевки и агрессии. Безусловно, проекцией этого образа в мир взрослых является сцена под Кромами в опере «Борис Годунов», где показан стихийный и свирепый бунт народа, не отдающего себе отчета в своих действиях. Можно также отметить, что эта песня, как и «Ах ты, пьяная тетеря», не только ограничивается самопортретом и портретом, так сказать, собеседника, но в ее нотном тексте находятся моменты, которые дают возможность говорить о перерастании песни в театральную сцену. Речь идет о ярких живописных нюансах, которые воплощает партия фортепиано, изображая характерные черты внешности старухи («стан ли твой дугой», «по лесам бредешь»), ее жесты, походку (удары клюкой, спотыкание) и т. д. Также и в вокальной партии изобразительность активизируется прежде всего посредством двигательнопластических ассоциаций (связанных, например, со словами, где мальчишка обращается к старухе: «Ой бабушка! Ой родная! Ой не бей! / Востроносая, раскрасавушка, пучеглазая! Ой, не бей! / Раззудись плечо, размахнись клюка, / Расходись карга старая!..»). Все эти черты и в данном случае обнаруживают особенности, свойственные жанру портрета через диалог.

Песня «Сиротка» посвящена иной грани детского мира. Портрет маленького, голодного и беззащитного ребенка возводится композитором до трагедийности звучания. Мусоргский с большой чуткостью передает оттенки речи Сиротки, подчеркивая интонаци-

в 1872 году издательством В.В. Бесселя, включало в себя пять песен, написанных композитором в 1868—1870 годах. Песни «Кот Матрос» и «Поехал на палочке», написанные позднее (в 1872 году), были опубликованы лишь в 1882 году. В 1931 году П.А. Ламм добавил их к пяти песням, написанным ранее, и в его редакции семь песен были изданы как единый цикл.

(11) Первое издание цикла «Детская», выпущенное в свет при жизни композитора

онно и гармонически отдельные слова, которые обретают большую выразительность. Как и романс «Молитва», эта песня заканчивается в тихой динамике<sup>(12)</sup>, на доминанте, олицетворяя внезапно охватившее ребенка бессилие, наступившее после крика отчаяния. Фортепианное сопровождение посредством изобразительных приемов обрисовывает черты обстановки, окружающей главного героя (изображение вьюги, холодной поземки, леса, дремучей чащи), способствуя большей достоверности портрета. Песня «Сиротка» (как «Семинарист» и «Светик Савишна»), представляя собой, с одной стороны, монолог, с другой стороны, является также и диалогом, поскольку речь главного героя обращена к другому персонажу. Близкой оказывается эта песня и жанру молитвы, поскольку ее вокальная партия опирается на интонации просьбы, связанные с речевой формой воздействия.

Образы «Детской» переносят нас совсем в другую обстановку. Это дети, у которых есть дом, родители, нянюшка. В пяти сценках-портретах Мусоргский показывает различные грани типично детских характеров. В первой песне это ребенок, который просит нянюшку рассказать ему сказку. Композитор удивительно тонко передает его импульсивность, резко меняющуюся эмоциональность, являющуюся следствием быстрой смены образов в мышлении, когда мысли будто постоянно перескакивают с одного на другое. Очень чутко переданы здесь детские интонации: выражающие доброе отношение («расскажи мне милая»); задумчивый вопрос («ведь за то он съел их, нянюшка?»), переданный с помощью не восходящей интонации, типичной для вопроса, а нисходящей, замирающей на повторении одного звука; резкий и решительный поворот к другой теме («или вот что»); внезапную взволнованность («знаешь, нянюшка»).

В остальных песнях цикла представлены образы других персонажей: это, например, портрет мальчика, недовольного нянюшкиным наказанием, пытающегося сначала разубедить ее и задобрить, а потом разозлившегося на нее («В углу»); воплощение испуга, взволнованности и растерянности ребенка от «события» в его жизни — внезапно появившегося «страшного» жука («Жук»); девочка, которая, подражая

(12) Можно также отметить, что оба эти произведения написаны в одной тональности, в си бемоль миноре.

маме, поет колыбельную своей кукле («С куклой»); молитва ребенка («На сон грядущий»).

Все эти портреты диалогичны, что позволило композитору с особой полнотой раскрыть в них детские характеры посредством многообразных оттенков речевой интонации. Исследователи отмечают в «Детской» синтез внемузыкально-речевых, сказовых и песенных интонаций, опору на такие фольклорные жанры, как детские песни, считалки, дразнилки [4, с. 130]. Диалогичность, а также задача воплощения психологии ребенка, чуткое внимание к оттенкам детской речевой интонации предопределили, как и во «взрослых» портретах композитора, музыкальную форму этих песен, ее импровизационность и обусловленность сценическим контекстом.

Мусоргский не просто изображает детские образы, но как бы проживает все ситуации вместе со своими героями, изнутри постигая их внутренний мир, эмоции и мотивы поступков. Детские портреты композитора отличает особая красота, простота и поэтичность, в его творчестве они образуют самостоятельный мир, безусловно, имеющий проекцию к миру взрослых, помогая лучше и глубже понять психологию зрелого человека. Здесь можно вспомнить слова К. Дебюсси, писавшего о том, что каждая из песен «Детской» «представляет собой шедевр», а также отмечавшего способность Мусоргского «создавать воображением картины, проникнутые задушевым волшебством, присущим детскому мышлению», и подчеркивавшего, что «все эти маленькие драмы запечатлены с предельной простотой» [6, с. 17–18].

## Заключение

Рассмотрев разные варианты воплощения жанра музыкального портрета в творчестве Мусоргского, можно утверждать, что основным критерием их различия является жанровая принадлежность, определяющая особенности образности, претворения речевой интонации, музыкальной формы. Портрет-монолог отличает повествовательность, опора вокальной партии на ритмоинтонационную формулу, ее остигатное повторение с незначительным варьированием, чутко реагирующее на смысловые оттенки словесного текста. Портретам через подразумеваемый и внутренний диалог свойственны экспрессия эмоционального выражения, способствующая большей выразительно-

сти и разнообразию речевых интонаций, а также более интенсивное развитие, основанное на смене контрастных эпизодов, обусловленных сценическим или внутренним контекстом. Портрет через молитву имеет своим прообразом культовую музыку, от которой наследует определенный образный строй и систему выразительных средств, воссоздающих ее черты. Особенности вокальной партии определяются здесь речевой функцией воздействия, находящей выражение в интонациях просьбы, мольбы. Музыкальная форма имеет черты сквозного развития, но одновременно в ней обнаруживается ряд разделов, отражающих смену психологических состояний героя.

Важной составляющей музыкальных портретов Мусоргского является социальное начало, выражаемое с помощью жанровых и стилевых черт. В песне «Семинарист» — это цитата гласа из церковного обихода; в песне «Светик Савишна» — опора вокальной партии на жанр плача, причитания; указателем социальной принадлежности героев песни «Ах ты, пьяная тетеря» является низкий стиль лексики главной героини. Внутренне-психологическое начало в портретах композитора передается прежде всего посредством речевой интонации, заостряющей смыслы словесного текста.

Итак, Мусоргский, обладая талантом гениального психолога, сумел запечатлеть в своем камерно-вокальном творчестве потрясающе точные и глубокие портреты своих современников, принадлежащие разным сословиям, среди которых особое место занимают портреты детей. Проникнуть в их психологию ему удалось путем художественного воплощения речевой интонации в опоре на русскую устную речь, народную песенность и фольклорные жанры. Все его портреты отличает удивительная жизненность и правдивость, подчеркивающие уникальность дарования композитора.

## Список литературы:

- 1 Андроникова М.И. Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма. М.: Искусство, 1980. 422 с.
- 2 Асафьев Б.В. Русская музыка. XIX и начало XX века. 2-е изд. Л.: Музыка, 1979. 344 с.
- 3 Барахов В.С. Литературный портрет: Истоки, поэтика, жанр. Л.: Наука, 1985. 311 с.
- 4 Васина-Гроссман В.А. Музыка и поэтическое слово. Ч. 2–3: Интонация: Композиция. М.: Музыка, 1978. 368 с.
- 5 Виноградов В.В. Проблема сказа в стилистике // Виноградов В.В. О языке художественной прозы: Избранные труды. М.: Наука, 1980. С. 42–54.
- 6 Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы. М. — Л.: Музыка, 1964. 279 с.
- 7 Дурандина Е.Е. Вокальное творчество Мусоргского. М.: Музыка, 1985. 200 с.
- 8 Зингер Л.С. Очерки теории и истории портрета. М.: Изобразительное искусство, 1986. 323 с.
- 9 Зырянов О.В. Романтизм vs реализм в литературной классике XIX в. (круговорот понятий и подходов) // Романтизм vs реализм: парадигмы художественности, авторские стратегии: сб. науч. ст.: к 100-летию со дня рождения проф. И.А. Дергачева. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2011. С. 12–36. (Эволюция форм художественного сознания в русской литературе; вып. 3).
- 10 Казакова Д.Д. Портреты реально существовавших лиц в «Карнавале» Р. Шумана // Культура и искусство Германии: сборник статей по материалам Девятой международной научной интернет-конференции / Отв. ред О.В. Немкова. Тамбов: Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С.В. Рахманинова, 2017. С. 199–205.
- 11 Казакова Д.Д. Портреты реально существовавших лиц в «Райке» М.П. Мусоргского // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: сборник статей по материалам XIV Международной научно-практической конференции. Тамбов: Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С.В. Рахманинова, 2018. С. 401–408.
- 12 Казанцева Л.П. Музыкальный портрет. М.: НТЦ «Консерватория», 1995. 124 с.
- 13 Кюи Ц.А. Избранные статьи: Л.: Музгиз, 1952. 692 с.
- 14 Мусоргский М.П. Литературное наследие. Кн. 1: Письма, биографические материалы и документы / Сост. А.А. Орлова, М.С. Пекелис. М.: Музыка, 1971. 400 с.
- 15 Немковская В.И. О специфике жанра музыкального портрета // Немковская В.И. Поэтика музыкального портрета: Научно-исследовательские очерки. Екатеринбург: Уральская государственная консерватория им. М.П. Мусоргского, 2007. С. 6–17.
- 16 Образцова И.М. Традиция средневекового смеха в музыкальной драматургии Мусоргского // Российская академия наук, Институт русской литературы (Пушкинский дом), Труды отдела древнерусской литературы. Т. 38: Взаимодействие древнерусской литературы и изобразительного искусства / Отв. ред. Д.С. Лихачев. Л.: Наука, 1985. С. 411–423.
- 17 Рахманова М.П. Композитор и художники // Советская музыка. 1989. № 3. С. 102–126.
- 18 Соколов О.В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского университета, 1994. 218 с.
- 19 Стасов В.В. Перов и Мусоргский // Стасов В.В. Избранные статьи о М.П. Мусоргском / Общ. ред., вступ. ст. и прим. А.С. Оголевец. М.: Музгиз, 1952. С. 143–181.

- 20 Хюн, Юн Со. Диалогизация монолога как «событие рассказывания» (на материале пьес А.П. Чехова) // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2014. № 3. С. 127–138.
- 21 Середюк І.М. Семантика музичного портрету у клавірно-фортепіанній творчості XVII–XX століть: дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. Одесса, 2021. 248 с.
- 22 Furst H. Portrait Painting. Its Nature and Function. London: Lane, 1927. 155 p.
- 23 Tommasini A. Virgil Thomson's Musical Portraits. New York: Pendragon Press, 1986. 237 p.
- 24 Walden J.S. Musical Portraits: The Composition of Identity in Contemporary and Experimental Music. Oxford University Press, 2018. 200 p.

## References:

- 1 Andronikova M.I. *Portret. Ot naskal'nyh risunkov do zvukovogo fil'ma* [Portrait. From Cave Drawings to Sound Film]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1980. 422 p. (In Russian)
- 2 Asaf'ev B.V. *Russkaja muzyka. XIX i nachalo XX veka* [Russian Music. 19 and the Early 20 Centuries]. 2nd edition. Leningrad, Muzyka Publ., 1979. 344 p. (In Russian)
- 3 Barahov V.S. *Literaturnyj portret: Istoki, poetika, zhanr* [Literary Portrait: Origins, Poetics, Genre]. Leningrad, Nauka Publ., 1985. 311 p. (In Russian)
- 4 Vasina-Grossman V.A. *Muzyka i poeticheskoe slovo. Chast' 2–3: Intonacija: Kompozicija* [Music and Poetic Word. Part 2–3: Intonation: Composition]. Moscow, Muzyka Publ., 1978. 368 p. (In Russian)
- 5 Vinogradov V.V. Problema skaza v stilistike [The Problem of Skaz (Tale) in Stylistics]. Vinogradov V.V. *O jazyke hudozhestvennoj prozy: Izbrannye trudy* [About the Language of Fiction: Selected Works]. Moscow, Nauka Publ., 1980, pp. 42–54. (In Russian)
- 6 Debussy c. *Stat'i. Recenzii. Besedy* [Articles. Reviews. Conversations]. Moscow, Leningrad, Muzyka Publ., 1964. 279 p. (In Russian)
- 7 Durandina E.E. *Vokal'noe tvorčestvo Musorgskogo* [Mussorgsky's Vocal Music]. Moscow, Muzyka Publ., 1985. 200 p. (In Russian)
- 8 Zinger L.S. *Očerki teorii i istorii portreta* [Essays on the Theory and History of Portrait]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1986. 323 p. (In Russian)
- 9 Zyryanov O.V. Romantizm vs realizm v literaturnoj klassike XIX v. (krugovorot ponyatij i podhodov) [Romanticism vs Realism in Literary Classics of the 19th Century (Circulation of Concepts and Approaches)]. *Romantizm vs realizm: paradigmy hudozhestvennosti, avtorskie strategii: sb. nauch. st.: k 100-letiju so dnja rozhdenija prof. I.A. Dergacheva* [Romanticism vs Realism: Paradigms of Artistry, Author's Atrategies: Scientific Proceedings: To the 100th Anniversary of the Birth of Prof. I.A. Dergachev]. Ekaterinburg, Izd-vo Ural'skogo universiteta Publ., 2011, pp. 12–36. (Evolyucija form hudozhestvennogo soznanija v russkoj literature; issue 3 [Evolution of Forms of Artistic Consciousness in Russian Literature; issue 3]). (In Russian)
- 10 Kazakova D.D. Portrety real'no sushčestvovavših lic v “Karnavale” R. SHumana [Portraits of Real-life People in R. Schumann's “Carnival”]. *Kul'tura i iskusstvo Germanii: sbornik statej po materialam Devjatoj mezhdunarodnoj nauchnoj Internet-konferencii* [Culture and Art of Germany: Scientific Proceedings of the 9th International Scientific Internet Conference], ed. O.V. Nemkova. Tambov, Tambovskij gosudarstvennyj muzykal'no-pedagogičeskij institute im. S.V. Rahmaninova Publ., 2017, pp. 199–205. (In Russian)
- 11 Kazakova D.D. Portrety real'no sushčestvovavših lic v “Rajke” M.P. Musorgskogo [Portraits of Real-life People in the “Raek” by M.P. Mussorgsky]. *Muzyka v sovremennom mire: nauka, pedagogika, ispolnitel'stvo: sbornik statej po materialam XIV Mezhdunarodnoj nauchno-praktičeskoj konferencii* [Music in the Modern World: Science, Pedagogy, Performance: Scientific Proceedings on the Materials of the 14th International Scientific and Practical Conference]. Tambov, Tambovskij gosudarstvennyj muzykal'no-pedagogičeskij institute im. S.V. Rahmaninova Publ., 2018, pp. 401–408. (In Russian)
- 12 Kazanceva L.P. *Muzykal'nyj portret* [Musical Portrait]. Moscow, NTC “Konservatorija” Publ., 1995. 124 p. (In Russian)
- 13 Kuji C.A. *Izbrannye stat'i* [Selected Articles]. Leningrad, Muzgiz Publ., 1952. 692 p. (In Russian)

- 14 Musorgskij M.P. *Literaturnoe nasledie*. Book 1: *Pis'ma, biograficheskie materialy i dokumenty* [Literary Heritage. Book 1: Letters, Biographical Materials and Documents], compl. A.A. Orlova, M.S. Pekelis. Moscow, Muzyka Publ., 1971. 400 p. (In Russian)
- 15 Nemkovskaja V.I. O specifiķe zhanra muzykal'nogo portreta [On the Specifics of the Genre of Musical Portrait]. Nemkovskaja V.I. *Poetika muzykal'nogo portreta: Nauchno-issledovatel'skie očerki* [Poetics of a Musical Portrait: Research Essays]. Ekaterinburg, Ural'skaja gosudarstvennaja konservatorija im. M.P. Musorgskogo Publ., 2007, pp. 6–17. (In Russian)
- 16 Obrazcova I.M. Tradicija srednevekovogo smeħa v muzykal'noj dramaturgii Musorgskogo [The Tradition of Medieval Laughter in the Musical Dramaturgy by Mussorgsky]. *Rossijskaja akademija nauk, Institut russkoj literatury (Pushkinskij Dom), Trudy Otdela drevnerusskoj literatury. Vol. 38: Vzaimodejstvie drevnerusskoj literatury i izobrazitel'nogo iskusstva* [Russian Academy of Sciences, Institute of Russian Literature (Pushkin's House), Proceedings of the Department of Ancient Russian Literature. Vol. 38: Interaction of Ancient Russian Literature and Fine Art], ed. D.S. Lihachev. Leningrad, Nauka Publ., 1985, pp. 411–423. (In Russian)
- 17 Rahmanova M.P. Kompozitor i hudožniki [Composer and Artists]. *Sovetskaja muzyka*, 1989, no. 3, pp. 102–126. (In Russian)
- 18 Sokolov O.V. *Morfologičeskaja sistema muzyki i ee hudožestvennyje zħanry* [Morphological System of Music and Its Artistic Genres]. Nizhnij Novgorod, Izd-vo Nizhegorodskogo universiteta, 1994. 218 p. (In Russian)
- 19 Stasov V.V. Perov i Musorgskij [Perov and Mussorgsky]. Stasov V.V. *Izbrannye stat'i o M.P. Musorgskom* [Selected Articles about M.P. Mussorgsky], ed., intr. article and com. A.S. Ogolevec. Moscow, Muzgiz Publ., 1952, pp. 143–181. (In Russian)
- 20 Hyun, YUn So. Dialogizacija monologa kak “sobytje rasskazyvanija” (na materiale p'jes A.P. Chehova) [Dialogization of a Monologue as a “Storytelling Event” (Based on the Material of A.P. Chekhov's Plays)]. *Vestnik Moskovskogo universiteta, series 9, Filologija*, 2014, no. 3, pp. 127–138. (In Russian)
- 21 Seredjuk I.M. *Семантика музичного портрету у клавірно-фортепіанній творчості XVII–XX століть* [Semantics of the Musical Portrait in the Clavier and Piano Creativity of the 17th–20th Centuries]. Dissertation for the Degree of Candidate of Arts, 17.00.02. Odessa, 2021. 248 p. (In Ukrainian)
- 22 Furst H. *Portrait Painting. Its Nature and Function*. London, Lane, 1927. 155 p.
- 23 Tommasini A. *Virgil Thomson's Musical Portraits*. New York, Pendragon Press, 1986. 237 p.
- 24 Walden J.S. *Musical Portraits: The Composition of Identity in Contemporary and Experimental Music*. Oxford University Press, 2018. 184 p.