

Э.Фрид

М.П.
МУСОРГСКИЙ
проблемы
творчества
•
исследование



Ленинград

«МУЗЫКА»

1981

78.071.1

Ф 88

4000000000

00102 704

Ф 020(01) 81

© Издательство «Музыка», 1981 г.

Творческая личность Модеста Петровича Мусоргского, казалось бы, уже достаточно изучена. Известна идейная связь его творчества с общественным движением 60—70-х годов прошлого века, с передовыми эстетическими учениями эпохи. Немало написано о Мусоргском, как о продолжателе дела Глинки и Даргомыжского, а также о его новаторстве и значении его музыки для будущего. И при всем том наследие композитора не перестает привлекать к себе внимание исследователей. Не до конца разгадан секрет неповторимости этой удивительной художнической личности и глубокого своеобразия его сочинений, хотя очевидно, что и то и другое связано не только с характером тематики, но и с особенностями индивидуального творческого метода.

Настоящие очерки возникли из стремления приблизиться к разгадке тайны его композиторского своеобразия. При невозможности охватить все могущие возникнуть на этом пути проблемы, автор ограничился одним аспектом: рассмотрением связей Мусоргского с рядом крупнейших явлений литературы, поэзии и драматургии, к которым он обращался. Совершенно исключительное значение, которое придавал Мусоргский слову в вокальной музыке, а также неизменное стремление его сделать музыку по ее общественно-эстетической функции равной литературе, оправдывают, думается, подобный поворот темы. Автор настоящей книги смеет надеяться, что он в какой-то мере приблизился к выявлению творческой специфики Мусоргского.

Предлагаемые очерки не охватывают всего творчества Мусоргского. В качестве опорных точек исследования выделены произведения, связанные с именами тех художников слова, соприкосновение с которыми оказало наиболее сильное, во многих случаях решающее воздействие на Мусоргского. Вне специального рассмотрения остались произведения на слова и сюжеты Коль-

нии, Алексея Толстого, Гёте, Гейне, Байрона, Флобера и др., не говоря уже о ряде менее значительных имен. Сочинения на слова этих авторов привлекаются эпизодически. По мере необходимости затрагивается литературная деятельность Мусоргского, как автора текстов к собственным вокальным сочинениям, что должно помочь пониманию художественных требований композитора к слову и его преломлению в вокальной музыке.

Автор пользуется случаем выразить сердечную благодарность Елене Михайловне Орловой за полезные советы и Галине Робертовне Фрейндлинг за активную помощь в работе.

К ВОПРОСУ ОБ ИЗУЧЕНИИ НАСЛЕДИЯ МУСОРГСКОГО

Творчество Мусоргского принадлежит к числу сложнейших явлений в европейской музыке XIX века. Трудно найти среди музыкантов прошлого еще одного, деятельность которого вызвала бы при его жизни и в течение столетия со дня смерти столько разноречивых, порой взаимоисключающих суждений.

Советская музыкальная наука прошла несколько этапов познания и толкования Мусоргского. В наследство от прошлого ей достались две диаметрально противоположные концепции. Одна принадлежала современнику Мусоргского В. В. Стасову¹, другая родилась в предоктябрьском десятилетии в полемике с ней и получила свое выражение в предреволюционные и первые послереволюционные годы в печатных выступлениях молодого Б. В. Асафьева (Игоря Глебова) и некоторых других².

Сущность первой концепции общеизвестна. Мусоргский рассматривается на фоне идейных тенденций 60-х годов прошлого века как деятель, переживший в это десятилетие наивысшую точку своего развития. В творчестве 70-х годов усматриваются признаки упадка, явившегося результатом травли и непризнания композитора. Постараемся отделить сильные стороны этого взгляда от слабых: в условиях непрерывного накопления исторических знаний и укрепления методологических позиций полезно время от времени сверять давно устоявшиеся мнения с сегодняшним уровнем науки.

Взгляды Стасова выдержали испытание временем. Работы Стасова ценны не только тем, что содержат живые свидетельства очевидца, в известном смысле даже участника многих художественных событий. Они написаны передовым мыслителем

¹ Стасов В. Модест Петрович Мусоргский.— Статьи о музыке: В 5-ти вып. М., 1977, вып. 3. Биографический очерк был написан в год смерти Мусоргского (1881) и опубликован в журнале «Вестник Европы» № 5—6. В последующих его многочисленных статьях о Мусоргском развиваются в основном те же исходные положения.

² Глебов И. О романтической сущности творчества Мусоргского, попутно о романтизме вообще, все в пределах полемического ответа Эпигону «передвижничества». Музыка, 1915, № 21; Асафьев Б. М. П. Мусоргский. Опыт переоценки значения его творчества.— В кн.: Симфонические этюды. Пг., 1922; 2-е изд. Л., 1970, с. 194—221

второй половины XIX века, горячим приверженцем демократических идей. Мало того. Они привлекают ростками нового метода исследования. Стасов был первым, кто попытался оценить дело Мусоргского в историческом аспекте и признал в композиторе представителя послегоголевского реализма в русском искусстве. Стремление к историческим обобщениям заставляло критика искать у Мусоргского типические черты эпохи. Отсюда — постоянно проводимые сопоставления между музыкой и литературой, музыкой и живописью. Как показателен в этом плане сам замысел статьи «Мусоргский и Перов»!¹ Даже в личных судьбах художников Стасов находил общее, социально и исторически обусловленное. Он стремился к широкому (сегодня мы сказали бы «комплексному») рассмотрению явлений культуры.

Но при всем том очевидна и ограниченность стасовской концепции. Как человек, одержимый идеей о связи искусства с жизнью, он склонен был порой толковать этот вопрос чересчур прямолинейно, и воспринимал и приветствовал у Мусоргского преимущественно те произведения, которые касались прямого воплощения в музыке реальных типов, характеров и социальных конфликтов. Однако значения других сочинений он не постиг. Он остался глух к лирике «Без солнца»², не разглядел новаторской сущности драматургии «Хованщины», хотя глубоко сочувственно относился к идее оперы. Ряд исканий, продолжавшихся до последних дней Мусоргского, Стасов счел проявлением творческого упадка. Опыты сопоставления деятелей разных искусств грешили порой некоторой поверхностностью (за сюжетными совпадениями он не отличил, например трагедийности Мусоргского от бытовой жанровости у Перова).

Асафьев охарактеризовал концепцию Стасова как «элементарно-прямолинейную»³. Впрочем, борясь с ее узостью, оппоненты предоктябрьских и первых послеоктябрьских лет впали в односторонность другого рода: они пришли к отрицанию связей Мусоргского с русским реализмом и с идеями шестидесятиничества. Именно этим можно объяснить полемический характер заголовков в упомянутых статьях Асафьева.

¹ Стасов В. Статьи о музыке: В 5-ти вып., вып. 3. Из тех же устремлений возникли и специальные обобщающие труды, например, «Двадцать пять лет русского искусства». По причинам, о которых речь пойдет ниже, личность Мусоргского давала особенно много поводов для сопоставления с внемузыкальной областью.

² Аналогичным образом он позднее прошел мимо элегии Бородина «Для берегов отчизны дальней».

³ Асафьев Б. Симфонические этюды, с. 199. Рядом со Стасовым там же назван Римский-Корсаков. Надо, однако, подчеркнуть, что высказывания Римского-Корсакова не претендовали на исчерпывающее определение исторического и художественного значения Мусоргского, а лишь отражали частные расхождения двух великих музыкантов в области эстетических принципов и художественного мироощущения.

В интерпретации молодого Асафьева Мусоргский — пламенеющий романтик с нервно-взвинченным восприятием жизни, тягой к иррациональному, едва ли не «визионер»¹. Сказалась характерная для того времени методологическая путаница в вопросах искусства. Дало знать о себе, в частности, упрощенное представление о реализме как о плоском жизнеподобии, исключая стиливое разнообразие и присутствие романтических элементов. При всем том нельзя не признать, что в упомянутых статьях были подмечены некоторые действительно важные особенности творческого облика Мусоргского: трагедийное восприятие жизни, любовь к сталкиванию и предельному обострению контрастов и к созданию таким путем исключительных по драматургическому накалу ситуаций (только при тогдашнем уровне науки все это было ошибочно воспринято как противоречащее реалистической сущности творчества).

В центре внимания исследователей тех лет находилась «Хованщина», которую считали высшим достижением Мусоргского (в те годы вообще отдавали предпочтение последнему творческому периоду композитора). С «Хованщиной» связаны как наиболее ценные открытия, так и серьезные заблуждения. Асафьев первым заговорил о песенности этой оперы, о мелодике Марфы как о проявлении глубочайшей духовности и, вместе с тем, как о новом, характерно русском типе музыкального мышления². При этом ничто не подвергалось в те годы такому серьезному искажению, как идея «Хованщины», которую истолковывали в религиозно-мистическом духе.

Совершенно очевидно, что возможность возникновения диаметрально противоположных взглядов на Мусоргского вытекала не только из различий в идейных установках исследователей. Повод к тому давали реальные черты самой исследуемой творческой личности. Созданное Мусоргским так многогранно и неоднозначно, что характеристики его, возникавшие в разные периоды и претендовавшие на значение истин «в последней инстанции», со временем неизбежно оказывались неполными, односторонними. Уж сколько раз какая-нибудь сторона в творчестве композитора, оставшаяся незамеченной предыдущим поколением и привлекавшая к себе пристальное внимание нового слоя ценителей, оказывалась несовместимой с долгое время господствовавшей концепцией, и эту концепцию приходилось пересматривать.

Асафьев, преодолев свои идеалистические заблуждения, направил дальнейшие усилия непосредственно на исследование музыкального метода Мусоргского. Музыкально-аналитическим путем он осознал устремленность Мусоргского к жизненно-правдивому воплощению душевных движений человека и реалисти-

¹ Асафьев Б. Симфонические этюды, с. 205, 207 и др.

² Мелос, кн. 2-я. Пг., 1918, с. 77.

ческому показу народной жизни. Добавим, что изучение музыки Мусоргского дало ученому дополнительную пищу для разработки материалистической по своей сущности теории интонации¹.

Незабываемой вехой в освоении и осмыслении наследия великого композитора стали конец 20-х — начало 30-х годов, вошедшие в историю как период борьбы за «подлинного» Мусоргского, за восстановление его произведений в задуманном автором виде. До того общественность твердо держалась убеждения о невозможности исполнения произведений композитора в их оригинальном виде ввиду его якобы безграмотности, и наследие его исполнялось в редакциях, большинство которых принадлежало Римскому-Корсакову.

Опираясь на текстологический труд П. А. Ламма, Асафьев заложил в те годы основу советского мусоргсковедения². Никогда ни до, ни после этого исследовательская мысль, публицистика, театр, музыкальное исполнительство не объединяли так дружно своих усилий для достижения общих целей. Подлинным историческим рубежом стала памятная ленинградская постановка «Бориса Годунова» 1928 года, впервые включившая остававшуюся до того неизвестной сцену у Василия Блаженного. Было покончено с мифом о пресловутом музыкальном дилетантизме и грубом натурализме Мусоргского. Но «последнее слово» о Мусоргском еще не было сказано. Асафьев, вынуждаемый сложностью и даже известной противоречивостью предмета не раз корректировать свои взгляды на Мусоргского, так и не создал стройной системы, которая могла бы охватить и осветить всю многообразную, связанную с этим именем проблематику.

Общественность и исследователи 20—30-х годов сконцентрировали свое внимание преимущественно на «Борисе Годунове» и сопутствовавшем ему творчестве 60-х годов. Это отразилось не только на тематике опубликованных работ — исследования о «Хованщине» и позднее вокальном творчестве оказались в явном меньшинстве³. Сказалось это и на общих методологических установках. Произведения Мусоргского среднего периода, ясные с точки зрения исторических корней и разработанные в музыкально-аналитическом плане, были приняты за выражение стиля композитора в целом. Воцарился, если можно так

¹ Об эволюции взглядов Асафьева на Мусоргского см. ст.: Орлова Е. Работы Асафьева о Мусоргском, Римском-Корсакове, Балакиреве и Стасове. — В кн.: Асафьев Б. Избр. труды. М., 1954, т. 3, с. 4—11.

² Что, разумеется, отнюдь не умаляет заслуг целой группы музыковедов, внесших в те же годы значительный вклад в дело изучения творчества Мусоргского. Среди них должны быть названы: Ю. В. Келдыш, М. С. Пекелис, П. В. Аравин, В. М. Беляев и др.

³ Выделяются: Асафьев Б. В работе над «Хованщиной». — В кн.: Мусоргский М. П. К пятидесятилетию со дня смерти. Статьи и исследования. М., 1932; а также: Келдыш Ю. Романсовая лирика Мусоргского. М., 1933.

выразиться, своеобразный «борисоцентризм»¹. Статья Асафьева «В работе над „Хованщиной“» (ученый трудился в это время над оркестровкой оригинального музыкального текста оперы) выделяется на общем фоне чутким, как всегда, отношением к музыкальному материалу. Однако автору не удалось дать убедительного толкования поднятой в «Хованщине» сложной идейной и исторической проблематики. Таким образом, и на этом самом бурном и ярком из этапов в освоении наследия Мусоргского научная мысль вновь оказалась бессильной преодолеть односторонность.

Новые проблемы временно отодвинули интерес к Мусоргскому на второй план. В условиях роста национального самосознания, связанного с успехами социалистического строительства 30-х годов, а тем более — могучего патриотического подъема, охватившего все советское общество в годы Великой Отечественной войны, особенно близкой настроениям советских людей оказалась та часть русского классического наследия, в которой воспеты единство и монолитность русского народа перед лицом внешнего врага. (Напомним, что незадолго до войны состоялось первое после революции возобновление на оперной сцене «Ивана Сусанина» Глинки с новым текстом С. Городецкого.) Перед музыковедением встала первоочередная задача очистить эту часть наследия от груза ложных, упрощенных толкований и разобраться в его народных корнях. В изучении Мусоргского наступила временная пауза. К несчастью, за ней последовал и определенный регресс. При отсутствии новых серьезных трудов возникла тенденция, которую нельзя охарактеризовать иначе, как антинаучную. Заключалась она в попытках «подтягивания» Мусоргского под чуждые ему понятия. Наибольшим искажениям подверглась идея «Хованщины», которую на этот раз стали толковать в духе некоей туманной идеи «государственности»².

Очередное оживление научного интереса к Мусоргскому намечилось примерно с конца 50-х годов. Этот интерес все возрастал и достиг к настоящему моменту значительной остроты. Однако новый этап нельзя считать завершенным. Еще рано подводить итоги, хотя можно наметить ряд характерных тенденций и попытаться сформулировать некоторые существенные задачи.

¹ Здесь сыграло роль и то, что убежденными сторонниками Мусоргского, во многом содействовавшими распространению его произведений, были члены Российской ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ). Неспособные разобраться в более сложном наследии 70-х годов, склонные видеть в нем признаки упадка, они акцентировали преимущественно творчество 60-х.

² Об этом см. в моей кн. «Прошедшее, настоящее и будущее в „Хованщине“ Мусоргского» (Л., 1974). Как мною уже указывалось, против навязывания Мусоргскому не свойственных ему взглядов активно восставал и С. Шлифштейн в статьях «„Казнь Степана Разина“ Шостаковича и традиции Мусоргского» и «Откуда же рассвет?»

Нашим лингвистам неслыханным по широте взглядом на дело Мусоргского. Сама музыкальная действительность заставила оценить гениальную интуицию Мусоргского, как пролагателя путей в будущее. Расширившиеся знания о зарубежной музыке нашего столетия помогли осмыслить историческую миссию Мусоргского как реформатора не только национально-русского, но и общеевропейского масштаба.

Специальной обобщающей работы по данным вопросам пока еще нет, хотя изложенная точка зрения «просвечивает» сквозь большинство современных высказываний о Мусоргском. Впереди оказалась музыкально-теоретическая мысль. Обширный по материалу, фундаментальный труд Л. Мазеля «Проблемы классической гармонии»¹ содержит множество ценнейших научно аргументированных мыслей о Мусоргском как художнике, стоящем на пороге новой эры в развитии европейского ладо-гармонического мышления. Стоит только сравнить этот вывод с относительно еще недавней необходимостью оспаривать распространенное мнение о «безграмотности» Мусоргского, чтобы ощутить, какой путь прошло советское музыкознание за истекшие полстолетия.

Другая особенность современного этапа — концентрация исследовательского внимания на последнем десятилетии в творчестве Мусоргского. Сказались тут и естественная реакция на былые «борисоцентристские» установки, и законное стремление разобраться в наименее изученной части наследия. За последние два десятилетия вышли книги о Мусоргском Г. Хубова², Э. Фрида³, С. Шлифтейна⁴, Г. Бакаевой⁵, Р. Ширинян⁶. Среди множества статей, посвященных отдельным произведениям Мусоргского и связанным с ними частным вопросам, хочется выделить работы Е. Дурандиной⁷. Обращает на себя внимание диссертация Г. Некрасовой, явившаяся первым опытом обобщения стилевых особенностей позднего периода⁸. Авторы новейших работ о Мусоргском рассматривают эволюцию его творчества в тесной связи с изменением исторической обстановки, развитием русской общественной мысли, литературы и искус-

¹ Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М., 1972.

² Хубов Г. Мусоргский. М., 1965 (из серии «Жизнь замечательных людей»).

³ Фрид Э. Прошедшее, настоящее и будущее в «Хованщине» Мусоргского. Л., 1974.

⁴ Шлифштейн С. Мусоргский. Художник. Время. Судьба. М., 1975.

⁵ Бакаева Г. «Хованщина» Мусоргского. Историческая народная музыкальная драма. Киев, 1976.

⁶ Ширинян Р. Оперная драматургия Мусоргского. М., 1981.

⁷ Дурандина Е. Вокальный цикл Мусоргского «Без солнца». — В кн.: Из истории русской и советской музыки. М., 1976, вып. 2: Песни Мусоргского на слова А. Толстого. — Там же. М., 1978, вып. 3.

⁸ Некрасова Г. Поздний стиль Мусоргского: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1980.

ства в 70-х годах прошлого века. Открытия наших ученых не всегда бесспорны, но несомненно плодотворны с точки зрения преодоления узкого, догматического взгляда на Мусоргского. В этой связи должны быть упомянуты диссертация и статья А. Цукера¹, статья М. Рахмановой².

Совокупность исследований последних лет позволила выявить такие характерные моменты в позднем творчестве Мусоргского, как усиление этической проблематики и увеличение роли лирического начала, проникновение в произведения композитора отдельных романтических элементов, а главное — возросшая тяга к философскому обобщению явлений действительности и как отражение ее в музыке — тяготение к песенным формам высказывания. Своеобразной музыкальной «равнодействующей» стала песенная мелодия нового типа, которую сам Мусоргский назвал «осмысленной-оправданной».

Нельзя, однако, не заметить, что, при всех несомненных успехах, сегодняшние исследования о Мусоргском таят в себе и известную опасность, а именно: опасность очередной односторонности. Вновь — в который уже раз! — увлечение одним периодом грозит отрывом его от всего остального творчества, даже противопоставлением ему. Абсолютизация позднего периода в качестве вершинного, итогового приводит к недооценке всего созданного композитором в предыдущем десятилетии, к игнорированию ценностей, относящихся ко временам «Бориса».

А ведь при всей своей многогранности Мусоргский един, как един в своем творчестве, при всех исторически неизбежных изменениях курса и даже резких зигзагах, каждый крупный художник. Хорошо сказал об этом применительно к литературному процессу Г. А. Гуковский: «Творчество великого писателя в своем развитии, в своей эволюции, даже в своих переломах и — нередко — радикальных изменениях, являет, тем не менее, некое действительное единство, динамическое и диалектическое, но все же законченное и замкнутое. Это — единство... не разрушаемое отказами поэта от прежних и достигнутых уже решений, единство внутренней закономерности самого развития поэта, образующее в совокупности его произведений то „нечто“, что отличает одного писателя от всех других...» И далее: «Единство писателя, включая в себе его эволюцию, вовсе не раскрывается наивно понятой „целью“ ее, то есть последним, фактически завершающим этапом эволюции... Последний период в творчестве писателя — вовсе не итог, к которому он

¹ Цукер А. Народ и народность в творчестве Мусоргского.: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1973; Народ покорный и народ бунтующий. — Советская музыка, 1972, № 3.

² Рахманова М. Мусоргский и его время. — Советская музыка, 1980, № 9—10.

стремился, и закономерный этап развития в ряду других этапов, следствие в такой же мере, как и цель»¹.

Бессмысленно изображать творчество Мусоргского 70-х годов как некую вершину, к которой якобы устремлялся он через ряд поисков и заблуждений, тем более что путь композитора оборвался ужасающе рано, и никому не дано отгадать, к каким новым высотам он мог бы еще привести. Необычайно чуткий к изменениям в общественной атмосфере, к сдвигам в области литературы и искусства, Мусоргский постоянно творчески эволюционировал. Менялась тематика, расширялся круг наблюдений, рождались новые аспекты восприятия народной жизни. Множилось количество отображенных в его творчестве судеб. Постигая на собственной участи всю меру отпущенных человеку страданий, Мусоргский все шире раскрывал свою душу навстречу людям и людскому горю. Так теплела и наполнялась лиризмом его музыкальная речь. Глубже становился взгляд на жизнь. Все настойчивее стремился он постичь законы, управляющие судьбами людей и народов. Это отражалось на музыкальном методе, языке, драматургии. Но он никогда не отрекался от пройденного пути. Все прошлые этапы оставались ему дороги. Краеугольный камень эстетики Мусоргского оставался незыблемым на протяжении всей жизни. Пусть не покажется парадоксальным, что восходил он еще к юношеской «Женитьбе».

Вдумаемся в хорошо всем известные слова, написанные в период работы над этим произведением: «...звук человеческой речи, как наружные проявления мысли и чувства, должны без утрировки и насилования сделаться *музыкой* правдивой, точной, но² художественной, высокохудожественной»³. Звук человеческой речи должны стать мелодией — это осталось навсегда. Другое дело, что в процессе эволюции менялись, вместе с представлениями об искомом результате, конкретные приемы и средства достижения цели.

Нет поэтому оснований противопоставлять творчеству 60-х годов творчество 70-х⁴.

¹ Гуковский Г. Реализм Гоголя. М.—Л., 1959, с. 21—23.

² К предлогу «но» композитор сделал примечание: «Читай: значит».

³ Мусоргский М. Литературное наследие. Письма, биографические материалы и документы. М., 1971, т. 1, с. 227. В дальнейшем — Лит. наследие.

⁴ Не показательно ли? В январе 1873 года, ожидая постановки «Бориса Годунова» и уже начав трудиться над «Хованщиной», он счел наилучшим подарком Стасову в день его рождения единственный рукописный экземпляр «Женитьбы». Свой дар он сопроводил такими словами: «Возьмите мою юную работу на гоголевскую „Женитьбу“, посмотрите на попытки музыкальной речи, сравните с „Борисом“, сопоставьте 1868-й и 1871-й и увидите, что я дарю Вам бесповоротно самого себя... Вы знаете, как я дорожу ею, эту „Женитьбу“» (Лит. наследие, т. 1, с. 144. В последней фразе курсив мой — Э. Ф.).

Трудность изучения Мусоргского связана не только с пережитой им эволюцией. Вопрос упирается еще в особенности его личности и в необычность положения его среди музыкантов-современников.

Дилемма, которую должен решить каждый исследователь Мусоргского, состоит в следующем. Причастность к своему времени, типичность его для бурной эпохи 60—70-х годов не подлежит никакому сомнению. А с другой стороны, Мусоргский явно выделяется среди всех товарищей, вознесенных, как и он, волной общественного подъема и ознаменовавших совокупностью своих деяний новую эру русской музыки. В исторической ретроспекции стало особенно ясным, что все они — как вышедшие из одного с Мусоргским гнезда, так и представители иной школы — делали в целом, при всем различии индивидуальностей, взглядов, вкусов и направлений, одно общее дело. Своим творчеством они отвечали насущным требованиям эпохи и тенденциям национального и общеевропейского развития. Но не парадоксально ли? Именно среди музыкантов, даже тех, что были отмечены чертами «фамильного» родства с ним, Мусоргский чувствовал себя в зрелые годы чужим и одиноким. «„Борис Годунов“ был тепло встречен студенческой молодежью и энтузиастами национальной музыки, а не профессионалами», — пишет Асафьев¹. Именно в профессиональной среде родился миф о музыкальной безграмотности Мусоргского. И сам он стал со временем предпочитать обществу собратьев по искусству компанию ученых, литераторов, живописцев и т. п. Его суждения о товарищах-композиторах бывали далеко не всегда справедливы и беспристрастны. И хотя он глубоко чтит величайших из музыкантов (к ним он причислял в первую очередь Бетховена, Берлиоза, Глинку), в его многочисленных выпадах против бывших соратников из балакиревского кружка слышится порой раздражение едва ли не по адресу всего «цеха» музыкантов вообще, интересы которых ему представлялись узкими, ограниченными, а взгляды догматическими². И при этом отчужденность от товарищей по профессии была одним из источников тяжело переживавшейся Мусоргским трагедии.

Вопрос о соотношении творчества Мусоргского с музыкальными принципами кучкизма является частью общей проблемы «Мусоргский и эпоха». Генетические связи между бывшими балакиревскими питомцами отнюдь не были со временем утрачены. Такие «родовые» признаки, как связь с крестьянской песенностью, народными ладами и народными жанрами, тяготение к картинно-эпическому методу в симфоническом творче-

¹ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971, с. 293. В качестве исключения среди профессионалов должен быть, пожалуй, назван только Бородин.

² Мусоргский. Лит. наследие, т. 1, с. 135—137, 203, 234—235 и др.

стве (у Мусоргского оригинальным преломлением его в области фортепианной музыки явились «Картинки с выставки»), предпочтение вариационных типов развития — классическим и т. п., все это, несмотря на дальнейшие изменения и наслоения, сохранилось у каждого из членов группы до конца и частично было передано по наследству младшему поколению музыкантов.

Однако перечисленные особенности составляли, если можно так выразиться, «первичный» слой, общую основу, на которой произрастали, сообразно с наклонностями каждого, яркие, неповторимые индивидуальные композиторские стили. На этом уровне Мусоргский и отделился наиболее резко от других музыкантов той же школы.

Б. Асафьев заметил, что в эпохи социальных сдвигов речь, а вслед за нею и музыка подвергается обновлению¹. Время в которое жил Мусоргский, и было такой эпохой. В России вопрос о сближении музыки с литературой и словом получил особую актуальность. Общеευропейская тенденция к обновлению музыкальных принципов совпала здесь с борьбой за утверждение и развитие национально-самобытной музыкальной культуры, а начиная с 40-х годов эта тенденция получила новый толчок в связи с демократизацией общественной жизни и усиливавшейся борьбой русских композиторов за реалистические принципы творчества.

Социальные сдвиги и связанное с ними развитие прогрессивной общественной мысли повлияли на расстановку сил внутри всей системы искусств, обеспечив ведущую роль литературе. Советский социолог пишет: «В переломные исторические эпохи... искусство как бы выдвигало из своей среды своеобразного лидера. Им становился такой вид искусства, сама художественная специфика которого наиболее отвечала требованиям эпохи, и влияние этого вида искусства как бы пронизывало всю совокупность искусств... организуя в известном смысле их художественный синтез как целостной системы, направленной на формирование определенных качеств личности»². Таким «лидером» среди искусств в середине XIX века была в России литература (а вкупе с ней и драматургия, театр).

Это нашло теоретическое обоснование в диссертации Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности». Великий революционный демократ считал «поэзию»³ «высочайшим и полнейшим из искусств... все другие искусства

¹ Асафьев Б. О музыке Чайковского. Избр. статьи. Л., 1972, с. 21.

² Бломквист Е. Музыкальный напор века.— Советская музыка, 1980, № 2, с. 26.

³ Из контекста явствует, что под словом «поэзия» Чернышевский подразумевал всю область словесных искусств, включая собственно поэтическое творчество, прозу, драматургию.

не в состоянии сказать нам и сотой доли того, что говорит поэзия», — замечает он¹.

Предпочтение, оказываемое автором литературе, мотивируется следующим образом: «Область ее [поэзии] — вся область жизни и природы... точки зрения поэта на жизнь в разнообразных ее проявлениях так же разнообразны, как понятия мыслителя об этих разнохарактерных явлениях...»² Или: «Все другие искусства, подобно живой деятельности, действуют прямо на чувства, поэзия действует на фантазию»³. Мы видим: словесные искусства Чернышевский склонен сближать с философией (поэта он сопоставляет с «мыслителем», оценивающим явления действительности, а в других местах также — с ученым, историком)⁴. В литературе он ценит свойство открыто апеллировать к разуму (к «фантазии», а не только к «чувствам»). Очевидно, именно способность литературы доносить до читателя в словесно сформулированном виде суждения, понятия делает ее в глазах Чернышевского основным глашатаем передовых идей, способным полнее всех других искусств охватывать явления жизни и осуществлять важнейшие функции их объяснения и вынесения им приговора.

Подобный взгляд на литературу лежал в основе критических работ самого Чернышевского, Добролюбова и их единомышленников и последователей. Как и во все переломные эпохи, произведения современных писателей рассматривались не в аспекте специальных литературоведческих проблем, а в первую очередь с точки зрения способности ставить и решать вопросы о месте человека в обществе, о выборе жизненного пути. Это, очевидно, как раз и было то, что подразумевалось в вышеприведенном высказывании Бломквиста под «художественной спецификой» литературы, «наиболее отвечающей требованиям эпохи» и задаче «формирования определенных качеств личности».

В ту пору литература воздействовала на все сферы художественного мышления, причем не только конкретными идеями, образами темами, но и художественными принципами. Так, например, в живописи получил широкое распространение принцип сюжетного строения действия, навеянный скорее всего примером литературы: изображенные на холсте сцены с остро сюжетными названиями воспринимаются как «остановленное мгновение» из повестей о человеческой жизни, характерах и столкновениях⁵. Недаром впоследствии А. Бенуа, человек иной

¹ Чернышевский Н. Полн. собр. соч.: В 15-ти т./Общ. ред. Б. Кирпотина. М., 1949, т. 2, с. 63.

² Там же, с. 81.

³ Там же, с. 63.

⁴ Там же, с. 87.

⁵ Таковы очень различные между собой по психологическому наполнению «Неравный брак» Пукирева, «Сватовство майора» Федотова, «На привале» Перова, «Не ждали», «Отказ от исповеди» Репина и многие другие.

эпохи и иных взглядов, упрекнет передвижников в забвении требований живописи в угоду литературе¹.

В музыке воздействие литературы сказывалось многообразно. Наряду с развитием подсказанных литературой идей, сюжетов, образов, влиянием художественных направлений, стилей и индивидуальных творческих манер, что можно считать обычным явлением, наблюдалось особенно интенсивное внедрение слова и речевой интонации непосредственно в саму музыкальную ткань. Это порождало глубинные, в одних случаях резкие, скачкообразные, в других — замедленные, подспудные процессы, вызывающие изменения в характере и принципах музыкального мышления и интонационных особенностях музыки. В том или ином виде, в той или иной степени новые веяния коснулись творчества всех ведущих композиторов ближайших послеглинкинских поколений. Проникновение в музыку речевых интонаций можно наблюдать даже у такого мастера ариозно-мелодического стиля, как Чайковский, далекого, казалось бы, от новаторства кучкистского типа (вспомним хотя бы его романсы «Ни слова, о друг мой», «Забить так скоро», «Средь шумного бала», «Страшная минута» и др.). Воздействие принципов драматического театра на театр музыкальный сказалось в опере, независимо от жанров и творческих направлений, в тенденции к «слитному», сквозному развитию действия. В симфоническом творчестве заметно возрос удельный вес как живописно-картинного элемента, так и драматургических принципов, основанных на столкновениях и борьбе противоположных сил, и появился новый тип музыкальной образности, позволяющий угадывать, даже при отсутствии объявленного литературного сюжета, черты скрытой, обобщенной программности. Все это имело следствием колоссальное обогащение музыкального языка новыми выразительными средствами музыки.

Но Мусоргскому всего этого было мало. Как музыкант-гражданин, он не хотел мириться с тем особым, несколько отстраненным положением, которое занимала музыка, в то время как литература, драматургия, театр активно, прямо вмешивались в социальные конфликты. Ему мало было сближения музыки с литературой, он хотел видеть музыку *равной* литературе по боевому духу, широте охвата действительности, глубине и точности анализа жизненных явлений. Из учения революционных демократов он сделал свои выводы, касающиеся музыки, хотя

¹ Бенуа А. История живописи в XIX веке, 1. Русская живопись, СПб., 1902.

Отношение Мусоргского к изобразительным искусствам было глубоко заинтересованным. Оно заставляло его как музыканта, завидовать их яркой образности, характерности и неприкрытой связи с жизнью. Многочисленные, разбросанные по письмам композитора замечания о новых картинах и скульптурах показывают, что его особенно привлекала проблема человека и человеческого характера.

те непосредственно о музыке не писали. В нетерпеливом порыве вперед он постоянно стремился раздвинуть границы доступного ей. Характерно, что при выборе тем для своих сочинений он никогда не руководствовался, подобно большинству композиторов, соображениями «музыкальности» того или иного сюжета или стихотворения, а, наоборот, брался охотнее всего за освоение областей, еще никем из музыкантов не затронутых.

Пример литературы и изобразительных искусств заставлял Мусоргского неустанно искать новых музыкальных средств для достижения возможно большей полноты и конкретности в отображении внешнего мира. Он отвергал при этом ссылки на специфику музыкального искусства, якобы ограничивающую ее возможности. «...Границы искусства в сторону — я им верю только очень относительно, — решительно заявлял он, — потому что границы искусства в религии художника равняются застоям»¹.

Преодолеть границы, поставленные самой природой материала, музыке помог союз со словом. Как известно, Мусоргский был вокальным композитором по преимуществу². Неслучайно его новаторство проявилось в основном в камерно-вокальном и оперном жанрах (хотя в их пределах оно распространилось в равной мере на голос и инструментальное сопровождение, всегда трактовавшиеся Мусоргским как нераздельное целое). Однако собственно инструментальные (фортепианные) пьесы оставались на более или менее традиционном и для века Шумана—Шопена—Листа довольно примитивном уровне. Программные заголовки, которыми Мусоргский снабжал подобные пьесы («Детские игры», «Няня и я», «Слеза» и т. п.), не оказали сколько-нибудь значительного воздействия на их музыкальную сущность и получали в отдельных случаях лишь внешне изобразительное воплощение («Швея», «Буря на Черном море»). Эпохальное по значению открытие нового фортепианного стиля (по существу, нового типа пианизма) состоялось лишь в «Картинках с выставки» благодаря перенесению в инструментальную область ранее сформировавшихся принципов вокального письма (мелодического и речитативного, сольного и хорового), а также использованию образных возможностей инструментализма, открытых в процессе работы над песнями и оперой «Борис Годунов».

Из связи со словом вытекают особые качества вокальной

¹ Мусоргский. Лит. наследие, т. I, с. 137.

² В этом отношении его можно сопоставить только с его прямым предтечей — Даргомыжским, хотя у того тяга к сочинению вокальной музыки выросла скорее просто из традиций бытового музицирования, а формирование и осознание новых эстетических принципов пришло позднее. У Мусоргского период интуитивного влечения к вокальному творчеству был значительно короче. Он очень рано осознал свое призвание музыканта-реформатора.

музыки вообще, еще далеко до конца не изученные¹. У Мусоргского союз музыки и слова настолько тесен, что можно говорить о рождении нового художественного материала, сложного двуединства, способного претворить большое количество еще не освоенных или мало освоенных музыкой внемузыкальных прообразов.

Для Мусоргского опора на слово представлялась ступенью к новому уровню конкретности, точности и образности музыкального языка.

Об обновляющей роли музыки, связанной со словом, пишет В. Конен: «... Непрерывная смена „программной“ и „чистой“ музыки, точнее, процесс перехода первой во вторую является одной из кардинальных и устойчивых закономерностей музыкального искусства»². И дальше: «В период формирования музыкального стиля программные элементы служат как бы каналом, связующим звеном между общим эстетическим мышлением эпохи и его музыкальным выражением. Определенные интонации и формообразующие приемы постепенно начинают связываться с более или менее конкретными поэтическими или сценическими образами. В известный момент этот процесс достигает такой ассоциативной силы, что наличие конкретизирующего программного элемента перестает быть сколько-нибудь важным. „Отвлеченные“ музыкальные приемы оказываются сами по себе способными вызывать у слушателей соответствующую эмоциональную реакцию и однозначные, хотя и обобщенные, идейные ассоциации. Эти этапы „высокой зрелости“ музыкального языка совпадают с кульминационными точками в развитии стиля»³. Здесь не место вдаваться в обсуждение универсальности закона, открытого В. Конен, или в рассмотрение того, как соотносится воздействие литературы, слова, театра и т. п. с воздействием других источников образного обогащения музыки. Но к случаю с Мусоргским он имеет прямое отношение. Правда, обращаясь к классицизму XVII—XVIII веков,

¹ Классическая теория музыки выросла в основном из наблюдений над инструментальными формами, жанрами, типами тематизма и принципами развития. Расцвет советского теоретического музыкознания также связан главным образом с изучением собственно музыкальных закономерностей, проявляющихся в наиболее чистом виде в инструментальных произведениях. Что же касается специального, комплексного (с учетом взаимодействия слова и музыки) изучения вокальных видов, то основы его еще только закладываются. В этой связи нельзя не подчеркнуть значения работ В. Васиной-Гроссман: «Поэтическое слово и музыка» (М., 1972, ч. 1; 1978, ч. 2, 3), «Музыка и проза. К изучению наследия Мусоргского» (В кн.: Типология русского реализма второй половины XIX века. М., 1979).

² Конен В. Театр и симфония. М., 1975. Выражение «программная музыка» трактуется очень широко, как музыка, которая «для полного раскрытия своего образного содержания привлекает и внемузыкальные элементы, такие как слово, сценическое действие, ритуал, танец, вплоть до литературного заголовка» (с. 21).

³ Конен В. Театр и симфония, с. 21—22.

Конен пишет о влиянии на инструментализм отстоявшейся, оформленной оперной мелодики. У нас же речь пойдет о постепенной ассимиляции музыкальным языком интонаций самой действительности, еще бывших во времена Мусоргского необработанными, поражающими своей непривычностью. Общепонятными без слов они стали только в музыке XX века (например, в фортепианной музыке Прокофьева, Шостаковича, Щедрина). Но общий закон (расширение сферы музыки через слово) сохранился и здесь.

Известно, что среди прообразов музыки имеются музыкальные и внемузыкальные¹. Процесс исторического обогащения музыкального языка совершается сложными и многообразными путями: с одной стороны, происходит эволюция и переинтонирование уже бытующих интонаций, жанров, форм, а с другой — в него вливаются интонации, сохранившие непосредственную связь с жизнью (в последнем случае речь идет, разумеется, не о точном соответствии, а только о более или менее явных ассоциациях). Естественно также, что в разные эпохи разные композиторы пользуются тем и другим способом в неравной степени.

Мусоргский занимал для своего времени самые крайние позиции. Невзирая на обвинения в дерзости, натурализме, он в изобилии пользовался музыкальными истоками второго рода.

В центре внимания Мусоргского стоит человек как существо социальное. Композитора привлекают чувства переменчивые, спонтанные. В музыку входят разнообразные речевые интонации, тембры, ритмы, никогда до того в музыке не бывавшие. Музыка запечатлевает и образы человеческих движений, жестов, повадок. Принимает она на себя и изобразительные функции, воспроизводит образы внешнего мира, зрительные, пространственные.

О том, что Мусоргский тянется именно к новому, кажущемуся в силу своей новизны антипоэтичным, дает представление его отказ от привычных романтических образов. Е. Ручьевская пишет: «...шум волн и пение птиц стали традиционными предметами музыкального изображения и приобрели значение, почти адекватное жанровым музыкальным символам. За имитацией пения птиц закрепились та же семантика, что и за свирельными пасторальными наигрышами»². Автор ссылается на акустические свойства шума волн и пения птиц, делающими их приемлемыми для воспроизведения музыкой. Однако нельзя игнорировать и функционального момента. Неслучайно Мусоргский писал с гордостью и ликованием: «...запрет „Семинариста“ служит доводом, что из *соловьев, кущей лесных и лунных воздыхателей* (подч. мною — Э. Ф.) музыканты становятся чле-

¹ Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Л., 1977.

² Там же, с. 17.

нами человеческих обществ, и если бы *всего* меня запретили, и не пришлось бы долбить камень, пока бы из сил не выбился»¹.

При равнотеги образного мышления в целом, Мусоргский обладал исключительным, обостренным чувством слова. Словом являлось у него слуховые, зрительные, моторные представления и ассоциации. Скрывающиеся за словесными знаками представления, качества, предметы, действия становились для него чувственно осязаемыми, облеченными живой плотью, и, обращаясь к слушателю, он стремился не просто сообщить ему смысловое значение слов, а внушить живое ощущение, образное видение их. Он любил строить рассказ таким образом, чтобы, упоминая о каком-либо предмете или событии, одновременно изображать его звуками. С этим связан его исключительный артистизм как рассказчика, владеющего редкой по образности музыкальной речью. Примеры изобразительной речи количественно намного превосходят то, что встречается у других композиторов, музыка Мусоргского выделяется своей яркостью, зримостью, красочностью, и мир видится во всей живой реальности. Впереди у нас еще будет возможность поговорить о самом разнообразном, сплошь и рядом полифункциональном использовании изобразительных деталей. Изобразительность у Мусоргского не простое добавление к реалистическому методу, а одно из важных средств его.

Необходимо учитывать наличие внутри творчества Мусоргского двух диаметрально противоположных тенденций, взаимодействие которых определило особенности его художественного метода в целом и характерные видоизменения его на каждом из очередных творческих этапов. Эти две противоположные и вместе с тем взаимопроникающие тенденции мы назовем: одну — *аналитической*, другую — *обобщающей или синтезирующей*.

Аналитическая тенденция вытекала из общей устремленности Мусоргского к глубокому познанию объективной действительности, в которой он, как истый шестидесятник, видел неизменный прообраз искусства, и наиболее полное, правдивое отображение которой составляло главную цель его творческих усилий.

Термин «аналитический» (применительно к методу) уже был выдвинут для определения сущности кучкистского симфонизма М. Гнесиным². Он усматривал истоки симфонического творчества кучкистов в направленности на углубленное познание объективной действительности и отсюда же выводил ряд характерных особенностей их метода. Однако путь, которым шел в музыке Мусоргский к раскрытию сущности реального мира,

¹ Мусоргский. Лит. наследие, т. 1, с. 119.

² Гнесин М. Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. М., 1956, с. 77—79.

да и само восприятие этого мира были глубоко самобытны (и в данном пункте, как во многих других, еще и еще раз сказывались одновременно и кучкистская «закваска» композитора и его решительное отличие от собратьев по искусству). Ниже мы будем пользоваться термином «аналитическая тенденция» в узком смысле, отвечающем своеобразию творчества Мусоргского.

При его чувствительности к жизненным противоречиям, он не мыслил познания вне обнажения сложности явлений, вне их внутренней дифференциации, то есть без анализа в самом прямом и точном значении этого слова. То была тенденция, противоположная направленности эпического симфонизма к утверждению единства и монолитности целого. Сказывалась эта тенденция во всем — в большом и в малом, в содержании творчества, в концепции истории и общества и вытекающих отсюда особенностях оперной драматургии, и в показе живых характеров с их сложностью и изменчивостью, и, наконец, непосредственно — в самом музыкальном методе.

Борьба за расширение сферы объектов, доступных воплощению средствами музыки при опоре на слово началась именно с процесса расчленения и разложения музыки. Сам союз музыки и слова был уже средством подобной дифференциации. Ведь и проникновение в музыку речевой интонации, и вычленение и подчеркивание изобразительными приемами значимых подробностей текста служило утончению психологического рисунка, конкретизации и детализации общей картины мира. Это отражалось также на музыкальной структуре произведений, на музыкальном синтаксисе и композиционных принципах. Идя за словом, укрупняя отдельные характерные интонации, выделяя и подчеркивая встречающиеся в тексте понятия и образы, Мусоргский разрушал привычную для музыки слитность. Между следующими друг за другом отрезками (даже микроотрезками) музыкальной речи могли возникать порой контрастные и конфликтные отношения.

Но он не был бы великим музыкантом, если бы навстречу анализу не поднималось могучее прирожденное музыкальное чувство. Связанная с ним тяга к обобщению вступала в синтез с аналитической тенденцией, что обеспечивало образам, созданным Мусоргским, удивительную многомерность.

Песенные интонации он заимствовал преимущественно из крестьянского фольклора (это помогло ему выработать модальность, включающую обращение к народным ладам, децентрализацию тональности и появление нового, основанного в значительной мере на мелодических связях, гармонического мышления). Еще важнее вариантный и вариационный типы развития, тоже идущие от крестьянской песенности и обеспечивающие единство мелодии при ее непрестанном обновлении.

Музыкальный тематизм, как известно, — проявление обобщенности мышления. У Мусоргского множество типов тема-

тизма. Есть у него темы с явными народно-жанровыми признаками, есть и такие, в которых жанровое начало упрятано далеко или основано на смешении многих жанровых типов и речевых интонаций. Но самый оригинальный тип тот, где речевое начало превращено в тематический материал для длительного, широкого развития песенного типа. Мусоргский применял к речитативам те же принципы попевочно-вариантного развития, что и к песенному материалу. Это самое яркое и убедительное доказательство синтеза речевого и музыкального.

С годами метод Мусоргского заметно эволюционировал. Композитор проделал огромный путь от увлечения идеей о полном разрыве с музыкальными традициями и создания обновленного музыкального языка из скрупулезного отображения деталей текста («Женитьба») до высокого и мудрого искусства растворения множества конкретных признаков в едином и целостном музыкальном образе. На каждом этапе менялись способы музыкального претворения внемузыкальных импульсов. Но связь с истоками метода сохранилась и наложила отпечаток неповторимости на все творчество композитора (см. очерк «Осмысленная-оправданная мелодия»).

Судьба Мусоргского сложилась так, что ему пришлось лишь один раз предстать с крупным произведением перед судом широкой общественности. То была его единственная законченная опера «Борис Годунов» (ни «Хованщина», ни «Сорочинская» не были им доведены до конца и при жизни его не исполнялись). Получилось, что «Борис Годунов» определил его репутацию. «Так, стало быть, надо было появиться „Борису“, чтобы людей показать и себя посмотреть!» — писал он Стасову после премьеры¹. Резонанс в печати оказался очень велик. О новой опере судили и рядили. Но Мусоргский был подавлен и разочарован оказанным ему приемом, особенно со стороны «одноташника» Кюи.

«Борис Годунов» — типичное произведение среднего периода, для которого характерно равновесие аналитичности и обобщения и в котором аналитичность проявляется в новой для того времени форме. Вот показатель исторической изменчивости слушательского восприятия! Мы не замечаем в «Борисе» ряда моментов, которые показались «странными» и «дикими» современникам. Им было трудно и непривычно следить за тем, как складывалось целое из деталей. Сказалось воспитание на совсем иных образцах².

Всякое новаторство, осуществляя акт созидания, несет в себе вместе с тем и деструктивное начало: устанавливая новые закономерности, оно сметает старые, ломает прочно укоренившиеся стереотипы. Особенно ощутимо это в тех случаях, когда

¹ Мусоргский. Лит. наследие, т. 1, с. 176.

² К этому вопросу мы еще вернемся в очерке «Пушкин и Мусоргский».

развитие носит не плавно-эволюционный, а резкий, скачкообразный характер. Так было и в случае с Мусоргским, заглянувшим в будущее, минуя эпоху и современников. У них новаторство не носило столь же радикального и разрушительного характера.

Слушая музыку Мусоргского, профессионалы замечали прежде всего ее деструктивную сторону и болезненно реагировали на нее. Нарушение норм, правил и несоблюдение запретов, появление непривычных для уха звучаний воспринимались едва ли не как ломка «вечных», не делимых от самой природы музыки законов, как превращение музыки в «немузыку». Современники даже не догадывались о том, что отклонения от привычного были порождены возникавшей на их глазах новой системой музыкального мышления. Внутренняя закономерность, логичность подобных явлений оставалась ими не познанной. Все приписывалось бескультурью, необразованности Мусоргского, даже своеобразному музыкальному «нигилизму» его. Показательно, что разговоры о безграмотности Мусоргского, о «грязи» в его сочинениях возникали и поддерживались именно в среде музыкантов-профессионалов, обладающих повышенной восприимчивостью к каждой не узаконенной правилами подробности гармонии, голосоведения, к каждой нелогичной с общепринятой точки зрения модуляции и т. п. Безоговорочными же сторонниками Мусоргского при его жизни становились преимущественно передовые деятели смежных искусств, представители гуманитарных наук, учащаяся молодежь и т. п. Все они, будучи захвачены идейно-образным содержанием и эмоциональной силой музыки, не придавали особого значения тонкостям «ремесла» или попросту их не замечали.

Неудивительно, что Мусоргского оскорбляли придирки, не затрагивавшие сущности волновавших его самых мыслей о высоких задачах музыки. Товарищи-музыканты представлялись ему погрязшими в узких профессиональных интересах, в то время как он был поглощен идеей о выходе музыки за отведенные ей пределы и смелом вторжении ее в жизнь. Различие позиций мешало, к сожалению, и ему самому объективно оценивать величие дела, совершаемого иными средствами и на иных путях его товарищами.

Были и другие причины неприятия Мусоргского. Ему пришлось принять на себя упреки, адресованные всей «Кучке», из которой он представлял самое левое крыло. Новая, сквозная форма оперы, речитативы, обилие хоров были и у других членов Могучей кучки. Но у Мусоргского они получили самое заостренное выражение, и на его долю выпало наибольшее количество обвинений.

Среди нападавших на Мусоргского насчитывалось и немало идейных врагов, которые не могли простить ему его антимонархических, народолюбивых взглядов.

Постепенно за Мусоргским закрепились репутация композитора, жертвующего музыкальной красотой ради побочных целей, ничего общего с музыкой не имеющих. Тезис о том, что для Мусоргского внемузыкальные соображения были выше самой музыки, что он ограничивал музыку в правах, подчиняя ее внешним задачам, оказался необычайно живучим. С его отголосками, выраженными, правда, в несколько смягченной форме, автору настоящих строк пришлось встречаться даже в относительно недавнее время.

Мусоргского действительно никогда не занимали специфически-музыкальные проблемы. Весь произведенный им переворот в области музыкального языка и музыкального мышления был вызван заботой о преодолении музыкой (как ему представлялось) собственной ограниченности и разрушении барьера между музыкой и другими искусствами. Важнейшие свои открытия он сделал, заставив музыку опираться на слово, действие, зрительные представления. Но если мы примем версию о подчиненном положении музыки в творчестве Мусоргского, то окажемся перед лицом новой, еще более трудно разрешимой загадки: каким образом художник, якобы ставивший музыку на службу внемузыкальным задачам, мог стать провозвестником и открывателем новых музыкальных закономерностей, утвердившихся в композиторском творчестве XX века и во многих отношениях определивших его лицо?

Истинные художественные открытия проверяются временем и способностью оплодотворять дальнейшее творчество. Они обладают возможностью развития за пределами породившей их художественной системы, вступая в новые связи и взаимодействия. Так произошло с открытиями Мусоргского, давшими столь многочисленные и разнообразные ростки в музыке XX века, что перечислить их все в данном контексте не представляется возможным.

Разве мог бы Мусоргский так органично «вписаться» в исторический музыкальный процесс и оставить в нем столь глубокий след, если бы музыка действительно была у него ограничена в правах? У Мусоргского сложилась новая система музыкального мышления и музыкального языка, ставшая возможной благодаря первоначальному союзу со словом и обретшая впоследствии права гражданства в области не только вокальных, но и инструментальных жанров. То, что Мусоргский открывал, руководствуясь отнюдь не узко-цеховыми заботами о формальной изошренности своего искусства, а стремлением сблизить музыку с жизнью, заставить ее непосредственно отражать в пределах вокального творчества конкретное содержание слов и внемузыкальных представлений, оказало существенное влияние на общие принципы музыкального языка и сыграло огромную роль в подготовке коренных перемен, наступивших в будущем столетии.

О НЕКРАСОВСКОМ НАЧАЛЕ В ТВОРЧЕСТВЕ МУСОРГСКОГО

На слова Некрасова Мусоргским написано всего два произведения: «Калистрат» (1864) и «Колыбельная Еремушки» (1868). И тем не менее можно говорить о весьма значительной некрасовской струе в творчестве композитора, если толковать это понятие широко и не относить к нему исключительно то, что непосредственно навеяно тем или иным конкретным стихотворением поэта. Под некрасовским началом мы будем подразумевать особенности творчества Мусоргского, которые, проявляясь в произведениях на слова разных авторов (в том числе и самого композитора), сближают его с великим поэтом. Вот почему мы не ограничиваемся в настоящем очерке рассмотрением только двух названных песен, а постоянно ссылаемся и на другие сочинения, прямо с именем Некрасова не связанные.

Можно ли объяснять бесспорное родство Некрасова и Мусоргского влиянием первого на второго? И да, и нет. «Да» — потому что именно с сочинением на слова Некрасова связано соприкосновение Мусоргского с новой областью — областью критического реализма. «Нет» — потому что Мусоргский далеко не во всем шел за Некрасовым; он постоянно искал собственные художественные решения, а в 70-х годах по причине, о которой будет сказано ниже, пытался вовсе отмежеваться от поэта, не сознавая, как видно, что на самом деле оставался внутренне связан с ним. В целом же вернее говорить об известном родстве двух художнических натур, воспитанных одной эпохой и связанных идейными истоками.

В личностях обоих воплотился тот тип художника-гражданина, обличителя и борца, которого выдвинуло время могучего подъема народно-освободительного движения. Оба вошли в историю как великие гуманисты, певцы и защитники угнетенных. И тот и другой представляют тип объективного художника, наделенного от природы огромной силой чувства, но пишущего в первую очередь не о себе, а о тех, чью жизнь он по велению сердца призван наблюдать, изучать и воспроизводить, с кем он сросся душой, кто стал неотъемлемой частью его самого. «Пе-

редо мною никогда не изображенными стояли миллионы живых существ! Они просили любящего взгляда», — признавался Некрасов¹. «Какой обширный, богатый мир искусство, если целью взят человек!»² «Народ хочется сделать...» — восклицал Мусоргский³. Слова К. Чуковского, оброненные по поводу «Железной дороги» Некрасова, — «Как густо населено это стихотворение людьми»⁴ — можно применить ко всему творчеству поэта в целом да и к творчеству Мусоргского, которое представляет, по меткому замечанию Стасова, «океан русских людей, жизни, характеров, отношений, несчастья, невыносимой тягости, приниженности, зажатых ртов»⁵. Но и лирика в самых значительных своих образцах у обоих социально окрашена: лирические чувства являются по большей части откликом на острые социально-исторические явления.

У обоих сильно развиты как характеристическое искусство, тонкая психологическая наблюдательность, так и необычайная зоркость в отношении картин и явлений внешнего мира. Их сближает внимание к «говорящим» деталям этого мира, к его вещности, предметности. Созданные ими зарисовки поражают одновременно психологической глубиной и пластичностью, чувственной полнотой образов.

Непосредственно скрестились пути Некрасова и Мусоргского на крестьянской теме, которая представлена в двух упомянутых произведениях⁶. Впрочем, ни для того, ни для другого эта тема, при всем огромном значении, не была единственной, У Некрасова широко представлена жизнь современного города, столицы, с ее вопиющими контрастами между праздной жизнью аристократии, всевластием высокопоставленных чиновников — и жалким существованием городской бедноты, трудовых слоев, мелких служащих и фабричных рабочих. У Мусоргского город представлен единичными зарисовками: сатирической «светской сказочкой» «Козел», публицистически окрашенным монологом «Отверженная». Среди них выделяется лирическое воплощение царящей в современном городе атмосферы черствости и бездушия в цикле «Без солнца». Поэт выступил с открытым обличением быстро богатеющих в условиях пореформенной России дельцов-предпринимателей, биржевиков и спекулянтов. О них же с гневом и болью отзывался и Мусоргский в своих письмах, называя их «разгаданными сфинксами XIX века»⁷, но образы

¹ Из воспоминаний о Некрасове П. В. Безобразова (Григорьева). Цит. по кн.: *Корман Б.* Лирика Некрасова. Воронеж, 1964, с. 26.

² *Мусоргский М.* Лит. наследие, т. 1, с. 198.

³ Там же, с. 148.

⁴ *Чуковский К.* Мастерство Некрасова. 4-е изд. М., 1962.

⁵ *Стасов В.* Статьи о музыке: В 5-ти вып., вып. 3, с. 125.

⁶ Речь идет о скрещении путей в творчестве. Лично поэт и композитор не обшались.

⁷ *Мусоргский.* Лит. наследие, с. 182.

эти остались за пределами его творчества. Некрасов касался и темы политического изгнания и сибирской каторги¹.

Оба художника выступили, каждый в своей области, как великие реформаторы языка и художественных средств выражения. Новаторство обоих опиралось на глубокое познание и художественное претворение крестьянского фольклора, но одновременно — и на тонкое чувство речи. Лепка человеческих характеров, введение в искусство многообразных социальных типов зиждилось у обоих на остром восприятии лексических и интонационных особенностей человеческой речи.

Сходны и судьбы творческого наследия Некрасова и Мусоргского. При жизни авторов их сочинения, вызывавшие энтузиазм в кругу единомышленников, подвергались грубым нападениям со стороны недругов. Оба были объявлены врагами красоты и разрушителями искусства. «Трудно найти стихотворца, который был бы меньше поэт, чем г. Некрасов... читая его стихотворения, изумляешься, каким образом автор умудрился вколотить в стихотворную форму ультрапрозаическое содержание». Это писал Б. Алмазов (псевдоним — Эраст Благоданов). Он уверял, будто в стихах Некрасова «выражаются ненормальные, уродливые явления, которых должно избегать в поэзии»². И о Мусоргском говорилось: «Уродливость и чудовищность — вот удивительный результат стремления к правде и реальности»³. Как уже упоминалось, до сравнительно недавнего времени еще находила приверженцев легенда о музыкальной безграмотности и беспомощности Мусоргского. И Некрасову вплоть до 20-х годов нашего века многие критики отказывали в поэтическом даре; стих Некрасова объявлялся «рифмованной прозой». Лишь постепенно, благодаря самоотверженным усилиям исследователей-аналитиков раскрылась глубоко поэтическая сущность творчества Некрасова⁴.

¹ Существуют, наряду с этим, области, в которых поэт и композитор не соприкасались. Такова, например, историческая, трагедийно окрашенная драматургия, которая вовсе не привлекала Некрасова, но к которой относятся наивысшие достижения Мусоргского. С другой стороны, многие из разнообразных типов лирики, которые культивировал поэт, остались чужды композитору. Ему были далеки также идеи утопического крестьянского социализма, которые встречаются в творчестве Некрасова (см.: *Гив М. Социалистические мотивы в наследии Н. А. Некрасова.* — В кн.: Статьи и материалы о Некрасове. Ярославль, 1979, вып. 3; *Мельгунов Б.* Некрасов и крестьянская утопия. — Русская литература, 1980, № 1).

² Москвитянин, 1852, № 13 и 17.

³ *Страхов Н.* По поводу новой оперы «Борис Годунов». — Гражданин, 1874, № 9.

⁴ Выдающееся место среди этих исследователей принадлежит К. И. Чуковскому (см. его книгу «Мастерство Некрасова»). Чуковский отмечает, что художественные достоинства поэзии Некрасова недооценивались при его жизни даже многими из его сторонников, которые держались неверного (и, по существу, антинаучного) взгляда, будто прогрессивное идейное содержание стихов проявлялось, невзирая на слабую художественную форму.

Следует, однако, еще раз подчеркнуть, что проблема «Мусоргский — Некрасов» отнюдь не так проста, как может показаться. В искусстве вообще исключена возможность полного параллелизма, тем более между представителями разных видов художественного творчества. Наряду с очевидным, лежащим, так сказать, на поверхности, типовым сходством исследователю приходится учитывать различия как в области тематики, жанров, так и в индивидуальности метода. К тому же отношение Мусоргского к Некрасову не оставалось неизменным на протяжении жизни композитора.

Необходимо остановиться на одном странном и с первого взгляда непонятном явлении: в июне 1873 года Мусоргский, представляя в письме к Стасову своего нового знакомого — молодого Голенищева-Кутузова, бросил в адрес Некрасова раздраженные и обидные слова: «После Пушкина и Лермонтова я не встречал того, что встретил в Кутузове: это не деланный поэт, как Некрасов, и без потуг, как Мей (Мейя я предпочитаю Некрасову)... Наш юный поэт не подделывался под моду и не корчил, как мартышка, гримасы г. Некрасова»¹. Трудно сказать, что более всего поражает в приведенном отрывке: неумеренное ли восхваление Голенищева-Кутузова, поставленного в один ряд с Пушкиным и Лермонтовым, или неожиданные в устах Мусоргского выпады против Некрасова².

Мусоргский подхватил в данном случае версию о «неискренности» Некрасова, о «деланности», «искусственности» его поэзии, широко распространенную в литературных кругах. Используемые Мусоргским выражения «деланный поэт», «потуги» и т. п. принадлежали не ему. Советский литературовед В. Жданов объясняет возникновение подобных суждений необычностью некрасовской поэзии, небывалым демократизмом формы и содержания. Он пишет: «Литературные противники едва ли не всю жизнь преследовали Некрасова подозрениями в неискренности, в желании поддаться под настроения передовой молодежи. Сотрудник „Современника“ П. М. Ковалевский, отдавая в своих мемуарах должное Некрасову, как „первому поэту своего времени“, в то же время упрекал его в притворстве...»³

Особенно муссировался вопрос о «неискренности» и «притворстве» Некрасова мелкими писателями из всевозможных реакционных, либеральных и прочих газет, враждебных идеям революционной демократии. Авдеенко, Дудышкин, Алмазов, Кс. Полевой и другие сводили с Некрасовым свои политические счеты под видом защиты «истинной», «высокой» поэзии. Критик Павлов, выступавший под инициалами Б. Н., заявлял в славянофильской газете «День», что изображение народных страда-

¹ *Мусоргский*. Лит. наследие, т. 1, с. 149.

² О причинах увлечения Голенищевым-Кутузовым см. Очерк пятый.

³ Жданов В. Заметки о Некрасове. — Новый мир, 1971, № 9, с. 235.

ний и горя исходят у Некрасова «из мутных источников души, а не из чистого движения любвеобильного сердца»¹.

Разумеется, Мусоргский не имел ничего общего с этими авторами; травлю и уколы со стороны им подобных он постоянно ощущал и на себе. Что же заставило его в данном случае подхватить клеветнические суждения о Некрасове?

Скорее всего это связано с нашедшим в свое время неверным политическим шагом Некрасова, стоившим ему доверия и расположения многих единомышленников. К. Чуковский пишет, что в эпоху правительственного террора, наступившего после каракозовского выстрела (1866), Некрасов, желая спасти от гибели «Современник», являвшийся в ту пору единственным органом революционной демократии, совершил большой политический промах, о котором впоследствии весьма сожалел: принял участие в чествовании М. Н. Муравьева. Осуждение со стороны прогрессивной общественности было суровым. Поэт очутился в крайне двусмысленном положении, которое сам тяжело переживал. У многих пошатнулась в те дни вера в Некрасова, и разговоры о его «притворстве» получили, к радости недругов, дополнительную пищу².

Мусоргский принадлежал, как видно, к числу тех, кто болезненно воспринял весть о мнимом вероломстве Некрасова. Со свойственной ему бескомпромиссностью он резко осудил поэта. К этому добавилось, очевидно, и расхождение по некоторым творческим вопросам.

По натуре и призванию публицист, агитатор и трибун, Некрасов постоянно проявлял эти качества и в искусстве. Великолечно владея изображением жизни, он, однако, постоянно обращался и к приему словесного резюме. Он давал также волю лирическим чувствам, вызванным картинами народного горя. В стихотворениях о народной жизни он постоянно присутствует сам — то как рассказчик, то как лирический герой, размыш-

¹ Цит. по ст.: *Зайцев Варф.* Стихотворения Некрасова. — В кн.: Избр. сочинения, т. 1, 1934.

² Именно это имел, очевидно, в виду Б. Эйхенбаум, утверждая, что к сомнениям в правдивости поэта современники пришли, соотнося его творчество с образом действий. В одной из статей 1922 года Эйхенбаум, стремясь, видимо, восстановить истину с возможной объективностью, не опроверг эту пресловутую версию, а лишь попытался дать ей «объективное» объяснение, ссылаясь на историческую необходимость. Он писал: «Роль, выбранная Некрасовым, была подсказана ему историей и принята как исторический поступок. Он играл свою роль в пьесе, которую сочинила история, в той же мере и в том же смысле „искренно“, в какой можно говорить об „искренности“ актера. Нужно было верно выбрать историческую позу, создать новую театральную эмоцию и увлечь ею „не вмешивающую пророчеств толпу“» (*Эйхенбаум Б.* О поэзии. М., 1969, с. 58. Подчеркнуто мною. — Э. Ф.). Историческую миссию Некрасова Эйхенбаум видел в том, чтобы «спустить» поэзию с высокого пьедестала и сделать ее доступной «толпе». Ради потребностей этой толпы Некрасов, по мнению исследователя, и «разыгрывал» постоянно роль трибуна, витии, народного заступника.

ляющий, скорбящий, а порой — и как один из персонажей, активно вмешивающийся в действие (например, в «Песне Еремушки» и в «Железной дороге») ¹.

Мусоргский же не терпел в искусстве ничего такого, что могло бы быть истолковано как поучение, навязывание авторской мысли или «разжевывание» идеи произведения. Он написал однажды: «Идеал должен воплотиться в духе времени, избранного художником, и обществу людей, *нечувствительно для него самого* (общества), безболезненно, ненасильственно, художник должен повелеть постигнуть всецело избранное им событие, вдохновиться им и должен повелеть с любовью, как страстно обожаемая женщина» ². Согласно эстетическим принципам Мусоргского, художественные образы должны обладать такой степенью выразительности, чтобы слушатель не нуждался в авторских комментариях и выводах. Наделенный от природы исключительными пронизательностью и чуткостью в отношении человеческих характеров и душевных движений, он требовал того же от своих слушателей. Умение проникнуть в сокровенную сущность образов и явлений, которые композитор нередко (совсем в духе Гоголя) зашифровывал под обманчивой внешностью, представлялось ему неотъемлемой частью эстетического восприятия. В «народных картинках» авторское «я» упрятано далеко, его не видно за личностью героев, с которой оно не совпадает. Многие из «картинок» насыщены глубоким, неподдельным лиризмом («Светик Савишна», «Сиротка», «Колыбельная Еремушки», «Спи, усни, крестьянский сын»). Но это — выражение не авторских чувств, а чувств героев. В литературоведении такая лирика получила название «ролевой» ³.

Возмущаясь недалекновидностью некоторых слушателей, он писал: «Не так давно было, что от „Савишны“ и „Семинариста“ хохотали, пока не было как следует растолковано... что обе картинки имеют трагическую закуску. „Варлаам с Мисаилом“ (в „Борисе“) вызывали смех, пока не показались в сцене „бродяг“: тогда смекнули, какие опасные звери эти, по-видимому, смешные люди» ⁴.

Но удивительное дело! Перемены, происшедшие со временем в творчестве Мусоргского, по-новому заставили зазвучать в нем

¹ Чуковский усмотрел в этом признаки нового этапа в развитии русского критического реализма. «В гоголевских произведениях,— писал он,— роль боевых лозунгов играли пластические, живописные образы. Некрасов же и близкие ему писатели шестидесятых годов не только показывали, но и проклинали уродства и мерзости современной им жизни. Они, так сказать, расшифровывали образы Гоголя» (Мастерство Некрасова, с. 140). И еще: «Там, где Гоголь „смеется сквозь слезы“, Некрасов негодует и клеймит... Выставлять „на всенародные очи“ уродство окружающей жизни было мало наследникам и продолжателям Гоголя» (с. 142).

² Мусоргский. Лит. наследие, т. 1, с. 177.

³ Корман Б. О. Лирика Некрасова.

⁴ Мусоргский. Лит. наследие, т. 1, с. 235.

и некрасовское начало, хотя на новом этапе родство с поэтом оставалось им самим неосознанным. После 1868 года Мусоргский ни разу больше не обращался к текстам Некрасова и, насколько можно судить по сохранившейся эпистолярной, не упоминал даже его имени в письмах. Обошел он Некрасова и при перечислении в своей известной автобиографической записке лиц, оказавших на него какое-либо влияние.

В условиях общей эволюции творчества Мусоргского и в связи с усилением в нем лирических и лирико-философских элементов по-новому встает в 70-х годах проблема авторского сознания и авторского голоса. В цикле «Без солнца» композитор выступает в качестве лирического героя, в песнях балладного типа («Забутый», «Песни и пляски Смерти») ведет повествование. Правда, он и в новых обстоятельствах ничего не разъясняет и остается скуп на выражение собственных чувств, предпочитая воздействовать на слушателя резким сопоставлением контрастных картин («Забутый») или показом непосредственно разворачивающегося перед ним действия. Но все же авторский голос звучит, определяет во многом взгляд на изображаемое и подготавливает эмоциональный характер слушательского восприятия.

Парадоксально также, что некоторое сближение с некрасовской манерой произошло как раз в произведениях на слова Голенищева-Кутузова, которого Мусоргский в 1872 году так решительно противопоставил Некрасову¹. Объяснение этого странного на первый взгляд факта читатель найдет в пятом очерке настоящей книги.

Знаменательно появление лирико-философских размышлений по поводу происходящего, полных глубокой тревоги и скорби за судьбы родины в «Хованщине». В этих размышлениях, вложенных в уста различных действующих лиц и групп, отчетливо пробивается, вместе с тем, голос самого автора, обнаруживается связь с теми самыми некрасовскими «скорбями», которые только что сам Мусоргский так едко высмеивал. Как тут не вспомнить вновь гипотезу о безотчетном характере влечения в позднем периоде к отдельным, типично некрасовским чертам стиля! На лицо интереснейший случай исторически закономерного (в условиях общей эволюции жанра) встречного развития: лирика у Некрасова, перестраиваясь, впитывала эпические и драматические элементы; в драму же проникал, пусть даже в замаскированном виде, авторский голос, усиливалась лирико-философская струя, появлялось созерцание действия со стороны. Даже текст лирических размышлений «Хованщины» содержит как бы реминисценции из отдельных образцов некрасовской лирики. Вот несколько примеров для сопоставления.

¹ В середине 70-х годов возникает «Трепак» — едва ли не самое «некрасовское» из всех произведений Мусоргского на крестьянскую тему.

Некрасов: «Мудренными путями бог ведет тебя, многострадальная Россия!», «Родина-мать! по равнинам твоим я не ездил еще с чувством таким!», «Мать-отчизна! Дойду до могилы, не дождавшись свободы твоей!»

Мусоргский: «Ох ты, родная матушка Русь! Нет тебе покоя, нет пути!» (хор пришлых людей, I акт); «Ах, ты, в судьбине несчастная, родная Русь, кто ж тебя, печальную, от лихой беды спасет?» (ария Шакловитого, III акт); «О, святая Русь! не скоро ржавчину татарскую ты смоешь!» (Голицын, II акт).

Явное в камерном творчестве, замаскированное в «Хованщине» выражение авторских чувств по поводу общественных явлений — вот, пожалуй, главный показатель совершившейся в творчестве Мусоргского перестройки. В этом же — и новый признак сохранившейся близости к Некрасову. Можно найти отдельные некрасовские черты и в образе и в речах Марфы из «Хованщины». Но об этом речь пойдет в очерке «Осмысленная-оправданная мелодия».

Как уже говорилось, первое обращение Мусоргского к Некрасову состоялось в раннюю пору (1864). Во время сочинения «Калистрата» Мусоргский еще только открывал для себя крестьянскую песенную стихию, постигал выразительные возможности народно-песенных жанров. Язык «Калистрата» уже предвещает зрелый стиль Мусоргского своей распевностью. В этом произведении дала также знать о себе тяга к анализу, к расчленению действия на последовательные этапы и к отображению подробностей текста. Только речью (в частности, народной), которая вскоре станет средством реализации этой тенденции, Мусоргский в ту пору еще не владел. Он воспользовался признаками различных песенных жанров для того, чтобы оттенить слово. Это составило и сильную сторону «Калистрата» (об этом ниже) и отдельные слабости, вполне, впрочем, объяснимые в первом новаторском произведении (так, выделением небольшого эпизода «И сбылось по воле божией» посредством церковных интонаций создается некоторая мозаичность формы).

Особое качество поэзии Некрасова заключается, по замечанию Чуковского, в ее песенности. «Даже в те стихи, которые были далеки от крестьянской тематики, — пишет он, — Некрасов вводил чисто народную песенность.» Анализируя поэму «Железная дорога», он указывает на «могучее, плавное, широкое пение, которому не служат помехой даже стихи разговорного типа, ибо даже они подчиняются здесь песенному строю всей поэмы»¹.

¹ Мастерство Некрасова, с. 405. В качестве примет этой песенной манеры Чуковский называет распевное произнесение слов, плавность речи, отсутствие больших скоплений согласных, которые могли бы помешать артикуляции.

Нет, однако, надобности доказывать, что понятие песенности применительно к стихотворной речи отнюдь не совпадает с понятием песенности в музыке. В поэзии ему присущ условный, фигуральный смысл. Так и следует понимать слова Чуковского, который говорит, что у Некрасова «и разговорная дикция, и декламационная, и повествовательно-сказовая... *приближается к песне*» (подчеркнуто мною.— Э. Ф.)¹. Творческая практика Мусоргского показывает, что он воспринимал некрасовский стих именно как поэтическое воспроизведение распевной народной речи.

Стихотворение Некрасова строфично. Поэтическая структура не отразила заложенного в тексте контраста между суровой действительностью и наивной мечтой матери о счастливой доле для сына. На всем его протяжении сохранено единство тона. Перед нами — народный дольник с двумя ударениями на строку при большом количестве безударных слогов, с цезурой после каждой строки и «тригласной», дактилической рифмой². Неизменность и повторность структуры усиливают сходство с жалобой, причитанием³. Вместе с тем они вносят еле уловимый, неназойливый оттенок изобразительности: взаимодействие двух акцентов в строке создает ощущение мерного, маятникообразного покачивания.

Надо мной певала матушка,
Колыбель мою качаючи...

Это вызывает представление об образе матери над детской колыбелью.

Можно не сомневаться в том, что Мусоргский тонко почувствовал своеобразие и выразительную силу этого стихотворения. Ряд художественных принципов его он использовал впоследствии в других своих произведениях. Однако проинтонировал он текст по-своему. В музыкальной интерпретации «Калистрата» не получили отражения характерные для оригинала дактилические окончания строк. Не пожелав в данном случае ограничиться речитативным письмом, Мусоргский смело нарушил метроритмическую основу текста. В самом начале повествования он ввел, например, для обрисовки образа матери широкий распев в духе протяжной песни, что привело к такому звучанию начальных слов стихотворения:

Каждая строка представляет законченную смысловую единицу с паузой на конце. Стиховой размер народный — с замыкающими строку дактилическими рифмами.

¹ Мастерство Некрасова, с. 406.

² Напомним, что именно такие особенности Чуковский считал показательными для «песенного» стиха Некрасова.

³ Впоследствии Мусоргский внесет ритмический элемент унылого покачивания в музыкальную тему и причитания Юродивого.

[Скоро, спокойно]

p

На - до мной пе - ва - ла ма-туш -

p

p

ка, ко - лы - бель мо - ю,

pp

p *pp*

ко-лы-бель ка - ча - ю-чи, ка - ча - ю - чи.

p *pp*

Заметим, что в песенной мелодике Мусоргского мы вообще не встретим дактилических формул (то есть последовательности одного ударного и двух безударных тонов) в конце мелодических фраз; подобные окончания обнаружатся лишь в произведениях, написанных в народно-речитативной манере. И в этом сказывается глубокое проникновение в сущность народной песни.

О тригласии и дактиличности окончаний в народных текстах и о широком использовании в связи с этим в памятниках народного искусства таких грамматических форм, как «старинушка», «дитятко», «качаючи», «приютитися», а также словообразований типа «Киев-град», «платите-ко» и т. п., известно давно. Об этом писали многие филологи и до Чуковского. Но их наблюдения основывались чаще всего на анализе записанных словесных текстов, без учета реального звучания, которое они получали при песенном исполнении.

Картина, однако, резко меняется, если мы обратимся к той же речи в музыке. Наблюдения над народными песнями, над музыкой русских классиков, имеющих своими истоками крестьянский фольклор, в первую очередь — над музыкой Мусоргского, показывают, что в лирической мелодике народного склада, независимо от метрической структуры текста, налицо стремление к утяжелению и к продлению последнего слога. Усиление распевности, плавности заключительных формул связано с осознанием их особой весомости, значимости. На отсутствие дактилических окончаний в пении обратил внимание Ф. Корш¹, но его замечание осталось незамеченным музыкантами.

На Корша ссылается В. Жирмунский, указывая, в частности, на особую манеру народного интонирования: «Существенным для былинных размеров, как и для народной поэзии вообще, является строение окончания: былинный стих обычно имеет *двухударное* окончание дактилического типа (подч. мною. — Э.Ф.), причем третье ударение в стихе обязательно ложится на третий слог от конца, а *последнее ударение — на конечный слог...* последний слог получает в музыкальном исполнении дополнительное метрическое отягчение, например, «матушкá, молодéц» и т. п.²

Из музыкальных произведений, близких к сказовой манере, можно упомянуть «Песню темного леса» Бородина, текст которой, как известно, сочинен композитором. Вне учета музыкального звучания метр окончания можно счесть за чисто дактилический («лэс шумел», «пéсню пел»). Однако Бородин интонирует иначе:



При этом ясно ощутима разница между главным — смысловым и метрическим ударением каждой группы (на словах «лес», «песня») и «добавочным» (по выражению Жирмунского) рит-

¹ См.: Корш Ф. О русском народном стихосложении. — Известия ОРЯС, 1896, т. 1, кн. 1, с. 8.

² Жирмунский В. Теория стиха. Л., 1975, с. 216.

мическим удлинением каждого последнего звука. (Такие утяжеления окончаний можно явственно уловить и в исполнении Шаляпина, этого замечательного знатока русской песни.)

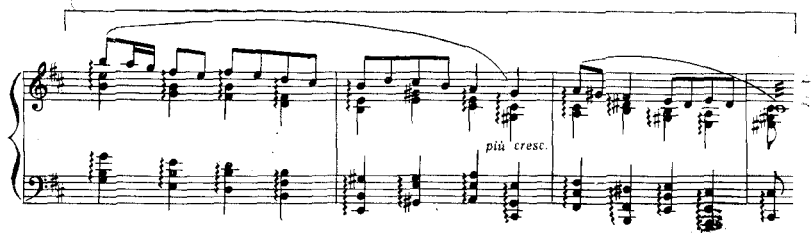
В «Калистрате» Мусоргский не изменял текста, а подверг его жанровому, а отсюда — и ритмическому переосмыслению (напомним пример № 1)¹. В «Калистрате» установилась, а в будущем сохранилась манера Мусоргского оканчивать мелодические фразы на сильной или относительно сильной доле, а также — утяжелять, выделять последний слог путем ритмического удлинения, а то и распевания или опеvania его. Приведем пример из «Колыбельной Еремушки», где данный принцип получил еще более яркое выражение:



Не из этого ли чувства особой значимости заключительной формулы родилось впоследствии у Мусоргского такое явление, как варьирование мелодии через ее продление? Имеем в виду «Рассвет на Москве-реке»:



¹ Единственными отступлениями от текста, которые он себе позволял, были повторения слов.

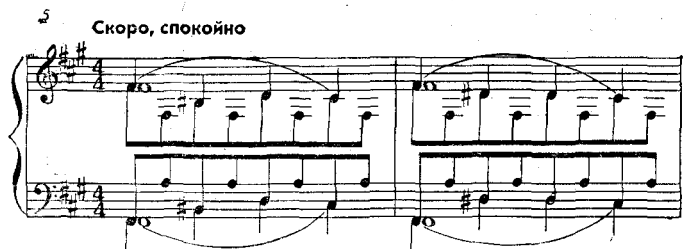


Так, свойственная стиху Некрасова напевная речь превратилась у Мусоргского в песенную мелодию. Он отверг и простую куплетно-строфическую форму, которую подсказывал оригинал.

Своеобразие «Калистрата» заключается также в том, что тяга к аналитичности соседствует со стремлением к раскрытию обобщающих и типизирующих возможностей народно-песенных жанров. Достижения в этой области так значительны, что «Калистрата» нельзя не признать весьма важным этапом в творческой биографии композитора. Начальные полторы строки стихотворения положены в основу первого эпизода, в котором господствует ритм колыбельной и элементы протяжной песенности. Центральная, самая большая часть пьесы — рассказ Калистрата о своей незадачливой доле — выдержан в ритме плясового напева. Для подчеркивания этого контраста Мусоргский ввел в конце повторение слов матери («Да, будешь счастлив, Калистратушка! Ох, будешь жить ты припеваючи!»), воспроизвел еще раз ритм колыбельной, а после этого вставил короткую, насмешливо звучащую фразку фортепиано, напоминающую плясовой ритм среднего раздела. Благодаря этому сложная форма получила единство и логичность, а главный контраст произведения (между мечтой матери и реальной действительностью) — заостренное выражение. Можно также заметить, что ироническое начало, заложенное в тексте, заставило Мусоргского в какой-то мере предвосхитить метод, который будет использован одиннадцать лет спустя в цикле «Песни и пляски Смерти»: применение музыкальных жанров вопреки их первоначальной семантике. Плясовое начало призвано воплотить горькое подтрунивание бедняка над самим собой, а колыбельная даст рождение целой серии таких же, как она, трагических песен. Из всех колыбельных, которые напишет Мусоргский (а их шесть или даже семь), лишь одна — из «Детской» — светла и безмятежна. Большая часть колыбельных Мусоргского носит мрачный, зловеший, трагический характер.

Фортепианное вступление картинно выразительно и психологически важно в одно и то же время. Как стон звучит мелодическая попевка фигураций с ее непрерывно изменяющейся ладовой окраской. В этой изменчивости отражены особенности

крестьянской мелодики, но одновременно предвосхищается разнообразие оттенков речи¹.



Из стилизованных особенностей «Калистрата», свидетельствующих о связи письма Мусоргского с народно-песенными истоками, упомянем также мелодическую вариантность. Она позволяет строить длительное развитие из постоянно обновляющихся образований, связанных между собой иногда почти неуловимой общностью составляющих их интонационных элементов. Это — первое проявление той особенности, которая станет характерной для зрелого композитора. Сравним хотя бы напев матери с продолжением и развитием его, служащим введением в быструю часть:



Рассказ Калистрата о своем житье, выдержанный в плясовом движении, строится на цепи непрерывно возникающих свободных вариантов той же темы, идущих на фоне сопровождения в духе затейливых народно-инструментальных наигрышей, тоже постоянно обновляемых.

¹ Позднее сопоставления различных вариантов одного и того же интервала или замены одного интервала другим станут типичными для мелодического развития Мусоргского. Помимо влияния народных ладов, здесь скажется также стремление композитора воспроизводить тончайшие нюансы речевой интонации (Е. Ручьевская пользуется для таких случаев удачным выражением «речевой вариант» интервала).

Песня Мусоргского «Колыбельная Еремушки» — интересное свидетельство сложного соотношения между художественными принципами поэта и композитора. Это произведение, в котором навсегда связаны имена Некрасова и Мусоргского, говорит одновременно и о единомыслии своих создателей, и о различиях в их конкретных художественных требованиях.

Песня Некрасова пользовалась в свое время широкой известностью. Добролюбов вскоре после ее появления в сентябрьском номере «Современника» за 1859 год писал другу: «Выучи наизусть и вели всем, кого знаешь, выучить „Песню Еремушки” Некрасова. Помни и люби эти стихи, они дидактичны, если хочешь, но идут прямо к молодому сердцу...»¹ Чуковский назвал «Песню Еремушки» «программным стихотворением революционно-демократической партии»². В этом отношении песня близка по значению эстетическому «манифесту» — стихотворению «Поэт и гражданин». Но идейным центром была вторая из двух колыбельных, пропетая, согласно сюжету, крестьянскому младенцу самим поэтом — активным участником действия. Именно ее текст получил со временем широчайшее распространение среди революционно настроенной молодежи.

Но ее-то как раз и откинул Мусоргский, превратив таким образом первую («безобразную», по определению Некрасова) колыбельную в материал для самостоятельной зарисовки. Из этого, однако, вовсе не следует, что Мусоргский стремился переосмыслить содержание и направленность некрасовского произведения. Будучи единомышлен с поэтом в оценке рабской морали, проповедуемой старой, забитой и темной крестьянкой, он избрал для воплощения общей мысли свой, особый путь. Средствами музыки, через ряд вызываемых ею жанровых и других ассоциаций, он подчеркнул бессмысленность упования на барскую милость и никчемность надежд на легкую, «привольную» жизнь. Так песня, у Некрасова — фрагмент, только еще ждущий своего опровержения тезис, здесь превратилась в законченное произведение, в тезис и его разоблачение одновременно.

Отбросив вводные слова «от автора» о жаре, жатве, Мусоргский как бы изменил место действия. Общий мрачный колорит связывается скорее с темной избой, коптящей лучиной, нежели с солнечным днем и открытым воздухом. Вступление и рефрен напоминают обстановку, уже знакомую по вступлению к «Каллистрату». И здесь присутствует «стонущая» хроматизированная мелодическая линия, образованная сопоставлением интервальных вариантов (пример № 3). Только в данном случае краски еще более сгущены. Мусоргский пользуется выразитель-

¹ Чернышевский Н. Материалы для биографии Добролюбова, М., 1890, т. 1, с. 534. На это письмо Добролюбова ссылается и С. Шлифштейн, касаясь вопроса об отступлениях Мусоргского от оригинала (Шлифштейн С. Мусоргский. Художник. Время. Судьба, с. 79—80).

² Мастерство Некрасова, с. 419.

ными свойствами низкого фортепианного регистра, заостряет и усложняет гармонические средства. Рефрен, родившийся из формулы баюканья, обнаруживает типовую связь с причетом, заплачкой. Убедиться в этом можно, сопоставив мелодию рефрена с интонацией жалобы из «Сиротки» (пример № 8а) или с плачем народа из 1-й картины «Бориса Годунова» (пример № 8б), да и с некоторыми другими, распространенными в музыке Мусоргского оборотами, восходящими к общему инварианту, с которым композитор связывал образ народного горя. В «Колыбельной Еремушки» простейшее, бытовое «бай-бай» сближается с причитанием и приобретает благодаря этому широкое значение, выходящее далеко за пределы данной, конкретной зарисовки.

Скорбная ниспадающая интонация звучит, впрочем, не только в рефрене. В скрытом виде она присутствует внутри мелодий всех трех строф, хотя сами мелодии не похожи одна на другую. Так, в третьей строфе мелодия получает просветленный оттенок в связи со словами о будущей «привольной» жизни. Здесь мелодический ход вниз на словах «поклонись пониже ей» как бы изображает поклон и вносит в музыку иронический оттенок. В каждой строфе неизменно присутствуют микроэлементы, являющиеся вариантами попевок из рефрена. Они составляют органическую часть мелодии, звучат то на сильных, то на слабых долях такта, в интервальном расширении, сужении и даже в обращении. Наличие их обеспечивает единство музыкального целого и предвещает микровариантность¹.

И, наконец, еще один — мимолетный, но очень выразительный штрих. В первых двух тактах начальной строфы намечается маятникообразный тип движения. (Правда, колебания не совсем равномерны в ритмическом отношении: при размере $\frac{6}{4}$ одна волна занимает четыре четверти, а другая — всего две.) Это маятникообразное покачивание, естественное для колыбельной, имеет вместе с тем не только внешне изобразительное или жанровое значение. На переломе между двумя волнами появляется внетонально звучащий аккорд (D₇ параллельного мажора). Это едва ли не первое обращение Мусоргского, необычайно чуткого к фонической стороне созвучий, к доминантсептаккордовой структуре гармонии, хотя и не несущей доминантовую по отношению к данной тональности функцию, и образованную путем альтераций. Такого рода гармонии у него в дальнейшем будут чаще всего связываться с чем-то необычным, из ряда вон выходящим. В данном случае аккорд воспринимается как своеобразный заслон, на который «наталкивается» в своем течении мелодия, чтобы бессильно отхлынуть. Этим еще больше подчеркивается присущий музыке оттенок обреченности, безнадежности.

¹ О ней см. подробнее в Очерке пятом.

mf

С го - ло - ду смерть страшна, с хо - ло - ду сты-нет кровь,

86

Сопрано

Альты

Теноры

Басы

mf

О - тец наш!

mf

Ты кор -

cresc.

Бо - я - рин

cresc.

- ми - лец!

cresc.

p.

Так общий сумрачный колорит, близость лейттемы произведения (рефрена) к интонации плача, отдельные выразительные штрихи разоблачают никчемность и беспочвенность упований старухи на поклонение «вельможам» как на средство достижения успеха в жизни. Музыка «Колыбельной» настолько выразительна, что делает излишними какие-либо словесные опровержения жизненной философии самой темной и забитой части крестьянства «дидактическими» средствами. «Из трех крестьянских колыбельных 60-х годов... по музыке — это едва ли не самая горькая. Не песня, а стон», — замечает С. Шлифштейн¹.

«Колыбельная Еремушки» — последняя по времени появления из «народных картинок». Написанная в марте 1868 года, она непосредственно предшествовала обращению Мусоргского к «Женитьбе» Гоголя, а затем — и к «Борису Годунову». Два произведения на слова Некрасова обрамляют, таким образом, группу «картинок» из крестьянской жизни.

В «Еремушке» сказался опыт, приобретенный композитором за четыре года, прошедшие после сочинения «Калистрата». Здесь мы имеем, несомненно, новый этап на пути к органическому взаимодействию двух противоположных тенденций — к анализу и обобщению. Выразительность каждого отдельного штриха, элементы тонкой, почти скрытой изобразительности сочетаются с лаконичностью художественной речи и многозначностью средств выражения. В мелодии «Еремушки» слились воедино речь-сказ и песня. Наличие темы-рефрена, а также связь с ней микропопевок придает форме обобщенность. Вместе с тем вариантность микроэлементов, следование их за развитием текста является признаком аналитического начала.

Между «Калистратом» и «Колыбельной Еремушки» Мусоргский создал несколько «народных картинок», приближающихся по идейно-образному строю к сочинениям на слова Некрасова. Есть среди них песни на тексты Островского, Шевченко, Мея. Они отличаются яркой песенностью. «Спи, усни, крестьянский сын» из «Воеводы» Островского — один из прекраснейших ранних образцов песенности Мусоргского. Суровую скорбную красоту напеву придает многобемольная тональность — *b-moll* с дорийской секстой, предвестница того величаво-трагедийного строя *es-moll*, который прочно войдет в музыку Мусоргского и получит наиболее широкое развитие в «Хованщине»².

Важным элементом образной выразительности становится в «народных картинках» плясовая ритм. Особенно выделяется в этом отношении «Гопак» на слова Тараса Шевченко из поэмы

¹ Шлифштейн С. Мусоргский. Художник. Время. Судьба, с. 78.

² О трагедийной сфере в музыке Мусоргского см. в моей книге «Прошедшее, настоящее и будущее в „Хованщине“ Мусоргского», с. 267—285.

«Гайдамаки». Песня слепого кобзаря превращена в жизненную сцену, исполненную драматизма. Доведенная до отчаяния бесправным положением в семье, молодая женщина ищет утешения в шинке и дает волю своим, обычно заглушаемым чувствам в разудалой песне-гопаке. О том, что интонационной основой этой лихой плясовой мелодии послужила Мусоргскому украинская народная заплачка, сообщает Л. Ефремова¹.

Однако сейчас важно подчеркнуть другое: плясовое начало все теснее связывается в творчестве Мусоргского с представлением о дремлющей в народе, но неотвратимо рвущейся на свободу неумейной, мятежной силе и подготавливает образ народной вольницы из «Бориса Годунова». В «Гопаке» уже чувствуются проблески этой могучей силы. Любопытно, что перекликающаяся с «Гопаком» темой женской доли пьеса «По грибы» на слова Мея тоже выдержана в плясовом ритме. В ней не ощущается той же мощи, что и в «Гопаке», однако плясовой ритм придает ей все же характер дерзкого вызова.

Песни на слова Мусоргского начали появляться во второй половине 1866 года, а самая последняя — «Сиротка» — стоит непосредственно перед «Еремушкой» (1868).

Кого здесь только нет! — Юродивый, объясняющийся в любви, супруга, осыпающая руганью загулявшего мужа, сельский семинарист, занятый зубрежкой латинских исключений и вспоминающий, как его «владыко благословил по шеям» за заглядывание на дочку, озорной мальчишка, дразнящий старую, немощную бабу и, наконец, сиротка, тщетно молящий богатого барина о подаении... Это все — частные случаи, мгновения из жизни, остающиеся даже незавершенными... Но сколько значительного, характерного через них раскрывается!

Песня «Семинарист» — первая из музыкальных сатир Мусоргского. Стасов писал: «Для поверхностного и рассеянного слушателя «Семинарист» Мусоргского — только предмет потехи, предмет веселого смеха. Но для кого искусство — важное создание жизни, тот с ужасом взглянет на то, что изображено в смешном романсе. Молодая жизнь, захваченная в железный нелепый ошейник и там бьющаяся с отчаянием, — какая это мрачная трагедия!.. И тот, который в романсе Мусоргского — еще свежий, здоровый, молодой парень... скоро опустится и отупеет, жизненные краски поблекнут и останется бездушная, топорная кукла»².

Композитор показывает большинство своих персонажей в действии — убеждающими, умоляющими своих подразумеваемых партнеров («Светик Савишна», «Сиротка») или нападаю-

¹ Ефремова Л. Мусоргский и Украина. — В кн.: Из истории русско-украинских музыкальных связей. М., 1956. На эту работу ссылается также С. Шлифштейн в указанной книге, с. 77.

² Стасов В. Перов и Мусоргский. — Статьи о музыке: В 5-ти вып., вып. 3, с. 132.

щими на них («Озорник», «Пьяная тетеря»). К тому же он выбирает ситуации, в которых жизненные конфликты выступают в наиболее заостренном, обнаженном виде (как известно, Серов уловил шекспировское начало в «Светик Савишне»). Во всем этом сказывается мастерство Мусоргского-драматурга. Недаром Стасов считал, что «народные картинки» могли бы исполняться в костюмах и декорациях. Что же касается выводов из показанных сцен, то Мусоргский целиком предоставляет их слушателям. В этом отношении он, пожалуй, ближе к Гоголю, нежели к Некрасову.

И все же его связывают с Некрасовым тесные преемственные узы. Он овладел напевной крестьянской речью, которой было написано стихотворение «Калистрат» и которую он в свое время обошел. Все песни написаны речитативом¹. У каждого персонажа своя речь: старинная, в стиле духовных стихов у Юродивого, целый набор укоров и проклятий — у рассерженной супруги; задорная, бойкая скороговорка у мальчугана и страстная, скорбная мольба у Сиротки.

Надо думать, что текст родился одновременно с музыкой: подобно тому, как в жизни слово не существует вне интонации, а интонация — вне слова, так и здесь музыка и текст составляют одно целое. В воображении композитора они должны были возникать вместе.

Мы найдем здесь в изобилии дактилические окончания (признак речитатива). Они ясно ощутимы в пятидольниках («Светик Савишна», «Озорник»). Выразительно звучат они и в «Сиротке».

Самые интересные 4-я и 5-я песни («Озорник» и «Сиротка»). Развитие здесь приобретает значительную сложность. Напомним о методе Мусоргского, сводящемся к тому, чтобы изобразить в звуках предмет рассказа. В «Озорнике» перед нами — такой случай. Музыка не только необычайно живо и ярко передает задиристую речь мальчугана и создает динамичную картину его бойких и ловких движений. Она еще заставляет нас как бы воочию «увидеть» второй план — несчастную старуху с горбом и ковыляющей походкой (так велика образная сила резких созвучий и ритмических перебоев), а в качестве контраста к ней — шумную ватагу девчат, веселая болтовня и звонкий смех которых как бы изображены в музыке. Этот эпизод предвосхищает характеристику толпы в «Борисе Годунове». Присутствующий в этих темах в горизонтали и в вертикали интервал секунды воссоздает образ шумящей, волнующейся

¹ Только в «Семинаристе» комический эффект достигается сопоставлением унылой долбежки на одной ноте с песенной мелодией молодецкого типа (мечта о вольной жизни). Но в эту мелодию проникают привычные для семинариста церковные интонации: этим снимается налет серьезности с его любовных высказываний.

толпы¹. Монолог превращается в настоящую сценку с участием воображаемых персонажей, а яркость второго плана, будучи результатом красноречия, острословия маленького сорванца, его граничащего с актерским мастерством искусства передразнивания, сама становится косвенным дополнением к его характеристике.

Все три образа имеют общую интонационную основу. Можно только удивляться, сколько красок извлекает Мусоргский из вариантного развития, казалось бы, элементарной, секундовой, «ползущей» попевки, сколько тонких ритмических сдвигов, гармонических «пятен» и тембровых оттенков он вводит. Мальчишка ловко увертывается от ударов клюкой, притворно пугается, но чем дальше, тем острее и злее делается его речь, тем изобретательнее становятся сравнения, к которым он прибегает, тем сложнее становятся варианты начальной попевки.

В результате песни пленяет полнотой радости, озорства, но одновременно оставляет горькое, щемящее чувство. Жизнерадостности мальчика противопоставлена одинокая, беззащитная старость...

В «Сиротке» подразумеваемый партнер дан не столь конкретными штрихами. Но по мольбе, становящейся все более страстной, по отчаянию, охватывающему ребенка к концу пьесы, можно судить и о его поведении. Здесь достигнуто слияние характерной остроты рисунка с высокой обобщенностью. Мусоргский делает господствующими в песне интонации мольбы, просьбы, жалобы и предвосхищает тем самым выразительные и обобщающие средства из «Бориса Годунова», где для характеристики униженного, угнетенного, бесправного народа использованы причет, заплачка.

Этой интонацией проникнута вся песня. Сначала — большой отрезок, служащий как бы темой, или вернее — экспозицией:

9 Довольно скоро

Ба - рин мой, ми - ленький, ба - рин мой,

¹ Производное от этой же темы — в пьесе «Лимож. Рынок» из «Картинок с выставки».

mf *p*

доб - ренький, сжа - лья над бед - нень - ким, горь - ким, без -

p *p*

pp *f* *p*

- дом - ным си - ро - точ - кой. Ба - ри - нуш - ка!

pp *sf* *p*

Затем следует длительное развитие материала. Трехоктавное дублирование вокальной партии, двойной ряд басовых удвоений в терцию красочно изображают ужасы существования ребенка. В этот раздел включен видоизмененный мотив жалобы. Далее наступает черед «облегченных», освобожденных от басовой опоры звучаний на сильной доле, с переносом тяжести на третью долю (что еще более усиливает напряжение) и, наконец, — стремительный стретный раздел, приводящий к репризе: повторение, состоящее из трех тактов, замыкающееся на впервые за всю пьесу прозвучавшей доминанте.

Как уже говорилось, песни на собственные тексты композитора написаны речитативом. Однако это не проза. Прозой в музыке или музыкальной прозой Мусоргский называл музыкальный текст, свободный от метра, от периодичности и от повторов, этой периодичностью обусловленных. Здесь же нет только рифмы как регулярного явления (кое-где — в «Светик Савишне», в «Озорнике» встречается рифма, в частности внутренняя). Но периодичность и повторность присутствуют, хотя и в необычных, сплошь и рядом переменных измерениях. Это — ритмизованная, поэтическая речь в народном духе.

10a *pp*

За то - бой же вслед, мо - я род - на - я

б *mf*

Све - тик Са - виш - на, верь мне, верь не верь

Так, развивая дальше содержание ролевой лирики и приближаясь по форме к песенной народной речи, Мусоргский оказывается и здесь наследником Некрасовского творчества.

Мы попытались показать диалектичность связей Мусоргского с Некрасовым и очертить своеобразие того явления, которое было названо нами «некрасовским началом» в творчестве композитора. Как мы видели, в шестидесятых годах ее важнейшими признаками были: социальное обличение, связанное преимущественно с образами из крестьянской жизни, унаследованная от Гоголя и воспринятая через Некрасова ирония, позволяющая преподносить печальное под видом смешного, а в области музыкальной — широкое развитие народных песенных интонаций и интонаций народного говора. Позднее связи с Некрасовым становятся более сложными, что будет показано в очерках «Осмысленная — оправданная мелодия» и «Мусоргский и Голенищев-Кутузов».

«ЖЕНИТЬБА»

Встреча с Гоголем была неминуема. Для поколения Мусоргского это имя было знаменем новой эпохи в литературе. «Мы называем Гоголя без всякого сравнения величайшим из русских писателей по значению»¹. «Давно уже не было в мире писателя, который был бы так важен для своего народа, как Гоголь для России»². Эти мысли, высказанные Чернышевским в «Очерках гоголевского периода русской литературы», сохраняли свое значение для молодых умов 60-х годов. Крупнейшие писатели-демократы развивали в это время в своем творчестве традиции Гоголя. При чуткости Мусоргского к передовым веяниям в области художественной культуры, его не могло не привлечь это имя.

Мусоргский назвал Даргомыжского «великим учителем музыкальной правды». В более широком смысле великим учителем правды, реализма был для него Гоголь. У Гоголя он учился тонкому проникновению в человеческие характеры, остроте и меткости психологического рисунка, естественному, непринужденному ведению диалога. Гоголевское направление, захватившее русское искусство, стало во многом определяющим для творчества Мусоргского в целом. К каким бы литературным явлениям ни прикасался Мусоргский, он подходил к ним как художник новой, послегоголевской формации, сильнее других музыкантов испытавший влияние гоголевского критицизма, беспощадного анализа действительности и связанных с этим особенностей художественного метода. Это позволило ему в дальнейшем по-новому прочесть и Пушкина, выявив в нем элементы того, что еще оставалось сокрытым от современников великого поэта.

Непосредственно к сочинениям Гоголя он обращался дважды: в «Женитьбе» и в «Сорочинской ярмарке». По случайному совпадению, но по разным причинам обе работы остались незаконченными. Различны по содержанию и стилю избранные литературные прообразы; по-разному задуманы и созда-

¹ Чернышевский Н. Полн. собр. соч.: В 15-ти т. М., 1947, т. 3, с. 10.

² Там же, с. 11.

вавшиеся на их основе оперы, хотя обе должны были представлять редкий в русском музыкальном театре XIX века комедийный жанр. «Женитьба» мыслилась как сатира на нравы общества, а в «Сорочинской» выступали на первый план лирика, задушевный юмор и поэзия народной жизни. Несходным было и место каждого из этих произведений в творческом пути автора. «Женитьба», созданная в юности как вызов существующим оперным традициям, стала трамплином для формирования зрелого художественного метода Мусоргского и предвосхитила многие его выдающиеся достижения. В «Сорочинской ярмарке» чувствуется рука опытного, мудрого мастера. Однако значение ее скромнее: она лишь добавила ряд ценных, ярких штрихов к картине позднего творчества композитора. «Женитьба», которая является в значительной мере ключом к постижению своеобразия Мусоргского, станет предметом исследования в настоящем очерке.

Дерзость молодого Мусоргского заключалась в том, что, впервые обратившись к Гоголю, он не избрал сюжета из опозитизированных, овеянных романтикой «Вечеров на хуторе близ Диканьки», а взял сатирическую комедию из совсем близкой, реальной действительности — застывшего в тупом прозябании чиновничьего и купеческого быта¹. Еще более смелым оказалось решение писать музыку на прозаический текст оригинала. Все это вместе взятое было для того времени столь беспрецедентным потрясением эстетических основ и так противоречило привычным представлениям о природе музыки, что даже ближайшие товарищи по балакиревскому кружку (его единство в ту пору еще казалось незыблемым) вкупе с самим Даргомыжским сочли затею озорной, хоть и чертовски талантливой шуткой. Стасов, серьезнее всех отнесшийся к опыту Мусоргского, в 1881 году констатировал: «В настоящую минуту эта смелая, небывало оригинальная попытка кажется большинству тех, кто ее знает, лишь непозволительною, капризною дерзостью»².

«Женитьба» — одно из самых ярких проявлений той двойственности, парадоксальности, которая характеризовала положение Мусоргского среди музыкантов-современников. Это произведение — типичное порождение эпохи с ее борьбой за обнов-

¹ В этом смысле «Женитьба» — уникальное явление в русской музыке дооктябрьского периода. Сатира Гоголя проникла на оперную сцену лишь в советскую эпоху, и то не сразу: после первого опыта («Нос» Шостаковича — 1928) прошло почти полстолетия до следующей вершины — «Мертвых душ» Щедрина (1976). К близкой нам современности относятся также «Коляска» и «Шинель» Холминова.

² Стасов В. Статьи о музыке: В 5-ти вып., вып. 3, с. 51.

ление оперного искусства¹. А вместе с тем она резко выделяется на фоне окружающего музыкального творчества. Необычно сложилась и судьба этого произведения. Оставшись фрагментом (Мусоргский написал лишь один акт), оно не вышло при жизни автора за пределы узкого круга исполнителей и слушателей. В дальнейшем Стасов, опасаясь оскорбительных выпадов против этого столь необычного сочинения, счел за благо упрятать подаренный ему автором единственный экземпляр рукописи в недрах Публичной библиотеки, где он пролежал в неизвестности вплоть до 1906 года, когда Римский-Корсаков посчитал обстановку созревшей для обнародования сочинения покойного товарища. С одобрения Стасова он извлек рукопись из архива и стал готовить ее к печати. (То был последний труд его как «душеприказчика русской музыки»; клавир вышел уже после его кончины). Первые концертные исполнения «Женитьбы» под рояль состоялись в 1908 году². В дальнейшем интерес к ней вспыхивал лишь эпизодически.

Опыты исполнения показали, что время внесло существенные коррективы в восприятие этой музыки. То, что могло бы отпугнуть современников, теперь возбуждало в музыкальных кругах значительный интерес. Но эти же исполнения показали, что по силе воздействия «Женитьба» не может сравниться с другими произведениями Мусоргского. Доставляемое ею эстетическое наслаждение носит односторонний, интеллектуально-умозрительный характер, и число слушателей, способных заинтересоваться ею, все же ограничено. Так обстоит дело и по сей день, хотя при нашем слуховом опыте язык данного произведения уже не представляется ни странным, ни чрезмерно усложненным.

Возникали разные попытки объяснить недостаточную силу воздействия «Женитьбы». Долгое время было в ходу мнение, будто причина — в отсутствии развитых мелодических номеров. Однако речитативная опера доказала свое право на существование. Никого более не шокирует и прозаический текст. В. А. Васина-Гроссман выдвинула предположение, что недостатки «Женитьбы» проистекают из недоучета Мусоргским специфики художественного времени в опере и в драме³. Дума-

¹ Вопрос о типичности для своего времени исканий Мусоргского в «Женитьбе» рассматривается В. А. Васиной-Гроссман в статье «Музыка и проза. К изучению наследия Мусоргского». — В кн.: Типология русского реализма второй половины XIX века. М., 1979.

² Следует упомянуть попытку сценической интерпретации существующего акта «Женитьбы» (театр Музыкальной драмы в Петрограде, октябрь 1917 г. Оркестровка А. Гаука). На рубеже 20-х и 30-х годов, в связи с общим интересом к творчеству Мусоргского, было задумано завершение оперы. Специально для исполнения по Всесоюзному радио М. Ипполитов-Иванов, стремясь приблизиться к манере Мусоргского, сочинил музыку отсутствующих актов и оркестровал всю оперу. Клавир издан в 1931 году.

³ Типология русского реализма второй половины XIX века, с. 20—21.

ется, однако, что в этом суждении схвачен все же частный момент, в то время как проблема требует комплексного решения, с учетом взаимодействия многих факторов.

Предварительно постараемся ответить на такой вопрос: можно ли подходить к сочиненному акту с меркой готового произведения и принимать содержание сбереженной Стасовым нотной рукописи за авторизованный, предназначенный для обнародования музыкальный текст? Не хранит ли она следы недоделанности не только в количественном, но и в качественном отношении — то есть в отношении стиля, фактуры, даже самого характера записи? Споры, вот уже много лет ведущиеся вокруг «Женитьбы», исходят из молчаливой предпосылки, что перед нами, хотя и оставшийся без продолжения, но вполне доработанный автором материал. Однако вспомним некоторые факты.

Отрезок времени, в течение которого Мусоргский был поглощен мыслями о «Женитьбе», поразительно мал: всего два месяца, из которых сочинение первого акта заняло 28 дней (с 11 июня по 8 июля 1868 года), а остальное время Мусоргский посвятил обдумыванию так и не осуществленного продолжения. И это — при исключительной новизне и сложности задачи!

Даже за этот кратчайший срок отношение Мусоргского к своей работе успело заметно измениться. Поначалу он, видимо, был убежден, что то, что ему рисуется в воображении, и есть искомая реалистическая опера нового типа. Одержимый стремлением доказать (себе самому, в первую очередь!) возможность существования оперы, состоящей из одних прозаических диалогов, он весь ушел в поиски правдивой речевой интонации, пойдя во всем остальном на самое жесткое самоограничение, словно стремился создать максимально чистые, «стерильные» лабораторные условия для проводимого эксперимента. А то, что это действительно был лишь эксперимент, «посильное упражнение», как он скажет позднее, он осознал очень быстро, сразу же, как только поставил точку в конце первого акта. Уже в июле он пишет о «Женитьбе» как о подготовительной работе к другим, более серьезным, хотя пока еще не вполне ясным для него трудам. «Даст бог жизни и сил, крупно побеседуя, в „Женитьбе“ Рубикон перейден, а „Женитьба“ — это клетка, в которую я засажен, пока не приручусь, а там на волю. Все это желательно, но этого еще нет, а должно быть»¹. Или вот еще: «Без подготовки супа не сварить. Значит: подготовившись к сему занятию хотя бы „Женитьбой“ Гоголя, капризнейшей штукой для музыки, не сделаешь ли хорошего дела, то есть придвинешься ближе к заветной жизненной цели»².

¹ Мусоргский. Лит. наследие, т. 1, с. 100.

² Там же, с. 103.

Никто так четко, ясно и с полной объективностью не определил места и значения «Женитьбы» в творческом пути автора, как сделал это некоторое время спустя он сам. В надписи на подаренной Стасову 2 января 1873 года рукописи опера названа «ученическим трудом». Более развернутая характеристика, сделанная в 1877 году, гласит: «...„Женитьба“ — это сильное упражнение музыканта, или, правильнее, немужыканта, желающего изучить и постигнуть изгибы человеческой речи в том ее непосредственном правдивом изложении, в каком она передана гениальнейшим Гоголем. „Женитьба“ — этюд для камерной пробы»¹. Она содержит указание и на сознательную, преднамеренную односторонность художественных поисков, и на экспериментальный, разведывательный характер работы.

К концу лета (август 1868 года) у Мусоргского появляются серьезные сомнения относительно возможности и целесообразности продолжения сочинения. «Я не знаю, что будет с тремя актами. Я знаю, что они *должны быть* хороши, но не знаю, *могут ли быть*»².

Он по-прежнему увлечен проблемой речевой интонации в музыке. «Какую ли речь не услышу... уж у меня в мозгах работает музыкальное изложение такой речи»³. Но вот другое признание: «Подмечаю баб характерных и мужиков типичных — могут пригодиться и те и другие»⁴. Оно свидетельствует о постепенном отходе от образного мира «Женитьбы», об очередном обострении интереса к крестьянской речи и, очевидно, к крестьянской теме (которая найдет свое новое преломление в «Борисе Годунове»). И еще один характерный момент. Композитор не оставляет мысли об оперной реформе. Однако если в июле он еще мечтал об «opéra dialoguée» (диалогизированной, иными словами, речитативной опере), то в августе он называет в качестве искомого идеала «drame musical» (музыкальную драму)⁵. Можно предположить, что жанр комедии становится для него тесен, а для «учебных», экспериментальных целей одного акта музыкальной прозы оказалось вполне достаточно⁶.

¹ Мусоргский. Лит. наследие, т. 1, с. 232.

² Там же, с. 103.

³ Там же, с. 102.

⁴ Там же, с. 100.

⁵ Там же, с. 97 и 103.

⁶ Текст дошел до нас, кстати, в том самом виде, в каком он сразу, «единым махом», вылился из-под пера композитора. Мусоргский предполагал дальнейшую доработку его: «Теперь, против обычая пишу вчерне, ибо инструмента нет, приводить в порядок буду в Питере» (сочинение происходило в дер. Шилово, Тульск. губ.) — Мусоргский. Лит. наследие, т. 1, с. 98. Немного погодя он переписывает черновик начисто, для удобства демонстрации друзьям. Однако не вносит при этом никаких изменений, ибо, как сам неоднократно замечает, окончательно судить о качестве сделанного можно будет только после проверки на слух. Замышлявшейся доработки так и не последовало:

«Женитьба» осталась недоработанной. Мы не собираемся объяснять этим ее малую действенность — на то имеются более глубокие причины, о которых речь впереди. Но недоделки не могли остаться безразличными при ее восприятии.

И все же «Женитьба» — явление эпохального значения. При ее оценке необходимо разграничивать два момента: вопрос о ее художественных достоинствах как самостоятельного явления искусства и историческое значение сделанных в ней музыкальных открытий. Уникальность этого произведения, быть может в масштабах всей истории музыки, в том и заключается, что, оставшись всего лишь фрагментом, пробой, разведкой в неизвестное, она стала в некоторых отношениях явлением рубежным в развитии музыкального искусства. Значение сделанных в ней композитором открытий выходит далеко за пределы самого этого произведения и музыкального творчества Мусоргского в целом.

В дальнейшем Мусоргский, несмотря на отказ от продолжения «Женитьбы», не пошел по пути отрицания достигнутого в ней. Как раз наоборот. Открытия «Женитьбы» получили новое, углубленное и обогащенное развитие в его зрелом творчестве (не случайно юношеская опера оставалась дорогой его сердцу и впоследствии).

Непосредственная преемственная связь обнаруживается прежде всего между «Женитьбой» и «Борисом Годуновым», а через него — с другими произведениями композитора. Вот почему «Женитьба» только по видимости оставалась «вещью в себе», опытом без продолжения за все те долгие годы, в течение которых о ней не знал никто, кроме нескольких еще здравствовавших ветеранов «Могучей кучки» и близких к ним лиц. По-новому осмысленные, ее принципы, язык оказывали через другие произведения композитора свое воздействие на психологию слушательского восприятия, на общественные слуховые навыки задолго до того, как сама она стала предметом гласности и общественного внимания.

Обращение к «музыкальной прозе» (так назвал сам Мусоргский новый тип музыкальной речи) было очередным проявлением его усилий выдвинуть музыку на передний край борьбы и сравнять ее по общественной значимости с литературой и театром. Для большинства неожиданное, кажущееся капризом, шуткой, это обращение явилось на самом деле откликом на важные процессы, происходившие в русском искусстве.

охлаждение к «Женитьбе» привело к отказу от продолжения сочинения и от редакции уже сочиненного. В этих условиях не совсем обосновательными представляются слова Бородина о «Женитьбе»: «...на ней лежит печать слишком спешного труда» (*Бородин А. Письма. М., 1927—1928, вып. 1-й, с. 109*).

В русской литературе становление и утверждение реализма сопровождалось усиленным развитием прозы, которая уже в первой половине XIX века отвоевывала у поэтических жанров ведущее положение, закрепившееся за ними в предыдущем столетии. Началом русской повествовательной прозы стали прозаические произведения Пушкина.) Проза становилась знаменем нового этапа в литературе. Развитие ее содействовало формированию современного русского языка (а это, в свою очередь, не могло не оказать влияния на выработку национальных особенностей русской классической музыки).

Однако непосредственное отражение в музыке получили не тенденции, связанные с повествовательными жанрами литературы. Для музыки важнее оказался другой процесс, совершавшийся параллельно в недрах самой поэзии. В поэтический строй проникал прозаический элемент, заметно преобразуя стих. Этому способствовали колоссальное обогащение содержания, углубление психологического анализа, стремление поэтов к показу жизненных явлений в чувственно осязаемых, динамичных (а не риторических) образах. В. Жирмунский однажды заметил, что стих Пушкина утратил «песенность», свойственную стиху Жуковского (под «песенностью» в данном случае подразумевались плавность и бесперебойность песенного ритма, смысловая замкнутость строф, совпадение поэтических строк с синтаксическими единицами речи, одним словом — близость стихотворения к форме песни)¹. Б. Мейлах напомнил о том, что в пятой статье о Пушкине Белинский прибегнул к сопоставлению двух стихотворений на близкую тему (разлука с любимой) для того, чтобы показать различие между «старой» и «новой» школами. Одно из стихотворений принадлежало Жуковскому («Песня»), другое — Пушкину («Ненастный день потух»). По Белинскому, первое является плодом «красноречия», второе — образцом «жизни, страсти, истины». Мейлах пользуется данным примером для того, чтобы показать, насколько ярче, пластичнее, жизненнее образы Пушкина². Думается, это же самое сопоставление позволяет убедиться и в том, как эволюционировала от Жуковского к Пушкину сама поэтическая речь, как рушатся у Пушкина под напором страстного чувства и напряженной работы мысли канонические формы стиха, как динамизируют стихотворение переносы предложений из строки в строку, ритмические перебои, обрывы фраз. Все это — элементы, сближающие, казалось бы, поэзию с прозой, но создающие на самом деле новые, еще небывалые формы самой поэзии.

Серьезные сдвиги происходили не только в лирике, но и в написанных стихом повествовательных произведениях и

¹ Жирмунский В. Мелодика стиха. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977, с. 56—93.

² Мейлах Б. Художественное мышление. Пушкина как творческий процесс. М.—Л., 1962, с. 115—117.

в драме. У Пушкина «легкий» четырехстопный ямб подчинился интонациям повествования и непринужденной беседы с читателем, нередко шутливо-иронического оттенка («Евгений Онегин», «Граф Нулин»). В «Борисе Годунове» пятистопный («шекспировский») ямб, пришедший на смену тяжеловесному александринскому стиху классической трагедии, оказался способным отразить, при сохранении общего благородно-трагедийного тона, естественную живость диалогов и тонкие смысловые и эмоциональные оттенки речи. Подлинной же вершиной ритмической свободы, гибкости и непринужденности поэтического диалога стали маленькие трагедии Пушкина. Недаром именно одна из них дала рождение первой русской речитативной опере, а через нее — всему русскому лирико-драматическому речитативу новой эпохи. Проникновение прозаических элементов внутрь стиха устанавливало диалектически-конфликтный характер отношений между метром и ритмоинтонацией. Разговорный ритм, хоть и стремился расшатать изнутри метрическую сетку, сам становился особенно рельефным именно на фоне ее и благодаря ей. Эти внутренние взаимопритяжения и отталкивания составляют особую прелесть нового стиха, отражая одновременно и непрерывное состязание между метром и речевой свободой, и их плодотворное взаимодействие.

Нечто близкое происходило (правда, с известным опозданием) и в музыкальной сфере: музыка стала проявлять заметный интерес к тем поэтическим текстам, в которых уже сказалось воздействие прозаизирующей тенденции. Вспомним, какое значение для романского творчества 40-х годов имела медитативная лирика Лермонтова с ее интонациями страстного внутреннего диалога. Не случаен факт очень близкого по духу «речевого» прочтения одного и того же романса «И скучно и грустно» двумя композиторами — Гурилевым и Даргомыжским.

Вхождение в музыку речевой интонации было близко только что описанному процессу прозаизации поэзии. И тут и там плавное развитие (стиха или музыки) нарушалось изнутри интонациями устной речи, несовпадениями эмоциональных и логических акцентов, цезур с основным метроритмом произведения. И то и другое раздвигало рамки формы, позволяло внести тонкую нюансировку и детализацию в развитие психологического содержания, динамизировало, драматизировало произведение¹.

Воздействие прозы на музыкальное мышление композиторов сказалось в том, что к середине века у некоторых из них стала наблюдаться тенденция к музыкальному прочтению поэтического текста на прозаический лад. Сказывалось стремление

¹ Интересные мысли по данному вопросу читатель найдет в кн.: Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. М., 1978, ч. 2-я, гл. 3-я, с. 137—164.

к раскрепощению музыки от уз строгой периодичности и строфической формы. Основой музыкального высказывания становился словесный текст, «выпрямленный» сообразно с его синтаксической структурой. Едва ли не одним из самых наглядных примеров подобного рода является фантазия Мусоргского «Ночь» на слова Пушкина в ее первой редакции (1864).

Отметим вкратце лишь одну примечательную черту оригинала: особую текучесть, «струистость» ритмоинтонации. Ни одно из предложений этой изумительной по тонкости миниатюры не замыкается в пределах строки. Только в данном случае это не нарушает плавности общего движения, а, наоборот, создает определенную ритмическую инерцию. Благодаря сцеплению строк рождается ощущение необычайной гибкости и мягкой текучести поэтической речи. В этой «музыке стиха» и заключается звуковое преломление ключевых слов:

... мои стихи, сливаясь и журча,
текут, ручьи любви, текут, полны тобою.

Мусоргский был, несомненно, пленен этим образом. Но он находился уже на грани своих новаторских открытий и интонационно совсем в иной сфере. Он не поставил перед собой задачи воплощения музыкой специфической интонации стиха (такая задача возникает у него в значительно более позднем периоде, в некоторых из музыкальных «стихотворений» на слова Голенищева-Кутузова). А в тот момент, уже влекомый к высвобождению музыкальной формы из-под власти традиций, он пошел в интерпретации текста своим, особым путем. Образы текущих ручейков и таинственных ночных голосов он воплотил через красочную звукопись сопровождения, недаром задуманного для оркестра. Текст же он разбил, вопреки его изначальной поэтической структуре, на три смысловых отрезка: 1) «Мой голос для тебя» — нечто вроде лирического вступления, 2) «Близ ложа моего печальная свеча горит» — детальное описание ситуации, 3) «Во тьме ночной...», представляющий собой лирическую кульминацию пьесы. Каждый из этих отрезков отмечен самостоятельным тематизмом и отделен от других инструментальными интерлюдиями. Так текст, утратив свою нерасчлененность, по звучанию и по методу изложения приблизился к прозе. В него проник повествовательный элемент: вместо воплощения единого образа-состояния возникло постепенное, шаг за шагом, описание его. Возможно, что вторая измененная редакция той же фантазии Мусоргского возникла не только из стремления переосмыслить содержание, но и из сознания недостаточно органической связи между пушкинским текстом и его музыкальным воплощением. На этот раз он заново переписал текст прозой, воспользовавшись лишь отдельными мотивами оригинала. Это было, по существу, первым произведением Мусоргского на собственный текст.

Неслучайно от него пойдут нити к другому, написанному десятью годами позднее — к «Элегии» из цикла «Без солнца». Только там упоение ночными звуками, сулящими счастье любви, превратится в картину устрашающих ночных видений и обнажится пропасть, отделяющая Мусоргского 70-х годов от Мусоргского 60-х.

Тенденция прозаизации речи сказалась и в «Каменном госте» Даргомыжского, где прочтение словесного текста в прозаической манере опиралось на объективные данные самого литературного прообраза.

В силу особенностей поэтического склада, маленькие трагедии Пушкина (как, впрочем, и «Борис Годунов») открывают возможность различного прочтения текста: по законам прозы (при нивелировке поэтической структуры текста) и по законам поэзии (при недостаточном внимании к смысловому, речевому ритму)¹. Оптимальным надо считать такое произнесение, которое выявляло бы диалектическую сложность стиха. Даргомыжский дал *свое* — музыкальное прочтение «Каменного гостя». Он воплотил его ритмическую гибкость, живость и естественность, сохранив, вместе с тем, ощущение поэтичности и лирической одухотворенности. Как справедливо отмечает Е. Ручьевская, для Даргомыжского единицей членения музыкальной речи явились не стопа и не поэтическая строка (вообще не поэтический структурный элемент), а осмысленная, синтаксически завершенная фраза текста. Это означает, что в интерпретации Даргомыжского выделено именно прозаическое начало, заключенное в пушкинском стихе². Впрочем, к словам Ручьевской хочется добавить, что не только смысловая сторона речи была решающей для Даргомыжского, но, может быть, даже еще в большей степени, ее эмоциональная окраска. Фразу он понимал как некое единство мысли и чувства. Это подметил А. Глумов: «Тщательно соблюдая логическую архитектонику текста, эмоционально-волевые акценты, психологический подтекст... Даргомыжский преодолевает метрические особенности звучания стиха»³.

Действительно, в «Каменном госте» структура пушкинского стиха оказалась в значительной мере нарушенной. Там, где у Пушкина перенос, Даргомыжский объединяет в слитную бесцезурную фразу конец одной и начало другой строки. Следуя

¹ Ручьевская Е. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века. — В кн.: Русская музыка на рубеже XX века. М. — Л., 1966. Там же — ссылка на литературу по данному вопросу.

² «Ритм (в прозе. — Э. Ф.) создается не столько „молекулярными“ колебаниями внутри фразы или отрезка фразы как в стихе... сколько движением сравнительно крупных масс, смысловых единиц... Ритм прозы является в значительной мере *смысловым ритмом*» (курсив мой. — Э. Ф.). — Лежнев А. Проза Пушкина. Опыт стилистического исследования. 2-е изд. М., 1966, с. 130—131.

³ Глумов А. О музыкальной речевой интонации. — В кн.: Вопросы музыковедения, вып. 2. М., 1956, с. 301.

содержанию и речевой интонации, разделяет одну строку текста на самостоятельные отрезки, нередко отделенные друг от друга инструментальными интерлюдиями.

Но хоть Даргомыжский и подчеркнул прозаическое начало в тексте, в его интерпретации «Каменного гостя» нет и намека на опрощение или обытовление содержания. Как уже не раз отмечалось исследователями, музыка поднимает действие на поэтическую высоту. Это происходит прежде всего благодаря частому перерастанию речевых оборотов в песенные и ариозные образования большей или меньшей протяженности. Лирический музыкальный тон поднимает речь над обыденностью и возвращает ее в лоно поэзии, невзирая на ломку стиха.

В этих условиях «Женитьба» Мусоргского стала подлинным «взрывом», скачком в принципиально новую область. В отличие от всего, что предшествовало ей, это было первое музыкальное произведение, в котором господствуют принципы депозитизации и делиризации.

Мусоргский задумал «отрешиться от оперных традиций вообще»¹. За этими словами крылось нечто значительно большее, нежели просто отказ от арий, ансамблей, хоров и симфонических номеров. По существу, речь шла об основах музыки, о ее интонационных истоках. Композитор решительно отменил хранящийся в памяти каждого музыканта запас общезначимых интонаций, чтобы начать создавать все заново. Источником музыки было объявлено слово в самом широком смысле — как носитель понятий, интонаций, как единица смыслового ряда и звучащая речь. Таким образом в «Женитьбе» должен был сложиться и получить свое наиболее чистое выражение аналитический метод Мусоргского, выросший из скрупулезного следования за словом и отказа от собственно мелодического развития.

Во времена Мусоргского проза (тем более бытовая) казалась вовсе не совместимой с природой музыки. Подобно тому, как понятие будничного, низменного никак не увязывалось с романтическим представлением о призвании музыки отражать только возвышенное, так и разговорная проза казалась музыке прямо противопоказанной. Отмежевываясь от подобных суждений, Мусоргский горячо отстаивал мысль, что для художника-демократа музыкальная проза является делом чести: «...это не пренебрежение музыкантов-поэтов к простой человеческой речи, не одетой в героическую робу, — это уважение к языку человеческому, воспроизведение простого человеческого говора»². Но особенное значение проза получала в произведениях, призванных обличать уродство общественной действительности. И Мусоргский обратился к Гоголю.

¹ Мусоргский. Лит. наследие, т. 1, с. 101.

² Там же, с. 100.

Язык Гоголя ознаменовал новый этап в развитии русской прозы. Он снижен, обывовлен против существовавших литературных норм. Но одновременно он отличается повышенной красочностью, колоритностью особого рода, достигаемой за счет привлечения бытовой лексики, просторечия, вульгаризмов, смешных словечек, сравнений и уподоблений, поражающих неожиданностью, а порой парадоксальностью.

Мусоргскому оказался особенно близким гоголевский принцип характеристики действующих лиц через прямую речь и диалоги. И то и другое Гоголь щедро вводил даже в свои повествовательные произведения¹. За прямой речью вставал целый мир живых людей, типов, характеров. Речь персонажей, сочная, полная лукавого юмора в «Вечерах на хуторе близ Диканьки», коренным образом преображалась при показе героев из темного мира стяжателей, бюрократов, дельцов-авантюристов или приниженных, обездоленных жертв бесчеловечного строя. Порой здесь доходило даже до косноязычия как средства характеристики мыслительных способностей того или иного персонажа. Примером того, какое значение Гоголь придавал речи как средству раскрытия образа человека, может служить манера изъясняться Акакия Акакиевича, героя «Шинели», выражавшегося, как передает Гоголь, междометиями или вовсе бессмысленными звуками.

Для Мусоргского речь гоголевских персонажей стала настоящей школой мастерства. В сценических произведениях Гоголя родился новый тип диалога, не знакомый ни классической, ни романтической драматургии. Вот что пишет об этом исследователь Гоголя Н. Л. Степанов: «В диалоге многое не договаривается, подразумевается, как известное собеседнику или уже содержащееся в его реплике...»² Тот же автор отмечает и умение Гоголя передать самыми неожиданными средствами психологический подтекст беседы: «Гоголь заставляет своих героев говорить почти бессмысленными фразами, которые важны не сами по себе, а как заполнение той ситуации, которую они не могут или не хотят раскрыть... отсюда бессвязность и пустопорожность тех объяснений, которые столь часты в «Ревизоре» и в «Женитьбе»³. Такая непринужденность в ведении диалога, недомолвки, запинки находят свое отражение в структуре текста с его незаконченными синтаксическими образованиями,

¹ В. Виноградов, указывая на значение прямой речи в гоголевской прозе, приводит в качестве примера «Сорочинскую ярмарку», одна из глав которой (посвященная свиданию Хиври с попovichем) начинается прямо с диалога (Виноградов В. Этюды о стиле Гоголя. Л., 1926). Обилие диалогов и стимулировало использование повествовательных произведений Гоголя в качестве оперных сюжетов при максимальном сохранении подлинного текста («Сорочинская ярмарка», «Нос», «Мертвые души» и т. д.).

² Степанов Н. Искусство Гоголя-драматурга. — Ежегодник Института истории искусств. М., 1935, с. 207.

³ Там же, с. 210.

заведомыми грамматическими неправильностями, подхватами и перехватами реплик, передразниваниями и т. д.

Мусоргского пленяла наблюдательность писателя, позволявшая ему передавать через речь героев изменения настроений, происходящие «по-видимому, от самых пустых причин, от самых незначительных слов»¹. Недаром в высказываниях Мусоргского о Гоголе то и дело мелькает эпитет «капризный»: «капризная проза», «тонкий и капризный Гоголь» и т. п.

Но влечение Мусоргского к Гоголю имело не только литературную почву. Оно было обусловлено также определенными изменениями, происходившими в области актерского искусства. Драматургия Гоголя породила новые требования к актерской манере. Известно, что писателя не удовлетворила ни одна из прижизненных постановок его комедий на ведущих сценах страны. Даже крупным мастерам недоставало простоты и естественности, которых требовал автор. Слишком живучи были водеvilные штампы, привычка к шаржу и комикованию. Все это огорчало Гоголя, заставляло его глубоко задумываться над проблемами драматического мастерства. Так возникли его теоретические размышления, появились его «Предупреждения для тех, которые пожелали бы сыграть как следует „Ревизора“» (1846).

Неизвестно, довелось ли Мусоргскому лично присутствовать на любительских спектаклях 1860 года, на которых были даны «Ревизор» и «Женитьба». Во всяком случае, он должен был знать о них хотя бы понаслышке. Спектакли были организованы «Обществом для пособия нуждающимся литераторам и ученым» ради пополнения денежных фондов этого «Общества». Исполнителями выступили известные русские писатели, пожелавшие поддержать эту инициативу. В «Женитьбе» участвовали А. Ф. Писемский (Подколесин) и П. И. Вейнберг (Кочкарев). Историк театра С. С. Данилов так характеризует художественное значение этих постановок: «Представители русской реалистической литературы пытались непосредственно перенести на сцену свои основные художественные принципы. Неопытные любители, они делали это порой очень примитивно. И тем не менее, даже их наивные попытки утверждения сценического реализма были весьма симптоматичны в смысле своей художественной устремленности»².

Мусоргский не мог остаться незадетым процессами, происходившими в смежной области драматического театра. И в этом заключался еще один важный стимул для обращения к прозе. Ведь именно в прозаической комедии открывался широкий простор для демократизации сценической манеры и выработки жизненно простой и естественной актерской интонации (в ис-

¹ Мусоргский. Лит. наследие, т. 1, с. 98.

² Данилов С. Гоголь и театр. Л., 1936, с. 187.

полнении стихотворных драм еще долго держались отголоски романтической и даже классицистской традиции). Не только гоголевская драматургия сама по себе, но и рожденное ею, находящееся при жизни Мусоргского в процессе становления реалистическое направление в актерском искусстве служили ориентиром при сочинении «Женитьбы». Композитор сам указал на это: «...я хочу припечатать Гоголя к месту и актера припечатать, то есть сказать музыкально так, что иначе не скажешь, и сказать так, как хотят говорить гоголевские действующие лица»¹. Драматургия Гоголя представлялась ему идеальным средоточием передовых литературных, драматических и исполнительских устремлений.

Пренебрежение предрассудками общества в отношении прозы было для Мусоргского, при его решительности и бескомпромиссности, самой легкой частью задачи. Сложнее оказались творческие трудности, связанные с реальными художественными различиями между музыкой и устной речью².

Уже написано достаточно об «азбуке» речевой интонации у Мусоргского, о том, как приспособлял он средства дискретной музыкальной шкалы к передаче устной речи с ее нефиксированными звуковысотными отношениями, какие интонационные и ладо-гармонические средства применялись им для воплощения простейших (например, вопросо-ответных) соотношений между репликами действующих лиц, каким образом удавалось ему избегать привычных членений музыкальной формы и придавать диалогам текучесть естественной речи³. Здесь он во многом опирался на Даргомыжского. От «Каменного гостя» ведут свое происхождение скачки голоса на неустойчивые интервалы. От «Русалки» идет принцип диалогизированной сцены, основанной на цепи проходящих модуляций и тональных отклонений при длительном избегании замыкающих оборотов.

Постепенно происходила кристаллизация нового типа ладового мышления. Уравнение в правах внутри расширенного лада различных «речевых» вариантов одного и того же интервала,

¹ Мусоргский. Лит. наследие, т. 1, с. 100.

² Здесь и далее мы будем иметь в виду конкретный исторический период — середину XIX века и, в частности, русскую музыку, выросшую из силлабо-тонического стиха и строфической поэзии и по-своему преломившую, вместе с особенностями национально-песенных истоков, структурные закономерности европейской классики. Высказываемые ниже соображения не применимы ни к уходящей в глубь веков музыкальной традиции, ни к многим разнотональным фольклорным жанрам, ни к нашей современности.

³ См., в частности, уже упоминавшиеся работы Е. Ручьевской «О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века» и В. Васиной-Гроссман «Музыка и проза. К изучению наследия Мусоргского».

а следовательно — натуральных и альтерированных ступеней, отказ от разрешения неустойчивых мелодических ходов и гармонических комплексов-пятен и т. п. — способствовало расширению границ диатоники и выработки новой системы внутриладовых отношений. Как средства воплощения речевой интонации они сохранили свою значимость вплоть до наших дней¹.

Это касается, однако, речевой интонации вообще, включая поэтическую и прозаическую (этим и объясняется преемственная связь между Даргомыжским и Мусоргским).

Подлинная же специфика прозы начинается с ритма, и в этой области Мусоргскому принадлежит заслуга первооткрывательства. Обратившись к прозаическому тексту, Мусоргский прикоснулся к стихии, живущей по своим особым законам, не имеющей, казалось бы, ничего общего с музыкой². Проза не метризована. Она не подчиняется законам периодичности. «...Проза не терпит чрезмерно выраженного единообразия. ...Создав определенную ритмическую инерцию... она стремится тотчас же изменить ее...»³. Ритмические законы прозы не поддаются систематизации и классификации. «Ритм ее [прозы] — вещь особого рода, не совпадающая с другими видами ритмов, и если у нее есть законы, то законы собственные»⁴. При соединении музыки с прозой рушились опоры в виде привычного членения музыкального потока, казавшегося многим в ту пору неотделимым от самой природы музыки.

Проблема метра и ритма соприкасается с проблемой художественного времени. Известно, что это время неодинаково в музыке и в речи. Слово пропетое «укрупнено» по сравнению со словом сказанным, что обусловлено длящейся природой музыкальных тонов и строгой ритмической соразмерностью, не говоря уже о таком специфическом для музыки явлении, как распев, удлиняющий произнесение слов, и т. п. Однако дистанция между музыкой и речью изменяется в зависимости от того, является ли данная речь прозаической или поэтической. Поэтический текст занимает по художественному времени промежуточное положение между пением и говором. Сама метричность, размеренность поэтической речи с ее повышенной акцентностью, удлинненностью цезур и т. д., в какой-то, правда, очень слабой степени, приближает ее по времени произнесения к му-

¹ Ручьевская Е. О методах претворения и выразительном значении речевой интонации (на примере творчества С. Слонимского, В. Гаврилина и Л. Пригожина). — В кн.: Поэзия и музыка. М., 1973.

² Проделанный А. С. Оголевым опыт установления метроритмических норм, которым якобы подчиняется прозаический речитатив Мусоргского, представляется искусственным. За ним скрывается к тому же тенденция к игнорированию специфических художественных свойств музыкальной прозы (Оголевец А. Слово и музыка в вокально-драматических жанрах. М., 1960, гл. 5).

³ Лежнев А. Проза Пушкина. Опыт стиливого исследования, с. 131.

⁴ Там же, с. 140.

зыка, тогда как проза не имеет с музыкой, казалось бы, ничего общего.

Понятие художественного времени не сводимо, однако, к неким абсолютным количественным показателям. Гораздо существеннее взаимодействие, в которое вступают отдельные элементы речи. Ю. Тынянов заметил, что в прозе слова обладают способностью сливаться в определенных случаях в единое нерасчленимое понятие и образовывать «симультанно» (единовременно) воспринимаемые смысловые группы¹. В поэзии же, утверждает исследователь, каждое слово «динамизировано». Оно — не только носитель смысла или смыслового оттенка, но и единица стихового (то есть, временного, ритмического — Э. Ф.) ряда, соотношенная с другими такими же единицами. Оно обладает особой весомостью как центр пересечения различных производительных категорий (синтаксической, метрической и др.). В поэзии, по мысли Ю. Тынянова, возникает особый тип «сукцессивного» (последовательного) произнесения и восприятия (речь идет об ощущении веса, звучания каждого слова, его места в ритмическом ряду и его соотношенности с другими словами)².

Совершенно очевидно, что музыка требует сукцессивного типа восприятия в еще большей степени, нежели поэзия. В музыке каждый звук весом, сопряжен с другими. Недаром одним из элементарных условий художественного исполнения является ясное и осмысленное интонирование каждой детали, каждой ритмической доли, занимающей свое место в иерархии производительных категорий.

Соединившись с прозаической речью, музыка в «Женитьбе» подчинила себе слово, которое подпало под закон сукцессивного произнесения и восприятия. Оно приобрело вес, укрупненность, не свойственные ему в разговорной речи. Это коснулось, впрочем, не только слов, но даже отдельных слогов.

Мусоргский строго придерживался в «Женитьбе» речитативного принципа, то есть равенства музыкального звука — слогу. У каждого персонажа есть, условно говоря, свой ритмический уровень, ритмическая единица, на которую приходится по одному слогу. Так, основными длительностями в партии Подколесина являются восьмые или триоли восьмыми; в партиях Свахи и Кочкарева, более подвижных, часто происходит дробление на шестнадцатые. Такое совпадение каждого слога с точной длительностью еще больше укрупняет его во времени. Вместе с тем оно придает ему известную нивелированность, уравнивая менее значительные слоги с более значительными. Очень скоро композитор овладеет искусством управления разными вре-

¹ В качестве иллюстрации он приводит предложение: «Кура шумит, толкаясь в темный обрыв скалы», в котором слова «темный обрыв скалы» образуют симультанно воспринимаемую группу.

² Тынянов Ю. Проблемы стихотворного языка. М., 1965, с. 133, 170.

менными масштабами, сжиманием и растягиванием речи, выделения одних интонаций «курсивом» и сглаживания других — ради отделения главного от второстепенного и придания еще большей гибкости и выразительности речам действующих лиц. Пока же им еще не хватает достаточной свободы и естественности.

Однако не следует думать, что сукцессивность речи, ритмическая выровненность и значительность ее не несут никакой художественной функции. Они — важнейшее средство создания комических образов.

У Гоголя «Женитьба» носит подзаголовок: «Совершенно невероятное происшествие». Мусоргский сохранил его на титульном листе рукописи, однако, казалось бы, не сделал из него сколько-нибудь значительных выводов. Проблема какого-либо особого комедийного сатирического стиля в музыке перед ним как будто даже не возникала. Явление это кажется тем более удивительным, что Мусоргский был наделен замечательным даром сатирика и оставил в своем творчестве великолепные образцы комедийного заострения образов, музыкальной карикатуры и пародии. Однако на этот раз он пошел иным путем.

Он избрал драматургический метод, наиболее, как ему представлялось, отвечающий методу Гоголя: ничего не добавляя от себя, показывая жизнь такой, как она есть, предоставлять самим слушателям (зрителям) судить о ней. Повод к тому давали высказывания Гоголя, адресованные актерам. Гоголь писал: «Чем меньше будет думать актер о том, чтобы смешить и быть смешным, тем более обнаружится смешное взятой им роли. Смешное обнаружится само собою именно в той сурьезности, с какою занято своим делом каждое из лиц, выводимых в комедии. Все они заняты хлопотливо, суетливо, даже жарко своим делом, как бы важнейшей задачей своей жизни. Зрителю только со стороны виден пустяк их заботы. Но сами они совсем не шутят и уж никак не думают о том, что над ними кто-нибудь смеется»¹. Тот же взгляд развивал Белинский в рецензии на «Женитьбу»: «Для хорошего выполнения ролей, созданных Гоголем, актерам всего нужнее — наивность, отсутствие всякого желания и усилия смешить. Если человек имеет смешную или слабую сторону, он тем и возбуждает смех, что не предполагает в себе ничего смешного или странного»².

Мусоргскому глубоко импонировала манера Гоголя подавать смешные, даже нелепые факты в серьезной манере и создавать тем самым особую «ситуацию несоответствия» между

¹ Гоголь Н. Полн. собр. соч., т. 4, с. 112.

² Белинский В. Рецензия на «Женитьбу». — Собр. соч.: В 9-ти т. М., 1979, т. 5, с. 373.

видимостью и сущностью, что и служило разоблачению жизненных уродств. Никаких специальных приемов музыкального заострения комедийного начала! Все как в жизни! В этих условиях единственным ключом к постижению комедийной и сатирической сущности происходящего на сцене оставалась парадоксальная природа созданного композитором типа музыкальной речи. Несоответствие между внешней серьезностью и внутренним комизмом нашло отражение в укрупненном музыкой, подчеркнуто размеренном, четком, даже «важном», значительном произнесении слов при сугубо сниженной, обывовленной, доведенной до вульгаризмов лексике.

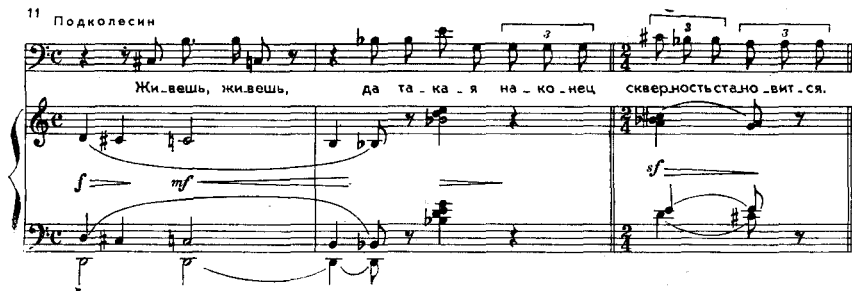
Можно себе представить, как должно было ошеломлять слушателей того времени «выдвинутое» музыкой звучание таких «низких», кажущихся вовсе не приемлемыми для пения выражений, как «пес врёт», «набитый дурак», «черт возьми» и им подобных, когда уже одно только упоминание в музыке будничных, прозаических предметов вроде ваксы, сапог, лавочки, воротничков, крахмала и других становилось источником веселья. Известно, что Даргомыжский, исполнявший на домашних спевках партию Кочкарева, каждый раз, дойдя до слов «экспедиторченки, этакие канальченки», не мог продолжать пения из-за приступов безудержного смеха¹.

Неудивительно, что эти особенности речи наиболее полно воплотились в партии Подколесина, главного героя комедии, олицетворяющего собой целый мир косности, тупости и безволия. Его речь тягуча и ленива. Говорит и мыслит он с трудом. Тупость его особенно подчеркнута. Фразы то и дело прерываются паузами, во время которых он как бы мучительно подыскивает слова или придумывает тему для продолжения разговора. Мусоргский нередко дробит речь паузами даже там, где у Гоголя дробление отсутствует. Иногда в речь Подколесина врываются нечленораздельные звуки «мм...» — еще один показатель того, как туго ворочается его мысль. Мусоргский передает их одним протянутым звуком. Кое-где композитор даже увеличил количество таких звуков (так, в фразе «Те, что чином повыше, должны наблюдать, как говорится, мм!.. этого... этого... мм.!» — второе «этого... мм...» добавлено композитором). Вместе с тем в речи Подколесина чаще всего слышатся важность, самолюбование.

Вот примеры того, как использована в его партии в характеристических целях способность музыки удлинять и утяжелять слова. В предложении «Живешь, живешь, да такая, наконец, скверность становится» слова «живешь, живешь» должны были, казалось бы, образовать типичную слитную смысловую (симультанную) группу, внутри которой не требуется четкая диф-

¹ Отметим, что слова «этакие канальченки» отсутствуют в оригинале и добавлены Мусоргским.

ференциация составляющих ее частей. Однако Мусоргский расчленил фразу, подчеркнув, вдобавок, каждый из слогов скачком на септиму. Через противопоставление восходящего и нисходящего скачков он даже выявил некое «интонационное развитие».



Нередко Мусоргский снимает различие между ударными и безударными слогами. Этим он достигает ритмической сглаженности речи, также усиливающей впечатление замедленности, растянутости. В следующем примере слабые слоги текста падают, вдобавок, на более высокие звуки, что еще больше содействует их выравниванию в весе с сильными:



В моменты, когда Подколесин приходит в возбуждение и речь его становится суетливой, резкой, инструментальная фактура сопровождения обретает грузность, вязкость. Усиливается роль басового регистра, появляются терцовые, октавные и другие удвоения. Фигура Подколесина обретает комическую неуклюжесть. Один из подобных моментов — «медвежья ажитация»¹ по поводу седого волоса. Диссонансы в инструментальной партии дорисовывают облик разъяренного героя. Секундовые комплексы, поначалу выражающие брезгливое чувство, используются затем для изображения тяжелой, неуклюжей походки Подколесина. Уж не виделись ли Мусоргскому в облике героя черты гоголевского Собакевича?²

Как ни держался Мусоргский принятого им в «Женитьбе» принципа характеристики действующих лиц только через речь, его музыкальное чувство не могло удовлетвориться этим. Ин-

¹ Выражение Мусоргского. См.: Лит. наследие, т. 1, с. 97.

² В тексте «Мертвых душ» имеется несколько намеков и даже прямых указаний на сходство Собакевича с медведем (недаром и имя его — Михаил). См. об этом: Гукровский Г. Реализм Гоголя. М.—Л., 1959, с. 529—530.

туитивно его тянуло к расширению выразительной сферы. Одно из средств — характеристики через инструментальные темы — дало яркие плоды в дальнейшем. По существу, то была дань распространенному в операх лейтмотивизму — доказательство, что художник не может полностью оторваться от исторически сложившихся условностей жанра. Новой была лишь острая характерность рисунка, выросшая на почве моторно-двигательных представлений. В этом заключалась известная ограниченность, узость тем, призванных изображать только тип внешнего движения, свойственный тому или иному персонажу. Позднее темы обретут новое качество: они будут передавать глубину психологизма, широту связей с внешним миром. Но созданные Мусоргским музыкальные портреты неизменно будут включать в себя отражение внешнего облика, запечатленного в ритме. И это останется до конца.

В темах сказывается тот самый тип движения, что и в речитативах. Разница, однако, в том, что в диалогах характер персонажа раскрывается постепенно, шаг за шагом, в то время как темы дают мгновенное, сгущенное, обобщенное представление о нем. Тема Подколесина, которой открывается действие, так же медлительна, тяжеловесна и важна, как и его речь (авторское обозначение темпа — «довольно медленно, лениво»). Она изображает не то потягивание, не то поворачивание с бока на бок, не то сонное кряхтение¹:

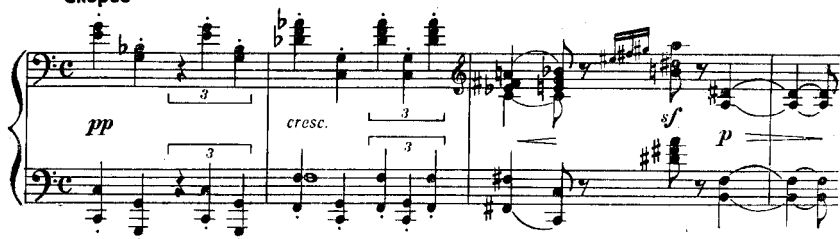
¹³ Довольно медленно, лениво



¹ В дальнейшем, при одном из проведений начального отрезка темы, появится авторская ремарка: «потягиваясь». Мусоргский снабдил клавиш указаниями на сценическое движение, которое он представлял себе до мельчайших подробностей.

Тема Степана рисует тяжеловесную, вразвалку, поступь:

14 **Скорее**



Вместе с его грубоватыми, односложными репликами, она рисует облик человека грузного, неповоротливого и, вдобавок, угрюмого, нелюдимого.

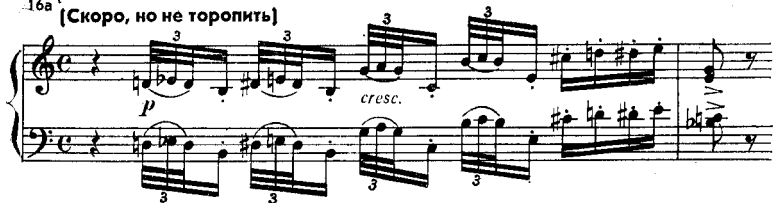
Кочкарев, наоборот, весь в движении:

15 **Скоро, но не торопить**



И речь Кочкарева подвижная, оживленная. Между репликами нередко встречаются инструментальные связки, характеризующие его неутомимый, непоседливый нрав:

16а **[Скоро, но не торопить]**



б **[Скоро, но не торопить]**



Сваха — единственное лицо, отмеченное простонародными чертами. В ее интонациях проскальзывает некоторое сходство с речью героев «Народных картинок». Так, в речитативах мель-

кают обороты, ведущие свое происхождение от крестьянской речи нараспев с «ниспаданиями» голоса от верхнего звука:



Вокальные интонации дают толчок к рождению обобщенных музыкальных тем и эпизодов. Показательна в этом отношении инструментальная тема, предвещающая появление Свахи во второй сцене. Первые четыре такта ее — скерцозный эпизод, выросший из инструментально преломленных интонаций неумолчной болтовни. Говорливость — главная черта Свахи; за этим стоит чисто профессиональная привычка расхваливать свой «товар». Но у этого персонажа есть «родовое» сходство и с анонимной героиней «Пьяной тетери», и с множеством других, изображенных в музыке Мусоргского, поодиночке и группами, шумных, гуторящих, пререкающихся баб. Начальный отрезок темы Свахи — одно из предвосхищений инструментальных образов шумной толпы, о которых упоминалось на с. 44—45. Продолжение темы, сопровождающее выход Свахи, более конкретно-изобразительно: оно рисует ее усердные поклоны и приседания — деланная любезность и жеманничество тоже неотъемлемы от ее профессии! (пример 18).

Из всех персонажей Сваха произносит самые длинные монологи. Один из них — рассказ про приданое, густо приправленный никому не нужными подробностями о побочных предметах, — занимает 41 такт, так и оставаясь незавершенным. Мусоргский превратил его в своеобразное вокально-инструментальное скерцо со стремительным движением триолей в сопровождении, при относительной ритмической (речевой) свободе в голосе. Строение монолога в виде набегающих друг за другом волн несколько напоминает форму «Озорника».

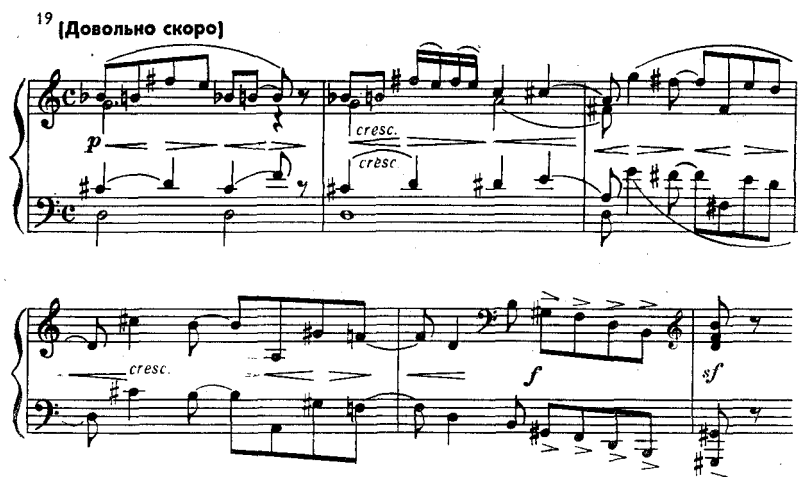
Мы говорили относительно обобщающей роли инструментальных тем применительно к их непосредственным характеристическим задачам, но при квазиимпровизационной свободе диалогов эти темы, четкие в метроритмическом, ясные в тональном отношениях, выступают, как факторы логической организации материала и как опорные точки музыкального развития всего акта в целом. Особенно это относится к теме Подколесина (пример № 13). В первой сцене она играет роль рефрена, своеобразно трактованной рондообразной формы, эпизодами которой являются диалоги со Степаном. Эта же тема по

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system shows a treble and bass staff with a piano (*p*) dynamic and triplet markings. The second system continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The third system features a forte (*f*) dynamic and a sforzando (*sf*) marking. The fourth system shows a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a sforzando (*sf*) marking. The fifth system shows a forte (*f*) dynamic and a sforzando (*sf*) marking. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

праву первой и главной осуществляет функцию ладового обобщения. При первом проведении она складывается из уступообразного движения по тонам нисходящего лада с тоникой *c* (*c—h—b—as—g—fis—e—es—d—c*). Здесь не хватает всего трех звуков до полных двенадцати ступеней. Это тот самый расширенный лад, на котором строятся все дальнейшие речитативы. Тональность *C* прочно закрепляется также в конце акта. Ее утверждению в качестве центра служат отклонения: в диэз-

ную сферу (тема Свахи) и в классически ясный F-dur (тема Кочкарева). При всех интонационных сложностях речитативов выявляется достаточно, по существу, простая тональная структура целого.

Кроме названных, стержневых тем в «Женитьбе» имеются еще две. Обе связаны с личностью главного героя Подколесина, но выполняют более локальные функции. Одна, как сообщал Мусоргский¹, показана в первом акте в неполном виде; она приберегалась для сцены сватовства из второго акта. Вторая, возникнув впервые во время речей Свахи о «прелестях» невесты, в несколько измененном виде переходит затем в партию самого Подколесина, рисуя его туманные мечты о радостях супружеской жизни. Это — единственная из тем «Женитьбы», в которой можно уловить пародийный элемент, а именно — пародирование «сладостных» любовных мелодий из популярных (скорее всего итальянских) опер:



В конце первого акта противопоставление разных тематических элементов изображает борьбу противоречивых чувств в душе Подколесина. Возможно, что и в этом крылась пародийность: высмеивание распространенных приемов оперной драматургии (напомним, что время близилось к сочинению «Классика» и «Райка»). Вместе с тем здесь действовал и характерный для замыкающих разделов музыкальной формы принцип: возвращение важнейших тем содействовало «закруглению» формы целого.

Итак, повинуюсь, сознательно или интуитивно, собственному музыкальному чувству и требованиям музыкальной логики, Мусоргский допустил в свою речитативную оперу элементы обоб-

¹ Мусоргский. Лит. наследие, т. 1, с. 97.

щения, не предусмотренные, казалось бы, выдвинутой им самим программой. При преобладающей в «Женитьбе» аналитической и дифференцирующей тенденции он в отдельные моменты ввел противоположное, синтезирующее начало, что, однако, не уравнивает присущую «Женитьбе» детализацию. Но явление симптоматично: свидетельствуя об известной утопичности деклараций Мусоргского о полном разрыве с традициями, оно доказывает, вместе с тем, что хоть в данном случае и временно приглушенная, в композиторе жила тяга к мышлению собственно музыкальными образами.

В «Женитьбе» Мусоргский совершил подлинное открытие. Как тут не вспомнить слова Л. А. Мазеля: «Суть открытия почти всегда может быть сформулирована как некоторое *совмещение* (или существенно новое *совмещение*) каких-либо важных, но трудновосместимых свойств»¹. Или следующее положение: «...художественное открытие представляет собой новое познание и воплощение тех или иных сторон действительности, выразительных возможностей художественных средств»².

Мусоргский совместил музыку с прозой и расширил тем самым область «познания и воплощения действительности»³. Он открыл аналитический метод письма, без которого немыслимо было бы само понятие «стиля Мусоргского». Наконец, «Женитьба» стала родоначальницей широко разветвленного семейства прозаических опер XX века.

Вместе с тем надо признать, что «Женитьба» представляет лишь первый шаг в новом направлении. Все, что выросло из нее в творчестве Мусоргского, явилось продолжением ее находок. История показала, что влияние «Женитьбы» на творчество композиторов XX века было по-настоящему плодотворным лишь в тех случаях, когда авторы новых произведений, опираясь на прогрессивные принципы Мусоргского, развивали и обогащали их. И наоборот. Попытки буквально воспроизвести манеру «Женитьбы» приводили лишь к бледной копии приемов Мусоргского без свойственных им остроты и блеска (это относится, в частности, и к музыке «Женитьбы», дописанной М. М. Ипполитовым-Ивановым).

Попробуем же ответить на вопрос, в чем причины известной слабости «Женитьбы». Несмотря на присутствие ряда обобщающих моментов, сосредоточенных в инструментальном тематизме, они коснулись, все же, лишь частных. Аналитическое начало не уравнивается синтезирующим, что налагает от-

¹ Мазель Л. Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики. М., 1978, с. 156.

² Там же, с. 143.

³ Приблизительно в одно время с Мусоргским прозой заговорил в опере и Вагнер. Но причины и задачи были у него совсем другие.

печаток на стиль оперы в целом. В ней мало музыки, свободно обращающейся к слушателям.

Мусоргский строго ограничил себя показом только того, что крылось в речах и движениях действующих лиц. От себя он почти не сказал ни слова. Оперный композитор обычно не только представляет действующих лиц. Он часто говорит «через их головы», высказывая о них то, что подчас неизвестно им самим. Этой возможности лишил себя Мусоргский, отвергнув, в частности, симфонические эпизоды, ансамбли, хоры и т. п. Инструментальная партия «Женитьбы» — вообще явление двойственное. С одной стороны, служа поддержкой и дополнением к партии голоса, она стала источником ярких гармонических, ладовых и тембровых открытий и немало содействовала формированию нового ладового мышления. Но, с другой стороны, ее роль оказывается обедненной, поскольку выполняет она лишь прикладную, вспомогательную функцию.

В XX веке сужение ариозно-распевного начала влекло за собой, в большинстве случаев, компенсацию в виде значительного развития симфонического или другого элемента, несущего в себе момент обобщения (таковы симфонические, ансамблевые и другие развернутые формы в опере «Нос» Шостаковича, хоры в «Мертвых душах» Щедрина). В иных случаях внутри речитативов рождалось яркое музыкальное начало, возвышавшее до поэтического уровня самую прозаическую речь (здесь скрещивались влияния «Женитьбы» и «Каменного гостя»). Естественно, что последний тип более всего проявлялся в лирических операх и эпизодах (лирические образы «Войны и мира» Прокофьева, опера «Человеческий голос» Пуленка) и не связывался с бытовым началом и сатирой.

Особый вопрос встает в связи с развитием комедийного начала. Со временем музыкальная проза вошла в жизнь, перестала быть явлением особенным, исключительным. Сделалось привычной, потеряло свою остроту и сочетание музыки с будничным, сниженным текстом. И тогда выступили на сцену различные приемы комедийного и сатирического заострения. «Нос» Шостаковича яркий пример гротескирования речевых интонаций, гиперболизации их до уровня ирреального. В «Мертвых душах» Щедрина гротеск проявляется, например, в исполнении женским голосом мужской партии (Плюшкина). Застольная речь Чичикова на обеде у губернатора строится на общепонятных оперных интонациях, без слов.

Уточнились в ряде случаев драматургические функции музыкальной прозы. Она то подчеркивает театральную условность и ограниченность персонажей («Любовь к трем апельсинам» Прокофьева), то выражает их мещанскую сущность («Мавра» Стравинского), то служит средством гротескирования и пародирования речи. Таким образом, «Женитьба» сыграла важную роль в дальнейшем развитии музыки.

ПУШКИН И МУСОРГСКИЙ

Задолго до сочинения «Бориса Годунова» в музыке Мусоргского стало заметно интуитивное стремление к большой трагедийной теме, хотя точные контуры ее еще не были ясны. Вероятно, на такой лад настраивало композитора напряженное положение в стране, дававшее знать о себе глухими раскатами и отдельными вспышками крестьянского освободительного движения.

Начало творческого пути Мусоргского характеризовалось обращением к зарубежной тематике, что на определенном этапе было свойственно всем русским композиторам балакиревской школы. Обращение к крупнейшим именам зарубежной литературы отражало процесс идейного обогащения русской музыки. Но когда молодой Мусоргский пытался воплотить в звуках могучий порыв толпы или горестное раздумье о судьбах народа, из-под его пера стихийно рождались русские мелодии, хотя он сам в тот момент искренне воображал, что пишет на иностранный лад. Это действительно были русские интонации, только лишенные точных жанровых связей с крестьянским фольклором, считавшимся Мусоргским в ту пору единственным показателем национального. Кстати сказать, именно этим и объясняется возможность позднейших «пересадок», в частности — перенесение целых больших кусков музыки из «Саламбо» в «Бориса Годунова», где они оказались более уместными (речь не идет, разумеется, об эпизодах с яркой восточной окраской).

Наблюдения над типами интонаций, отбиравшимися молодым Мусоргским, помогают раскрыть характерные стимулы его творческих исканий. Самым ранним замыслом трагедийного плана была музыка к «Царю Эдипу» Софокла.

19 августа 1858 года Кюи писал Балакиреву: «Мусоргский бредит... Эдипом»¹. Из музыки к трагедии «Эдип» сохранилась только хоровая сцена в храме, неоднократно перерабатывавшаяся. До нас дошли три редакции 1859, 1860, 1961 годов; музыка из сцены в храме была позднее использована автором

¹ Кюи Ц. Избранные письма. Л., 1955. Здесь и далее обобщены наблюдения, сделанные мною в 1959 году в № 3 «Советской музыки» в статье «Путь к народным музыкальным драмам Мусоргского».

в финале второго акта «Саламбо» (1863), а еще позднее — в набросках сцены кулачного боя для оперы-балета «Млада»¹.

На глубокий след, оставленный в творческой биографии композитора «эдиповой линией», справедливо указал Асафьев; он отметил также, что работа над «Эдипом» совпала у Мусоргского с изучением образцов музыки трагедийного и драматического плана («Князь Холмский» Глинки, «Король Лир» Балакирева, «Реквием» Моцарта, произведения Глюка, Бетховена), и метко назвал это, ссылаясь на Стасова, увлечением «скорбью высоких помыслов высокой человеческой природы»². Отсюда шел путь к образу страдающего царя Бориса.

Была представлена и другая сторона, которой предстояло выступить в «Борисе Годунове», а именно — народ. Сцена в храме, та самая, с которой Мусоргскому явно жалко было расставаться, показала толпу в дни горьких испытаний, терпящей бедствие по вине своих правителей. Оправдалось сделанное в другой связи замечание Асафьева: «Через все творчество Мусоргского идет нить поисков хоров не как многоголосных сочинений на заданное слово, а хора, как коллективного действующего лица»³.

Характерна следующая деталь. В первоначальном варианте 1859 года на словах «сжальтесь» (цифра 13) появилась ниспадающая попевка, начинавшаяся с квартового хода:

20

Сопрано
Альти
Тенора
Басы

Сжаль - тесь, о, сжаль.тесь над на - ми,

¹ В письмах Мусоргского еще упоминаются: увертюра и два антракта — b-moll и Es-dur.

² Асафьев Б. Избр. труды. М., 1954, т. 3, с. 146—147.

³ Там же, с. 153.

Промелькнув незаметно, она исчезла. Но при первой же переработке композитор, как бы ощутив ее выразительную силу, стремится «подать» ее более рельефно. В варианте 1860 года она вводится уже в первый раздел трехчастной формы вместо изъятых маловыразительного куска музыки (цифра 5), а оркестровая реприза начинается прямо с ее проведения.

Усилившийся интерес композитора к этой попевке не случаен. Здесь впервые Мусоргский использовал народную по происхождению интонацию плача, причета, которая впоследствии станет типичной для выражения народных бедствий. Хотя в хоре из «Эдипа» композитору еще не удалось превратить квартовую попевку в основное зерно интонационного развития, попытка придать ей некое обобщающее значение несомненна¹.

Другая примечательная находка в этом хоре — динамическое оркестровое сопровождение, построенное на удержанной тематической фигурации. Оно вносит в характеристику народа элемент активности, напористости.

Мусоргский не закончил своего «Эдипа». Но одновременно с ним (1859) он создал романс, предвещающий более поздние трагедийные страницы — «Листья шумели уныло» («Могила») на текст А. Плещеева. Удивительно, что на раннем этапе, попеременно с другими, совсем еще незрелыми и очень разнообразными по тенденциям романсами, родилось это произведение, полное предчувствия суровой боли! Уже здесь, на ранней стадии, проявилось присущее Мусоргскому фони́ческое чувство гармоний. Медленно разворачивается движение (разложенные трезвучия), в котором мелькают рядом блики субдоминанты дорийской и натуральной, побочных доминант, и все — в пятибемольной минорной тональности.

Летом 1863 года последовали два новых романса: «Песня Старца» и «Царь Саул» (Гёте в переводе Струговщикова и Байрон в переводе Козлова). «Царь Саул» примечателен своей пластичностью. Обращение к сыну, к вождям предвосхищает интонационные обороты Бориса. Впрочем, дело не в самом факте сходства с интонациями Годунова. Дело в создании личности, отмеченной чертами величия и благородства. Герой «Песни Старца», ошибочно принимаемой в ту пору Мусоргским за «портрет с натуры», на самом деле является первым из «мудрых старцев», преломленным сквозь распевно-задушевную речь сусанинско-руслановского типа. Впервые появляется мелодия, которая ляжет в основу многих будущих трагедийных тем — с нее начнется симфоническое вступление к «Борису», она про-

¹ При переработке этого хора в сцену кулачного боя для «Млады» образное значение ее оказалось полностью переосмысленным. Благодаря ритмическим изменениям она приобрела плясовой оттенок. Вместе с тем ее национально-русский характер получил на этот раз гораздо более определенное выражение.

звучит в трагически переломный момент III действия «Хованщины», в момент обращения стрельцов к Хованскому¹.

И, наконец, четвертая песня — «Дуют ветры» (1864). Бурные события современной действительности требовали отражения в творчестве, они буквально «стучались в дверь». Но у автора еще не было для них четко продуманной словесной канвы. Лирическое стихотворение А. Кольцова «Дуют ветры» несколько искусственно приспособлено к новой задаче: путем усеечения конца (то есть, по существу, главного в смысловом отношении и вершинного в композиционном строе лирического эпизода) оно превращено в рассказ о буре-непогоде, в музыкально-стилистическом отношении предвосхищающем обрисовку мятежного народа из «Бориса Годунова». Отсутствие развитого сюжета несколько обедняет романс, придает ему черты статичности, незавершенности. Исследователи не отметили этой слабости. Они лишь указали на сходство с хором «Расходилась, разгулялась». Музыкальное сходство, действительно, имеется, и не только с хором «Расходилась, разгулялась», но и с песней Варлаама «Как во городе было, во Казани». Создается ощущение, что мелодия послужила прототипом песни: в ней упорно и настойчиво звучит интервал квинты. Тоника, расположенная вверх и сопряженная с субдоминантовым тоном, поначалу воспринимается как доминанта. (В песне Варлаама от доминантового звука отталкивается мелодия.) Не достает только фригийского оборота.

На мысль о сходстве с хором «Расходилась, разгулялась» наталкивает присутствие подвижного сопровождения из октав.

Благодаря растяжению ритма подчеркивается мрачная интонация, связанная со звуком «у» («*дуют ветры, ветры буйные, ходят тучи, тучи темные*»), — случай инструментовки текста, у Мусоргского довольно редкий.

Мотив всенародных бедствий получил новое выражение в опере «Саламбо» (1862—1869). В романе Г. Флобера «натуралистическое» (по выражению автора) толкование истории сочеталось с элементами романтического метода². Стремление изучить человеческую природу и поведение человека в моменты накала страстей, вызванного катаклизмами истории, заставило Флобера кое в чем соприкоснуться с «неистовыми» романтиками. Взыбленность чувств, отблески кровавых событий на каждом из действующих лиц романа, его общая раскаленная атмосфера привлекли Мусоргского, не чуждого в юности романтических увлечений. Однако для композитора показательно, что сюжет романа подвергся в процессе работы значительному переосмысле-

¹ С. Шлифштейн указывал, что самый рисунок ее представляет «не что иное, как мелодический эмбрион темы разоренной Руси» (темой «разоренной Руси» назвал В. Беляев первую тему, открывающую оперу «Борис Годунов»).

² Реизов Б. Творчество Флобера. М., 1955.

Не слишком скоро, с силою

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Первая система содержит три такта, вторая — также три. В первой системе под нотами напечатаны слова: «Ду - ют вет - ры, вет - ры». Во второй системе — «буй - ны е;». Музыка написана для голоса и фортепиано. В начале первой системы и в начале второй системы (перед вторым тактом) стоит динамическое обозначение *f* (форте). В конце первой системы (перед третьим тактом) — *p* (пиано). В начале второй системы (перед вторым тактом) — *sf* (сфорцандо). Музыкальный стиль — романс или опера XIX века.

нию. Самым показательным стало то, что он соединился с характерной для Мусоргского темой борьбы враждующих социальных сил, и постепенно героем стал предводитель восставших ливийцев — Мато (что и послужило поводом для переименования оперы).

При отдельных слабостях этого произведения (рыхлость формы, отсутствие индивидуальных характеристик) трудно переоценить его значение в творческой биографии Мусоргского. Впервые появились здесь яркие, запоминающиеся мелодии, вошедшие в арсенал выразительных средств композитора.

Особенно богата музыкальными находками массовая сцена у капища Молоха. Здесь порой ощущается та сурово-величавая патетика, которая в музыке «Бориса» и «Хованщины» станет выражением бедствий Руси.

В свое время Стасов выразил сомнение в целесообразности использования музыки из сцены у капища для ариозо царя Бориса, отметив, что «характер молебности, форма хора, последовательное вступление одной половины хора за другую — все это, кажется, было для этой музыкальной мелодии выгоднее и сроднее, чем самобичевание и страх раскаивающегося Бо-

риса»¹. В этом критик был неправ; он недоучитывал всей сложности содержания, вложенного Мусоргским в характеристику Бориса Годунова. Борис — не просто кающийся грешник, но и ответчик перед народом и собственной совестью за судьбы страны. Его личная трагедия неразрывно связана с трагедией государства. Вот почему вполне закономерно перенесение в его партию тематического материала из «Саламбо», рисующего скорбь и смятение народа перед лицом надвигающейся на государство опасности².

Русский характер этой музыки проявляется прежде всего в широкой песенной мелодии, в наличии свободного вариантного развития попевок и в натуральных ладовых оборотах (дорийских, фригийских). Настроение строгой и возвышенной печали достигается особой оригинальностью гармонических средств: натурально-ладовая основа вносит в музыку арханчское звучание, а патетический оттенок привносится звучанием мажорных гармоний (дорийской субдоминанты, побочных ступеней, выступающих в роли временных тоник, и т. д.). При этом Мусоргский выбирает красочные, многобемольные тональности³.

Сцена у капища содержит еще один характерный эпизод, предвосхищающий музыку «Бориса». Это — обращение к народу главного жреца «Горе нам, горе, сыны Карфагена! Плачь и печаль в домах наших!» В нем нетрудно увидеть прообраз монолога дьяка Щелкалова («Православные! Неумолим боярин... печаль на Руси, печаль безысходная...»). Особенность сценической ситуации (воззвание к народу) обусловила в обоих случаях ораторский тон начальной фразы и общий приподнято-горестный характер речи (и тут и там — «тональность скорби» *es-moll* с перемежающимися элементами минора и мажора, а также появление диссонирующих гармоний, выражающих острую душевную боль).

Можно было бы упомянуть также о зарождении в музыке «Саламбо» характерных для Мусоргского «колокольных» тембров, которые служат здесь средством усиления трагического и тревожного начала:

22



¹ Стасов В. Избр. статьи: В 5-ти вып., вып. 3, с. 107.

² Этот момент особенно подчеркнут во второй редакции «Бориса Годунова».

³ На первых порах в этой красочной палитре гармоний явственно чувствовалось влияние Балакирева.

В «Саламбо» получили свое развитие и те элементы характеристики народной толпы, которые содержались в хоре из «Эдипа», придавая музыке особую стремительность и размах. Теперь они служат воплощению характера вольнолюбивых, полных неукротимой силы ливийских воинов. Ориентальный колорит «Боевой песни ливийцев» не помешал композитору предвосхитить в ней некоторые черты восставшего русского народа из могучих хоров сцены «Под Кромами».

При общем стремлении автора подчеркнуть восточный характер музыки, в мелодии то и дело появляются по-русски звучащие обороты (как например, на словах: «Раздайся ж, песнь свободы!»). Лихие возгласы «Ай-га!», стремительные унисоны хора, подвижное оркестровое сопровождение создают ощущение неумной, бурлящей силы. В средней, разработочной части хора происходит расширение лада за счет введения целотонных и энгармонических последований, рисующих в данном случае разгул стихийных сил.



В «Саламбо» можно обнаружить еще одно характерное устремление — к обрисовке в музыке острых психологических ситуаций, к обнажению переживаний человеческой личности в наиболее критические минуты жизни. Таков драматический монолог приговоренного к казни Мато, для Мусоргского — первый опыт подобного рода. Композитор всячески подчеркивает крайнее возбуждение своего героя. Музыкальная форма клочковата, язык перенасыщен диссонансами, хроматизмами. Но при всей своей хаотичности монолог служит одним из подступов к таким замечательным страницам Мусоргского, как эпизоды галлюцинаций или сцена смерти царя в «Борисе Годунове».

Увлечение юного Мусоргского темой народных потрясений сказалось не только в его произведениях для театра. К этой же группе сочинений примыкает хор «Поражение Сеннахериба» (1-я редакция — 1867 год). Он отличается суровым пафосом.

Музыка воссоздает образ хищных вражеских орд, а также передает скорбь, ужас и мужественную решимость жителей осажденного города. Тематический материал крайних частей трехчастной формы предвосхищает будущую тему галлюцинаций Бориса (расходящиеся хроматизмы, секвенционно развивающиеся мотивы); вместе с тем, маршеобразное движение придает музыке характер внутренней собранности и сдержанности. Любопытно, что и в этом хоре присутствуют русские, народно-бытовые по своему происхождению интонации, однако в очень сложном преломлении (возможно, что их народные истоки не были осознаны композитором). Убедиться в этом можно, сопоставив следующий отрывок из «Поражения Сеннахериба»



с плачем стрелецких жен из «Хованщины», народный характер которого не подлежит сомнению:

25

Сопрано

на по ги бель!

Альты

Как мы смогли убедиться, русский стиль вместе с особым трагедийным языком Мусоргского зрел в произведениях, написанных на тексты и сюжеты иностранного происхождения. То, что этот стиль русский, раскрылось Мусоргскому к началу работы над «Борисом».

Но этим не исчерпываются истоки оперы. Сюда присоединяются еще другие жанры. Не случайно сам Мусоргский причислил сюда «народные картинки», которые он назвал «предвестницами» «Годунова». Сочиняя их, он, конечно, еще не думал об опере. Ситуации, в которых показаны персонажи, отлича-

ются от тех, что возникнут в «Борисе». И тем не менее нельзя не обратить внимания на совпадение лиц и переживаний, особенно в песнях на собственные слова композитора: Юродивый в своей детской наивности, острые на язык мальчишки (в «Борисе Годунове» они будут дразнить самого Юродивого). А ругающиеся, голосащие бабы из первой картины пролога, не потомки ли они героини «Пьяной тетери»? Что же касается «Сиротки», то интонация мольбы станет символом страдающей Руси. Не доказывает ли это, что Мусоргский хорошо знал русский народ и выбрал для своих зарисовок типичные образы?

Через Пушкина Мусоргский приобщился к шекспировскому началу. Пушкин, как известно, впервые обратился к «вольной кисти шекспировой», разрушив не только пресловутый закон трех единств, выдвигавшийся в качестве непреложного теоретиками классицизма, но разрушив и «четвертое» единство — «единство слога». «Равным образом в „Борисе Годунове“ звучит не один-единственный традиционный „высокий штиль“ трагедии классицизма, но и самая разнообразная и живая речь, соответствующая не только социальному положению, но даже в некоторых случаях национальности действующих в трагедии лиц»¹.

Из двух жанров, представляющих историческую драматургию Шекспира, Пушкину оказалась ближе хроника. Ее элементы он широко ввел в свою пьесу. Как это нередко бывало у Мусоргского (вспомним случай с Некрасовым), первое впечатление от художественного произведения дало всходы позднее. Черты хроникального жанра реализовались в «Хованщине». В то же время в «Борисе Годунове» ярче выражены черты трагедии, хотя ее многоплановость значительно превосходит все, что было до этого свойственно оперному жанру.

Мусоргский отказался от непринужденного нанизывания большого числа коротких эпизодов и введения огромного количества действующих лиц. Уменьшив число картин за счет их слияния и пропуска, композитор укрупнил каждую из них, придал им большую завершенность и драматическую остроту. Сквозное действие стало более напряженным и целеустремленным. В нем появились кульминации и срывы. К тому же он убавил количество персонажей. Родовитое боярство представлено одним только Шуйским. Зато роль пушкинских эпизодических персонажей, которые представляют народ или так или иначе воплощают отношение народа к царю, была развита. Пимен выступает после сцены в келье еще раз в качестве народного мстителя (ему поручен теперь рассказ патриарха). Варлаам с Мисаилом выступают в качестве заводил восстания. А Юродивый становится вещей фигурой и с ним связано завершение

¹ *Благой Д.* Мастерство Пушкина. М., 1955, с. 118.

оперы¹. Обращение к Шекспиру утвердило Пушкина в его реализме.

Белинский стремился очистить оценку Шекспира от одно-сторонности, которую внесли в нее романтики. Они абсолютизировали в качестве самодовлеющих норм сочетание трагического и комического, разорванность драматургической формы и неистовство страстей. Шекспира они провозгласили диким и мрачным, «смешав с ними его глубину и бесконечность»² и не поняв, что формы его драм «условливаются идеею, которая в них воплотилась». Эти слова сказаны Белинским о Гюго, драмы которого, по преувеличенности выраженных в них страстей, по гротесковости изображенных картин жизни, он считал «клеветой на природу человеческую и на творчество». У Пушкина шекспировская раскованность письма служит приближению к жизненной правде.

Естественно, что в представлении Мусоргского пушкинское навсегда слилось с шекспировским. Разумеется, конкретные исторические взгляды каждого из художников были различны. Но и здесь намечалась явная преемственность.

Как уже мною отмечалось в статье «Мусоргский и Шекспир»³, для Шекспира в его исторических хрониках не вставал вопрос о законности королевской власти. С беспощадной правдивостью реалиста-психолога показывает он слабости отдельных королей, остающихся для него обыкновенными людьми с их пороками и недостатками. Не раз заставлял он преступных правителей в хрониках и других произведениях (например, в «Макбете») мучиться от укоров совести и олицетворял эти муки в образе мертвецов, являвшихся в сознании живых (вот мотив, нашедший отражение у Пушкина и в полную меру развитый Мусоргским). Но при всем том Шекспир считал централизованную власть благом для родины. Данная концепция получила некоторую трещину только в римских трагедиях («Юлий Цезарь», «Кориолан»).

Тонко, иносказательно выражена мысль о незаконности царской власти в «Борисе» Пушкина и Мусоргского. Путь к трону лежит через предательство и пролитую кровь. Эта мысль выражена на примере не только Бориса, но и Самозванца. Трагедия Пушкина — почти ровесница декабрьского восстания — отразила передовые мысли эпохи. В трагедии действует не недостойный правитель, а благородная личность, роковым образом запятнавшая себя причастностью к власти, неотделимой от преступ-

¹ Переосмыслению жанра содействовало еще одно обстоятельство: Мусоргский считал, что пьеса Пушкина предназначена для чтения, а не для постановки. «Пушкин писал в драматической форме „Бориса“ не для сцены» (из письма 1877 года — Лит. наследие, т. 1, с. 232).

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1953, т. 2, с. 548.

³ В кн.: Шекспир и музыка. Л., 1964.

ления. Этот момент подчеркнут у Мусоргского, Борис значительно лиризован и психологизирован.

Особо стоит вопрос о народе. У Шекспира народные сцены носят эпизодический характер. Мнение толпы неустойчиво, переменчиво; она быстро меняет свои симпатии и антипатии (это исторически обусловлено отсталостью и распыленностью народных масс Англии в елизаветинские времена). Однако простоватых с виду представителей народа Шекспир любил наделять здравым смыслом и заставлял их высмеивать пороки общества. Мы не говорим о народных массах в «Кориолане», в котором (единственный раз) взаимоотношение главного героя с народной массой становится одним из важнейших драматургических мотивов. Впрочем, в хрониках существует ряд весьма выразительных штрихов. Король Генрих IV, отправляясь в изгнание, низко кланялся толпе, чтобы заранее, на случай возвращения, заручиться ее благосклонностью. Ричард II, невзирая на поражения, не считал свое дело проигранным, пока не услышал о переходе народа на сторону Болинброка. Падение Ричарда III, равно как и Ричарда II, Шекспир объяснял, между прочим, отсутствием у них опоры в массах.

Особенность пушкинской концепции проявилась в том, что он сделал народ героем трагедии. «Это был целый переворот и в искусстве и в общественном мышлении,— пишет Г. Гуковский.— До Пушкина никто этого не сделал ни в России, ни в Западной Европе, даже Вальтер Скотт, даже молодой Гёте. Для Пушкина это было необходимо и закономерно. Он писал позднее в своих заметках о драме (1830): „Что развивается в трагедии? Какая цель ее? Человек и народ, судьба человеческая, судьба народная“. Значит, именно трагедия в его понимании была по преимуществу посвящена той проблеме, которая выдвигала народ на первое место»¹.

Но народ у Пушкина — своеобразный герой. Он открывает путь Гришке-расстриге.

Я сам скажу, что войско наше дрянь,
Что казаки только села грабят,
Что поляки лишь хвастают да пьют,
А русские... да что и говорить...
Перед тобой не стану я лукавить,
Но знаешь ли, чем сильны мы, Басманов?
Не войском, нет, не польскою помощью,
А мнением, да! мнением народным.

Так говорит сторонник Самозванца, боярин Пушкин.

Вместе с тем народ не способен к решительным действиям. Века рабства, темноты, бесправия сделали его к тому неподготовленным и внушили ему слепую веру в царя. Свои упования на Лжедмитрия народ связывает с тем, что это «законный»,

¹ Гуковский Г. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, с. 15.

«настоящий» да еще «чудом спасенный» царь, в то время как Борис — узурпатор, убийством завоевавший престол. Покорно, но нехотя, избрав Годунова на царство, народ обвиняет его впоследствии в голоде, в пожарах, во всех бедствиях, обрушившихся на страну. В этом верно схвачена народная психология: мечта о лучшей жизни и наивность, легковерие, готовность уверовать в чудо. Единственное активное волеизъявление его — молчание на призыв славить Самозванца. Впрочем, это последний, финальный штрих, обрывающий действие...

Значительная часть трагедии идет на фоне вспыхнувшего восстания. Об этом мы узнаем из разговоров действующих лиц, из иносказательных реплик:

Конь иногда сбивает седока,
Сын у отца не вечно в полной воле.

Но само восстание не показано. Здесь в декабристскую эпоху сыграли роль цензурные соображения да отстраненность народа от государственных дел.

Во времена Мусоргского положение изменилось: своими участвовавшими выступлениями народ заставил говорить о себе. И у Мусоргского в опере впервые народ выступил с открытым восстанием. Он уже более не безмолвствовал — он действовал. Но как? Каковы были результаты его стихийных действий? Об этом мы скажем немного дальше.

Мусоргский отчетливо видел, что народ — важная движущая сила истории, но знал, вместе с тем, и о его доверчивости. За сорок четыре года, прошедших со дня сочинения пьесы Пушкина, в этом отношении ничего не изменилось (известно, что вера народа в царя была «расстреляна» только в 1905 году). Трагедия народа заключалась по-прежнему в легкости, с которой удавалось его обмануть, и современность Мусоргского служила тому наглядным доказательством.

Композитор показал это своеобразным путем. Мечта народа о счастье воплотилась в светлой, лирической, песенной теме, которая связалась с образом убиенного Димитрия-царевича. Появившись впервые в рассказе Пимена об углическом убийстве.

26 [Сдержанно]

p

Ле-жит в кро-ви за-резанный царевич; ца-ри-ца

она подхватывается в конце той же сцены Самозванцем, которого призвана отныне сопровождать. Вновь возникнув в сцене Бориса Годунова, прозвучав в устах Шуйского, она явится вновь царю в образе мучительных, страшных видений и промелькнет в таком же виде в сцене смерти Бориса.

Но самое разительное изменение произойдет в дальнейшем в партии Самозванца. В сцене у фонтана, расцветенная роскошным оркестровым убранством, она решительно изменится. На словах «Мчатся в главе дружины храброй, встретить лицом к лицу вражьи полки, с боя, со славой, взять наследный престол...» она обретет инструментальное, жестокое звучание и, сопровождаемая пунктирным ритмом, полностью утратит русский характер. В таком же виде фигурирует она в финале сцены под Кромами, став живым свидетельством происшедшей подмены значений (от слов «За нами, в славный бой!»). Тема эта не принадлежит, следовательно, персонально никому. Видоизменяясь, она представляет множество вариантов, символизируя каждый раз особое отношение того или иного персонажа к народу. Это живое воплощение той системы связей, которая существует в опере.

В трагедии Пушкина Мусоргский нашел все, что искал и что рвалось наружу. Но это не значит, что он пошел слепо за оригиналом. Он внес существенные изменения, обусловленные эпохой, и поправки, связанные со спецификой оперного жанра. Усиление роли народных сцен — первый показатель этого процесса переосмысления. Массовые сцены стали больше и приобрели законченный характер. В объединенной редакции оперы¹ их оказалось три: первая картина пролога (зов на царство), сцена у Василия Блаженного и сцена под Кромами. В целом линия народных сцен выстраивается удивительно логично: первая показывает равнодушие народа при избрании царя, вторая — тяжелую жизнь народа (новый мотив, введенный по сравнению с Пушкиным через хор «Хлеба!») и рост напряжения при вести о приближении Самозванца, и, наконец, третья — открытый бунт.

В этой связи нареканиям подверглась разомкнутость финала. Действие оперы остается, по существу, открытым. Восстание в разгаре, народ готов казнить пленника (борисова воеводу). Но внезапно въезжает Самозванец. Он милует того, кого толпа только что преследовала, и народ уходит вслед за ним. На сцене остается один Юродивый. С тоской и страхом

¹ В первой редакции (1869) было 7 картин (отсутствовали польские и сцена под Кромами). Во второй (1872) прибавились две польские сцены и сцена под Кромами, зато выпала сцена у собора. Второе действие получило новое оформление. Почти во всех остальных сценах появились доделки и добавления. Остается предположить, что Мусоргский выбросил сцену у собора Василия Блаженного, опасаясь вмешательства цензуры (соответствующая сцена у Пушкина не была допущена к исполнению).

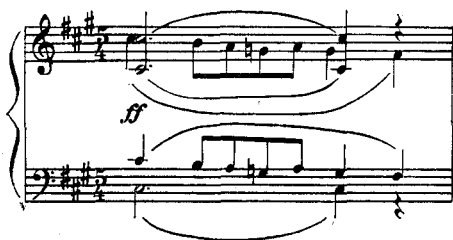
всматривается он вперед: что ожидает русский народ в будущем?.. Щемящая боль слышна в его песне. Такой финал несколько не походил на привычный. Но отсутствие традиционных хоров, славлений и т. п. отвечало духу новой оперы, которая заканчивалась вопросом. Стихийное восстание показало себя несостоятельным. Что же дальше? После временного триумфа с особой остротой раскрывается трагедия народа.

Особенности замысла оперной формы не были поняты современниками. В частности, критик А. Фаминцын упрекнул Мусоргского в неумении строить оперный финал¹. Незамкнутый финал оказался типичным для исторических опер Мусоргского. 1872 год — год окончания «Бориса Годунова» — был, вместе с тем, уже началом работы над «Хованщиной», оперой, отличающейся таким же незавершенным финалом. Впрочем, строго говоря, по эстетическим канонам того времени и финал «Бориса Годунова» Пушкина нельзя считать замкнутым.

Насколько органична вообще для оперы сцена под Кромами? Этот вопрос вставал не раз перед советскими музыковедами. Последование сцен казалось куда более логичным в первой редакции, завершающейся смертью Бориса.

Тесную связь сцены под Кромами с первоначальным замыслом можно доказать рядом интонационных совпадений. Они заметны начиная со второго проведения хора «На кого ты нас покидаешь» (пример № 27а). Следующее звено — песня Варлаама (пример № 27б) и, наконец, хор «Расходилась, разгулялась» (пример № 27в).

27 а



27 б



¹ Музыкальный листок, 1874, № 15—16, 3 и 10 февраля.



В первом случае за интонацией притворного плача чувствуется скрытая, затаенная, самому народу еще неизвестная сила. В песне Варлаама она выступает под оболочкой веселья. В хоре «Расходилась, разгулялась» она вырывается наружу.

Сошлемся также на статью И. Земцовского «Интонационное зерно оперы „Борис Годунов“»¹, в которой доказывается интонационное единство всех народных тем оперы (включая и некоторые темы отдельных представителей народа). На большом количестве примеров Земцовский доказывает, что Мусоргский использовал для народных тем самые типичные, распространенные попевки и что методом вариантно-попевочного развития он объединил все народные сцены.

Необходимо также сказать о редакциях. Думается, что первую редакцию нельзя считать законченной, хотя Мусоргский уже на этой стадии обращался в театральный комитет, прося о предоставлении права на постановку. Конечно, не эта незаконченность послужила для театрального комитета основанием для отказа, но она дала Мусоргскому повод додумать до конца свое сочинение и, в первую очередь, народные сцены. Вторая редакция явилась органичным продолжением и развитием первой. В целом же можно сказать словами М. С. Пекелиса: «В отличие от многих других произведений, перерабатывавшихся их авторами, „Борис“ обладает существенной особенностью: его редакции не заменяют, а существенно дополняют одна другую»². Исключением является только II действие, которое существует в двух художественно равноценных редакциях.

В этой связи вспоминается мысль, промелькнувшая в последней статье Асафьева о «Борисе Годунове»³, но вскоре им самим преодоленная⁴, это мысль о раздельном исполнении сцены у собора и сцены под Кромами. «Для каждого крупного и серьезного драматического театра, — пишет автор, — очередная постановка пьесы Шекспира не является буквальным переносом на сцену выбранного перевода текста, а становится его творчески

¹ Советская музыка, 1959, № 3.

² Пекелис М. Мусоргский — писатель-драматург. Предисловие к Литературному наследию. М., 1972, т. 2, с. 8.

³ Асафьев Б. «Борис Годунов» как музыкальный спектакль из Пушкина. — В кн.: Избр. труды, т. 3, с. 100—160.

⁴ Там же, с. 9.

театральным переосмыслением и отбором. Пора с таким же решением подходить к великим ценностям оперной музыки, как диктующим спектакль, а не механическое воспроизведение музыкального текста»¹.

Но жизнь решила по-своему. Из всей сложности и множественности вопросов, выдвигаемых постановкой «Бориса», один решен твердо и навсегда: сцена у собора Василия Блаженного (из первой редакции) и сцена под Кромами (из второй) вошли обе в единую и неделимую редакцию как дополняющие одна другую. Вскоре появилась редакция Шостаковича, включившая обе².

В пору возникших в 40-х годах дискуссий о сцене под Кромами (вызванных попытками трактовать «Бориса Годунова» с позиций патриотической оперы типа «Ивана Сусанина») получила хождение версия о якобы имевшем место «самообвинении» Мусоргского в клевете на русский народ. Ее извлекли из незадолго до того обнаруженных Воспоминаний Голенищева-Кутузова. «Издевательства народа над боярином — это неправда, это нерусская черта. Рассвирепевший народ убивает и казнит, но не издевается над своей жертвой» — так якобы отозвался сам Мусоргский о сцене под Кромами³.

Воспоминания содержат немало пунктов, искажающих облик Мусоргского и вносящих путаницу в толкование его произведений. В частности, о «Борисе Годунове» у автора существовала своя концепция, согласно которой все, что не относилось прямо к психологической драме царя, оказывалось наносным, лишним. По его мнению, выходило, что несценичны пролог, сцена в келье, что Мусоргский временами наполнял сцену, «прерывая течение драмы», всякими «невозможными корчмарками и иезуитами, бродягами и юродивыми Иванушками»⁴. Многие данные, содержащиеся в Воспоминаниях, неточны, отдают догматизмом. Ни Стасову, ни кому-либо другому Мусоргский не делал признаний, подобных приведенным. «Из всех небылиц о великом

¹ Асафьев Б. «Борис Годунов» как музыкальный спектакль из Пушкина. — В кн.: Избр. труды, т. 3, с. 127.

² Казалось бы, сам факт оркестровки Шостаковичем второй редакции II действия определяет выбор именно этой редакции. Однако остается еще оркестровка самого Мусоргского. Оркестру Мусоргского, может быть, и не хватает мощи и силы, но нельзя ему отказать в характерности. Так, в частности, показательна следующая деталь. Светлым тембром деревянных духовых отмечены все эпизоды, связанные с образом ребенка или с образом детской невинности. Сюда относятся: Юродивый, тема Димитрия, голос младенца в рассказе Пимена о чудесном исцелении слепца и даже начало хора калик перехожих. Тембр фагота, близкий к вокальному и особенно — к народной песенности, окрашивает начало и конец оперы. Такие особенности оказались утраченными Шостаковичем. Думается, что вопрос об оркестровке Мусоргского еще встанет на повестку дня.

³ Голенищев-Кутузов А. Воспоминания. — В кн.: Музыкальное наследство, 1935, т. 1, с. 20.

⁴ Там же.

художнике, исходивших от его врагов и от его друзей, эта — едва ли не самая вопиющая», — восклицает по данному поводу исследователь Мусоргского¹.

Гораздо естественнее объяснить этот эпизод из сцены под Кромами, опираясь на высказывание И. Образцовой². Воспользовавшись статьей Д. Лихачева «Бунт кромешного мира»³ и книгой Д. Лихачева и А. Панченко «Смеховой мир Древней Руси»⁴, Образцова выводит ряд сторон творчества Мусоргского из смеховой культуры народа. Она пишет: «...В XVII веке, в эпоху бунтов, образы „кромешного мира“ стали выражением настроений обездоленных, „скитавшихся меж дворы“ бедняков, пропившихся догола пьяниц, одетых в рогожи, чунки кабацкие. Этот люд принял самое широкое участие в восстании Ивана Болотникова 1606—1607 годов. В преддверии же восстания, в 1604 году, в его среде была создана знаменитая „Камаринская“, вдохновленная борьбой мужиков Комарицкой волости со своим баринном, Борисом Годуновым...» И далее: «...карнавальная „изнаночная“ культура, которая в Древней Руси была уделом скomoroxов, в мятежном XVII веке приобрела общенародное значение. Она вписывается в общую картину разоренного мира, разрушенных ценностей, осмеянных традиций, выступающую перед нами при изучении текстов демократической сатиры того времени»⁵. В сцене под Кромами народ «играет» со своей жертвой, «дарит» ему столетнюю невесту, «величает» его... Но, добавим мы, хоть стиль сцены и примыкает к карнавальному, мы не найдем в музыке ничего пошлого, вульгарного. Используя для данного эпизода в качестве песенного прообраза песню из сборника Вильбоа (1860, № 19), Мусоргский придал эпизоду не изуверский и жестокий характер, а оттенок размаха и удали, впервые на протяжении оперы вырвавшихся наружу в сцене под Кромами.

Музыкальный текст «Бориса Годунова» дает дополнительные доказательства того, что в народных сценах действительность предстает в «изнаночном» виде. Если в сцене коронации действие открывается колокольным звоном, то в народных сценах тоже есть свой колокольный звон, хотя и не похожий на тот, официальный. Он присутствует, по существу, во всех трех народных картинах. В первой народ забит, задавлен, волеизъявление его неопределенно, и непонятно, что звучит: может быть, это шум толпы, наполняющей площадь? (пример 28).

В сцене у собора, в которой состояние народа находится на грани взрыва, тема колокольного звона становится явственнее.

¹ Шлифштейн С. Мусоргский. Художник. Время. Судьба, с. 194.

² Образцова И. К пониманию народного характера в творчестве Мусоргского. — Советская музыка, 1980, № 3.

³ В кн.: Семиотика. Тарту, 1979.

⁴ Лихачев Д., Панченко А. Смеховой мир Древней Руси. Л. 1976.

⁵ Указ. статья, с. 97—98.

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырех систем нот. Каждая система содержит две стaves: верхнюю (сопрано) и нижнюю (бас). Музыка написана в G-мажоре (один диэзис) и common time. В первой системе (мера 28) есть динамическое обозначение *f*. Мелодия в правой руке состоит из непрерывных восьмых нот, а в левой руке — из более медленных движений, часто с длительными нотами.

Она звучит дважды, но каждый раз снижается:

29a

[Умеренно]

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Каждая система содержит две стaves: верхнюю (сопрано) и нижнюю (бас). Музыка написана в G-мажоре (один диэзис) и 4/4 такте. В первой системе (мера 29a) есть динамическое обозначение *mf*. Мелодия в правой руке состоит из восьмых и четвертных нот, а в левой руке — из четвертных и восьмых нот. Во второй системе (мера 30) есть динамическое обозначение *f*.

6 [Умеренно]



И наконец, в сцене под Кромами действие открывается диким набатом. Звонят фигурации в верхних голосах, раздаются громовые удары нижних:

30 Allegro non troppo



И в дальнейшем, в точке высшего напряжения, в коде хора «Расходилась, разгулялась», слышатся вновь, но уже многократно усложненные звуки набата.

Проследим, в каком соотношении находятся между собой метод «Женитьбы» и «Бориса Годунова». Какую роль сыграла «Женитьба» в формировании метода «Годунова»? Следы «Женитьбы» безусловно заметны. Опыт работы над ней раскрепостил письмо Мусоргского. Даже в характеристике народной массы (которая отсутствует в «Женитьбе») есть отпечаток ее влияния. В каждой из массовых сцен имеются яркие бытовые зарисовки, сделанные прозаическим речитативом (Мусоргский выделяет для них даже отдельные голоса из хора). Это — и лихая перебранка, начинающаяся со слов «Митюх, а Митюх,

чево орем?», и рассказ о том, как «вышел это, братцы, дьякон здоровенный, да толстый»... Есть свой речитатив и в сцене под Кромами: «Вали сюда! на пень вали, на пень, ребята!» Во всем этом искрится чисто народный юмор. Это смеховая культура в действии.

Однако наряду с бытовой характеристикой Мусоргский дает почувствовать и величие понятия «народ» («Я разумею народ как великую личность, одушевленную единою идеею», — писал он в посвящении на одном из экземпляров клавира). Эту характеристику он осуществляет через звучание тем, несущих в себе обобщающее значение. Не случайно в них звучит как бы вековой плач — удел русского народа. Они подобны образу некрасовского стона:

Выдь на Волгу: чей стон раздается
Над великою русской рекой?
Этот стон у нас песней зовется...

К этому образу относятся два проведения плача народа из первой картины пролога (плач этот наигранный, но, как увидим, он имеет и другую сторону), плач Юродивого и хор «Хлеба!» из сцены у Василия Блаженного, скорбная песня-плач, замыкающая оперу (можно было бы добавить и открывающий II действие плач Ксении, близкий в обеих редакциях к народным интонациям). На противоположном полюсе стоят моторные, плясовые, жизнерадостные интонации, связанные со стихией восстания. И это темы, несущие в себе высокий заряд обобщения.

Образ народа многозначен. Он показан в быту, в буднях, в смехе, в игре и в моменты высокого парения духа. Только не надо думать, будто эти зарисовки появляются исключительно попеременно. Сплошь и рядом одно накладывается на другое. Взять, например, уже упомянутое второе проведение хора «На кого ты нас покидаешь»¹. Как инсценировка плача из-под палки, это продолжение бытовой сцены. Но с точки зрения того следа, который остается в слуховом сознании слушателей, он — плач настоящий, окрашивающий в скорбные тона выступления народа. И, наконец, как мы уже имели возможность убедиться, у этого хора есть еще одна особенность: он предвосхищает силу и удаль песни Варлаама и «Расходилась, разгулялась». Аналитическая концепция дополняется обобщением. За внешним, видимым планом стоит другой, открывающий связи с, казалось бы, далекими, но на самом деле близкими, родственными явлениями. И в этом, наряду с наличием обобщающих тем, отличие метода «Бориса Годунова» от метода «Женитьбы», оперирующего только одним планом.

¹ Мы опираемся на второе проведение, потому что оно звучит более активно и при тональности *fis-moll* вызывает прямые ассоциации с песней Варлаама и последним хором.

Столь же многозначны и отдельные персонажи.

Юродивый... Вот образ нищего, который инстинктивно искал Мусоргский, начиная с гётевского старца! В его характеристику входит унылое покачивание, словно молящаяся о подаянии. Его вой по поводу похищенной копейки и основная попевка хора «Хлеба!», приобретающая мгновенную властность и затем вновь никнущая, и вновь остающаяся после хора одинокая секунда — все пронизано интонацией плача.

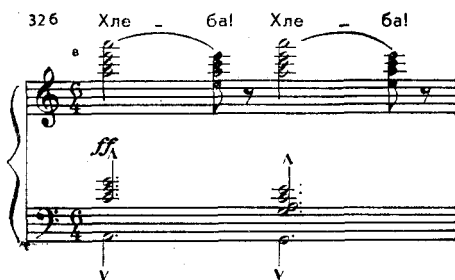
Но как это все одухотворено и на какую недостижимую высоту поднято! Последний отверженный в царстве Бориса (над ним даже уличные мальчишки вольны глумиться), детски наивное сознание — и предчувствие бед, которым суждено выпасть на долю народа. Как гениальна мысль развить образ Юродивого и замкнуть оперу его щемящей душу песней!

Упомянем еще раз о вариационном мастерстве Мусоргского. Тема песни Юродивого вырастает из вступительного покачивания:



а из вершины мелодии — трогательно чистой и жалобной — вырастает и вершинная интонация хора «Хлеба!», и заключение оперы:





Совсем иной Варлаам. Существует мнение, будто Варлаам похож на Степана, а отчасти даже на Подколесина из «Женитьбы». Об этом пишет в своей книге С. Шлифштейн: «В тяжело шагающих басах, сопровождающих ответы Степана („Да, этот поприглядней, что на Вашем“), в рассуждениях его лежебоки-барина, похожих на разглагольствования „божьего странника“ („Ино дело пьянство“ из „Бориса“...), в допросе, учиняемом тем же Подколесиным продувной Фекле Ивановне („И верно, какая-нибудь сороколетняя дева?“) коренится чуть ли не весь музыкальный характер Варлаама»¹. О «несомненном музыкальном сходстве» между Степаном и Варлаамом писал в свое время и В. Каратыгин². Однако весь вопрос в том, какое место в общей характеристике данного лица занимает это сходство.

Более всего раскрывается Варлаам, конечно же, в своей песне. Действительно ли по ошибке принял Мусоргский песню, на которую указывает Пушкин, за другую?³ Думается, что не случайно произошла подмена и Мусоргский действовал тут сознательно. Во всяком случае в песне И. Худякова⁴ в затей-

¹ Шлифштейн С. Мусоргский. Художник. Время. Судьба, с. 124—125.

² Каратыгин В. «Саламбо». — Аполлон, 1909, № 2. — См.: Каратыгин В. Избр. статьи. М. — Л., 1965, с. 35.

³ Пушкин указал в тексте трагедии на начальную фразу другой песни, повествующей о загулявшем чернце. В этой песне не было ничего героического. См.: Чернышев В. Песня Варлаама. — В кн.: Пушкин и его современники, вып. 5. СПб, 1907, с. 127—129; Виноградов Н. Еще о песне Варлаама. Там же, вып. 7, 1908, с. 65—67.

⁴ Худяков И.. Сборник великорусских народных песен. М., 1860. Сведения о Худякове см.: Пекелис В. Два автографа. — Советская музыка, 1969, № 9.

ливых, шуточных тонах повествуется о событиях, совсем не забавных, а громких, могучих. Это песня, связанная с прошлым народа, уже ставшим историей, и, вместе с тем, отвечающая своей игривостью характеру Варлаама. Так Мусоргский изменил трактовку роли Варлаама в духе нового времени.

Песня вносит с собой оживленное движение. Присутствие в ней развивающегося сюжета побудило композитора превратить строфическую форму в своеобразный вид «глинкинских» вариаций, в которых оркестровое сопровождение вмещает одновременно характерные приметы Варлаама (тяжелые, топочущие басы) и превращает песню в подобие скоморошьяго представления (вспомним остроумное звуковое изображение покотившейся бочки или жалобного воя татар!)

Варлаам символизирует начало вечно живое, никогда не умирающее. Притом он прекрасно знает, что для того, чтобы выжить, надо надевать на себя маску. Такой маской является напев «Старцы смиренные...», который он, как привычный, твердо заученный, распевает с Мисаилом. Здесь есть и церковность, и смирение... Разогреваясь вином, старец начинает балагурить, сыплет рифмованными раёшными поговорками, и, наконец, поет песню о взятии Казани. А затем, засыпая, Варлаам мурлычет себе под нос нелепую песенку (мелодия «Звонили звоны»). Однако как только их с Мисаилом пробуждает окрик приставов, они мгновенно ориентируются и вновь «входят в роль», старательно «напяливают» на себя личину: перед нами старцы, кроткие, даже взывающие к жалости («Ходишь, ходишь, молишь, молишь»).

И только в сцене под Кромами Варлаам раскрывается до конца. Вместе с Мисаилом он распевает сначала русскую былинку «Жил Святослав девяносто лет» на новые слова в апокалипсическом духе, а затем участвует в хоре «Расходилась, разгулялась». И наряду с этим у Варлаама в сцене в корчме есть целый ряд тем и темок, дополняющих его характеристику. Только на этом чисто внешнем уровне и происходит сближение с угрюмым Степаном и ленивым Подколесным. Вряд ли можно считать это «всемирным музыкальным характером Варлаама».

Юмористичность Варлаама — в известном противоречии между его подвижностью, скрытым темпераментом и тяжеловесностью фигуры («брюхо толстое»). В нем есть что-то от Гаргантюа или от Фальстафа на русской народной почве. Внешнюю сторону Варлаама характеризует ряд элементов: и тяжелая, как бы «переваливающаяся» походка, отраженная в басовой фигуре (она появляется в кратком вступлении к сцене в Корчме на *moderato assai*), и многочисленные варианты ее в терцию, сопровождающие речитативы Варлаама, и расширенные варианты ее мелодии, появляющиеся непосредственно перед песней и в сопровождении к ней. Мелодический ход на уменьшенную терцию (вступление) превращен в ряд больших терций

(перед песней) и в уменьшенную кварту (в сопровождении к ней).

У Юродивого и Варлаама, из которых один — носитель народного горя, а другой — представитель народной бунтарской стихии, в характеристике тесно, вплоть до нерасчленимости, сливаются сторона внешняя, видимая, бытовая с обобщенным смыслом, с общей драматургической функцией. До известной степени к ним примыкает Пимен как носитель идеи народной справедливости, нравственного чувства народа, того народного мнения, которое движет драмой¹. Если Варлаам — носитель материально-телесного, то Пимен — носитель духовного начала, и недаром в опере встреча с ним как с представителем голоса народного несет Борису гибель. Пимен возвышен над уровнем трагедии. В нем меньше бытовых черт.

Тишина. В глубоком молчании, в раздумьях Пимена зреет обвинение Борису. Не случайно сцену открывает и отделяет от последующего одnogолосная тема альтов. Она рисует обстановку и глубокую сосредоточенность Пимена. Вторая аккордовая (хоральная) тема Пимена (D-dur) является выражением его исторической миссии — донести до потомков «земли родной минувшую судьбу». Спокойна и немного архаически сурова его речь.

Собирательный портрет народа встает в опере, как партнер и главный противник Годунова. Усиление одного образа вызвало драматическое заострение другого.

Из всех персонажей, созданных Мусоргским, Борис в психологическом отношении самый сложный. Он еще больше усложнен против Пушкина. Народ в целом — трагический образ, но он сам не сознает этого. Борис чувствует, что обречен, и все его действия этим определяются. Если народ охарактеризован множеством фигур, то Борис — один против всех, включая народ, Самозванца, иностранных захватчиков и внутренних врагов. Он дан крупным планом, обрисован во всех деталях.

У Пушкина, при преобладании черт хроникальности, Борис увиден как бы со стороны, глазами присутствующих. Первая картина драмы повествует о некогда совершенном преступлении и одновременно объясняет враждебную позицию Шуйского (якобы «несправедливо» обойденного при выборе царя). В сцене

¹ «Народ в совокупности не имеет ясного понятия о том, что он чувствует, — добро или зло. В массе его ощущений он чувствует то, что относится до него лично, — и совокупность этих ощущений, более или менее ясных, составляет то, что мы называем общим народным голосом, но еще не мнением народным, выражение которого требует большего или меньшего ясного понимания и суждения и умственного развития, не всегда доступного массе», — писал декабрист Е. П. Оболенский. — В кн.: Декабристы и их время. М., 1927, т. I, с. 197.

после коронации Борис показан человеком, чье поведение не исключает притворства (его добродетели — забота о детях, готовность оказать помощь народу — все это выявится позднее). Сцена построена в диалогической форме. Борис обращается с речью к присутствующим, которые дают клятву в верности. Она замыкается беседой двух бояр из первой картины и является, таким образом, одновременно и развитием образа Шуйского. Борис остается до поры до времени загадкой.

В дальнейшем мы узнаем его ближе. Неприязнь со стороны бояр, нечистая совесть создали его мнительным, подозрительным (об этом мы опять узнаем до его появления из беседы двух стольников). Монологи раскрывают его глубокие страдания, вызванные неспособностью привлечь на свою сторону любовь народа. Но вместе с тем Борис проявляет себя как человек ума и большой выдержки.

Узнав о Самозванце, он потрясен, но держится мужественно. Шуйского, принесшего роковую весть, он отпускает спокойно и только после ухода последнего дает волю своим чувствам. И то ненадолго. Монолог, завершающий данную сцену, он кончает словами:

Безумец я! чего ж я испугался?
На призрак сей подуй — и нет его.
Так решено — не окажу я страха,—
Но презирать не должно ничего...—
Ох, тяжела ты, шапка Мономаха!

Затем, попеременно со сценами Самозванца, следуют еще три сцены, показывающие конец царствования Годунова: сцена в Грановитой палате, содержащая рассказ о чудесном исцелении слепца (здесь опять активную роль играет Шуйский, находящий выход из затруднительного положения), встреча с Юродивым у собора и смерть Бориса. Агония царя начинается за сценой. Его вносят. И опять действие отличается относительной сдержанностью. Перед смертью царь берет с бояр клятву в верности Федору и обращается к патриарху с просьбой начать пострижение...

Совсем иное в опере. Образ Годунова переосмыслен. По сравнению с пушкинским Борисом в нем ярко выступают черты лирико-психологического героя. Он с самого начала мучим скорбными предчувствиями. Мусоргский трактует его как личность благородную, но однажды жестоко оступившуюся и приговоренную всю жизнь нести на себе тяжкий крест (вспомним «скорбь высоких помыслов высокой человеческой натуры»). Во второй редакции II акта он произносит в полубреду такие слова: «Не я, не я твой лиходей... Чур, чур, дитя!.. народ... не я... воля народа!.. Чур, дитя!..» Как ужасно ошибся Борис, думая принести народу счастье и самому завоевать народное признание и любовь, приняв на себя бразды правления страной!

Мусоргский движим чувством глубокого сострадания «к одинокой, остающейся без солнца и человеческого участия личности»¹. Обнять такое содержание невозможно, пользуясь средствами одной «Женитьбы». Для этого мало было эмоционально-смысловой нагрузки слова. Здесь выразительно все: лад, гармония, ритм.

Темы царя — сложные образования, в которых участвуют на равных правах и вокальная, и инструментальная партии (об их различных функциях см. ниже). Значительное число этих тем заимствовано из «Саламбо». Они отмечены скорбно-возвышенным колоритом и придают музыке царя величественный и страдальческий характер. Народная ладовость (модальность) соединилась в них с фонической яркостью гармоний. Красочны тональности: их красочность все возрастает по мере развития действия. В этом приподнятость над бытом, огромное внутреннее богатство натуры. Одновременно здесь сказываются страх и трепет, с которыми взирают на Бориса его поданные. Это царь в народном представлении. (Как лаконично сопоставление тональностей а-moll и Des-dur в сцене с Юродивым на Красной площади! Величие в одном случае, простодушие в другом).

И еще ритм, строго и торжественно развертывающийся. «...Степенность и мерность ее [музыки] течения, передающее степенный и мерный ход времени, а не суетность людской поступи... Отдельные редкие вспышки не нарушают основного впечатления от поступи оперы или „оперного времени“, степенности, мерности, отсутствия суеты и суетности»².

При этом ни одно повторение темы не является ее точным воспроизведением. Песенный характер развития соблюден и здесь (в отличие от подчинения музыки слову, господствующему в «Женитьбе»).

С. Шлифштейн усматривает зародыш темы царя Бориса в теме Подколесина из «Женитьбы». Он пишет: «...из мотива мучительно раздумывающего Подколесина выросли, как можно думать, вступительные „такты раздумья“ Бориса в его монологах в первом и втором действиях»³. Конечно, если понимать под словом «выросли» самое общее сходство мелодического рисунка, то исследователь прав. Но имеется ли в теме Подко-

¹ Асафьев Б. Избр. труды, т. 3, с. 108.

² Там же, с. 118. Замечание Асафьева относится к опере в целом, а не только к партии Бориса: к Пимену, вносящему в действие тишину и спокойствие, к Юродивому, с его пронзительной печалью. «Степенность» Бориса другого рода. Но она немало содействует отсутствию суеты. Даже острые вспышки ужаса, гнева, боли, прерывающие мерное течение его музыки, не нарушают ее общего тона.

³ Подразумевается тема Подколесина, в нашем издании пример № 13. Под первым и вторым действиями оперы имеются в виду вторая картина пролога и второе действие. — Шлифштейн С. Мусоргский. Художник. Время. Судьба, с. 124—125.

лесина тот внутренний трепет, та сила чувства, которая присутствует в теме Бориса и является результатом действия многих, собственно музыкальных факторов (лада, гармонии, ритма)? Думается, что превращения темы Подколесина в тему Бориса не произошло: они остались лишь внешне сходными явлениями, но совершенно разными по внутреннему наполнению (как совершенно различны по характеру и драматургическим функциям воплощаемые ими характеры).

И вместе с тем, в партии царя Бориса присутствует принцип характеристики, идущий от «Женитьбы» и придающий речам и поведению Годунова естественность и живость. Но пока рассмотрим чисто музыкальную сторону. При первом показе царя внимание всецело сосредоточено на нем. Чувствуется, что он приносит на престол раненое, страдающее сердце.

Скорбит душа, какой-то страх невольный
Зловещим предчувствием сковал мне сердце...

Этих слов у Пушкина нет. Они сочинены Мусоргским. Это своеобразное оперное *a parte*, предполагающее, что речь говорящего не слышна присутствующим. По существу, в том же духе выдержан весь монолог до слов «а там — сзывать народ на пир». Истовый и проникновенный характер речи отличает его. Печаль первых слов окрашивает своеобразным оттенком весь монолог.

Это своеобразно построенный восьмитакт из трех фраз: первая и вторая являются вариантами одна другой, третья играет замыкающую роль. Во всех трех фразах обыгрываются интонации фригийского лада. Таким образом, уже в «Борисе Годунове» выявляется скорбный характер этого лада, который мы привыкли отмечать лишь в Предсказании Марфы из «Хованщины». Различия заключаются в том, что в «Хованщине» он носит чисто песенный характер, в то время как в «Борисе» активно выступает роль гармонии. Наиболее напряженная (с точки зрения фригийского лада) точка мелодии (звук *as*) каждый раз отмечается острой гармонией или поворотом в другую тональность, усиливает тяготение мелодии вниз и заостряет оттенок щемящей боли.

С данной темы начинается характеристика Бориса. Она дает рождение ряду других. Трижды вырастает как ее производное тема похоронного марша (цифры 16, 42, 51). От нее берет свое начало вступление к монологу «Достиг я высшей власти». Она торжественно и величественно звучит в сцене у собора при встрече с Юродивым, порождает множество мелодических фраз с фригийскими окончаниями (фригийское окончание VI—V нередко скрыто за перекрестным движением голосов или подразумевается под сокращенной последовательностью).

Структура сцены такова, что монолог оказывается средней частью большой трехчастной формы. Если крайние хоровые

f

Скор.бит ду - ша!

sf *pp*

cresc.

Ка - кой - то страх не - воль - ный зло -

sfp

- ве - щим предчув - стви - ем ско - вал мне серд - це.

части отличаются светлым, торжественным характером, то средняя насыщена острым психологизмом. Мажор сменился минором (C-dur—c-moll) и после протянутого *g* валторн звучит тема царя.

Однако выступление Бориса соотносится не только с хором, но и со вступительным колокольным звоном. Перед нами — излюбленные Мусоргским доминантсептаккордовые по структуре, субдоминантовые по функции аккорды¹. Они выделяются оркестровкой: медная группа оркестра в сочетании с там-тамом имитирует звук больших колоколов, а фигуры деревянных и струнных вместе с двумя фортепиано подражают звуку

¹ По наблюдению М. К. Михайлова, такие последовательности впервые появились в русской музыке у Серова в «Рогнеде» и были «унаследованы» Балакиревым в сцене бури из «Короля Лира». (Михайлов М. Стиль в музыке. Л., 1980).

малых колоколов. Постепенно имитация колокольного звона переходит в настоящий звон.

Поначалу эта музыка кажется светлой. Но свет ее обманчив. Видоизмененная до неузнаваемости, утратившая колокольный характер, она растворилась в фигурациях в сцене с детьми во II акте. Вместе с плачем Ксении, который в обеих редакциях придает началу скорбный, печальный характер, она предвещает недоброе, хотя и звучит пока спокойно. Зато в сцену смерти тема колокольного звона врывается внезапно. В мрачном басовом регистре, в новом расположении голосов (на поверхность выступает оголенный интервал тритона), в новой резкой оркестровке она символизирует крах всех надежд на благополучное царствование.

Монолог «Достиг я высшей власти» в первой редакции относительно близок к Пушкину. Мы говорим «относительно», потому что начало его построено так, как у Пушкина, в виде цепи рассуждений: вспоминая свои благие начинания, связанные с царствованием, Борис противопоставляет каждому из них постигшую его неудачу. Так образуется последовательность: восходящим темам (одной из «Саламбо», получившей значение темы благих намерений, и другой — теме семейного счастья) противопоставляется каждый раз цепь нисходящих аккордов с фригийскими оборотами, символизирующих крах иллюзий. Свойственное Мусоргскому искусство варьирования позволяет представить эти аккорды при повторении в новом виде. Приведем два из многочисленных вариантов:

34 а

Но сча - стья нет мо-ей из-мучен-ной ду - ше

34 б

О - ни ж ме - ня по - жа - ром у - пре - ка - ли. Вот чер - ни суд!

Однако, начиная со слов «Бог насылал на землю нашу глад», прибавляется еще одна восходящая тема (она тоже происходит из «Саламбо») — зловещая, наступательная, сопровождаемая острыми диссонансами. Тема благих начинаний меняет свой смысловой оттенок — становится злобной, ядовитой. Напряжение растет, фразы укорачиваются. Звучит тема убиенного младенца, и... монолог обрывается приходом боярина.

Гибкость ритма, свобода варьирования отрезков, совпадающих по объему лишь приблизительно и ни разу не повторяющихся, обеспечивает ощущение раскованности, естественности, оставляемое этим монологом.

В конце действия образ Бориса сильно драматизирован. Во время диалога с Шуйским развиваются в оркестре все ранее прозвучавшие темы. После его ухода происходит постепенное рождение темы галлюцинаций. Перед словами «Уф! тяжело!» (цифра 60) фригийский звукоряд превращается в тремолирующую хроматическую последовательность из терций. Немного погодя появляется другой вариант нисходящей гаммы, изображающей стук в ушах («как молотком стучит в ушах укором и проклятьем»). И наконец (цифра 66) появляется тема галлюцинаций — скатывающееся вниз хроматизированное тремоло струнных, включающее в себя тему убитого младенца и затихающее в глубоких басах... На этом фоне разворачивается вокальная партия в виде драматически заостренных речитативов.

По-другому строится действие во второй редакции II акта. Видно, в 1872 году, когда она писалась, Мусоргский приближался к новому творческому этапу, этапу мелодического обобщения. Текст полностью принадлежит Мусоргскому. Монолог «Достиг я высшей власти» родствен скорее типу ариозо. В основе его лежит одна тема напевного характера, тоже заимствованная из «Саламбо», но до сих пор в «Борисе» не фигурировавшая. Она проходит у голоса и дублируется инструментальной партией, сопровождаемая триольными аккордами. Таким образом, полностью обновляется фактура. Только в самые драматические моменты, когда заходит речь о бедствиях Руси («и глад, и мор, и трус, и разоренье, словно дикий зверь бродит люд зачумленный»), в силу вступает речитатив. В этой редакции много мелких бытовых эпизодов. Это песни, игры, которыми Федор и мамка пытаются развлечь тоскующую царевну. Перед появлением Шуйского с вестью о Самозванце происходит еще одно событие: раздается шум и крик за сценой, и Федор, посланный разузнать, в чем дело, является с рассказом о попугае, напугавшем мамок. Помимо эффекта ретардации действия, у этого эпизода есть еще одно назначение: крик мамок за сценой ломает привычное представление о ладе и является таким образом еще одной подготовкой к теме галлюцинаций Бориса.

Но, пожалуй, этих эпизодов слишком много. Не случайно некоторые из них при исполнении пропускаются. Действенное

другое. С самого начала на сцене фигурирует диковинная игрушка: заводные часы — куранты. Их игра повторяется через определенные промежутки времени. Прозвучав в первый раз до выхода Бриса, их бой повторяется непосредственно перед бредом царя и принимает в его воображении дикие, фантастические очертания¹. Тема курантов имеет в основе интервал тритона. Она обрастает необычными гармониями и при повторном проведении к ней присоединяются зловещие шуршания скрипок и фигурации флейт и гобоев.

Укажем также на вариантность тем, подготавливающих галлюцинации царя. При различном мелодическом рисунке они все родственны между собой, строясь так или иначе на расходящейся фигуре:

35 a



35 b

Andante

pp



¹ «Бой курантов,— пишет Асафьев,— громок, как кажется громким стук сердца при бессоннице: в „Борисе“ это шаги совести». (Асафьев Б. Избр. труды, т. 3, с. 118).

Взять ме - ры сей же час, чтоб от Лит -

p *cresc.*

35 r

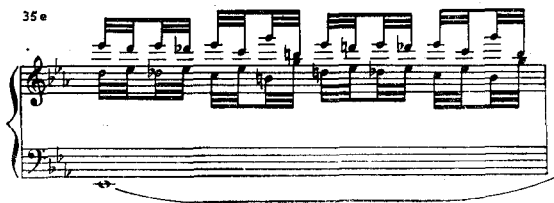
f *sf*

35A

Agitato

f *dim* *p* *dim*

rall. sempre



Последовательность их производит сильное драматическое впечатление.

Та же тенденция к драматизации образа царя против Пушкина заметна и в сцене Смерти. Царь появляется в думе в состоянии аффекта и лишь с трудом приходит в себя. В последнем разделе после возвращения темы колоколов композитор поступает весьма вольно с пушкинским текстом, расчлняя его на короткие фразы, произносимые отрывисто, что в корне меняет их эмоциональное звучание. Вот как звучит текст у Пушкина:

Повремени, владыко патриарх,
Я царь еще; внимлите вы, бояре:
Се тот, кому приказываю царство,
Целуйте крест Феодору...

В опере, после слов «О, злая смерть, как мучишь ты же-стоко!» и т. д. следует: «Повремените... я царь еще!» (после паузы): «Я царь еще... Боже! Смерть! прости меня! Вот, вот царь ваш... царь... простите...» (после паузы): «простите...» Не ясно ли, что здесь совершенно иной рисунок роли, что в отдельные заимствованные слова вложен совершенно иной смысл?

После кончины царя звучит плавная, благородная мелодия (тема благих намерений из первой редакции в тональности Des-dur), как будто своей смертью царь искупил наконец лежащий на нем тяжкий грех.

Выше говорилось о равновесии, которое существует в «Борисе» между аналитичностью и обобщением. Рассмотрим оперу с этой стороны.

Партия Бориса написана Пушкиным безрифменным стихом. В нем большое количество переносов, дробления строк, что придает ему сходство с прозой, но не лишает его высокой поэтичности. Метризованность речи придает ей возвышенность, соответствующую масштабам переживаний царя и его высокому сану.

Мусоргский не отказался от мысли о реформе оперы, о приближении ее к свободным формам речи. Но не снизил стиля речей, не лишил их поэтичности. Добился он этого оригинальным способом. Если читать вокальную строчку отдельно от инструментальной, то создается впечатление, что Мусоргский

превратил ее в чистую прозу. Опираясь на особенности текста, он применил здесь уже знакомый способ прочтения стиха: выделит реплики согласно их смыслу, то есть по существу прозаизировал их.

Но речитативы не отделились от инструментальной партии, на которую они наложены и которая состоит по большей части из связанных мелодий — тем и лейтмотивов Бориса Годунова. Эти темы сохраняют песенность и примерный объем пушкинских строки, в то время как речитативы, выхватывая лишь наиболее чувствительные моменты, обнаруживают связь с речевой интонацией. Так соединились вместе поэзия и проза. Вот еще одна причина, заставившая Мусоргского прибегнуть к изменениям пушкинской речи¹.

Интересно сопоставить, например, сцену прощания с сыном у Пушкина и у Мусоргского:

Пушкин

Мусоргский

Обнимемся, прощай, мой сын; сейчас
Ты царствовать начнешь... О боже,
боже!

Сейчас явлюсь перед тобой — и душу
Мне некогда очистить покаяньем.
Но чувствую — мой сын, ты мне

дороже
Душевного спасенья... так и быть.
Я подданным рожден и умереть
Мне подданным во мраке б

надлежало;
Но я достиг верховной власти...
чем?

Не спрашивай. Довольно: ты невинен,
Ты царствовать теперь по праву
станешь,

Я, я за все один отведу богу...
и т. д.

Прощай, мой сын, умираю...

Сейчас ты царствовать начнешь...

Не спрашивай, каким путем
я царство приобрел,

Тебе не нужно знать...

Ты царствовать по праву будешь,

Как мой наследник, как сын мой
первородный...

У Мусоргского текст сильно усечен. Строки по длине не равны пушкинским. Между словами чувствуется воздух «музыкальная атмосфера» (чего не было, кстати сказать, в речи «Женитьбы», стиснутой текстом), и при всем том, будучи пропетым, он оставляет ощущение метризованности.

Такой эффект получается от того, что Мусоргский накладывает речь на звучащие в оркестре лейтмотивы, приблизительно равные между собой по продолжительности. Будучи соединенной

¹ Когда работа над настоящей книгой уже подошла к завершению, появилось исследование Р. Ширинян «Оперная драматургия Мусоргского». В нем рассмотрены причины расхождений между текстом Пушкина и Мусоргского. Р. Ширинян удалось объяснить стиливые различия, связанные с требованиями двух эпох. Однако мы рассматриваем изменения, обусловленные специфическими причинами, необходимостью совмещения поэзии и прозы внутри музыкального текста.

с музыкой, речь звучит, как ямб, хотя сама по себе она является прозой.

36

Умеренно

Прощай, мой сын, у.ми.ра.ю... Сей.час ты

цар - ство.вать нач.нешь. Не спраши.вай, ка.ким пу.тем я

цар - ство при.об.рел... Те.бе не.нужно знать... Ты цар.ство.вать по

пра.ву буд.ешь, как мой наследник, как сын мой пер - во.род.ный...

Подлинно трагедийная фигура, Борис окрашивает в трагедийные тона свое окружение. Таково, например, предвосхищение скорбей Бориса в монологе Щелкалова из первой картины пролога, в тональности еs-moll с диссонирующими аккордами на словах «печаль безысходная» (текст монолога заново написан Мусоргским). У Пушкина этот монолог — чисто деловое распоряжение усердного «деятеля», устроителя венчания Бориса.

Превращая в речитативы речь разных персонажей, Мусоргский соблюдает в каждом случае специфику ритма, свойственную каждому из них. Сцена в корчме своей подвижностью, весельем, юмором представляет яркий контраст со всеми остальными. Как известно, Пушкин написал ее прозой, используя, однако, рифмованные поговорки и раёшного типа стихи, чем подчеркнул народность речи и особую изобретательность, артистизм Варлаама. («Выпьем чарочку за шинкарочку» или «Литва ли, Русь ли, что гудок, что гусли: все нам равно, было бы вино... да вот и оно!»)

У Мусоргского сцена в корчме также написана прозой. Усложненный лад передает, как и в «Женитьбе», речевой тембр и скольжение голоса по немзыкальным тонам (см. эпизод «А пьяному рай, отец Мисаил» и дальше). Но вместе с тем, Мусоргский усилил музыкальное звучание сцены. Он ввел много дополнительных музыкальных эпизодов (кроме центральной в сцене песни Варлаама, здесь и песня Корчмарки, и припев «старцы смиренные», ставший традиционным средством маскировки Варлаама с Мисаилом, и периодически возвращающаяся во множестве вариантов тема Димитрия). Все это оживляет сцену, придает ей юмор и веселье. Кроме того, Мусоргский рифмует раёшные стихи, придавая им симметричное членение. Инструментальная партия активно ведет за собой действие (например, перед словами «Да что тебе Литва так слюбилась!»). Музыка обогащена яркими изобразительными штрихами.

Раскрепощенная речь, ведущая свое происхождение от «Женитьбы», в этих условиях представляется гораздо более живой и естественной, чем в самой «Женитьбе». Впрочем, следует добавить, что Мусоргский явно любит своим героем, его находчивостью, остроумием, в то время как в «Женитьбе» он развенчивает всех действующих лиц.

Интересен Пимен. Здесь царствуют отрешенность, покой и тишина. Вдали от суетного света зреет приговор царю-убийце. Пушкин в значительной мере приблизил речь Пимена к прозе, и Мусоргский еще больше подчеркнул эту особенность. Он, например, объединяет внутри предложения слова по смыслу. «Недаром многих лет свидетелем господь меня поставил», — пишет он, вместо пушкинского:

Мне грешному. Недаром многих лет
Свидетелем господь меня поставил ¹.

¹ Интересно сравнить между собой следующие отрывки из диалога с Отерпьевым. Порывистость, энергичность в речах Григория; совпадение каждого предложения со строкой:

Как весело провел свою ты младость!
Ты воевал под башнями Казани,
Ты рать Литвы при Шуйском отражал.
Ты видел двор и роскошь Иоанна!

К тому же он меняет местами отдельные слова и части предложений, облегчая образное выделение слов. Таков весь конец монолога, где выразительность речи идет рука об руку с тонкой звукописью (пример 37).

Изобразительность у Мусоргского связана отнюдь не только с внешними моментами. Сплошь и рядом она полифункциональна и служит самым различным, в том числе и характеристическим, психологическим целям. Показателен, например, такой отрывок из партии Шуйского (сцена в Грановитой палате). Два повторенных аккорда *staccato* (в оркестровке Мусоргского — флейты и гобой) явно соотнесены с упоминанием о дверной щелчке, через которую Шуйский якобы «случайно» заглянул в царские покои (тесное расположение аккордов, «стиснутость» их звучания ассоциируются с представлением об узком отверстии). Что же заставило Мусоргского выделить именно эти слова, сделать, так сказать, «наглядной» такую ничтожную и кажущуюся малозначительной деталь, как дверная щель? Разумеется, то был не просто заманчивый повод испытать лишний раз изобразительные возможности музыки.

Слова вложены в уста Шуйского, который с коварным умыслом, но в свойственном ему елейном тоне и даже как будто сочувственно рассказывает боярам о подсмотренных им терзаниях Бориса. Это его, а не авторскую интонацию призваны усилить звукоизобретательные аккорды. Тонкий психологический штрих! Силясь показать, сколь мало было отверстие, Шуйский как будто хочет снять с себя долю вины, выразившейся в нескромном подглядывании за царем. Не зря слова «в щелочку» и «случайно» ритмически и интонационно сближены одно с другим — психологическая подоплека у них общая. Характерна речевая форма «щелочка» (а не «щель», и даже не «щелка»). Уменьшительная форма соответствует тому приторно кроткому, угодливому тону, который избрал для себя Шуйский, а фонема «в щелочку» интонационно, при соответствующей музыкальной интерпретации (ниспадающий мелодический ход от сильной доли к слабой) еще ярче выявляет этот оттенок. Впрочем, у Мусоргского были и еще причины для подчеркивания упомянутых слов. Образ «щелочка» имеет, помимо всего прочего, еще и метафорическое значение. Он является как бы обобщающим символом тех нечистых средств, к которым прибегает в своих корыстных целях хитрый и лицемерный боярин.

И последнее. Факт сочетания в приведенном отрывке внешней изобразительности с острой характерностью подтверждается стилистической связью его со всей музыкальной партией

И, напротив, мягкость в ответной речи Пимена:

Не сетуй, брат, что рано грешный мир
Покинул ты, что мало искушений
Послал тебе всевышний...

Дав - но ль о - но нес -

- лось, со - бы - тий пол - но?

Теперь о.носпо.кой - но и без.молв - но.

p *f* *cresc.* *f* *dim.* *p* *pp*

Шуйского, в которой встречаются, в частности, и другие случаи тесного расположения голосов при очень скромной и прозрачной фактуре. Так и представляешь себе его стоящим перед пока еще всеильным государем в согбенной позе со смиренно

опущенной головой. Итак, внешняя подробность стала важной деталью обрисовки характера, да и всего облика персонажа! Случай со «щелочкой» показывает, как переплетаются и взаимодействуют у Мусоргского начала психологическое и внешне-изобразительное, вокально-речевое и инструментальное и как выигрывает от этого целое не только в яркости, образности языка, но и в тонкости и остроте психологического рисунка.

Другой пример — рассказ Отрепьева о своем вещем сне.

Пророческая роль этого сна известна, и мы не будем ее касаться. Поговорим лишь о музыкальных средствах ее воплощения. Привычен для Мусоргского способ изображения того, о чем говорится в тексте: мы найдем две волны подъема (в данном случае подъем передан нисходящим движением одного из голосов, что, при повышающем движении верхних голосов, приводит к расширению общего диапазона). Метко воспроизведена гудящая у ног Москва. Самое же примечательное — изображение смеющейся толпы (такты 10—11). Этот маленький отрезок оказывается весьма знаменательным в творчестве Мусоргского. Он предвещает рождение не только темы галлюцинаций Бориса, но даже эпизода слуховых наваждений в «Элегии» из цикла «Без солнца» (см. ниже, с. 143). Образ смеющейся, издевающейся толпы оказывается, таким образом, весьма стойким у Мусоргского (пример 38).

Изобразительность — еще одно проявление аналитической тенденции творческого метода композитора. Вместе с тем, по сравнению с «Женитьбой» она наполняется новым, углубленным смыслом. Изображения — не просто воспроизведения предметов вещного мира. Это — символы, роднящие между собой далекие образы, связанные, однако, какой-либо общей чертой.

Выше, в разделе «К вопросу об изучении наследия Мусоргского», шла речь об отрицательном приеме, оказанном современной критикой «Борису Годунову». Интересно, что в ряде пунктов совпали взгляды очень разных по своей музыкальной ориентации критиков. В определенном отношении сошлись между собой даже ярые антикучкисты и признанный глашатай идей «Могучей кучки», главный теоретик по вопросам речитатива Кюи. Независимо от взглядов, вкусов и симпатий отдельных авторов, они обнаружили непонимание как раз тех черт музыкального метода Мусоргского, которые были связаны с аналитической тенденцией. Расслоение целого на множество частей, обеспечивающее тонкость в воспроизведении психологических процессов, оттолкнуло рецензентов. Они не приняли также принципа выдвижения и обыгрывания деталей, обилия звукоизобразительных элементов (и в том и другом критики усмотрели лишь увлечение композитора самодовлеющими внешними эффектами).

Мне сни - лось: лес - ни - ца кру - та - я ве - ла ме - ня на баш - ню;

pp *cresc*

с вы - со - ты мне ви - делась Москва, что му - ра -

pp *cresc*

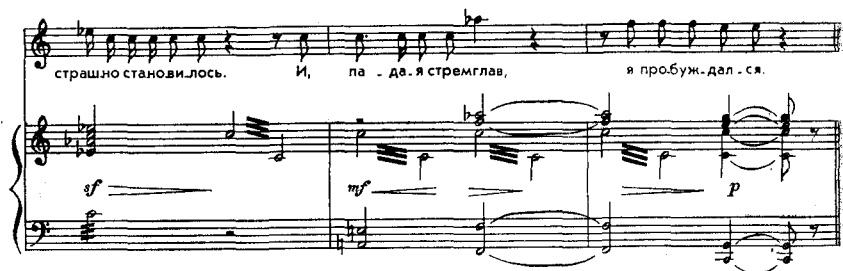
- вей - ник; на - род вни - зу на

пло - щади ки - пел и на ме - ня у - ка - зывал со

cresc.

сме - хом... И стыд - но мне, и

sf *pp*



Кюи прямо начал свою статью с заявления, что «Борис Годунов» не опера, а ряд «расшитых», «разрозненных», «ничем органически не связанных сцен». Это был упрек, адресованный к либретто (он поразительно напоминает, между прочим, обвинения, сыпавшиеся в свое время на голову Пушкина за «бес-связность» сцен в «Борисе Годунове»). Но дальше Кюи не преминул упомянуть и о «разрозненности музыкальных мыслей, делающей местами оперу попуриобразной»¹. Сетуюя на обилие «детальных эффектов» и увлечение автора звукоподражанием, Кюи упоминает, между прочим, в качестве примера о той самой речи Шуйского, которую мы приводили выше для доказательства полифункциональности и психологической значимости изобразительных деталей. Он пишет: «И в боярской думе, и в рассказе Шуйского мы находим или грубую декорацию, или мелкую звукоподражательность»². С Кюи перекликается Ларош, который считает, что опера «вся состоит (наподобие либретто, но в гораздо большей степени) из отдельных клочков, пестро перемешанных и как бы случайно брошенных в один общий сосуд»³.

Можно ограничиться приведенными высказываниями двух музыкально наиболее квалифицированных критиков. Вместе с сетованиями по поводу «рубленого» речитатива (Кюи) и отсутствия в опере «широкой, изящно округленной мелодии», которая давала бы слушателям возможность «отдохнуть» (Ларош), они достаточно точно характеризуют отношение современников к новому для них музыкальному явлению. Добавим только, что новаторский метод Мусоргского дал ряду критиков повод к издевательским выпадам против лозунгов музыкальной правды и реализма. Обнаруживая вульгарное понимание реализма в музыке, они сводили его исключительно к звукоизобразительному началу. Это давало основание обрушиваться на Мусоргского за снижение и опошление музыкального искусства. Наиболее язвительно отзывался на тягу Мусоргского к отображению в музыке подробностей текста критик Чебышев-Дмит-

¹ Санктпетербургские ведомости, 1874, № 37, 8 февраля.

² Там же.

³ Московские ведомости, 1874, № 42, 25 февраля.

риев, подвизавшийся в «Биржевых ведомостях» под псевдонимом «Экс». Осуждая всех «новейших» композиторов вкупе с Даргомыжским за саму идею воплощения в музыке содержания слов, он развивал собственную теорию о соотношении в опере этих двух компонентов, явно подсказанную традициями и практикой итальянской оперы¹.

В ноябрьской книге «Отечественных записок» напечатаны «Между делом. Заметки, очерки, рассказы и т. д.». Автор — М. Е. Салтыков-Щедрин (подпись М. М.). Это — едкая пародия, в которой под именем критика «Неуважай-Корыто» выведен В. Стасов, а под именем композитора «Василия Ивановича» — Мусоргский. Содержание этой пародии (насмешка над неумеренными восторгами Стасова и над мелочностью, ничтожностью предметов, изображенных композитором) заставляло большинство исследователей полагать, что объектом ее является «Женитьба». Однако заслуживает внимания мнение Ю. Келдыша, считающего, что поводом для сатиры Салтыкова-Щедрина послужил «Борис Годунов»². «Женитьба» вообще оставалась неизвестной в широких кругах, в 1874 году о ней никто не вспоминал. За «мелочную изобразительность», за опошление трагедии Пушкина и придание ей чересчур обыденного и прозаического характера в ту пору многие нападали на «Бориса». В том, что Салтыков-Щедрин, увлекавшийся героическими операми Россини, Мейербера, молодого Верди, не понял новаторской оперы Мусоргского, нет ничего удивительного.

«Борис Годунов» написан в годы, когда на Пушкина смотрели, как на величайшего поэта «чистой красоты», чуждого социальных тем и общественной проблематики. Явление Гоголя оттеснило на время Пушкина. В этих условиях Мусоргский продемонстрировал исключительную чуткость, сумев открыть в Пушкине социальное, обличительное начало и заострив его сообразно с новой эпохой. Те, кто ругал его за «порчу» Пушкина, были глубоко неправы, ибо не понимали, что он придал современное звучание тексту и подарил миру музыкальное произведение эпохального масштаба.

¹ О «Борисе Годунове». — Биржевые ведомости, 1874, № 45, 17 февраля.

² Келдыш Ю. Стасов и революционные демократы. — В кн.: Келдыш Ю. Критика и журналистика. Избр. статьи. М., 1963.

ОСМЫСЛЕННАЯ—ОПРАВДАННАЯ МЕЛОДИЯ

«Борису» по времени написания сопутствовала «Детская». Это — наиболее трогательная из речевых зарисовок Мусоргского. «Никто не обращался к тому, что есть в нас лучшего, с речью более нежной и более глубокой,— говорил Дебюсси.— Никогда более утонченная чувствительность не выражалась столь простыми средствами; это напоминает искусство любопытного дикаря, открывающего музыку на каждом шагу, намеченном его переживанием...»¹ Дебюсси был поражен непосредственностью и прямоотой, с которой искренность детских чувств отражалась в музыке.

«Детская» написана в духе свободной речитации. В первой пьесе «С няней» (1868) каждая последующая фраза цепляется за предыдущую и развивает ее интонации, основываясь на принципах свойственной Мусоргскому вариантности. По ходу включаются смешные изобразительные подробности. В пьесе «С куклой» речитатив приближается к песне, и проза приобретает сходство с поэтической речью (это та самая светлая колыбельная, о которой упоминалось выше как о единственной среди многих трагических).

Высочайшей похвалы заслуживают первые пять пьес цикла. Последние две (под объединяющим их названием «На даче», 1872) представляются несколько перегруженными. Характерные подробности преобладают над искренностью чувства.

В 1874 году Мусоргского постигло большое горе. Умерла Надежда Петровна Опочинина — большой друг Мусоргского, заменившая ему мать, бывшая в юности самым близким поверенным лицом его. Композитор принялся сочинять «Надгробное письмо» («Злая смерть»). Текст принадлежал ему и носил характер лирического обращения к усопшей. Произведение осталось незаконченным². Музыка не отвечала высокому полету чувства. Проза тянула на повествовательность, на рефлекссию.

¹ Цит. по кн.: Кремлев Ю. Клод Дебюсси. М., 1965.

² В. А. Васина-Гроссман (в кн. «Русский романс») высказывает мысль, что это сочинение не предназначалось для публикации. Однако, кто знает, какая судьба постигла бы его, если бы оно удалось автору...

А другого текста, отвечающего требуемой интонации, у него не было. В области камерной музыки проза исчерпала себя. Наступила новая пора.

В опере вплотную к «Борису Годунову» примкнула «Хованщина». Подробно о ней мы говорить не будем: все существенное изложено в книге «Продшедшее, настоящее и будущее в „Хованщине“ Мусоргского», к которой и отсылаем интересующихся. Позволим себе лишь бегло напомнить о некоторых характерных чертах ее.

В «Хованщине» нашли преимущественное развитие принципы пушкинской хроникальной драматургии. Здесь нет одного центрального действующего лица. Отсутствует и какая-либо сюжетная линия, которую можно назвать главной. Акцент поставлен на широком охвате явлений, на множественности событий и параллелизме действий. Многие линии даже не пересекаются. Жизнь государства показана как бы в вертикальном разрезе: обнажено то, что происходит одновременно на разных социальных ступенях. Идея, которая проходит через все сцены,— неизбежность исторических перемен. Средневековые порядки вынуждены отступить перед новыми, внедряемыми молодым Петром, и все действующие лица, олицетворяющие старину, обречены на гибель. С этим переплетается другая, не менее важная мысль. Добиться реального улучшения жизни народа можно только тогда, когда народ сам возьмет в свои руки управление собственной судьбой. Реформы, внедряемые насильственно, сверху, не принесут счастья народу¹. Действие перебивается эпизодическими выступлениями автора. Они зашифрованы в голосах разных действующих лиц, выдержаны в трагедийных тонах и полны глубокой скорби о тяжелой судьбе Руси и тревогой за ее будущее. В опере присутствует новая для Мусоргского этическая тема. С большой силой выражена она во вступлении «Рассвет на Москве-реке» и в партиях Марфы и Досифея. Это — тема о неумирающей духовной красоте народа, о чистоте его помыслов. Наличие этой темы придает опере лиро-эпический оттенок и объясняет возможность нового типа мелодии.

Текст «Хованщины» написан Мусоргским прозой и нерифмованным свободным стихом. Значительное место занимают песни. Между партиями отдельных лиц заметно огромное разнообразие тем, фактуры, ритма, принципов структуры. Из соединения слова и песни родились самые разнообразные формы и образы. Характеристика Подъячего, например, близка к приемам ранее уже встречавшимся. Он обрисован рядом тем народно-жанрового характера, в которых звучат отголоски плясового начала и церковных интонаций. Из пародийного использования этих

¹ Эта мысль развита в письмах к В. Стасову от 16 и до 22 июня 1872 г. *Мусоргский*. Лит. наследие, т. I, с. 132.

песен вырастает образ пронырливого, хитрого и самодовольного человечка, умеющего прятать свое корыстолюбие под маской невинности и благонадежности. Черты внешней обрисовки (например, подпрыгивающая, как будто прихрамывающая походка) играют заметную роль в его музыкальном портрете. Все эти приемы характеристики встречались у Мусоргского и раньше. Только повторность каждой из тем, образующая правильные двух- и четырехтакты, появляется впервые и говорит о музыкальной обобщенности языка «Хованщины».

У Ивана Хованского вовсе отсутствует песенный элемент. Вся партия его состоит из характерных речитативов, и тема стрелецкой песни, видоизмененная, приобретающая типично инструментальные, немного гротесковые черты, становится его лейтмотивом, звучащим в инструментальной партии. Поражает богатство и правдивость интонаций, возникающих уже при первом выходе Хованского.

Речь Голицына переменчива. Его неустойчивость отмечена частыми сменами настроений. Среди его разнообразных тем значительна роль инструментального начала. Нельзя, вместе с тем, не обратить внимания на одну особенность этих тем и их сопровождения: они утратили свою изобразительность. За редкими исключениями (в песнях, в рассказе Подьячего о рейтерах) исчезли изобразительные штрихи или сведены к минимуму. Мусоргский овладевал искусством создавать выразительные и яркие мелодии, не прибегая к синхронной изобразительности.

На этом фоне ярко выделяется мелодика Марфы. 25 декабря 1876 года Мусоргский пишет Стасову: «Работую над говором человеческим я добрал до мелодии, творимой этим говором, добрал до воплощения речитатива в мелодии (кроме драматических движений, *bien entendu*¹, когда и до междометий дойти может). Я хотел бы назвать это осмысленною мелодией. И те-

оправданною

шит меня работа; вдруг, неожиданно-несказанно, пропето будет враждебное классической мелодии (столь излюбленной) и сразу всем и каждому понятное. Если достигну — почту завоеванием в искусстве, а достигнуть надо. Желал бы дать на пробу несколько картинок. Впрочем, задатки уже есть в „Хованщине“ (кручина Марфы перед Досифеем) и в „Сорочинской“ — обе начеку!»² Глубоко ошибаются те, кто считает, что призыв к осмысленной-оправданной мелодии означает не что иное, как приглашение отказаться от всех находок предыдущего периода и вернуться к простой мелодичности самого раннего этапа.

От частого цитирования слов «осмысленная-оправданная» (мелодия) стерся глубинный, заложенный в них смысл. Мы повторяем их, не задумываясь: осмысленная — как? оправдан-

¹ Разумеется (фр.).

² Мусоргский. Лит. наследие, т. 1, с. 227.

ная — чем? А ведь Мусоргский подразумевал осмысленность и оправданность словом, выразительной речевой интонацией — носителем правдивого чувства! Недаром сам он указывал, что искомая мелодия должна быть «творима говором», что она явится результатом «воплощения речитатива в мелодии».

В. А. Васина-Гроссман, стремясь сформулировать, что подразумевал Мусоргский под ненавистной ему «классической» мелодией, пишет, что то была, видимо, мелодия, «подчиненная исторически сложившимся структурным закономерностям, общим для инструментальной и вокальной музыки», в то время как новый тип «свободной» мелодии должен был, по идее композитора, вырастать непосредственно из человеческой речи¹.

Но этого определения достаточно только для объяснения термина «классическая» мелодия. Для того же, чтобы уловить сущность понятия «осмысленная-оправданная», надо идти дальше.

Рассмотрим сначала тот смысл, который вложен в это понятие в «Хованщине».

Это выразительница высокой этической идеи. Марфа символизирует полноту чувства и верность ему. Смерть на костре она предпочитает разлуке с любимым. Такую силу чувства Мусоргский воплотил впервые. Ему доводилось и прежде передавать светлые народные чаяния — рисовать несбыточные мечты матери над детской люлькой или выражать через тему Димитрия-царевича наивную мечту народа о счастливой жизни. Но все это перемешивалось с показом голодного, нищего, бесправного существования народа. Марфа (народный образ) показана совсем с других позиций — этических. Она как луч света противостоит миру грязи, алчности и насилия. И ее любовь — свидетельство ее душевной красоты — дает рождение новому типу мелодии. Недаром в статье «Пути в будущее» Игорь Глебов (Б. Асафьев) пишет: «Через психологический речитатив Мусоргский пришел, наконец, к напряженнейшей песенной лирике, к песенному-симфоническому экстазу в облике Марфы в „Хованщине“... Марфа немыслима вне музыки, вне песни она не живет»².

Осмысленная-оправданная мелодия — результат высокого обобщения. Аналитическое начало в ней скрыто, хоть и присутствует. Оно фигурирует, например, в ритме, передающем достоинство Марфы, ее спокойную величавую поступь и поведение.

Не погадать ли о судьбе твоей, княже?

Спросить велений тайных сил, владык земли, княже?

Каким покоем и народной простотой и уверенностью веет от слов Марфы, произнесенных в доме Голицына, где кипят стра-

¹ Васина-Гроссман В. Типология русского реализма второй половины XIX века.

² Мелос, кн. 2-я. СПб, 1918, с. 77.

сти! Из окружения ее выделяет ей одной присущий ритм — отголосок самого первого и самого древнего средства характеристики у Мусоргского, но теперь растворенного в песенности.

Вербальная основа осмысленной-оправданной мелодии — речь, уже прошедшая стадию предварительного осмысления и обработки поэтическим искусством. Сколько разнообразных песенных истоков ни переплелось в этой музыке, началом, организующим этот сложный сплав, является все же особая, неповторимая манера речевого интонирования. Это не бытовой говор, а истовая, одухотворенная, распевная народная речь, которую Мусоргский вознес до высочайшего поэтического уровня. В ней слышатся попеременно интонации причета, заклинания, заговора, иногда какого-то страстного самоубаюкивания. И все растворено, разлито, рассредоточено в речи, сохраняющей неизменную плавность и песенность. В некоторых из фраз соблюден речитативный принцип соответствия звука — слогу текста, в других «пробивается» внутрислоговой распев.

Мелодические фразы соотнесены с синтаксическими единицами речи, из чего возникает характерное для партии Марфы двутактовое членение мелодии и повторность ячеек¹. Особенностью осмысленной-оправданной мелодии является то, что она, при всей своей свободе и распевности, до известной степени скована речью и до конца не отрывается от речи. В ней ясно ощутимы разделы (например, строка), на которые распадается поэтический образ.

Еще один признак осмысленной-оправданной мелодии — ее понятность «...вдруг, неожиданно-несказанно, пропето будет враждебное классической мелодии... и сразу всем и каждому понятное», — писал он Стасову². Требование понятности раньше не выдвигалось Мусоргским. Теперь мелодические линии действительно стали яснее, стройнее.

Здесь хочется обратить внимание на одну примечательную особенность, до сих пор ускользавшую от внимания исследователей. Складом речи Марфа походит на многих некрасовских героинь. Хорей с дактилическими окончаниями — характерный для нее поэтический размер, вызывающий ассоциации с народным говором. При этом дактилическое окончание звучит то открыто — в речевой манере, то завуалированно — по-песенному, с оттяжкой на последнем слоге.

Идея осмысленной-оправданной мелодии «Хованщины» полнее всего осуществилась в Марфе. Вся партия ее — выражение той высокой, чистой человечности, о которой говорилось выше. Главный носитель ее мелодия, неомраченная вмешательством внешней изобразительности. Только гармония, звучная и кра-

¹ О членении и повторности в речах Марфы см.: *Ширинян Р.* Оперная драматургия Мусоргского.

² *Мусоргский.* Лит. наследие, т. 1, с. 227.

сочная в песенных эпизодах, является подлинным резонатором мелодии.

В партии Досифея, выражающего идею гуманности и народного начала, осмысленная-оправданная мелодия не представлена столь же ярко. В общении с каждым из действующих лиц он находит свой язык. Торжественно приподнятый с раскольниками, идущими на смерть, яростный с Сусанной, суровый и строгий в споре князей, но зато полный глубокой сосредоточенности в моменты самоуглубления (сюда относятся древний раскольниковый распев в финале I действия, проникновенно звучащая речь вслед поезду Голицына, и трепетно-лирическая исповедь с сопровождением шума сосен — в последнем действии). С Марфой он спокойно лиричен, мягок и задушевен.

Хотя сам автор указал в качестве «задатка» осмысленной-оправданной мелодии лишь на один эпизод (кручина Марфы перед Досифеем), этот тип мелодии представлен, по существу, всей партией в целом, содержащей разные стадии того самого перерастания речитатива в мелодию, о котором упомянуто выше. Каждая реплика Марфы стоит на грани перерастания, каждая могла бы стать началом развернутого песенного эпизода, и «кручина перед Досифеем» — лишь случай особенно яркого осуществления этой тенденции, обусловленного прорывом страстного чувства.

По-другому проявляется осмысленная-оправданная мелодия в «Сорочинской ярмарке», о которой Мусоргский также упоминает в приведенном отрывке из письма. Как известно, он давно мечтал о комической опере на украинский сюжет, мечтал... и не решался взяться. И даже уже согласившись было приняться за «Сорочинскую»¹, он десятью месяцами позже отказывается от нее. «От малорусской оперы отказался, — пишет он, — причина этого отречения — невозможность великоруссу прикинуться малоруссом, и, стало быть, невозможность овладеть малорусским речитативом, то есть всеми оттенками и особенностями музыкального контура малорусской речи. Я предпочел поменьше лгать, а побольше говорить правды. В бытовой опере к речитативу следует относиться еще строже, чем в исторической, зане в первой нет крупного исторического события, прикрывающего, как ширмы, кое-какие оплошности и неряшливость. Поэтому недостаточно владеющие речитативом мастера избегают бытовых сцен в исторической опере»². И если, несмотря на это самокритичное высказывание, он немного позднее все-таки, видимо, под уговором О. А. и А. Я. Петровых решился на сочинение, этому была одна причина: обращение к украинскому фольклору, который послужил ему материалом и опорой. По-

¹ См. письмо к Кармалиной от 23 июля 1874 г. (*Мусоргский*. Лит. наследие, т. 1, с. 180).

² *Мусоргский*. Лит. наследие, т. 1, с. 189.

являются целые ворохи записей украинских тем. Они опубликованы в специальном выпуске сочинений Мусоргского под редакцией П. А. Ламма.

Но это не все. Будь только это, мы имели бы образец приспособления украинских песен к нуждам оперного действия, нечто вроде разновидности комической оперы XVIII века — и больше ничего. Мусоргского же можно по полному праву называть автором оперы.

Вспомним его высказывание: «Наслаждение при музыкальном изложении Пушкина (в „Борисе“) возрождается при музыкальном изложении Гоголя (в „Сорочинской“). Пушкин писал в драматической форме „Бориса“ не для сцены; Гоголь писал „Сорочинскую ярмарку“ в форме рассказа — уж, конечно, не для сцены. Но оба гиганта творческою силою так тонко наметили контуры сценического действия, что только краски наводи»¹.

Мусоргский блестяще справился со своей задачей. Глубоко прав С. Шлифштейн, давший проникновенную характеристику работы композитора². Никто так не схватил духа Гоголя, как удалось это ему. Сочным юмором пронизаны сцены, отсутствующие в повести. Это относится, в частности, к началу II действия, перебранке Черевика с Хиврей и ожиданию попа-выча. Трудно себе представить, что текст ее написан не самим Гоголем. Что касается музыки, то композитор имел дело с украинскими песнями; они помогли ему создать живую речь и послужили основой диалогов, в которых соединились с музыкой собственного сочинения. Музыка и текст, видимо, возникали, как в былые времена, одновременно, так органично это сочетание.

Для молодого Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки» явились, как справедливо заметил Г. Гуковский, «прологом, вступлением» к остальному творчеству³. „Вечера“ строят образ светлой мечты о нормальной естественной жизни, где все — здоровое, яркое, где торжествует молодость, красота, нравственное начало. Это мир, где бесстрашные, красивые, влюбленные и веселые парубки так легко добиваются любви еще более красивых девушек, пламенных и гордых одновременно; где препятствия устраняются легче, чем они возникают; где суровые отцы оказываются, в сущности, довольно добродушными и все невозможное становится возможным. В этом мире и таинственные силы природы и мифологии любовно служат человеку. В этом мире даже черти вовсе не страшны, а наоборот, довольно смиренны, забавны, и не лишены своей чертовской нравственности...»⁴ Это — «сказочная Диканька», «народное Телемское аббатство», «украинский остров Утопия».

¹ Мусоргский. Лит. наследие, т. 1, с. 232.

² Шлифштейн С. Мусоргский. Художник. Время. Судьба. Глава 8-я.

³ Гуковский Г. Реализм Гоголя. М. — Л., 1959, с. 33.

⁴ Там же, с. 35.

В этот мир безоблачной романтики вкрадывается, правда, «как напоминание об иной, невеселой реальности, совсем другая, трагическая нота... отделенная от текста главы [«Сорочинской ярмарки»] даже типографски — отступом — концовка, снимающая все веселье повести... воочию обнаруживающая печальное лицо поэта, тоскующего о тщете своей мечты... И этот лирической монолог... двойит мировосприятие... он обнажает характер светлого мира мечты именно как мечты и только мечты в ее неосуществленности»¹.

Думается, напрасно ищет С. Шлифштейн следы этой омрачающей концовки в опере Мусоргского. «Какой многозначительной, „мусоргской“ по своему звучанию могла бы стать эта картина, переведенная на язык музыки», — пишет он². Но картины, омрачающей светлый мир «Сорочинской ярмарки», в опере нет, как нет и изображения вдохновенного полета в танце, о котором пишет Гоголь. Опера осталась незаконченной, и никому не дано угадать, как бы она могла быть повернута. Мы можем судить только о том, чем располагаем.

Мусоргский, уже создавший «Бориса», трудящийся над «Хованщиной», не мог воспринять всерьез рассказ о «Сорочинской ярмарке». Для него это была шутка, милая, прелестная шутка, не требующая отдачи душевных сил и больших переживаний. С доброй, теплой улыбкой смотрит он на происходящее, и на простодушного Черевика, на сварливую, перезрелую кокетку Хиврю, и на весь этот мир, который так легко поддается обману Красной Свитки. Народная шутка, смехотворные народные анекдоты вдохновили композитора. Окунаясь в эту юмористическую, наивную обстановку, он отдыхал и наслаждался между двумя «пудовиками» — «Борисом» и «Хованщиной»³.

Осмысленная-оправданная мелодия родилась в данном случае на основе песенного ритма, содержащегося в собранных образцах народного творчества.

В приведенном отрывке из письма к Стасову Мусоргский пишет: «Желал бы дать на пробу несколько картинок»⁴. Очевидно, этими картинками были вокальные пьесы на слова Голенищева-Кутузова, сочинявшиеся параллельно «Хованщине»⁵.

Автор не прячет более своих чувств за смешной внешностью персонажей. В цикле «Без солнца» звучит его лирический голос, в «Забытом» он взывает к справедливости. В последнем цикле само название «Песни и пляски» указывает на жанр про-

¹ Гуковский Г. Реализм Гоголя, с. 34.

² Шлифштейн С. Мусоргский. Художник. Время. Судьба, с. 280.

³ «Два пудовика рядом могут задавить». Мусоргский. Лит. наследие, т. 1, с. 180.

⁴ Мусоргский. Лит. наследие, т. 1, с. 227.

⁵ Эти произведения возникли не перед «Хованщиной», как народные картинки перед «Борисом», а одновременно с ней, как отголоски исканий и открытий, что «выбрасывались» наружу в процессе кипения мыслей.

произведения. Как всегда, ссылка на песню дает повод создавать музыку в широком песенном стиле.

Характерно, что здесь возникает потребность опосредования музыки обобщенной литературной формой: «стихотворения» (альбом «Без солнца»), «баллада» («Забытый»), «Песни и пляски Смерти», содержащие уже в названии своем намек на особый вид средневекового искусства. Мелодия возникает из поэтической музыкальной речи.

Цикл «Без солнца» позволяет увидеть воочию рождение осмысленной-оправданной мелодии в ее постепенности. После ряда приближений в первых пяти произведениях, в шестом как бы спадает пелена с глаз, «очищается» стиль и рождается мелодия. Но об этом подробно в следующем очерке.

Осмысленная-оправданная мелодия — яркий этап в творческом пути композитора.

МУСОРГСКИЙ И ГОЛЕНИЩЕВ-КУТУЗОВ

Содружество с Голенищевым-Кутузовым — значительная и яркая страница в творчестве Мусоргского. Как поэт Голенищев-Кутузов, конечно, несопоставим с Пушкиным или Некрасовым. Но нельзя пройти мимо того, что именно на его тексты написаны лучшие из вокальных сочинений Мусоргского 70-х годов, не уступающие по художественной силе параллельно создававшейся «Хованщине».

Проблема «Мусоргский — Голенищев-Кутузов» уже освещалась в печати. Прежде всего в статьях Ю. Келдыша, предпосланных Воспоминаниям о Мусоргском А. А. Голенищева-Кутузова¹ и томику писем Мусоргского к нему же². Работы Ю. Келдыша не утратили своей познавательной ценности и по сей день, несмотря на то, что они не свободны (особенно это касается первой) от несколько примитивного социологизирования, еще не совсем изжитого искусствovedческой методологией 30-х годов.

К сожалению, они остались единственными специальными исследованиями в данной области, и поднятую ими тему никак нельзя считать исчерпанной. В названных статьях основное внимание обращено на идейные разногласия, быстро обнаружившиеся между художниками, и на отступничество Голенищева-Кутузова, следовавшее за кратким периодом творческой близости с Мусоргским. Но не было раскрыто то, что представляет, на наш взгляд, наибольший интерес, а именно: что сблизило этих разных людей и что сделало их союз столь плодотворным.

Творчество Голенищева-Кутузова зрелой поры может быть действительно с полным основанием противопоставлено Мусоргскому. В историю он вошел как лирик и мастер пейзажных зарисовок, которые искусно вплетал в обрисовку душевных движений. В этой сфере он достиг значительного мастерства. Недаром в посвященном ему некрологе В. Брюсов писал: «Рус-

¹ Музыкальное наследство. М., 1935, вып. 1.

² *Мусоргский М. П.* Письма к А. А. Голенищеву-Кутузову. М.—Л., 1939. Перелеч. в кн.: *Келдыш Ю.* Критика и журналистика. Избр. статьи. М., 1963.

ская литература потеряла подлинного и значительного поэта»¹. Но в зрелом возрасте Голенищев-Кутузов стал убежденным противником общественной, гражданской темы в поэзии, типичным представителем теории «чистого искусства». Русский литературовед С. Венгеров так охарактеризовал его: «Изящная, спокойная, не знающая мятежных исканий муза Голенищева-Кутузова до такой степени чужда злобы дня, что без биографических дат трудно было бы определить, к какому времени относится его деятельность»². Эти слова тем более справедливы, что позднему Голенищеву-Кутузову был свойствен своеобразный академизм, которым он, как щитом, прикрывался не только от тревог времени, но и от характерных для рубежа двух столетий исканий в области новой стихотворной формы. Сам он мнил себя хранителем заветов Пушкина: любил обращаться к лексике пушкинских и лермонтовских времен, что, при отсутствии связи с современной жизнью, придавало его позднему творчеству известный привкус эпигонства. Впрочем, поэт не был безразличен к общественным вопросам вообще. Став со временем крупным государственным чиновником (он был замечен и приближен ко двору Александром III), Голенищев-Кутузов придерживался в области политики монархических взглядов. Он враждебно относился к идеям шестидесятиничества, считал их «варварскими», губительными для литературы и искусства. В 1905 году он использовал свое положение для поддержки мероприятий, направленных на ограничение литературных свобод³.

Но набросанный портрет решительно ничего не может объяснить в дружбе великого музыканта с начинающим поэтом. Совсем другим был юноша, с которым судьба свела Мусоргского в один из самых сложных и трудных периодов его жизни. В отношениях между ними творческие дела так тесно переплетались с личными, что невозможно понять одно без другого.

Встреча произошла в начале лета 1873 года⁴. Голенищев-Кутузов лишь недавно окончил Петербургский университет⁵.

¹ Брюсов В. Граф А. А. Голенищев-Кутузов.— Русская мысль, 1913, № 2, отд. II, с. 150—152.

² Венгеров С. Голенищев-Кутузов.— Словарь Брокгауза и Ефрона (т. XVII, 1893). То же в «Очерках по истории русской литературы» (СПб, 1907).

³ «...Граф Голенищев-Кутузов так и остался в арьергарде реакционного отряда, неизменно голосуя против важнейших „освободительных“ предложений других членов комиссии», — писал в «Русском богатстве» В. Г. Короленко. «Поэзия и проза в комиссии Д. Ф. Кобеко». — Короленко В. Полн. собр. соч., 1914, т. VI, с. 337.

⁴ Даты жизни Арсения Аркадьевича Голенищева-Кутузова: 1848—1913. Разница в 9 лет многое объясняет в отношениях между друзьями.

⁵ Первоначально он изучал историю в Московском университете, но болезнь заставила его прервать занятия для лечения за границей. Свое образование он завершил в Петербурге в 1871 году.

Обстановка петербургского театрального и музыкального мира была для него новой и интригующей. Он писал стихи и заинтересовавшемуся Мусоргскому показал отдельные рукописи и тетрадь черновиков. Тот сразу оценил его поэтическое дарование. Голенищева-Кутузова особенно поразила горячая натура Мусоргского. Начало общения пришлось на время между постановкой на императорской сцене трех картин из «Бориса Годунова» и премьерой оперы. Мусоргский явился юноше, как тому представилось, в ореоле славы и сразу внушил ему чувства восхищения и несколько наивного обожания.

Об этом говорят более поздние поэтические признания Голенищева-Кутузова:

... Я молод был тогда,
Ты бодро шел вперед, уж гордый и мятежный,
Я робко брел вослед... Промчались года.
Плоды глубоких дум, заветные создания
Ты людям в дар принес; хвалу, рукоплесканья
Восторженной толпы с улыбкой принимал,
Венчался славою и лавры пожинал¹.

Тщетно стали бы мы искать в этих строках объективно верный портрет композитора (глубокое понимание его личности не дано было Голенищеву-Кутузову). В приведенном отрывке явно преувеличена легкость, с которой успех давался Мусоргскому и с которой он его принимал (мы-то хорошо знаем, что постановка «Бориса» принесла ему не одни только радости!). Но таково было восприятие Голенищевым-Кутузовым событий тех лет. Он гордился близостью с выдающимся человеком и был счастлив ею:

Затерянный в толпе, тобой я любовался;
Далекий для других, ты близок мне являлся.
Тебя я не терял: я знал, настанет час,
И блеском суетным, и шумом утомлясь,
Вернешься ты ко мне в мое уединенье,
Чтобы делить со мной мечты и вдохновение¹.

Выражение «суетный блеск» так же мало вяжется с обликом Мусоргского, как и «пожинанье лавров». Банальность подобных образов-стереотипов — лишнее свидетельство тому, сколь поверхностными были суждения поэта. Но Мусоргский не замечал этого. Ему нравилась искренняя заинтересованность юноши всем, что он видел и слышал, пленяли его восприимчивость, быстрота и живость отклика на новые для него художественные явления. Сам Мусоргский тяжело переживал в то время распад балакиревского кружка и томился горестным чувством духовного одиночества.хлопоты и волнения в связи с

¹ Из стихотворения «М. П. Мусоргскому», опубликованного в 80-х годах; наброски относятся ко второй половине 70-х. Голенищев-Кутузов А. Соч. СПб, 1914, т. I, с. 115.

² Из стихотворения «М. П. Мусоргскому». Там же.

премьерой «Бориса» держали его в состоянии постоянного душевного напряжения. В тот момент он особенно нуждался в друге, единомышленнике, способном понять и поддержать его. Тоска по человеческому общению была так велика, что заставила его принять желаемое за действительное и поверить, что Голенищев-Кутузов способен подняться на такую же духовную высоту, на которой стоял он сам. Впечатлительность и податливость еще не сформировавшегося художника он принял за единомыслие. В этом была его ошибка, за которую ему пришлось вскоре расплачиваться жестокими нравственными страданиями. Но она же подарила ему несколько лет восторженной, романтически окрашенной дружбы и подлинной творческой радости¹.

Голенищев-Кутузов стал поверенным сокровенных дум, предметом быющей через край нежности. Мусоргский не переставал пестовать младшего товарища, проявлять постоянную заботу о его духовном росте. Он неустанно заботился о продвижении работ Голенищева-Кутузова в печать, прибегая для этого к помощи В. Стасова, связанного с редакциями нескольких журналов.

Композитор постоянно втягивал друга в орбиту собственных дум и интересов. Во всяком случае, именно в недолгие годы общения с Мусоргским Голенищев-Кутузов отдал в творчестве дань гражданской теме, которая ни до, ни после в его поэзии не появлялась.

По предположению Ю. Келдыша, к моменту встречи поэт был уже захвачен широким демократическим движением, чему способствовали встречи в Московском университете с «радикально настроенной разночинной молодежью»². Против этой гипотезы свидетельствуют, однако, слова Мусоргского: «...в побывке в университе наш юный поэт... не восхитился гражданским мотивом, то есть не подделывался под моду... а вковал в стих те думы, что его волновали»³. Напомним, что эти слова были написаны в период, когда еще не изгладилось тягостное впечатление от скандала вокруг имени Некрасова, заставившего многих, в том числе и Мусоргского, усомниться в искренности поэта революционной демократии. В этой ситуации отсутствие произведений на гражданскую тему композитор принял за доказательство художнической честности юноши и особого, как он выразился, «барства мозгов»⁴.

¹ О психологических причинах, заставивших Мусоргского потянуться к поэту, уже писалось (*Пекелис М. Мусоргский — писатель-драматург. — Советская музыка, 1967, № 6, с. 99; Дурандина Е. Вокальный цикл Мусоргского «Без солнца» и др.*).

² *Келдыш Ю. Критика и журналистика, с. 212.*

³ *Мусоргский. Лит. наследие, т. 1, с. 149.*

⁴ Там же.

Некоторые работы Голенищева-Кутузова той поры были прямыми отголосками сочинений или идей Мусоргского. Так «Борис Годунов» стимулировал интерес поэта к истории и побуждал его начать драму «Смута» («Василий Шуйский»). Беседы Мусоргского о любви, о нравственности мнимой и истинной, о лицемерии и жестокости современного общества привели к замыслу поэмы¹.

Среди сочинений Голенищева-Кутузова 70-х годов имеется даже образец политической поэзии — стихотворение «Франция» (1874). Оно предназначалось для журнала «Дело», но было задержано цензурой и сохранилось только в корректурных листах (опубликовано впервые в журнале «Красный архив», 1922, т. I, с. 409). В нем имелись в виду события недавней франко-прусской войны (а может быть, и Парижской Коммуны?). «Она боролась без помощи, одна, как дева честная в вертепе преступленья», — говорится о Франции.

В 1878 году в типографии Р. Голике в Петербурге вышел первый сборник стихов Голенищева-Кутузова «Затишье и буря». В него были включены стихи, написанные за истекшее десятилетие, в том числе почти все, положенное еще до выхода книги на музыку Мусоргским². Этот сборник дает наиболее полное представление о раннем творчестве поэта.

Важнейшая составная часть книги — лирика. Наряду с традиционными темами (любовь, природа, душевная неудовлетворенность) в нее проникают и социально-обличительные мотивы. Здесь не все равноценно. Как это ни парадоксально, но именно к некоторым из стихотворений уместно применить выражения «натянута», «деланная» поэзия, которыми недруги (а по недоразумению и Мусоргский) клеймили творчество Некрасова!

¹ Мусоргский. Лит. наследие, т. I, с. 151, 156—157, а также: Фрид Э. Прошедшее, настоящее и будущее в «Хованщине» Мусоргского, с. 191—193. Первый комментатор писем Мусоргского к Голенищеву-Кутузову П. В. Аравин расшифровывает название поэмы как «Мученица» и сообщает, что в архиве поэта никаких следов ее обнаружить не удалось (см.: Мусоргский М. П. Письма к А. А. Голенищеву-Кутузову, с. 29—30). Между тем не исключено, что слово «Мученица», употребленное Мусоргским, было лишь условным наименованием нового замысла. Мусоргский как-то упомянул, что по совету Стасова Голенищев-Кутузов собрался сделать героиню «подневольной мучницей-бабой» (Лит. наследие, т. I, с. 156—157). Однако это выражение, видимо, больше характеризовало пожелания Стасова, нежели истинные намерения поэта. Социальная проблематика постепенно перестала привлекать Голенищева-Кутузова. Его продолжала манить лишь «сердцевина» сюжета: драматическая судьба женщины, переступившей во имя любви законы общества. Такой мотив мы находим в поэме «Дед простил» (1881), действие которой происходит в патриархально-помещичьей среде и решается в духе искупления трагической вины через смерть. Не была ли эта поэма итогом длительной эволюции упоминавшегося Мусоргским в 1873 году замысла?

² Исключение составила только баллада «Забитый». П. А. Ламм заблуждался, когда утверждал, что ряд стихотворений Голенищева-Кутузова, использованных Мусоргским, отдельно от музыки никогда не печатался (см. Предисловие к изданию: Мусоргский М. «Без солнца». М., 1929, с. III).

Отдавал ли себе композитор отчет в слабости стихов своего друга? — К его чести надо отметить: ни одного из этих текстов он не избрал для своей музыки. Все, что он использовал, находится на значительно более высоком художественном уровне.

Яркую неповторимость придают сборнику стихи о войне. Из двух разделов, давших название книге, второй («Буря») целиком навеян военными действиями на Балканах и поражает необычной для последующего творчества поэта непосредственностью отклика на волнующие события дня. Позицию Голенищева-Кутузова по отношению к войне сегодня можно определить как пацифистскую. Его не интересуют политические мотивы войн, конкретные причины, заставляющие государства вступать между собой в кровопролитную борьбу. Воспеванию воинского подвига русских в Болгарии посвящено всего два произведения («Шипка» и «Орлы»). Более всего сознание поэта потрясено ужасами войны. Страдания и гибель ни в чем не повинных людей, горе осиротевших — таковы главные мотивы его произведений на военную тему. Чувство сострадания находит свое выражение как в лирических высказываниях, так и в сочинениях иных жанров. Поэт нередко обращается к повествованию. Усилению драматизма служат резкие образные контрасты, столкновения. Так, горе овдовевших женщин не раз изображается на фоне всеобщего ликования по поводу одержанной победы (стихотворение «Панихида», поэма «Старики»). Впечатляют также те стихи из военной серии, которые содержат гротесковые, персонифицированные образы Войны и Смерти вместе с элементами драматического действия, хотя бы в виде прямой речи указанных персонажей. Резкие драматические контрасты, сарказм, гротеск, издевка были навеяны художественной манерой Мусоргского и вскоре исчезли из творчества поэта.

Мы можем теперь сделать вывод: легкость общения друзей и успех их совместного дела были в те годы обусловлены могучим влиянием Мусоргского на образ мыслей и художественные вкусы Голенищева-Кутузова.

Перед нами — редчайший в истории музыки случай: музыкант «создал» своего поэта, сумел на некоторое время увлечь его за собой, привить собственные вкусы, приобщить к собственным исканиям. Правда, приобщение это оказалось не очень глубоким. Ученик так и не сумел постичь до конца высшую, сокровенную сущность творчества своего учителя и друга. Но он показал себя, несмотря на это, необычайно чутким, отзывчивым и гибким во всем, что касалось формы, стилистики и выразительных деталей. Он с легкостью угадывал нужды композитора, шел им навстречу, предвосхищал их, создавал бла-

гоприятную почву для музыки. В этом был залог их успеха, плодотворности их содружества.

Пора согласия длилась, к несчастью, недолго. Мужая, Голенищев-Кутузов все упорнее стремился к самостоятельности и тяготился опекой со стороны старшего товарища, которая грозила распространиться даже на сферу личной жизни (показателен конфликт в связи с предстоящей женитьбой поэта). Одновременно Голенищев-Кутузов начинал понимать, что взгляды, которые он до сих пор считал своими, ему на самом деле чужды, что у него больше нет ни желаний, ни сил следовать далее по пути, на который его призывал друг. Необходимость откликаться творчеством на беды и горести людские кажется ему теперь тяжелой повинностью и вызывает зловещие ассоциации с блужданием во мраке, в ночи, в лютую зимнюю стужу (так использует он теперь созданные им же самим совместно с Мусоргским художественные образы).

Скажи мне, Мусоргский, зачем
Порой томят меня сомненья,
И в час счастливый вдохновенья
Я остаюсь уныл и нем?

Так начинается он стихотворное послание, датированное: «31 декабря, Петербург» (без года) ¹.

Чтобы оправдать свое отступничество, он развивает теорию о бесполезности борьбы с общественным злом:

Друг, разреши вопрос тяжелый,
Ведь ночь кругом и спать пора.
Ужель упрямо ждать утра?
Томиться, не смыкая очи?
От тьмы и холода нет мочи.
И кто мне верный даст ответ:
Настанет утро или нет? ²

По содержанию это стихотворение относится к середине 70-х годов, когда в отношениях между друзьями уже назрел кризис. Возможно, что Кутузов решил воспользоваться наступлением Нового года, чтобы объясниться начистоту. Уж не ответ ли это на полное трагизма письмо Мусоргского, помеченное «23/24 декабря 1875 года, ночью, „без солнца“»? ³.

В тон этим предновогодним признаниям звучат и следующие слова из уже цитированного выше стихотворения «М. П. Мусоргскому», в котором поэт бросает ретроспективный взгляд на обстоятельства разрыва:

¹ Машинописная копия — в ОР ГПБ им. Салтыкова-Щедрина, ф. 200.

² Там же.

³ *Мусоргский*. Лит. наследие, т. 1, с. 210.

Без солнца тяжело блуждать мне в
мире стало,
Во мраке слышался мне смерти
лишь язык ¹.

Дружба и сотворчество с Мусоргским оказались для Кутузова лишь мимолетным эпизодом на пороге самостоятельной жизни в искусстве. Для Мусоргского же разрыв обернулся подлинной катастрофой. Он лишился одновременно нежно любимого друга и соратника в творчестве. Похоже, что это был последний удар, окончательно сразивший его. Он и далее продолжал идти к людям с открытой душой, по-прежнему был с ними чуток и доброжелателен, но уже ни перед кем не раскрывался так, как перед Кутузовым, и ни на кого не возлагал столько светлых надежд. И жизнь его становилась с этих пор все более беспорядочной, творчество — все менее регулярным...

Воспоминания Голенищева-Кутузова писались человеком, уже порвавшим с идеалами, которые временно были ему близки, и стремящимся, вдобавок, утаить от общественности свои кратковременные демократические увлечения (на это указал в своих статьях Ю. Келдыш). Автор воспоминаний не только умолчал о влиянии на него Мусоргского, но попытался внушить читателю, будто к моменту встречи оба они были одинаково незрелы и еще только мечтали свершить нечто значительное (и это — в то время, как Мусоргский уже закончил вторую редакцию «Бориса Годунова»!). Но этот труд мемуарист характеризует теперь как «несамостоятельный», как вынужденную дань Мусоргского требованиям Стасова и его окружения. Более того, Голенищев-Кутузов пишет, что уже в ту раннюю пору он постоянно предостерегал и увещевал Мусоргского, стараясь вернуть его, «заблудшего» под влиянием идей шестидесятиничества, на стезю истины, в лоно «чистой красоты».

Все это идет решительно вразрез с тем, о чем говорят приведенные выше цитаты из поэтических посланий самого же Голенищева-Кутузова. Видно, в лирическом жанре он был более искренен и правдив, нежели в Воспоминаниях, затеянных в 80-х годах в полемических целях и направленных, по его собствен-

¹ Голенищев-Кутузов А. Соч., т. 1, с. 115.

Образы ночи, а также утра, рассвета имели в литературных кругах того времени широкое хождение в качестве шифров для обозначения таких политических понятий, как реакция и освобождение. Сравним следующие строки из стихотворения Некрасова «Тургеневу» (1861):

Ты знал, что ночь, глухая ночь
Всю нашу жизнь продлится,
И не ушел ты с поля прочь,
И стал ты честно биться

И что же? Луч едва блеснул
Сомнительного света,
Молва гремит, что ты задул
Свой факел... ждешь рассвета.

ному признанию, против толкования творческого облика Мусоргского, данного В. Стасовым в его очерке «Модест Петрович Мусоргский» (1881) ¹.

Стремясь в зрелые годы скрыть от общественности следы былого влияния Мусоргского, Голенищев-Кутузов постарался также «вычеркнуть» из своего наследия те из ранних стихотворений, которые могли, как ему казалось, скомпрометировать его. Ни одного произведения, содержавшего в том или ином виде элементы социального протеста, он не включал более в выходившие при его жизни сборники. Не попали они и в посмертное собрание сочинений ².

Что же заставило Мусоргского, не раз выступавшего в качестве автора текстов для собственных вокальных сочинений, работавшего над либретто «Хованщины», почувствовать потребность в соавторе-поэте для новых произведений камерно-вокального жанра? Здесь сказалось несколько причин, связанных с новизной задач, вставших перед Мусоргским в 70-х годах.

Обращение к лирическому жанру было связано как с субъективными, так и с объективными потребностями. Тяжелые переживания последних лет обострили тягу композитора к лирическому высказыванию. Дали знать о себе и общие тенденции русского искусства 70-х годов с его углубившимся интересом к проблемам личности и психологическому анализу ³. В те годы резко возросло стремление композитора к философскому осмыслению действительности, в частности — к нахождению общих законов, лежащих в основе многих, по внешнему виду даже противоположных явлений. Заметно расширился при этом круг тем, притягивавших его внимание. Сопоставляя разнообразные социальные пласты, характеры, положения, композитор пытается обнаружить связывающие их внутренние нити и тем самым как бы ищет подтверждения своей мысли о всеобщности законов бытия. «Равенство всех перед судьбой», то есть перед исторической неизбежностью, — таков один из идейных мотивов «Хованщины», находящих свое выражение в параллелизме сю-

¹ Голенищев-Кутузов выдвинул в противовес стасовской такую «концепцию»: дарованию композитора сильно повредили пребывание в «секте» (так именуется в «Воспоминаниях» Балакиревский кружок) и стремление угодить ее «руководителям» (подразумевается Стасов). Истинный расцвет творчества композитора стал якобы только намечаться со времени сближения с Голенищевым-Кутузовым, но... организм был уже надорван и композитор погиб, так и не свершив того, к чему его призывала щедро одаренная натура.

² Не их ли имел в виду В. Брюсов, когда выражал в упомянутом выше некрологе сожаление по поводу незаслуженно преданных забвению хороших стихотворений Голенищева-Кутузова?

³ Связь «Без солнца» с характерными явлениями в русской литературе и искусстве 70-х годов прошлого века раскрыта в диссертации Г. Некрасовой: «Позднее творчество Мусоргского. К проблеме эволюции стиля», с. 17—41.

Жёстных линий, в «монтажном» сцеплении картин, в сопоставлении личностей и характеров, при всех своих различиях одинаково подвластных неумолимому ходу времени.

Подобный принцип, основанный на показе общего через множество несходных, но внутренне связанных явлений, может быть назван «единством идеи при множестве проявлений». Тенденция к лирическому высказыванию, к философскому обобщению и к объединению разнородных картин требовала авторского голоса и вызывала дополнительные трудности в области композиции и стилистических особенностей текста. Для создания текста нового типа, для которого недостаточно было подслушанных в жизни бытовых интонаций, Мусоргский, видимо, не чувствовал себя готовым.

Другая причина заключалась в следующем. После эпохальных открытий в области музыкальной прозы у Мусоргского вновь возникла потребность в стихотворной речи. Цело было не просто в восстановлении исконной, древней связи между музыкой и поэзией. Искания предыдущего этапа в области нового соотношения слова и музыки оставили глубокий след. Стихотворная основа дала Мусоргскому толчок к созданию «поэтической музыкальной речи» (употребляем это выражение в противовес «музыкальной прозе») самых разнообразных типов от речитативов до «осмысленной-оправданной» мелодии (см. об этом в предыдущем очерке).

Таковы были самые общие предпосылки, заставившие Мусоргского отказаться от самостоятельного сочинения текста и искать содружества с поэтом.

Голенищев-Кутузов во многом отвечал искомому типу художника. О его общей музыкальности можно судить хотя бы уже по большому количеству романсов, написанных разными композиторами на его стихи. О его податливости, гибкости, готовности отвечать требованиям друга-композитора уже упоминалось. Впрочем, говоря о влиянии Мусоргского на Голенищева-Кутузова, сыгравшем решающую роль в их творческом взаимопонимании, мы не должны игнорировать также и обратного влияния младшего товарища на старшего. Художественная индивидуальность его ощутима во всех созданных совместно произведениях.

При анализе уже стало традицией подчеркивать в текстах Голенищева-Кутузова одни лишь слабые стороны, вопреки которым Мусоргский якобы создавал свои шедевры. Слабости эти действительно существуют. Однако остается неясным, каким образом Мусоргский, при его исключительной, из ряда вон выходящей требовательности и чуткости к слову, мог не только довольствоваться текстами своего соавтора, но и испытывать подлинную творческую радость от работы над ними. Значит, все же было в этой поэзии нечто такое, что помогало Мусоргскому осуществлять свои художественные намерения!

Близким оказалось Мусоргскому, в частности, сочетание в поэтической речи Голенищева-Кутузова общей мелодичности с элементами речевой свободы, ритмической раскованности. Поэт умел использовать выразительные возможности фразового ритма, чтобы разнообразить интонации внутри одной и той же метрической сетки; пользовался ритмическими сдвигами, чтобы придать поэтической речи живость, естественность и непринужденность, не превращая ее в прозу.

Современники не раз прибегали к сравнению Голенищева-Кутузова с Фетом. Действительно, Голенищев-Кутузов, как лирик, тонко чувствующий природу, примыкал к направлению в русской поэзии, представленному Фетом, Майковым, Полонским и противоположным тому, которое возглавлял Некрасов и куда входили Огарев, Добролюбов, Михайлов. Вместе с тем одной из характерных особенностей Фета была страстность тона, позволявшая ему нередко пронизывать стихотворение единым дыханием, единым током внутреннего напряжения (что было близко Чайковскому). У Голенищева-Кутузова, наоборот, наблюдалась более спокойная, созерцательная или повествовательная манера. Она оказалась более близкой Мусоргскому с его тяготением к выделению значимых слов, к смысловому членению речи, ко всему, что было проявлением его аналитического мышления.

Отметим еще одну особенность поэзии Голенищева-Кутузова, благоприятствовавшую развитию важной тенденции в творчестве Мусоргского. Это образность речи, включение в лирическое высказывание пейзажных элементов. Она отвечала потребности Мусоргского в зрительных, вещественных, конкретных образах, которые сплошь и рядом становились для него дополнительными средствами психологической выразительности и художественного обобщения.

В 70-х годах в сочинения Мусоргского широкой волной влились образы природы, которые в предшествовавшие годы, за редкими исключениями, отсутствовали. (Напомним, что именно в этот период было создано одно из самых замечательных его полотен — «Рассвет на Москве-реке», в котором идеи Родины, народа, человечности, нравственной чистоты получили воплощение через глубоко поэтичную картину утра). В вокальных пьесах на слова Голенищева-Кутузова природа создает яркий фон к лирическому действию, получая при этом также метафорическое, обобщающее значение, а то и становится сама (как, например, в «Трепаке») активной участницей драмы.

При всем том нельзя забывать, что своим непреходящим общечеловеческим значением совместные творения поэта и музыканта обязаны все же в первую очередь музыке. Следуя за словом, «распевая» его, Мусоргский расширял и углублял содержание стихотворений Голенищева-Кутузова. Перед исследователем встает, таким образом, двойная задача: проследить

процесс рождения музыки из слова и одновременно — встречный процесс преодоления музыкой же сравнительной узости первоначального содержания текста и рождения в отдельных случаях осмысленной-оправданной мелодии.

Голенищев-Кутузов дал в Воспоминаниях циклу «Без солнца» весьма упрощенную, если не сказать искаженную характеристику. Вот что мы читаем: «Все пять (? — Э. Ф.) стихотворений, помещенных в сборнике, чисто лирические, без образов, без картин, имеющих своим предметом минутные настроения в фетовском роде... Мусоргский облек их в поэтическую, изящную форму и сам был ими очень доволен»¹. Не говоря уже о явной фактической ошибке (цикл в окончательном виде содержит не пять номеров, а шесть!), следует отметить несоответствие процитированных слов истине. Приведенные выше фрагменты из поэтических посланий Мусоргскому свидетельствуют о том, что Голенищев-Кутузов отдавал себе отчет в метафоричности образов цикла и не мог не знать, как глубоко выстрадано было Мусоргским произведение, которое он пытался теперь выдать за серию «просто» изящных вещей. Странно звучит в устах мемуариста и утверждение об отсутствии в собственных стихах «образов» и «картин» (надо понимать — образов и картин внешнего мира?).

Из слов Голенищева-Кутузова можно также заключить, будто лирические пьесы остались и у Мусоргского разрозненными, не связанными между собой единицами внутри некоего безликого и безымянного «сборника». На самом деле Мусоргский не просто положил на музыку несколько поэтических миниатюр, а соединил их в многочастной композиции.

Сами тексты оказались в новом ряду переосмысленными. Образы ночи и одинокого человека в четырех стенах наложили свой отпечаток на все последующее. Стихотворения, посвященные в оригинале сугубо частным явлениям, становятся в новом контексте выражением общей идеи цикла. Раздумья о минувшем дне, воспоминания о безвозвратно ушедшем счастье, о былых надеждах и разочарованиях, о встрече с некогда любимой, но оказавшейся неспособной на длительное чувство женщиной, мысленное обращение к другой женщине, прозябающей в холодном, бесчувственном мире, где нет места страстным порывам и высоким помыслам, — все это превратилось в вариации одной большой темы: об одиночестве человека, жаждущего тепла, общения с людьми, но не находящего отклика в глухих, эгоистичных современниках. Тема, на первый взгляд, не столь уж новая. Может даже показаться, что она решена в сугубо романтическом духе². В каком-то смысле Мусоргский здесь, дейст-

¹ Музыкальное наследство, т. I, с. 26.

² Г. Некрасова так прямо и пишет: «Содержание цикла свидетельствует о претворении типично романтической темы». (О позднем творчестве Мусоргского, с. 44).

вительно, отчасти соприкоснулся с традицией европейской романтической песни. Музыка отличается исключительной камерностью. Это мысли вслух, наедине с самим собой, в обстановке ночного безмолвия и полной отгороженности от охваченных сном людей. Тишина благоприятствует напряженной работе сознания. Но она же способна пугать, вызывая грозные, устрашающие признаки.

Цикл не только лиричен, но и автобиографичен. К числу реальных можно причислить саму исходную ситуацию. Известно, что, занятый днем на службе, Мусоргский использовал ночь для трудов и раздумий. Ночами были написаны (можно сказать «выстраданы») многие письма Мусоргского, в которых выразилось его жизненное и творческое сгедо (с их содержанием, как увидим, сплосшь и рядом перекликается идея цикла). Весной и летом 1874 года Мусоргский жил один в меблированных комнатах, что могло послужить толчком к рождению художественного символа «в четырех стенах». Можно сослаться на детали текста и музыки, свидетельствующие о прямом отражении в сочинении некоторых жизненных впечатлений¹.

Но цикл вместе с тем нечто гораздо большее, чем лирическая исповедь. Сквозь лирическую форму пропущено большое и значительное содержание. Своеобразие заключается в том, что Мусоргский не только остро эмоционально реагирует на одиночество, но пытается постичь его причины. Удастся это ему, разумеется, лишь в той степени, в какой это вообще дано было современникам великой общественной ломки, совершавшейся в пореформенной России. В ту эпоху, по словам В. И. Ленина. «...весь старый строй «перевернулся», и... масса, воспитанная в этом старом строе... не видит и не может видеть, *каков* «укладывающийся» новый строй, *какие* общественные силы и как именно его «укладывают». какие общественные силы *способны* принести избавление от неисчислимых, особенно острых бедствий, свойственных эпохам «ломки»².

¹ Так, в № 3 и 5 обращает на себя внимание соответствие между представленными на рукописях датами сочинения и запечатленными в художественных образах временами года. В № 3 («Окончен праздный, шумный день») музыка воплотила прозрачный сумрак белой ночи. В тексте встречается фраза: «Майской ночи тень столицу спящую объемлет». Дата на рукописи (ОР ГПБ, ф. 502) — 19/20 мая 1874 (как известно, композитор ставил двойные числа тогда, когда писал ночью). В № 5 («Элегия») воспроизведен густой мрак темной ночи. Представление о нем вызывается с самого начала мрачными блуждающими гармониями вступления. В тексте также говорится о мраке, упоминается прячущаяся за облаками звезда. Дата на рукописи — 19 августа 1874 г. В «Элегии» петербургский пейзаж сменился сельским («звонят бубенцами... коней пасущихся стада»). Не исключено, что и это — документальный штрих: в то лето Мусоргский не раз гостил у Стасова на даче в деревне Заманиловка близ Петербурга.

² Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 102.

Не будучи в состоянии осознать историческую закономерность бурного процесса капитализации России, Мусоргский болезненно отзывался на охватившую современное общество бешеную погоню за наживой, на утрату старых патриархальных идеалов. В росте алчности, корыстолюбия, черствости ему виделось устрашающее знамение времени. Это же представлялось ему причиной духовной разобщенности людей.

Как ни наивно подобное объяснение «падения общественных нравов», в нем чувствуется аналитическая направленность ума Мусоргского, бывшая столько же проявлением индивидуальных свойств натуры, сколько результатом воспитания на эстетических принципах шестидесятиничества и литературы критического реализма. Пользуясь романтическим приемом наплывов, видений, композитор дважды на протяжении цикла показывает страшный мир, который заставляет его жестоко страдать. Дважды дает он и портреты представительниц этого мира — женщин, лишенных способности чувствовать и любить.

«Без солнца» впитало многое, восходящее к глубоким, философски окрашенным поэтическим раздумьям Пушкина, страшным видениям из петербургских повестей Гоголя и боли за страдающего человека Достоевского, не говоря уже о богатых традициях русской и мировой музыкальной лирики. «Без солнца» — органическое звено в художественной культуре XIX века. Вместе с тем его делает неповторимым сугубо сосредоточенный, медитативный характер, преобладание размышления, анализа над свободным течением или вспышками открытого лирического чувства.

В этом цикле заметную роль играет колористическое начало. Импульс к рождению красочного замысла шел от поэтических текстов. Однако оттолкнувшись от них, Мусоргский превзошел поэта. Язык Голенищева-Кутузова по своему словарному составу не отличается красочностью. Из эпитетов поэт предпочитает те, которые позволяют переносить на неодушевленный мир представления о человеческих чувствах и настроениях (месяц у него «задумчивый», туман «безотрадный»), либо связаны с пространственными представлениями (звезды «далекие») и т. п. Преобладают слова: «темный», «тень», «мрак». Оттенки отсутствуют. И при создании картинного плана поэт остается верен повествовательной манере. Цвет нигде не становится для него самостоятельным носителем образа.

Напротив, у Мусоргского колористике отведено одно из ведущих мест в средствах художественного выражения. Музыка, при общей сумрачности и приглушенности красок, поражает обилием оттенков, от тусклого, мглистого, «серого» начальной пьесы «В четырех стенах»¹ до глубокого, торжественного пол-

¹ Выражение «серый» принадлежит французскому музыковеду Р. Гофману (Восприятие русской культуры на западе. Л., 1975, с. 233).

нозвучия, «колокольности» заключительного номера «Над рекой». Частично уже говорилось о контрасте между прозрачными тенями белой ночи («Окончен...») и непроницаемой тьмой августовской («Элегия»).

Но красочность у Мусоргского совсем особенная. Она многозначна. При обостренной чуткости композитора к фоническим свойствам гармоний и тональностей, при сильно развитом тембровом чувстве, его все же никак нельзя назвать ни колористом, ни пейзажистом в общепринятом смысле. Красочные свойства музыки он использовал чаще всего не просто во внешне-изобразительных, но в психологических, характерологических целях или для воплощения особых образных сфер (например, трагедийно-возвышенного начала, связываемого им обычно в оперных произведениях с тональностью *es-moll*). Метко охарактеризовал эту особенность музыкального мышления Мусоргского Л. Мазель: «Самый фонизм гармоний бывает нередко у Мусоргского остро экспрессивным, возникает особая «экспрессивность красок»¹. В цикле «Без солнца», в котором пейзажность изначально запрограммирована самим замыслом, наблюдается в целом равновесие обеих функций при переменном преобладании одной над другой.

В пьесах «В четырех стенах» и «Над рекой» красочность равномерно разлита по всей музыкальной ткани и растворена в лирическом высказывании; какие-либо специальные изобразительные приемы — тематические образования, фигурации — отсутствуют. Внешнее (пейзаж, обстановка) и внутреннее (мысли и чувства человека) здесь слиты воедино. В других случаях изобразительное начало оказывается выделенным (так, например, гармонические комплексы во вступлении к «Элегии» служат в первую очередь живописным целям, хотя, разумеется, и они неотделимы от эмоционально-психологических задач).

Но пейзаж представлен не только образами, вызывающими зрительные (цветовые и световые) ассоциации. Фигурируют и звуковые сигналы действительности. Мусоргский воспользовался имеющимися в тексте предпосылками для эпизодического воспроизведения отдаленных ночных шумов, звонов. Благодаря этому пейзаж становится многомерным, объемным.

По сравнению со зрительными образами, звуковые более активны. Первые обычно дают знать о себе лишь через ладовые, гармонические, тембровые особенности. Вторые предстают в виде самостоятельного, тематически более или менее оформленного материала, обладающего к тому же моторностью и чаще всего остигнутым ритмом. В связи с этим их появление воспринимается всякий раз как наплыв, наложение или резкое вторжение в лирический монолог. Тишина, о которой упоминается в первых

¹ Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М., 1972, с. 466.

словах цикла («Комнатка тесная, тихая, милая») и которая делается реально ощутимой благодаря особым — ладовым, ритмическим и другим свойствам данной музыки, сама уже является первым звеном в этом не совсем обычном «слуховом» ряду. О тишине вновь упоминается в начале № 3 («Окончен...»)¹. Оно вызывает напряженное ожидание. И вскоре возникает первый, едва уловимый звуковой образ. Как и реальные ночные звуки, он неясен, размыт, находится где-то на грани действительного и воображаемого.

Мысли героя обращаются к минувшему — к былым «надеждам», «порывам», «заблуждениям».

Увы! То призраки одни!
Мне скучно с мертвой их толпою,
И шум их старой болтовни
Уже не властен надо мною.

И на словах «шум их старой болтовни», в басовом регистре фортепиано возникает последовательность из оstinатно повторяемых нисходящих, хроматизированных триолей. Через два такта она исчезает, растворившись в музыкальной ткани:



Что это? — ночное дуновение, неясный шорох, донесшийся в тиши? Или — один из тех беглых изобразительных штрихов, которыми Мусоргский любил сопровождать вокальную речь, добываясь ее образности и «наглядности»? — Образное содержание этой крохотной темки выявится позднее. Предварительно же зафиксируем лишь ее несомненно звукоизобразительный и притом назойливо-ворчливый характер, что, в совокупности

¹ Примечательно, что музыка «выхватывает» и укрупняет слова «все тихо» (их произнесение на фоне одной прозрачной гармонии мажорного трезвучия в широком расположении растянуто на целый такт). В первом случае («В четырех стенах») она служила одним из выражений темы одиночества; отсюда — преобладание в музыке скорбной отрешенности. На этот раз тишина трактуется как символ покоя, наступившего после «шумного» (суеного) дня. Символичен и «белый» колорит ночи. Кстати, эпитет «шумный» для характеристики минувшего дня введен Мусоргским вместо слова «долгий» у Голенищева-Кутузова.

с текстом, позволяет истолковать ее как намек на какие-то пока еще не ясные отрицательные явления действительности.

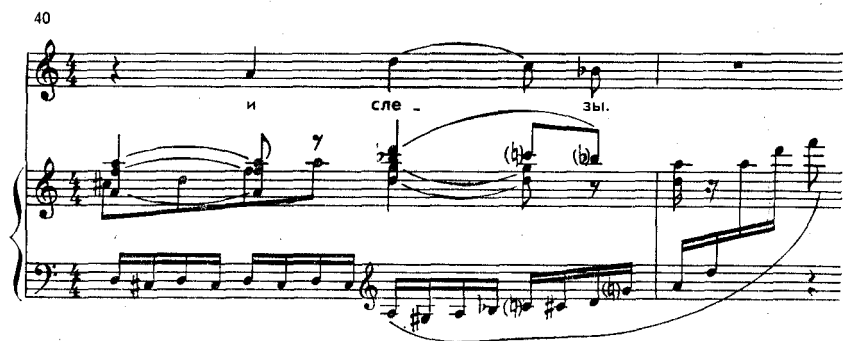
«Элегия» — единственная часть, в которой нарушается статика созерцаний и раздумий, и развитие принимает активный драматический характер. Это наводит на мысль, что в самом названии таится иронический смысл. Так будет впоследствии с «Колыбельной», «Серенадой» и «Трепаком» из второго цикла, истинное содержание которых вступит в нарочитое противоречие с жанровым обозначением. В данном случае элегическим по настроению можно назвать лишь первое проведение первой темы (A). Вторая (B) отличается бурным, драматическим характером, особенно во втором проведении (B_1), которое приводит к кульминации всего цикла. Дело при этом не просто в сопоставлении и чередовании контрастных планов, которые можно было бы определить: один — как «герой на фоне природы», другой — как «страшные слуховые наваждения». Вторжение зловещих сил производит необратимое действие, и заключительное проведение первой темы (A_2) звучит как выражение сломенности и безнадежности.

«Элегия» в структурном, тематическом и тональном отношении — самая сложная из всех частей цикла. Строением она сходна с фантазией, хотя элементы свободного развития сочетаются в ней с признаками рондальности (точнее — трех — пяти — частности) и концентричности. Форма ее не поддается однозначному толкованию. Она имеет как бы два измерения: на чередование A и B в их производных накладывается полоса интенсивного драматического нагнетания, образуемая между двумя резко контрастными звуковыми образами-звонами. Первый из них возник еще внутри раздела A при упоминании о звенящих бубенцами стадах. Чисто пейзажная природа этого легкого, хрустального перезвона очевидна. Он дополняет красочную картину ночи слуховым элементом, создавая ощущение дали, перспективы. Другой звон появляется на гребне кульминации. Он качественно и функционально отличен от первого. Это — страшные удары какого-то полуфантастического набата, искаженное преломление начальных перезвонов в воспаленном мозгу героя. Мусоргский использовал свойственное ему мастерское владение фортепианными тембрами, чтобы добиться безжизненно-стеклянного, «ударного» звучания инструмента. Текст указывает на связь этого звучания с образом Смерти — обобщенным выражением земного зла и неумолимости судьбы. Деталь элегического пейзажа (звон бубенцов) превратилась в зловещий символ. Появление в центре пьесы начальной темы (A_1) не в силах остановить интенсивного нагнетания. Тема появляется в урезанном виде, лишенная своих живописных атрибутов, тонально приближенная к сфере B . Это — скорее лишь беглое напоминание об элегическом образе, ныне звучащем искаженно и подготавливающим новую, самую яростную вспышку драматической темы.

Изобразим наглядно сказанное в виде следующей схемы:

ВСТУПЛЕНИЕ	A	B	A ₁	B ₁	A ₂
3	8	13	6	18	13
такта	тактов	тактов	тактов	тактов	тактов
	Звон бубенцов			Набат Смерти	
Зона драматического нагнетания					

Тема *B* (*Allegro agitato*) врывается внезапно, едва успев истаять нежные переливы колокольчиков. Поначалу почти незаметны в ней элементы звукоизобразительности. Скорее ее можно истолковать как выражение душевного смятения. Да и в тексте упоминается лишь о тревожных, беспокойных думах, несущихся подобно разорванным ветром облакам¹. Запоминается, впрочем, назойливое «жужжание» шестнадцатых, дополняющих угловатую мелодию, образуемую гетерофонным сплетением вокальной и инструментальной линий. О том, что с этим эпизодом Мусоргский связывал представления отнюдь не мало-значительные, поверхностные, свидетельствует завершение первой волны цитатой-реминисценцией из «Хованщины». Это самый выразительный отрезок темы Судьбы, ее нисходящий фригийский тетрахорд, главный носитель чувства трагической обреченности:



¹ Следует заметить, что в этом номере музыка намного драматичнее лежащих в ее основе слов. Так, в тексте звон Смерти назван «унылым», в то время как музыка звучит грозно, устрашающе, нечеловечно. Мусоргский значительно расширил эмоциональный диапазон стихотворения, привнеся не только беспокойство и тревогу, но и отчаяние.

Такова первая волна. Вторая (B_1) расширена и динамизирована. Трагическая экспрессия в ней усилена (она непосредственно завершается видением Смерти). Исходя из текста, в теме присутствует звукоизобразительное начало, реальные звуки представлены в обобщенном, «снятом» виде: жесткость, нестройность общего звучания, угловатость мелодии, сопровождающее ее «жужжание» отражают, как явствует из текста, «нестройной жизни шум», «толпы бездушной смех», «вражды коварной ропот», «житейской мелочи незаглушимый шепот».

Некоторые сопоставления позволяют уточнить семантический смысл этих тем-наплывов, тем-наваждений. В первой (пример № 39) неожиданно обнаруживается типовое сходство с вариантами темы галлюцинаций Бориса Годунова. Конечно, развитое оперное письмо в гармоническом, фактурном, тембровом отношениях неизмеримо богаче скромной двутактовой темки, звучащей, вдобавок, нарочито приглушенно и неясно. Но она воспроизводит в схематизированном виде музыкальную суть страшных тем царя Бориса: сползающие хроматизмы на органном пункте при остинатном повторении тревожной ритмической фигуры. Это как бы инвариант, лежащий в основе всех разновидностей темы галлюцинаций. В «Элегии» отрывок из темы B_1 с низвергающимися на басовый органнй пункт аккордами *staccato* (как раз перед звоном Смерти) тоже вызывает образные ассоциации с некоторыми эпизодами из партии Бориса (см., например, в первой редакции акт II, цифра 64), а также с музыкальным изображением издевающейся, хохочущей толпы из рассказа Отрепьева.

В чем же смысл этого явления? Переписка Мусоргского являет, как известно, яркие примеры образного мышления и образной речи. Для своих суждений о людях и жизни он находил не просто меткие слова, но и яркие, выразительные метафоры. Примечательно, что некоторые из них относятся к числу звуковых и перекликаются с образами из «Без солнца». Так, в письмах 70-х годов можно встретить неоднократное упоминание о некоем назойливом «жужжании». Один раз этот образ связывается с неотступно преследующей автора мыслью о прискорбном факте распада балакиревского кружка. «... Как ни стараюсь я отогнать докучливую муху, что жужжит скверное слово „развалился“, муха тут как тут со своим жужжанием»¹. Еще более стойкие ассоциации вызывают образы жужжания и производящих его гнусных, надоедливых насекомых с действиями ничтожных людишек, готовых опозилить любое доброе начинание. Так, выражая сочувствие Л. И. Шестаковой по поводу сплетен и интриг, с которыми ей пришлось столкнуться, Мусоргский пишет: «Голубушка моя дорогая, пусть

¹ Мусоргский. Лит. наследие, т. 1, с. 133.

жужжат — пускай делают, по призванию, свое дело. От комаров да мошек не упасешься. Ведь кишмя кишат»¹. Выражение «кишмя кишат» приводит на память еще одно письмо Мусоргского, в котором, правда, не упоминается о жужжании, но говорится о современном «кишащем миришке», который не плохо бы отправить «вверх ногами»². Это же письмо содержит и расшифровку, кого следует подразумевать под мелкими, «кишмя кишащими» насекомыми. С горьким сарказмом упоминает он о тех, кто по собственной духовной бедности неспособен оценить истинно великое, прекрасное, и завершает свое рассуждение страстным возгласом: «Черт бы их побрал, — этих биржевиков, разгаданных сфинксов XIX века. Вот на кого наткнулась Русь, мною грешным любимая! Господи!..»³. (Это было написано через два месяца после завершения цикла «Без солнца».) Связь между тем и другим несомненна⁴.

Итак, лирическая природа цикла сочетается с публицистичностью и социально-обличительной направленностью его. В этом отличие музыкального произведения Мусоргского от субъективного лиризма поэтических миниатюр Голенищева-Кутузова. Переосмысление, как уже было отмечено, произошло в условиях включения стихотворений в циклическую форму.

Единство цикла трудно обнаружить в последовательной линии музыкально-драматургического развития. Ярче всего оно проявляется в сложном скрещении нитей, связывающих части, отделенные друг от друга расстоянием. Соотнесенность таких частей проявляется в общности психологической ситуации, в сходстве жанровых, стилистических и других признаков. Но главная особенность этих параллелизмов на расстоянии заключается в том, что в пределах сходства всякий раз возникают и контрастные соотношения. Ни одна пьеса не повторяет другую, а одновременно служит и антитезой. Так внутри шестичастной композиции возникают три пары соотнесенных между собой частей: №1 и 6 («В четырех стенах» и «Над рекой»), 2 и 4 («Меня ты в толпе не узнала» и «Скучай») и 3 и 5 («Окончен праздный, шумный день» и «Элегия»). Члены первой пары, обрамляющие цикл, являются монологами-раздумьями, главными носителями той статики созерцания, которая определяет лицо всего произведения; вторая пара — мысленные обращения к другому лицу; третья представлена двумя самыми развернутыми, сложными по композиции и по тематическому составу

¹ Мусоргский. Лит. наследие, т. I. с. 224.

² Там же, с. 181.

³ Там же, с. 182.

⁴ «Тугокарманные биржевики», «невероятно чистая публика, умеющая только продавать и покупать» — вот какими эпитетами награждает еще Мусоргский новоявленных дельцов второй половины века.

частями¹. Так осуществляется характерный для творчества Мусоргского 70-х годов художественный принцип, названный выше «единством идеи при многообразии проявлений». А с точки зрения конструктивной, переключки на расстоянии цементируют форму целого, придают ей единство и обобщенность.

Первая пара представляет в наиболее полном и совершенном виде тот новый тип интонирования, который мы называли «поэтической музыкальной речью». В отличие от музыкальной прозы, для которой характерна полная метрическая свобода, здесь исходной для музыкального рисунка становится ритмоинтонация стиха. Голенищев-Кутузов продемонстрировал умение добиваться разнообразных эффектов внутри одного и того же поэтического размера путем варьирования внутрифразового ритма. Стихотворения написаны четырехстопным дактилем. В обоих упорное повторение одной и той же ритмоформулы создает ощущение неподвижности, застылости, оцепенения. Только в одном случае эта неподвижность выражает чувство тоски, одиночества, безысходности, в другом — передает зачарованное созерцание таинственной картины природы.

Своеобразна структура стихотворения «В четырех стенах». В нем нет ни одного выраженного глаголом действия². Ощущение статики усиливается наличием частых цезур, образуемых совпадением водоразделов между словами и стопами. Нередко цезуры еще усиливаются запятыми:

Комнатка скромная³, тихая, милая.

Совсем иначе звучит тот же четырехстопный дактиль в стихотворении «Над озером». Господствует плавная, распевная, как бы покачивающаяся, убаюкивающая интонация. Предложения не просто разрослись, они соединили между собой парно смежные строки:

Месяц задумчивый, звезды далекие
С дальнего неба водами любуются⁴.

¹ Такой порядок номеров сложился не сразу. Пьеса «В четырех стенах» мыслилась первоначально, как № 2 (при еще не существовавшем, но предполагаемом № 1). Венчать цикл должна была «Элегия» (отсюда и ведет, видимо, свое происхождение драматический характер, выделяющий эту пьесу). План зафиксирован на одном из автографов титульного листа цикла, хранящемся в архиве ОР ГПБ им. Салтыкова-Щедрина. Ко времени окончания работы замысел претерпел изменения. Пьеса «В четырех стенах» стала номером первым, одновременно экспозицией и завязкой цикла. Возник и новый, соотносительный с ней «тихий» финал «Над рекой» (у Голенищева-Кутузова стихотворение носит название «Над озером»).

² Такова же синтаксическая структура в стихотворении Фета «Шепот, робкое дыханье», где она несет, однако, иной смысл. При другом метре (хорей) речь звучит более активно, восторженно. И психологический стимул иной: как бы стремление охватить единым взглядом приметы весенней ночи, передать миг упоения.

³ У Мусоргского «тесная».

⁴ Заметим, что в этом стихотворении подавляющая часть глаголов не связана с активным движением, а указывает на длящиеся состояния: «любуются», «чуются», «плещут», «таятся» и т. п.,

Парность строк, придающая речи текучесть, слитность, сохраняется и в дальнейшем, даже когда предложения начнут сжиматься до размера одной строки; за второй строкой из каждой пары сохранится функция ответа, замыкания:

Молча смотрю я на воды глубокие —
тайны волшебные сердцем в них чувюся.

В обоих случаях отправной точкой для Мусоргского послужила повторяемая ритмоформула текста, подчеркнутая и укрупненная музыкой. Впрочем, во втором стихотворении вовсе неуместным было бы говорить о воспроизведении ее. Она послужила лишь толчком для рождения распева, тип которого не имеет ни прообразов, ни прямых аналогий в словесной речи, хотя бы и поэтической.

Пьеса «В четырех стенах» знаменательна тем, что из речевой интонации родилась музыкальная тема. Кое-что восходит здесь к методу, выработанному Мусоргским еще в вокальных «картинках» на собственные тексты. Тема вырастает из коротенького интонационного зерна, представляющего в сжатом, обобщенном виде квинтэссенцию произведения. В данном случае такой мельчайшей ячейкой стала дактилическая стопа. Своей мелодической интерпретацией Мусоргский придал ей сходство с многократно встречавшейся в его прежнем творчестве в разных вариантах интонацией мольбы, плача. Правда, народно-жанровая окраска в лирической речи «от автора» исчезла. Но это не помешало ей остаться выражением жалобы, скорби.

Тема вырастает постепенно. Образуется сложная иерархия единиц разной степени протяженности и мелодической развитости, по-своему осуществляющих на каждой новой ступени свою тематическую функцию. Интонационное зерно, то есть дактилический мотив, подвергается с самого начала привычному для речевой мелодии Мусоргского интервальному варьированию (интервал кварты сменяется сразу же последовательностью терций). Так образуется первая фраза, совпадающая с первой строкой текста:

41

Andante tranquillo

Ком_нат_ка тес_на - я, ти_ха - я, ми_па_я;

Но эта фраза, остающаяся мелодически незавершенной, — тоже еще не тема. Она сама является зерном, только уже не интонационным, а тематическим, подвергающимся в свою очередь дальнейшему развитию. На протяжении пьесы внутри мелодии, последовательно отражающей смысловые и эмоциональные изгибы текста, не перестает напоминать о себе исходный дактилический мотив, подвергающийся интервальному и ритмическому варьированию, обращениям, перемещениям внутри метрической сетки и т. п. Так рождается связная мелодическая линия, охватывающая в своем безостановочном, при всей расчлененности паузами, движении всю пьесу. Замыкание наступает лишь в самом конце при ритмически расширенном возвращении основного мотива на итоговых словах: «Вот она, ночь моя, ночь одинокая».

По существу, только мелодию всей пьесы в целом можно назвать темой. Яркая речевая выразительность и тесное следование за словом совмещаются с развернутостью и непрерывностью мелодической линии. При тематизации мельчайших интонационных элементов тема рассредоточена по всему произведению, совпадает с ним размером.

Каждая из последующих частей имеет свою тему, а иногда даже несколько. Но ведущий мотив (зерно, лейтинтонация) первой части не исчезает бесследно, хотя отходит временно на второй план. Перед нами — явление микротематизма, признаки которого описаны Е. Ручьевской: «Тематически значимыми становятся синтаксически не самостоятельные, но приобретающие важное выразительное значение в контексте фразы мельчайшие мелодические элементы — интонации из двух-трех звуков... Микроэлемент сращивается с мелодическим материалом построения, не нарушая целостности мелодического рельефа фразы, непрерывности развертывания...»¹.

Метаморфозы, переживаемые лейтинтонацией цикла, совершаются, в основном, через варьирование интервалики, мелодические обращения, ритмические изменения, вплоть до утраты дактилического характера из-за включения иных размеров, перемещений мотива внутри мелодической фразы и метрической сетки² (пример 42).

Открыто и значимо ниспадающая дактилическая интонация прозвучит вновь в заключительном номере «Над рекой». В литературе встречаются односторонние суждения о финальном номере цикла, то как об очередном выражении безысходного мрака и скорби, то как о произведении, несущем «отрешение от всех жизненных невзгод» при погружении «в сферу таинственного, неведомого». В обоих суждениях имеется доля пра-

¹ Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Л., 1977, с. 122.

² Вспомним многочисленные трансформации основного мотива из «Колыбельной Еремушки», «Озорника».



вды. «Над рекой» явление сложное, один из тех финалов, в которых конфликт не получает прямого разрешения, однако накопленное в предыдущих частях напряжение переключается в новое русло и порождает новое музыкальное качество.

«Над рекой» — одновременно и выражение трагического мироощущения, и показатель своеобразного катарсиса, наступившего вслед за кошмарами «Элегии». После «вторжений», «наваждений», тематической и тональной пестроты, призванной отразить нестройность жизни, здесь царит торжественное благозвучие. Медленно, плавно и величаво разворачивается музыкальная речь. Она стала распевом. словно открылись подспудные родники и потекла музыка. Не это ли тот самый процесс рождения мелодии из говора, о котором писал в своем памятном письме Мусоргский?

Природа как бы сняла с души лирического героя оковы, наложенные давящей атмосферой большого города. Созерцание водных глубин обернулось внутренним раскрепощением. Боль не утихла, она даже усилилась, сделалась еще глубже, но чувство стало свободным и полноводным. Миру пошлости и бездуховности противопоставлен мир больших человеческих переживаний¹.

Скрытые жанровые истоки мелодии «Над рекой» коренятся в народно-эпической сказовой речи. Обращение к ней было в данном случае столь же закономерным, как и заимствование некоторых характерных оборотов из романсовой сферы в преды-

¹ В. Васина-Гроссман пишет об обращении композитора в конце цикла к «природе-утешительнице» (Русский классический романс XIX в., с. 201). Думается, однако, что в такой концепции недостаточно дифференцировано содержание двух последних частей. Да и слово «утешительница» не совсем точно характеризует роль природы в заключительном номере. Она предстает здесь скорее могучей таинственной силой, помогающей человеку глубже осознать трагедию своего времени.

душих номерах. Композитор перешел к той стадии мудрого постижения и обобщения закономерностей жизни, которая подводит вплотную к сфере надличного.

Неслучайно музыка «Над рекой» вызывает общестилевые и даже конкретные интонационные ассоциации с партией Марфы из «Хованщины». Та же величавость речи, суровая красота гармоний, усиливающих насыщенность вокального тембра, тот же степенный ритм. К тому же сама тема предсказания Марфы, тема Судьбы, фрагмент которой промелькнул в одном из эпизодов «Элегии», присутствует в данном номере в виде ряда попевок, оборотов, вариантов и отголосков¹. «Над рекой» вобрала в себя и слила воедино два состояния, показанных в «Хованщине» в условиях развития сценического действия в последовательности: погружение в созерцание неведомого, стремление вырвать у него тайну грядущего — и скорбная реакция на приговор «Судьбы».

Соотношение пьесы «Над рекой» с литературным оригиналом можно определить следующим образом. От стихотворения идет тема завораживающего воздействия ночной природы на человека. Плавный, баюкающий ритм с его многосложными строками стал благоприятной предпосылкой для музыкальной речи сказового типа. Однако Голенищев-Кутузов остался, как и в большинстве своих сочинений, в чисто лирической сфере. Нет в стихотворении ни возвышенной скорби, ни эпической суровости, ни трагического величия. Это привнесено композитором.

Своеобразие музыки в значительной мере определяется взаимодействием двух противоположных сил, представляющих торможение, статику и устремленность вперед. Главным носителем статики является ритм. Столь же статична гармония с ее ослабленными связями и загадочной переменностью лада (то ли мелодический *Cis-dur*, то ли *fis-moll* с доминантой и доминантсептаккордом в качестве тональной опоры). Таинственные, «колокольные» по тембру, доминантсептаккордовые по структуре гармонии, как будто олицетворяющие притягательную силу водной пучины, зовут к созерцанию, к неподвижности. Общему оцепенению содействует и сковывающий всю пьесу органичный пункт.

Но этому противостоит мелодия. Сдерживаемая дактилическим метром стиха, отяжеленная тормозящим воздействием сопровождающих ее красочных комплексов, она все же, как носительница лирического чувства, стремится вперед. Вследствие этого рождаются не только внутрислоговые распевы, но

¹ Об этом автору настоящего очерка уже довелось писать (см. «Прошедшее, настоящее и будущее в „Хованщине“ Мусоргского», с. 194—203). Там же приводятся нотные примеры, подтверждающие близость интонаций из «Над рекой» к теме Судьбы из «Хованщины». Интонационных переключек с партией Марфы касается в своей диссертации и Г. Некрасова.



и развитые инструментальные подголоски, подчас более выразительные, нежели сама вокальная мелодия:

44 *con dolore*

Слы - шат - ся ду - мы и

Кстати, в этом подголоске нетрудно узнать один из вариантов темы Судьбы из «Хованщины».

Начинается пьеса (первая половина первой строфы) с точного соблюдения речитативного принципа (музыкальная доля равна слогу). Правда, для речитатива не совсем обычна широта мелодии, достигающей при плавном движении уже внутри первой фразы диапазона октавы, как не совсем привычно для Мусоргского и указание *cantabile*. Это — предвестники будущих изменений.

Правда, и распев, и мелодические опевания, и полифонизация фактуры — лишь «локальные» способы активизации мелодии. В целом она находится в состоянии непрерывного развития, нигде не повторяется и рождает все новые попевки и обороты. Сохраняя периодичность, отмечая цезурами окончания строк и строф, она продолжает плести одну нить, развивать одну мысль и обогащаться все более глубоким психологическим содержанием. Как и в пьесе «В четырех стенах», тема произведения едина и равномерно «разлита» на всем его протяжении.

Тема «Над рекой» — одна из тех, к которым применимы слова В. Каратыгина, сказанные по поводу гениального «Рассвета на Москве-реке». Упоминая об изменениях темы в этом произведении, критик заметил, что они «недостаточны, чтобы признать наличие нескольких тем, но и слишком велики, чтобы признать одну статическую, тонко оконтуренную тему. Она

живёт, развивается»¹. В наши дни подобное явление определяется как «вариантное развитие», и природа его освещена в специальном исследовании В. Цуккермана². Отличие темы «Над рекой» от темы «Рассвета» заключается лишь в том, что там, в бестекстовом инструментальном произведении мелодия полностью раскована и в ней наблюдается удивительная свобода и широта песенного ритма, фразы. К тому же содержание «Рассвета» связано с переходом от тьмы к сверкающему дню. В «музыкальном стихотворении» же многое предопределено поэтической структурой и в известном смысле сковано ею, да и сам характер созерцания диктует общую неизменность состояния. Интонационное развитие совершается внутри определенных структурных границ и в пределах единого статического образа³.

Однако тема «Над рекой» сродни теме «Рассвета». Попевки нередко меняются местами внутри фразы, зачин превращается в замыкание и наоборот. Используются подхваты в начале фразы заключительного оборота предыдущей и т. п.

Дактилическая формула присутствует в двух видах. В ритмическом увеличении (♩ ♩ ♩) она лежит в основе всей

мелодии, что отвечает замедленному, плавному характеру движения. Однако в конце фраз возникает знакомый ниспадающий мотив (♩ · ♩ ♩). Он выступает не в качестве источника темы,

а как замыкающая каждую фразу, значительная по образному смыслу, лейтинтонация. Меняя всякий раз свой мелодический облик, он звучит то как печальный ответ на прозвучавший вопрос, то как суровый приговор или как выражение обреченности и скорби. Еще раз в новых условиях утверждается, таким образом, его значение как трагического символа цикла.

Контрастом к только что рассмотренным номерам являются два самых крупных: «Окончен праздный, шумный день» и «Элегия». Они построены по принципу сменяемости образов, состояний, музыкальных тем, тональных пластов и типов речи. Многие в этих номерах напоминает прозаизированное прочтение

¹ Каратыгин В. Хованщина и ее авторы. — Музыкальный современник, 1917, кн. 5—6.

² Цуккерман В. Анализ муз. произведений. Вариационная форма. М., 1974.

³ В. Васина-Гроссман («Русский классический романс XIX в.», с. 202) усматривает в музыке пьесы «Над рекой» известное противоречие с текстом, который представляется ей по содержанию более динамичным, активным. С этим трудно согласиться. Вывод сделан явно без учета того мелодического развития, которым пронизана пьеса. Здесь уместнее говорить не о противоречии между текстом и музыкой, а о художественно оправданном противоборстве внутри самой музыки сил движения и статики. В этом — источник огромного внутреннего напряжения, впечатляющего гораздо больше, чем беглое упоминание в тексте Голенищева-Кутузова «дум и страстей безбрежных».

ду - шу вол - ну - ю - щий.

poco a poco cresc. ed accel.

Не - жит, пу - га - ет на -

стихов в некоторых из ранних произведений (в частности, в фантазии «Ночь» на слова Пушкина в ее первой редакции). Да и непосредственное изображение музыкой упоминаемых в тексте подробностей, вычленение отдельных красочных моментов возвращает нас, казалось бы, к принципам, преодоленным в только что рассмотренных номерах. На самом деле это объясняется вовсе не неким движением вспять, а серьезными причинами творческого порядка. В термин «стихотворение» (применительно к музыкальному жанру) Мусоргский вкладывал вовсе не представление о некоем стандартном наборе художественных средств. Тип стихотворения изменялся в зависимости от характера избранного оригинала.

В данном случае решающими для композитора оказались элементы повествовательности и большая роль прозаических интонаций внутри поэтического строя. Это ощутимо в начальных «экспозиционных» разделах обоих стихотворений. То и дело возникают в тексте нарочитые расхождения между объемом строки и синтаксисом, что влечет за собой переносы, ритмические перебои, асимметричные цезуры и т. п. В интерпретации Мусоргского подобные моменты усилены, заострены. Композитор сплошь и рядом жертвует поэтической структурой, исходя в своем членении текста не из метрических и вообще

не из каких-либо поэтических единиц, а из смысловой и синтаксической завершенности предложений. Это даст ему возможность лепить на основе текста ряд ярких, рельефных образов.

В тумане дремлет ночь. Безмолвная звезда
Сквозь дымку облаков мерцает одиноко.
Звенят бубенцами уныло и далеко
Коней пасущихся стада.

Так начинается стихотворение, давшее рождение «Элегии». Мусоргский «извлекает» из первой строки начальное предложение и кладет его в основу трехтактового вступления из колышущихся на педали, неустойчивых в тональном отношении аккордов. Второй образ — легкая, тремолирующая фигура фортепиано. Он связан с представлениями о мерцающей звезде в дымке облаков. Вновь композитор берет за основу законченное предложение «Безмолвная звезда сквозь дымку облаков мерцает одиноко», несмотря на то, что в оригинале слово «звезда» стоит на стыке строк и рифмуется с последующим «стада». Наконец, третий образ: хрустальный перезвон колокольчиков. И опять — целое, нерасчлененное предложение (две последние строки), хотя слово «далёко» замыкает строку и рифмуется с предшествовавшим «одиноко».

В сопоставлении образов, пятен, дающих в совокупности целостную картину, легко узнать аналитический принцип, принявший в условиях новой тематики и развитого колористического письма новые формы. Выявление и заострение содержащегося в стихотворении прозаического начала обусловлено в данном случае не заботой о тонкой нюансировке речевой интонации, а потребностью в создании понятийной основы для законченных, колористически выразительных инструментальных образов. Характерно, что начальные слова («В тумане дремлет ночь») не обладают собственной выразительной речевой интонацией — они как бы растворяются в красочных гармониях.

Начало пьесы «Окончен праздный, шумный день» тоже близко к прозаической манере. Несмотря на временно возникающий наплыв здесь в целом преобладает более спокойный характер, создаваемый единственным в цикле песенным, ариозным эпизодом, которым заканчивается произведение.

Последняя пара вокальных миниатюр «Меня ты в толпе не узнала» и «Скучай» занимает несколько обособленное место. Это единственная пара, в которой нет ни единого намека на красочную звукопись и изобразительность. Взятые за основу стихотворения в ином контексте могли бы и не вызвать ассоциаций с темой ночи и ночных дум. Но они играют важную роль в уточнении социальной и психологической проблематики цикла.

Жанровая особенность пьес состоит в том, что они являются обращениями к другому лицу. Само по себе это не ново

для творчества Мусоргского. Ново лишь то, что в них отсутствует музыкальный портрет самого говорящего. Они отражают характер того, к кому обращена речь¹. В первом случае (№ 2) в речи воплощен лирический порыв, мгновенная вспышка чувства, вызванная неожиданной встречей и нахлынувшими воспоминаниями. Речевое начало как бы перерастает в лирическую мелодию. Менее ярко выражена лирическая струя в № 4. Музыка воплощает общую атмосферу скуки и пустоты, которая окружает женщину, лишенную глубоких чувств и высоких помыслов. Из всех пьес цикла данная обнаруживает наибольшую связь с традициями вокальной лирики Даргомыжского. В форме, образованной непрерывным вариантным изменением материала, ясно прочитываются следы строфичности с удержанным рефреном, играющим роль ведущей, обобщающей темы произведения (он лежит в основе фортепианного вступления). Этот рефрен, многократно изменяемый, но сохраняющий свой нисходящий, хроматизированный рисунок, и звучит как выражение одновременно скуки, обреченности и иронии.

Связи между пьесами на расстоянии — не единственные в цикле. На разных этапах выступают на первый план эмоциональная окраска, тип речи, форма, колорит, совмещаются и перемежаются сходство и контраст. Но притом чередование пьес всегда естественно и органично.

Новой для Мусоргского явилась колористическая насыщенность языка, а также обобщающая и иносказательная роль колористического начала. Название цикла можно легко расшифровать как «жизнь во мраке», «Россия без солнца». Идя от лирического высказывания, от выражения собственного, глубоко трагического мироощущения, Мусоргский создал образ, предвосхищающий по выразительной силе созданный в более поздние годы Александром Блоком образ России в тени простертых над нею совиных крыл.

Обратившись к трагедии личности в современном жестоком мире и показав этот мир сквозь призму лирических переживаний одинокого человека, Мусоргский, вместе с тем, не отошел от открытого обличения язв действительности. Почти одновременно с пьесой «В четырех стенах» (май 1874) он создал вместе с Голенищевым-Кутузовым балладу «Забытый», а в 1875 году написал три части второго цикла — «Песни и пляски смерти», который он завершил в 1877 году.

Большинство текстов было сочинено специально для Мусоргского. Толчком к появлению «Забытого» послужил печально известный эпизод с одноименной картиной Верещагина, снятой по требованию властей с персональной выставки художника и

¹ В этом же источник их различий в пределах типовой общности.

в порыве обиды и гнева им самим уничтоженной. Решение Мусоргского писать музыку на сюжет картины явилось актом гражданского протеста против насилия над художником. Оно возникло еще до того, как появился соответствующий текст. Сохранились следы неуклюжей попытки композитора Н. В. Щербачева сочинить стихотворение под названием «Забытый. Память картины В. Верещагина». Рукопись этого стихотворения, испещренная на полях ироническими замечаниями Мусоргского, оказалась в черновой тетради Голенищева-Кутузова¹. Он и стал автором нового текста.

Обновление тематики творчества Мусоргского происходило под влиянием выдвигаемых самой жизнью проблем. Одной из самых острых была в ту пору проблема войны. Действительность 70-х годов представлялась неотделимой не только от всеобщей погони за обогащением, но и от усилившихся милитаристских настроений в Европе и в России. Гуманизм Мусоргского заставлял его всеми фибрами души ненавидеть всякую войну как носительницу горя, страдания и гибели людей. В письмах этого периода Мусоргский не раз упоминает с негодованием имя Бисмарка, как вынашивающего планы истребления человечества. Введение в России всеобщей воинской повинности повергает Мусоргского в уныние. Открывая письмо от 13 июля 1872 года цитатой из плача Юродивого, он добавляет: «Так поет юродивый в моем „Борисе“ и, боюсь, не всуе поет...»². В другом месте он бросает горько-саркастическую реплику: «Из городских новостей есть одна: решительно возвращаюсь к гусиным перьям — стальные начинают домокаться мне игольчатыми ружьями à la Bismark»³. Ненавистью к войнам определяется трагический пафос «Забытого» и «Полководца» — первых в истории музыкальных произведений с антивоенным содержанием.

По-новому подходит Мусоргский к проблеме человеческой личности. Наряду с расширением понятия «народ» (свидетельством чего является «Хованщина») внимание Мусоргского начинает привлекать к себе также человек вообще, как существо чувствующее, мечтающее, любящее, страдающее, гибнущее под ударами судьбы. Показательно, что только одно произведение позднего периода («Трепак») посвящено непосредственно крестьянской доле, да еще, пожалуй, «Забытый» имеет отношение к крестьянской среде — так во всяком случае можно заключить из музыки и текста звучащей в далеком родном краю колыбельной песни. Утверждение неотъемлемого права человека на личное счастье, протест против всего, что препятствует этому

¹ ЦГАЛИ, ф. 809.

² *Мусоргский. Лит. наследие*, т. 1, с. 134.

³ Там же, с. 198.

счастью, сближает Мусоргского с другим великим музыкальным трагиком эпохи — Чайковским¹.

Смерть, представленная жутким набатом, уже промелькнула как видение в драматической кульминации из «Элегии». Присутствует ее образ и в «Картинках с выставки» («Катакомбы»), передавая трепет человека, попытавшегося заглянуть в тайны потустороннего мира. «Надгробное письмо» — скорбное размышление об ушедшем друге. Смерть витает с самого начала над головами почти всех участников действия в «Хованщине» и затем празднует свою победу над ними. Господствует образ Смерти в «Забытом» и в «Песнях и плясках Смерти». И тут в каждом случае открывается особый аспект темы, проявляются разные методы и жанровые принципы ее воплощения.

«Забытый» — новое для Мусоргского явление. В трансформированном виде выступает балладность: стремление сделать рельефным, наглядным то, о чем рассказывается (оно было свойственно Мусоргскому вообще), соединяется с ярко выраженной тенденцией к обобщению. Суровая патетика этого произведения далека от бытовой основы «народных картинок» композитора. Там трагическая сущность просвечивала сквозь будничную видимость, и некоторые из пьес способны были вызывать у неопытных слушателей смех. Здесь трагизм подан открыто, можно сказать, плакатно.

Вновь, как и прежде, прибегнул Мусоргский к типизации и обобщению через жанр. Только жанры обозначают теперь не принадлежность человека к определенной среде, а более широкие, общие понятия; марш связан с войной и смертью, колыбельный напев — с мирной жизнью в семье, с мечтой о будущем. Так сталкиваются между собой крайности, антиподы. Драматизм пьесы связан с остро лаконичной формой ее. Резкий контраст между двумя разделами баллады усилен тем, что они следуют один за другим без всякого связующего перехода. Отчетливо выступает «монтажный» метод, способствующий непосредственному столкновению контрастирующих частей.

Большое значение обретает речь автора. Он не просто рассказчик, он оратор, трибун, взывающий к человеческой совести. Начинается речь, казалось бы, сдержанно. Однако чем дальше, тем становится яснее, каких усилий стоит эта сдержанность. Происходит борьба между стремлением вперед и силами торможения, исходящими от траурного марша (вот еще одна функция его!). Пунктирному маршевому ритму приходится долго

¹ На тему смерти Мусоргского наталкивали также последовавшие друг за другом на близком расстоянии кончины дорогих ему людей — В. А. Гартмана, Н. П. Опочининой, О. А. Петрова. Его неистовые проклятия в адрес «бездарной дуры смерти», которая «косит, не рассуждая, есть ли надобность в ее проклятом визите» (Лит. наследие, т. 1, с. 157), отражают не только боль личной утраты, но и бунт против слепого случая, готового в любой момент прервать жизнь и творческую деятельность человека.

сдерживать натиск непокорного чувства гнева и боли, пока оно не побеждает и не вырывается наружу.

Мусоргский точно следует за структурой текста (ведь он написан специально для него и, вероятно, в соответствии с его пожеланиями). Музыкальное развитие в значительной мере предопределено поэтическим метроритмом.

Он смерть нашел в краю чужом,
В краю чужом, в бою с врагом,
Но враг друзьями побежден,
Друзья ликуют, только он,
На поле битвы позабыт,
Один лежит.

Установившийся поначалу чеканный ямбический ритм, образованный последовательностью четко метризованных, почти скандированных коротких предложений при точном совпадении окончаний строк и синтаксических единиц, в третьей строке начинает ощутимо колебаться и вовсе нарушается резким ритмическим перебоем: выдвиганием, вопреки синтаксису, слова «он» на конец четвертой строки. Благодаря накопившемуся напряжению это слово воспринимается как эмоциональная вершина. Мусоргский придал этому построению еще большую рельефность. Уступообразно восходящая мелодия, замедленная пунктирным ритмом, захватывает диапазон в полторы октавы. Когда же кульминационная точка (*es*² на слове «он») достигнута, это воспринимается как прорыв долго сдерживаемого чувства. За этим следует быстрый спад. Так, совместными, согласованными усилиями слова и музыки, первое предложение получает огромную выразительность. Второе (варьированное) воспринимается как его продолжение. Здесь добавляются изобразительные штрихи — клевания воронов¹, входящие однако, органично в гармоническую ткань. Предложение остается незавершенным на аккорде альтерированной *S*. И начинается колыбельная.

Этот момент предвосхищает «Трепак» и происходящее в нем вариантное превращение основной мелодии в колыбельную. В данном случае звучит самостоятельная мелодия. Но также, как в «Трепаке», здесь образуется полифония. В голосе сохраняется речитатив, однако он песенно преображается благодаря тому, что в аккомпанементе звучит его распевный вариант (прием, найденный в «Борисе Годунове»). Да первое протянутое «далёко» создает ощущение распева и вносит оттенок лиризма.

Вместе с тем немаловажную роль играет расслоение аккомпанеента. Звучащее в басу неизменное *es-b* в оstinатном пунктирном ритме сковывает колыбельный напев, придает ему

¹ Вспомним клевание воронов в приговоре Самозванцу из «Бориса» («Грановитая палата»).

черты нереальности, мертвенности, неподвижности. Это напоминание о страшной действительности. При возникающей полиритмии один образ просвечивает сквозь другой.

В заключение происходит полное возвращение к реальному. Предельная простота, будничность речи и две пустые децимы рояля как выражение тишины, безмолвия, неподвижности...

В «Песнях и плясках Смерти» идея единства раскрывается вновь через множество проявлений. Скрепляющим на этот раз является сходство драматических ситуаций и единство центрального персонажа (первоначально Мусоргский думал дать циклу лаконичное название «Она»). В самом общем (не собственно музыкальном) смысле такую структуру целого можно было бы охарактеризовать как цепь вариаций на одну тему (причем каждая из частей представляет ее вариацию). Мусоргский ценил способность искусства развивать на множестве примеров одну мысль — недаром он сопоставил между собой «Пляску смерти» Листа, написанную в виде вариаций на тему *Dies irae*, и картину Репина «Бурлаки», в групповом портрете которой ему тоже виделся вариационный принцип¹. В таком же условно-переносном смысле можно говорить о «Песнях и плясках Смерти» как о *симфонизированных вариациях*, следующих по принципу усложнения и интенсификации музыкального развития вплоть до обобщающего финала.

Большинство текстов было создано в расчете на художественные запросы Мусоргского. После появления «Трепака», Стасов выдвинул мысль о продолжении совместной работы и создании целого цикла². Поэт откликнулся наброском плана, куда вошло двенадцать названий (список хранится в архиве Голенищева-Кутузова в ЦГАЛИ). Осуществлены были (включая и «Трепак», который попал в список под названием «Мужичок») только три. Наступившее между друзьями охлаждение вызвало перерыв в работе. Лишь через два года композитор написал заключительный номер («Полководец»), используя для этого стихотворение Голенищева-Кутузова «Торжество смерти»³. Непредусмотренный первоначальным планом, «Полководец» органично заключил, тем не менее, цикл и обобщил его идею.

В цикле «Песни и пляски Смерти», более чем в других произведениях Мусоргского, чувствуются романтические вея-

¹ Мусоргский. Лит. наследие, т. 1, с. 156.

² Письмо Стасова Голенищеву-Кутузову от 6 марта 1875 г. — РМГ, 1916, № 41, стб. 737—738.

³ В сборнике «Затишье и буря» стихотворение «Торжество Смерти» относится к балканской серии и помещено во второй части («Буря»). Стихотворения «Колыбельная», «Серенада» и «Трепак» объединены особым заголовком «Смерть» в первой части («Затишье»).

ния. И это неудивительно. Мысль Мусоргского билась над разгадкой неведомых страшных законов, управляющих жизнью человека и общества, и искала художественных средств, которые позволили бы отразить всеобщность этих таинственных законов. Переходная историческая полоса ставила композитора перед все более острыми проблемами, на которые не было ответа. Образ Смерти всеобъемлющ. Он равнозначен теме Судьбы из «Хованщины». Он столь же иносказателен, метафоричен и символичен, как ночной мрак в цикле «Без солнца». Это образ зла на земле, против которого всем своим существом протестует Мусоргский.

Но при всей романтичности центральной фигуры и ряда художественных приемов, есть в цикле все же черты, позволяющие обнаружить в нем реалистическую направленность. Это ссылки на социальное неравенство и милитаризм, являющиеся источником бед человечества («Трепак» и «Полководец»). Это обстоятельство позволило внести в трактовку старой темы столкновения жизни и смерти черты социальной заостренности и современности.

Трудно гадать, как выглядел бы цикл, если бы были осуществлены и другие темы из числа намеченных в плане-проекте Голенищева-Кутузова. Среди них находятся, между прочим, и прямо указывающие на связь с социальными проблемами современности (№ 1 и 2, например, условно обозначены как «Богач» и «Пролетарий»; имеется в списке и другой номер под названием «Купец»). Однако и в настоящем своем виде цикл примечателен тем, что из четырех частей две имеют ясную социально-обличительную направленность.

Когда Стасов выдвинул идею создания цикла, он обозначил желательный тип произведения как «Русскую пляску Смерти», что должно было найти несомненный отклик у Мусоргского. Однако это вовсе не означало ограничение исключительно русской тематикой, а указывало на связь с творческими принципами русской школы. В духе этой школы Мусоргский и поступил. Находясь, возможно, под неостывшим еще впечатлением от недавней работы над гартмановскими «Картинками с выставки», он не прочь был расширить традиционный принцип показа прихода Смерти к лицам всяких сословий и возрастов за счет сцен, относящихся к разным странам и народам. Так возникла «Серенада», вызывающая к жизни образы романской старины. В стилевом отношении она до известной степени перекликается с пьесой «Старый замок» из «Картинок с выставки». И тут и там образ трубадура связывается со звучанием песни под аккомпанемент воображаемого струнного инструмента. Только в «Старом замке» композитор избирает плавный, мерно покачивающийся ритм сицилианы, который вкупе с печально-пленительной мелодией наводит на думы об увядшей красоте, о бренности земного. В «Серенаде» образ более суров. К чер-

там сицилианы прибавляются элементы сарабанды. Трагическим оттенком он вызывает ассоциации с мелодикой Марфы¹.

Впрочем, ведущими в цикле остаются все же русское начало и связи с русской действительностью. И не только в «Трепаке».

Как уже можно было заметить, проблема национального решалась Мусоргским в последнем периоде по-новому. Если прежде под национальным подразумевался крестьянский фольклор, то теперь это понятие расширяется. В «Хованщине» под «русским» понимается широкий круг явлений — от древних раскольниковых напевов до современного городского фольклора. В «Забытом» русскими становятся интонации и ритм траурного марша. В «Песнях и плясках Смерти» наблюдается такое же расширение этого понятия. Первый номер цикла — «Колыбельная» — лишен специфически крестьянских элементов. Картина матери над умирающим ребенком общезначима в своей трагической сущности. Скупое фортепианное вступление рисует не мрак крестьянской избы (как было, например, в «Каллистрате» или в «Еремушке»), а приближается скорее к звукописи «Без солнца», передавая чуткую настороженность ночной тишины и рисуя вместе с тем бесшумную поступь Смерти.

Как в «Без солнца» мы наблюдали переосмысление связанной с фольклорными истоками интонации мольбы, жалобы, так теперь подвергается новому интонированию уже не раз использовавшийся Мусоргским в ярких выразительных целях колыбельный припев. Он становится главным тематическим элементом пьесы, неизменно возвращаясь в качестве ответа Смерти на постепенно все более драматично звучащие реплики матери и являясь выражением холодной неумолимости рока. Для переинтонирования и психологического переосмысления привычной попевок имеет существенное значение ритмический фактор. Если в «Колыбельной Еремушки» эта интонация при акценте на первую долю из каждой пары восьмых приобретала сходство с плачем, то в данном случае оттенок жесткости, непоколебимости возникает в связи с переносом главного акцента на последнюю долю и с появлением мужского окончания: «Баюши-баю-баю».

Русский характер, едва намеченный в «Колыбельной», разворачивается во всю ширь в «Трепаке». Весь поэтический строй его так необычен для Голенищева-Кутузова, что напрашива-

¹ Отметим, что импрессионистская звукопись вступительного раздела «Серенады» не имеет параллелей в «Старом замке». Можно говорить скорее о связи со стилем «Без солнца»: в музыке возникает образ еще одной весенней ночи (на этот раз «голубой», без специфического северного колорита), полной манящих шорохов и ароматов. Кстати повторена здесь встречавшаяся уже в «Элегии» трактовка вокальной мелодии как составного элемента красочных гармонических комплексов без специфически речевого начала.

ется мысль, не писался ли текст по следам опередившего его поэтического замысла (в таком предположении не было бы ничего неправдоподобного; вспомним привычку Мусоргского начинать сочинение с импровизаций за роялем и сопровождать игру рассказом о возникающих образах).

В «Трепаке» поражает, в частности, обилие народных ритмов, связанных с плясовым началом, с раёшным стихом, с ритмическими сменами, переборами и т. п., подобных которым обычно у Голенищева-Кутузова не встретишь. Чего стоит хотя бы только один дерзкий, вызывающий ритм слов, получивших свое музыкальное выражение в теме Смерти:

Ой, мужичок,
Старичок
Убогой,

Пьян напился,
Поплелся
Дорогой!

Впрочем, «Трепак» — это не просто русский характер, это еще — и ярчайшее проявление того «некрасовского» начала, которое, несмотря ни на что, продолжало жить в творчестве Мусоргского и передалось даже в поэзию Голенищева-Кутузова соответствующей поры.

«Некрасовское» в «Трепаке» — это целый сложный комплекс литературных мотивов, образов, фольклорных ассоциаций, сюжетных поворотов и стиливых приемов. Быть может, самое характерное и самое ценное с точки зрения реалистических требований заключается в том, что, показывая смерть героя, авторы дают заглянуть и в его предыдущую жизнь. Хорошо сказал об этом Стасов: «Долгие, тяжкие годы томительной работы, холода и голода, мозолей на руках, несчастья в избе с семейством, и потом — бедное тело, спрятанное под грудами снега, среди выюги и ветра...»¹. От Некрасова идет и мотив предсмертных сновидений, в которых находит свое отражение вековая мечта русского крестьянина об урожае, достатке, сытой жизни. От него же — и картины русской природы, русской зимы и фольклорный по духу принцип персонификации сил природы. В стилистике «Трепака» идущая от средневековья традиция аллегорического изображения Смерти в виде пляшущего скелета с косою соседствует с чисто русскими образами выюги, зимней стужи как активных участников действия, союзников и помощников Смерти. Вспоминаются характерные персонажи народных сказок — Морозко, Метелица. И поэтике Некрасова не были чужды выросшие из народных представлений очеловеченные и одновременно обобщенные, символические образы. Такой, прежде всего, сам Мороз-Красный нос, «Мороз-воевода». Как и у Некрасова, фантастика органично входит в реалистическое воспроизведение жизни.

¹ Стасов В. Статьи о музыке: В 5-ти вып., вып. 3, с. 64.

Отголоски стиля Некрасова можно уловить и в последнем номере цикла. Сама характеристика Смерти как могущественного полководца, управляющего армиями, напоминает по трагическому величию другой некрасовский образ, правда, менее романтический и более трезво реалистический по отраженному в нем пониманию движущих сил общества:

.....
В мире есть царь: этот царь беспощаден,
Голод названье ему.
Водит он армии; в море судами
Правит, в артели сгоняет людей. . .
Он-то согнал сюда массы народные.
Многие — в страшной борьбе,
К жизни воззвав эти дебри бесплодные,
Гроб обрели здесь себе.

Некрасов. «Железная дорога», 1864.

В той же поэме для воплощения мысли о каторжном труде народа, оплачивающего сотнями жизней прогресс в стране, выведен и фантастический хор восставших из земли мертвецов, строителей железной дороги. Не этим ли навеян в стихотворении Голенищева-Кутузова призыв Смерти: «Дружно вставайте на смотр, мертвецы!» («Торжество Смерти»)?

На смену сугубо камерному звучанию «Без солнца», с которым отчасти еще перекликается характер первого номера («Колыбельной»), пришла сочно-театральная манера письма с крупным мазком и яркими красками, наиболее полно проявившаяся в двух последних номерах — в картине постепенно разыгрывающейся бури из «Трепака» и в грандиозной батальной сцене из «Полководца». Эти эпизоды с их ярким динамизмом играют существенную роль в создании драматического накала. Однако самым новым для камерного стиля Мусоргского является обращение к песне как к главной носительнице драматического содержания. Применительно к тем же двум последним номерам можно, на этот раз уже в прямом, собственно музыкальном смысле, говорить о симфоническом типе развития песенной темы.

Как заметила Е. Тынянова, последовательность частей цикла связана с постепенным выводом действия из «четырех стен» (пользуемся выражением из предыдущего цикла Мусоргского) и выходом на широкие просторы¹. Соответственно возрастает и песенная сила.

В «Трепаке» и в «Полководце» песня появляется не сразу. Она рождается постепенно из отдельных интонаций. В «Трепаке» она вырисовывается из шумов приближающейся бури и отдельных звукоизобразительных штрихов в голосе и аккомпанементе (в последних содержатся глухие намеки на тему *Dies*

¹ Тынянова Е. «Песни и пляски Смерти» Мусоргского.— В кн.: Русский романс. Л., 1930.

irae), в «Полководце» — из аккордов сопровождения к ней центральной в мелодическом отношении речитативной фразе:

46 Andantino alla marcia
p

И в ти - ши - не, ни - ма ... я

воп - ли и мо - лит - вы,

Но, раз родившись, песня приобретает значение ведущей темы произведения и подвергается варьированию, в котором отражен весь дальнейший путь развития мысли и действия (в «Трепаке» вариации песни тесно переплетены с трансформацией пейзажных образов). Это явление качественно совершенно новое по сравнению с характеристическими вариациями в песне Варлаама или лирико-психологическим развитием темы в песне Марфы «Исходила младшенька». Там тема звучала как относительно неизменное *ostinato* на фоне изменяющегося сопровождения. Здесь происходит развитие темы как единого комплекса, включающего вокальное и инструментальное начала, развитие, отражающее движение мысли, контрасты состояний, сменяющих друг друга внешних и внутренних образов. Вариации приводят к качественным изменениям и даже жанровому переосмыслению самой темы. О роли речевой интонации в этих песнях уже говорилось выше (см. «Осмысленная-оправданная мелодия»).

В «Полководце» музыка внесла элемент, в тексте Голенищева-Кутузова не представленный: мелодию гимна польских повстанцев «С дымом пожаров». Это был политический намек, напоминание о безжалостной расправе царизма с инсургентами.

Происхождение текста, принадлежавшего польскому поэту Корнелию Уэйскому, связано с подавлением восстания польских крестьян против помещиков в 1846 году¹. В условиях 1863 года и новых трагических событий песня получила особенно широкое распространение и стала известна в столичных кругах; ее слышал и Мусоргский.

Насколько можно судить по изданию 1911 года (С. Я. Ямбар, Москва), она была распространена в четырехголосной хоральной фактуре и при ясной диатонической окраске имела некоторые черты сходства со старинным кантом:

47

con tutta forza

p

mf

cresc al marcatissimo e pomposo

¹ См. лист с текстами трех польских гимнов, изданный типографией В. П. Лемана в Москве в виде «Дополнения к нотам» (без даты). Публикация на польском и русском языках. Русский перевод «С дымом пожаров»



Исполнялась она в небыстром движении и, как и полагается гимну, звучала торжественно. Мусоргский исходил из этого характера, но поднял музыку на совершенно новый художественный уровень. Прежде всего он придал ей яркий индивидуальный облик, преодолев свойственные подлиннику черты известной стереотипности. Музыка получила по-настоящему трагедийный и грандиозный характер. В интерпретации Мусоргского преодолены пассивность мелодии с ее неизменным движением по тонам звукоряда, однообразие ритма, строящегося на основе повторения одной и той же фигуры $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$, и замк-

нутость четырехтактовых ячеек. В мелодии появились размах, сила и свобода. В нее влились яркие декламационные обороты (произнесение слов «кончена битва», приводящее сразу к мелким, но весьма существенным отклонениям от ритма подлинника), изменились мелодические окончания фраз, благодаря чему в мелодии усилился активный, волевой оттенок, а сами фразы остались разомкнутыми, заставляя напряженно ожидать продолжения. Но самым радикальным изменениям подверглась гармония. Прежде всего Мусоргский «услышал» песню в миноре. И то, что первый звук (вершина — источник мелодии) гармонизован как ступень минорного лада (вместо III — мажорного), не только выявило скорбное начало в теме, но и возымело для слушательского восприятия действие, равное расширению мелодического диапазона. Следование за этим II пониженной ступени должно быть отнесено к числу самых замечательных гармонических открытий Мусоргского, направленных на усиление пластичности, выразительности и трагического колорита мелодии.

При всем том песня осталась в главных чертах вполне узнаваемой, и на эту ее узнаваемость, как и на обусловленные ею ассоциации из реальной жизни, видимо, и рассчитывал композитор.

Особенная, подчеркнутая широта обобщения свойственна финальному номеру цикла. От изображения единичного случая из жизни одного человека композитор перешел к картине массовой гибели людей, к неприкрытому обличению социального зла,

Лео Бельмонта. Это издание, равно как и приводимый ниже нотный текст песни (пример № 47), обнаружено в ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина ленинградским музыковедом Г. Р. Фрейндлинг.

Кои-че-на бит-ва! Я всех по-бе-ди-ла!

Все пре-до мной вы сми-ри-лись, бойцы!

к обнажению конфликтов в масштабах целых стран и государств. Этому отвечают и патетический строй чувств и грандиозность символического образа Смерти. Естественно, что цикл в целом, а особенно «Полководец», стали образцами нового, обобщенного и приподнятого стиля Мусоргского¹.

¹ С этим обстоятельством не посчитался М. Сокольский в статье «С дымом пожаров» (Сов. музыка, 1969, № 9—10). Не решившись признать факта обращения Мусоргского к элементам фантастики и аллегории как к средству воплощения высоко обобщенных понятий, он попытался дать фантастическим образам цикла сниженное, обытовленное толкование: в песне из «Серенады» слышен, по его мнению, не голос Смерти, а выражены мысли больной, галлюцинирующей девушки; трепак пляшет заблудившийся в лесу мужичок, чтобы согреться на морозе в своей ветхой одежонке; в «Полководце» голос Смерти является «внутренним голосом самих бойцов», лежащих ранеными, умирающими на поле боя. Образы Мусоргского не нуждаются в навязывании им подобного, подсказанного житейским здравым смыслом толкования. Художник имеет право на условное выражение своих мыслей при посредстве символических образов (тем более, что в тогдашней России было просто исключено открытое упоминание некоторых известных политических фактов).

Безосновательны рассуждения Сокольского об идейных расхождениях между поэтом и композитором и утверждение, будто поэт пытался изобразить Смерть «доброй», прибегающей ко «лжи во спасенье», и что музыке Мусоргского приходилось, вопреки тексту, «досказывать правду, горькую и жестокую». Хотелось бы еще раз повторить уже высказанное на страницах этой книги мнение, что лучшую часть сборника «Затишье и буря» составила антивоенная лирика Голенничева-Кугузова, наполненная несомненно искренним чувством протеста против человеческих страданий и смертей. Мусоргский не стал бы писать на текст, противоречащий его взглядам.

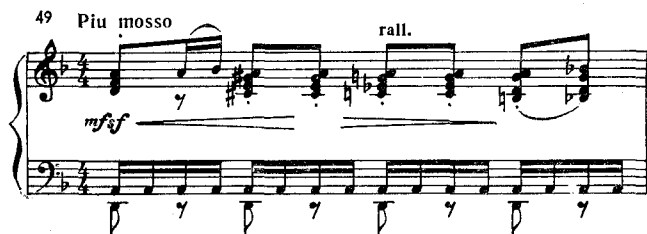
Мусоргский не терпел прописных истин в искусстве. Давняя нелюбовь его к прямолинейности выражения обогатилась в данном конкретном случае еще стремлением показать лживость, коварство Смерти, злобную ироничность ее речей.

Ирония и гротеск заключены уже в самом замысле изобразить Смерть лицедейкой, меняющей свой облик, чтобы обманым путем завлекать в свою ловушку людей. Такая идея связана с романтической традицией. М. Бахтин разграничивает роль маски в народной культуре и у романтиков. Связывая первое с «радостью смен и перевоплощений, с отрицанием тождества и однозначности» (об этом уже упоминалось в связи с характеристикой Варлаама), он пишет: «У романтиков маска что-то скрывает, утаивает, обманывает. Она приобретает мрачный, угрожающий характер». И дальше о гротеске: «Романтический гротеск — по преимуществу ночной гротеск»¹.

От гротескового замысла ведет свое начало и необычное применение принципа обобщения и типизации через бытовые музыкальные жанры, которые введены здесь в значении, противоположном их обычному: колыбельная не несет ласки, серенада не сулит любви и счастья, пляска лишена веселья и звучит устрашающе. Впрочем, зачатки такого метода появились уже в «Калистрате».

В «Элегии» из цикла «Без солнца» несоответствие жанрового обозначения эмоциональному содержанию пьесы заставило нас предположить наличие иронического подтекста в самом названии. В «Песнях и плясках» этот принцип благодаря повторности «обнажен». Его связь с гротеском совершенно очевидна.

Внутри цикла имеются и примеры непосредственно музыкального гротескирования материала. Таково уже упомянутое переинтонирование привычного, бытового припева в «Колыбельной». Другим образцом может служить музыкальный портрет пляшущей, гремющей костями Смерти. Высокое мастерство Мусоргского в области мелодического варьирования и инструментальной звукописи позволило ему превратить мелодию



¹ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневекового ренессанса. М., 1965, с. 47.

«Трепака» в этот жуткий образ, навеянный изобразительным искусством средневековья.

Сопоставление данного варианта с другими, например с колыбельным напевом, в который превращается в конце тема «Трепака», служит подчеркиванию злобной иронии: Смерть, «убаюкивающая» крестьянина притворной лаской и тут же обнажающая свою сатанинскую сущность, — вот один из самых впечатляющих контрастов вариаций «Трепака».

«Портрет» пляшущей Смерти становится своеобразным лейт-мотивом цикла, возвращаясь (в свою очередь видоизмененным) в одной из вариаций «Полководца» (на словах «пляской тяжелой...»).

50 *Meno mosso* poco a

Пляской та - же - лою зем - лю сы - ру - ю я при - топ - чу, что - бы

p marcato

poco rall.

сень гро - бо - ву - ю кос - ти по - ки - нуть во - век не мог - ли,

pp marcato

Добавим попутно, что принцип возвращения в одной из частей цикла темы из предыдущей части соприкасается с появившимся в двух последних циклах Мусоргского новым стилевым приемом: эпизодическим введением в ткань музыкальных цитат и автоцитат. Началом послужило появление еще в «Элегии» фрагмента темы судьбы из «Хованщины». Далее последовали: намек на *Dies irae* в начале «Трепака», «Со святыми упокой» в батальном эпизоде из «Полководца» и, наконец, «С дымом пожаров» в качестве главной темы его же. Надо думать, что это было связано с новым этапом в овладении обобщенным способом музыкального выражения и закономерным явлением

в условиях общего тяготения Мусоргского (в частности, во втором цикле) к песенным формам.

Какие причины побудили Мусоргского вложить в уста «проклятой гостьи» напевы, полные высокой красоты? Как уже не раз бывало при анализе произведений Мусоргского, мы вновь сталкиваемся с явлением многозначности.

Цикл «Песни и пляски Смерти» — одно из проявлений глубочайшего гуманизма Мусоргского. Казалось бы, в центре внимания все время находится Смерть, обобщенное воплощение вселенского зла. В ее уста вложена речь. Смерть лицедействует. Она вершит действием. Остальные персонажи (за исключением матери) немые, пассивны. И все бессильны перед всеограждающей смертью. И однако истинными героями, вызывающими наше глубокое сочувствие, являются они.

Высокий этический пафос цикла заключен в том, что Смерти противопоставлена ценность каждой человеческой жизни, человеческих страданий, надежд, упований. Это сближает Мусоргского с Достоевским, причем здесь он к нему ближе, чем когда бы то ни было (хотя обычно говорят о его близости к этому писателю в связи с «Борисом Годуновым»). И в этом плане необходимо особо отметить значение песни как главного носителя драматического действия в цикле. В статье о «Русалке» Даргомыжского Серов отметил удивительную способность музыки одновременно выражать чувства говорящего и чувства слушающего. Это свойство обнаруживается в полной мере в песнях из цикла Мусоргского. Они передают одновременно глумление Смерти и чувства, думы, даже характеры тех, кому адресованы эти речи. Заманивая в свои сети людей, коварная находит для каждого особую приманку: матери поет об успокоении больного ребенка, девушке — о любви, крестьянину — о солнце, урожае, и только убитым на поле боя она уже не сулит более ничего, открыто издеваясь над ними. При этом она с каждым говорит на его языке, для каждого находит особые интонации. В песне всякий раз проявляется облик того, к кому эта песня обращена. Можно ли удивляться после этого песенной красоте мелодий, богатству и разнообразию их вариаций, глубине заключенных в них чувств? Все это — и лихой народный трепак, и могучий народный гимн — косвенные портреты тех, кто гибнет или уже погиб под ударами смертоносной косы.

Чувства сострадания к жертвам и страстный протест против зла рождает у слушателей глубочайшая человечность напевов (думается поэтому, что не совсем правы некоторые из наших крупнейших вокалистов, которые стремятся своим исполнением внести в песни Смерти некоторый элемент резкости, злобы; в данном случае обычные для произведений Мусоргского прямые «характеристические» средства не совсем уместны и вступают в известное противоречие с обобщенностью музыки).

Напомним, к тому же, что плясовое начало, представленное в данном случае «Трепаком», издавна служило в музыке Мусоргского скрытым или явным напоминанием о мятежной силе народной. Трудно утверждать, что здесь мы имеем дело с преднамеренными со стороны автора аллюзиями подобного рода. Но музыка вызывает некоторые ассоциации с образами трагически обреченных народных бунтов из «Бориса Годунова» и «Хованщины». Если к тому же учесть, что мелодия повстанческого гимна из финального номера наводила на мысль о совсем еще в ту пору недавних эпизодах из истории национально-освободительных битв, то придется признать, что цикла не миновали отголоски тех же дум и скорбных переживаний, что владели Мусоргским во время сочинения народных музыкальных драм.

И, наконец, последнее.

Мысля крупными масштабами и придавая камерным пьесам черты театральности, Мусоргский не отказывался, вместе с тем, и от принципа детализированного письма. Обращение к речевой интонации, которая проникала в песню и составляла сущность повествовательных эпизодов с их тщательно выписанными подробностями, придало его образам многомерность, почти стереоскопичность. Характернейший пример перехода от общего плана к крупному с соответствующей сменой способа выражения — появление индивидуализированного портрета Смерти на коне после картины боя в «Полководце», где средствами одной только остро звучащей гармонии воссоздается ехидная и злобная усмешка на слове «улыбнулась». Важным элементом языка цикла является также тончайшая музыкальная звукопись, выросшая из открытий «Без солнца». Приемы красочных «пятен», выразительнейшие лаконичные сопоставления далеких строев ярко представлены в большинстве вступительных разделов и в заключениях. Таковы, например, пустые и как бы «разбросанные» по тональностям квинты, обрамляющие «Трепак» и создающие образ безмолвия и тишины¹.

¹ Они делают излишними заключительные слова текста, которые отсутствуют в песне:

Лес да поляны. Безлюдье кругом.
Стихла недобрая сила.
Горького пьяницу в мраке ночном
С плачем метель схоронила.
Знать, утомился плясать трепака,
Песни петь с белой подругой —
Спит, не проснется... Могила мягка
И уж засыпана вьюгой!

Аналогичная описательная концовка имеется и в «Серенаде» из сборника «Затишье и буря». Впрочем, теперь трудно установить: заменил ли Мусоргский эти слова музыкой или Голенищев-Кутузов, готовя публикацию песен после того, как появились романсы, счел нужным прибавить разъясняющие слова.

Из всех камерных произведений Мусоргского «Песни и пляски» являются примером самого широкого использования разнообразнейших средств выразительности. Как уже указывалось выше, песенное начало в цикле является типичным примером осмысленной-оправданной мелодии, в которую органично вошло и речевое начало.

Мы рассмотрели важнейшие вехи творческого пути Мусоргского от начала до последних, самых значительных его открытий. Остается подвести некоторые итоги.

Среди многочисленных русских композиторов второй половины XIX века Мусоргский выделяется тем, что посвятил свое творчество выражению общественных взглядов, обличению зла и несправедливости.

Исключительно чуткий к изменениям в социальной атмосфере, он реагировал на малейшие сдвиги в этой области. Проявив себя в 60-х годах, как человек, глубоко сочувствующий бесправному, голодному, нищему русскому крестьянству, он не изменил своих убеждений к 70-м годам, но развил и уточнил их. В «Хованщине» выражена мысль о бесполезности для народа реформ, творимых сверху властью имущими: «Пока народ не может проверить *воочию*, что из него стряпают, пока не захочет *сам*, чтобы то или то с ним *состряпалось*, — там же!»¹ Негодование у Мусоргского вызывало торгашество, погоня за обогащением, которые развились в быстро капитализирующейся России и были причиной равнодушия и холодности к высоким идеалам. Глубоко страдая от утраты человечности, он воплотил эти чувства в цикле «Без солнца». Особую ветвь представляет в его творчестве антивоенная тема, которой он посвятил два из своих произведений.

Открытая «тенденциозность» музыкального искусства, непривычная в те времена, когда верили в миссию музыки — говорить только о «высоких», романтических идеях, восстановила многих против Мусоргского. У него были враги идейные, носители иных политических взглядов, которые восставали против него, не признавая его направления в искусстве. Они не принимали, например, антимонархической линии «Бориса Годунова» и выводили из этого неприятие всего творчества Мусоргского.

Но мы рассматривали его главным образом в плане художественного метода творчества, уникального в его время, вытекав-

¹ Мусоргский. Лит. наследие, т. 1, с. 132.

шего из смелых, новаторских убеждений композитора-бойца. Музыкальная интуиция его поразительна. Ему, вероятно, еще посчастливилось, что он не получил традиционных теоретических знаний. Освободиться от них оказалось бы мучительным. То, что он интуитивно свершил в искусстве, может быть названо подвигом. Он был отмечен природой. Ему дано было многое предчувствовать, видеть то, чего не видели и не знали его современники. Его открытия стали всеобщим достоянием много лет спустя.

Крестьянская песенность стала как бы его родным языком. Быстро постиг он выразительные возможности крестьянских песенных жанров. Особенно близкими ему оказались в условиях ожидаемой очистительной крестьянской революции плачи — их интонации прошли через всю его жизнь и возродились в переинтонированном виде как выражение жалобы в цикле «Без солнца». Привлекали его колыбельные, которые он трактовал как выражение судьбы народа. Звуки народной вольницы слышались ему, наоборот, в плясовых, удалых, молодецких песнях. Параллельно возникали и другие жанры: юмористические раёшные стихи, в обличительных целях он использовал церковные напевы. В пору «Хованщины» произошло и расширение интонационной основы за счет городского фольклора — маршей, солдатской песни, частушки и одновременно древних песнопений, хотя почвой языка оставался все же крестьянский фольклор. От него происходили не только интонации, но и свойственный Мусоргскому тип музыкального развития (от народной песни ведет свое начало вариационное мастерство композитора, ставшее основой его музыкального языка). С «Калистрата» началось также использование жанров вопреки их первоначальному назначению, что привело позднее к их сатирическому использованию, а в циклах на слова Голенищева-Кутузова дало яркие образцы гротескового письма.

Мусоргскому было ведомо, однако, не только использование народных интонаций для создания яркого национального колорита. Рано сформировалась в его творчестве другая разновидность мелодии, которую мы именуем «трагедийной». Жанровые истоки ее глубоко упрятаны, хотя она восходит также к крестьянской песенности, от которой заимствовала ладовую структуру с преимущественным использованием дорийского и фригийского ладов. Выразительное чередование мажорных и минорных ступеней в гармонии в совокупности с многобемольными тональностями (b-moll, es-moll) придали ей торжественно-скорбный характер. Отвечая вначале смутному ощущению неблагополучия в стране (романс «Листья шумели уныло»), она окрасила затем многие страницы «Бориса Годунова» и особенно «Хованщины» в возвышенно-печальные тона и стала выразительницей неразрешимости конфликтов и предчувствия великих бед, надвигавшихся на русский народ.

Все это принадлежит уже к собственному миру Мусоргского. Начав приобщаться к крестьянской песенности вместе с товарищами-балакиревцами, он вскоре создал свой особый, индивидуальный стиль, обусловленный и выбором народных жанров, и наличием особой трагедийной мелодии.

От Даргомыжского унаследовал Мусоргский пристрастие к речевой интонации. Ему принадлежит дальнейшее развитие ее. Слияние речевой интонации, с методом, идущим от народной песни — вариантностью попевок, с тематизмом, тесно связанным с этой вариантностью, определило стиль «народных картинок», особенно тех, что написаны на собственные тексты Мусоргского.

«Женитьба» явилась плодом увлечения композитора утопической идеей о полном разрыве с оперными (по существу — с музыкальными) традициями и создании музыки из одних только речевых прообразов. Мусоргский сам быстро осознал чрезмерность и неосуществимость таких требований. Но сколько богатых всходов дала «Женитьба»! Чего стоит одно только открытие музыкальной прозы, получившей широкое распространение в XX веке! С влиянием «Женитьбы» (к тому времени она уже стала известна) связаны не только «Игрок» и «Гадкий утенок» Прокофьева, но и множество других произведений оперного и камерного жанров, вплоть до нашей современности. Порой воздействие «Женитьбы» соединялось с влиянием «Каменного гостя», порой выступало на первый план.

Не меньшую роль сыграла «Женитьба» в формировании собственного зрелого стиля Мусоргского. «Борис Годунов» родился из совмещения метрической раскованности речи, обеспечивающей жизненность образам оперы, с широтой и плавностью музыкальных тем обобщающего характера.

В дальнейшем начинается полоса осмысленной-оправданной мелодии, вобравшей в себя речевые признаки, никогда не порывавшей со словом, носящей на себе следы его влияния, и вместе с тем плавной, мерно льющейся, являющейся плодом высокого обобщения. Во всех произведениях она совмещалась с музыкой речевого и изобразительного характера.

Мы подходили к творчеству Мусоргского в аспекте взаимодействия в его методе двух противоположных тенденций — аналитической и обобщающей. Собственно говоря, они часто совпадают: одна — с речевым началом, изобразительностью, другая — с исконной музыкальностью, мелодизацией. Конечно, ни анализ, ни обобщение не являются абсолютными категориями. Обобщение на меньшем участке может казаться анализом по отношению к большему. Так, например, все изображение сна Отрепьева — несомненное проявление аналитической тенденции. Вместе с тем, по отношению к частностям (подъем, изображение Москвы, увиденной сверху, смех толпы, падение) целое является обобщением. В зависимости от стиля произведения

конкретные формы проявления названных тенденций заметно меняются. Несмотря на многообразие этих форм, по мере движения вперед музыкальное начало, обобщение, берет верх, впитывает в себя частности, не теряя, однако, связи со словом.

Путь, который с самого начала избрал Мусоргский в области гармонии, лада, совпал с тем, который отвечал его образным требованиям.

Обращение к крестьянским интонациям было связано с выбором объекта изображения — русского крестьянина. Крестьянская песенность давала наибольший простор для развития таких особенностей языка, которые нужны были Мусоргскому.

Исследователи нашего времени видят реформаторство Мусоргского в том, что «он ориентируется не на инструментальные, а на вокальные формы в их русском интонационно-ритмическом национальном варианте... Применительно к музыке Мусоргского это проявляется и в вокальности форм, и в его типично линейно-мелодической фактуре...»¹ Это предвещает современность. «В современной музыке роль мелодических связей как организующих (даже в условиях гармонической ткани) подтверждается множеством примеров»².

Еще Мазель писал о том, что модальность децентрализовала лад. Появились признаки известной ладовой переменности. Это содействовало высвобождению фонизма гармоний³. К фонизму же композитор с юности проявлял заметное тяготение. Мазель исчисляет от Мусоргского начало того процесса, который привел к существенным изменениям классической тональной системы. «...По отношению почти ко всем явлениям европейской музыки XIX века речь идет об изменениях, хоть и существенных, но все же в целом еще не выходящих за пределы действия основных закономерностей функциональной логики классической системы гармонии. Это относится даже к вагнеровскому «Тристану», который иногда рассматривают как источник атонализма. И только творчество Мусоргского, а особенно — Дебюси уже не вмещается в классическую систему, явно вырываясь из ее рамок»⁴.

Мазель устанавливает два исторических пути. Один основан на воплощении процессуально-динамической стороны явлений и эмоций, другой — на выражении их качественной определенности⁵. «Вагнер убедительнее всего воплощает (особенно в „Тристане“) разные степени напряжения по преимуществу одной и той же эмоции — любовно-лирической — в ее всевоз-

¹ Гурков В. О «ладово-мелодическом» направлении в музыке XIX века. — В кн.: Критика и музыкознание. Л., 1980, вып. 2, с. 95.

² Бершадская Т. Функции мелодических связей в современной музыке. Там же, с. 21.

³ Мазель Л. Проблемы классической гармонии, ч. 3-я, глава IX.

⁴ Там же, с. 418.

⁵ Там же, с. 426.

можных оттенках, градациях, стадиях — от смутного томления до экстаза»¹. Достигает он этого путем предельного нагнетания вводнотоновости и доминантовости. В «Борисе Годунове» — полная противоположность. Мусоргский всячески избегает доминантовости. Мазель связывает это с тем, что Мусоргский «поднял искусство индивидуальной обрисовки действующих лиц, особенно посредством речитатива, на новую, небывалую высоту. Речитативы Мусоргского передают, как известно, бесконечное разнообразие человеческих состояний»², а гармоническая система Мусоргского больше отвечает обрисовке характеров, нежели градациям эмоций.

Особая сдержанность, целомудренность выражения (мы не говорим о вспышках гнева и отчаяния Бориса) отличает все творчество Мусоргского. Это вытекает и из опоры на крестьянскую интонацию. В «Борисе Годунове» нет, по существу, лирически-любовной тематики. Любовная линия Самозванца и Марины смешана с большой политической игрой, и в поведении Марины, во всяком случае, преобладает расчет. В романах любовная тематика представлена редко: в нескольких юношеских опусах и отчасти — в Серенаде из «Песен и плясок Смерти». Во вступлении к этой пьесе любовное томление выражено через длительное стояние на органном пункте доминанты, правда, весьма завуалированной побочными гармониями и блужданием по тональностям. Но большое, могучее чувство любви Мусоргский изобразил только однажды — в образе Марфы. Общий облик Марфы — по-народному величавый, сдержанный, спокойный. Чувство Марфы сильно своей глубиной, красотой, но не внешними проявлениями. И не зря для ее выхода Мусоргский избрал тему нисходящую, с множеством понижающих альтераций, звучащую на органном пункте *des*.

Удивительное совпадение средств выражения с содержанием заметно и в области архитектоники. Известна нелюбовь Мусоргского к связкам и переходам. Он предпочитал непосредственные стыки и монтаж самостоятельных кусков («Забытый», «Хованщина»). Если и встречаются связки, то они всегда максимально насыщены новым тематическим материалом (как, например, въезд Ивана Хованского). Известно, что Римский-Корсаков, редактируя «Хованщину», выражал свое крайнее неудовольствие модуляциями Мусоргского. «Мусоргский, часто несдержанный и распушенный в своих модуляциях»³. Он допускал «поразительно нелогичные модуляции, иногда удручающее отсутствие их»⁴. На самом деле это было проявлением сжатой информативности, при которой один аккорд представляет целую тональ-

¹ Мазель Л. Проблемы классической гармонии, с. 465.

² Там же, с. 465.

³ Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1955, с. 148.

⁴ Там же, с. 143.

ность. Композитор требовал максимальной информативности от каждого отрезка музыки. Конечно, гармония Мусоргского действовала не сама по себе, а вместе со всеми другими факторами музыкальной выразительности, как элемент системы.

Параллельно к мелодическому письму Мусоргского развивался его речитативный стиль. В своем стремлении к улавливанию высотных колебаний речевой мелодии Мусоргский встал на путь обогащения лада и уже в «Женитьбе» подошел, по существу, к 12-ступенной диатонике Прокофьева. В дальнейшем речитатив его обогащался в связи с повышенной экспрессивностью (сцена с Шуйским из второй редакции II действия) или принимал, наоборот, почти классически ясные формы в связи с перенесением картинности и колористики в гармонию («Без солнца»). Смещение речитатива с мелодией, незаметный переход слова в пение — нередкое явление в музыке Мусоргского, особенно в позднем периоде.

Ритм Мусоргского достоин того, чтобы стать предметом специального исследования. Под влиянием речевого начала произошло его раскрепощение от привычных для европейской музыки XIX века принципов и формул. Музыкальная речь Мусоргского впитала многое из синтаксической структуры словесной, нередко даже прозаической речи. В метроритмике Мусоргского ярко выражена «направленность к нерегулярности в целом и в частных приемах (смешанные и переменные размеры, неквадратность, неравенство длины мотивов и фраз)»¹. В. Холопова усматривает в ритме Мусоргского зародыши народно-русской характерности Стравинского. Плавные, лишенные резкой акцентности ритмы Мусоргского встречаются чаще всего в повествовательных эпизодах. Они навеяны протяжной песенностью и распевным русским говором. Вместе с тем ритмические сдвиги могут отмечать изменения состояний, перелом действия, резкие столкновения. Под влиянием драматургических, характеристических и изобразительных задач появляются резкие ритмические перебои, непредвиденные акценты. Напомним также, что ритм в самом широком смысле — важнейшее средство воссоздания внешнего облика человека. Во всем этом сказывается общая типологическая закономерность: ритм Мусоргского зависит не столько от традиционных европейских формул данной эпохи, сколько от прообразов, вне музыки лежащих (особую область представляют ритмы, навеянные народно-бытовыми жанрами, в частности — пляской и бурным движением).

Новаторство Мусоргского в области формы, композиции и драматургии, казавшееся современникам проявлением бессвязности мысли, было на самом деле отражением назревавшей во всех искусствах потребности в широком охвате явлений дей-

¹ Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов второй половины XX века. М., 1971, с. 228.

ствительности, в совмещенном показе множества объектов и скрещивающихся событий, в лобовом сталкивании контрастов (как характерна в этом отношении композиция романа Л. Толстого «Война и мир»!). Это было также проявлением тяги к детальному анализу внутреннего мира человека, к показу этого мира во всей его сложности, противоречивости и изменчивости. Зрителя, слушателя, читателя нашего века, века кинематографии, уже не шокируют более ни монтажность, ни скачкообразная последовательность в развитии действия, ни отсутствие служебных, связующих звеньев в романах, пьесах и музыкальных произведениях.

Необходимо рассмотреть еще проблему, связанную с оценкой наследия Мусоргского. В самом начале нашего исследования мы упоминали о двойственной характеристике, которую получил Мусоргский от своих ранних исследователей. Стасов считал его реалистом, молодой Асафьев — романтиком. Мы ссылались тогда на присутствие в облике Мусоргского противоречивых черт, допускавших столь разноречивое толкование.

Прежде всего надо заметить, что ранние проявления романтизма (неосуществленный замысел «Гана—Исландца», первые подступы к опере «Саламбо») решительно отличаются от того романтизма, который пришел позднее. В ранних произведениях это было просто проявление необузданности чувств, усиленное влиянием французской литературы. Оно было быстро преодолено. В «Борисе Годунове» можно еще наблюдать некоторые следы взвинченности в обостренной против Пушкина характеристике царя Бориса. Однако в целом глубокий анализ исторической обстановки и особенно положения народа свидетельствует о вполне реалистическом видении исторических процессов.

В произведениях 70-х годов, в частности в «Хованщине», реализм Мусоргского углубляется, принимая вместе с тем более спокойные формы. Известный диссонанс вносят поздние вокальные циклы, особенно второй («Песни и пляски Смерти»), в теме и образной сфере которого мелькают явные черты романтического мировосприятия. Многих это заставляет утверждать, что Мусоргский, бывший в начале пути романтиком, стал им опять в 70-х годах. Так ли это? — в этом надо разобраться.

Уже говорилось, что 70-е годы были восприняты Мусоргским как годы бессердечия, равнодушия к великим художественным ценностям и к человеческим судьбам. Страсть к накоплению, к денежному мешку заглушила в людях живые, нормальные чувства. И личное одиночество, от которого Мусоргский так жестоко страдал, представлялось ему прямым следствием этого ужасающего явления.

Зарубежное искусство знает немало выступлений художников против всепоглощающей власти денег. Вагнер говорил: «Если мы вообразим в руках нибелунга вместо рокового кольца

биржевой портфель, то получим законченную картину страшного образа владыки мира»¹. А вот что пишет исследователь Шумана Д. Житомирский: «...акцент на сокровищах сердца — ответ на действие разрушающих, антигуманистических сил эпохи „бессердечного чистогана“»². В последней цитате особенно подчеркнута нетерпимость художников-музыкантов к удушающей атмосфере капитализма. В ответ на нее они мобилизовали все свои силы. В этом родство с ними Мусоргского, тоже собиравшего силы своего сердца. Отсюда и усиление лирической струи в творчестве. Но на западе эти переживания коснулись романтиков. Мусоргский же подходил к ним с позиций реализма. Он сохранил верность идеалам 60-х годов (свидетельство — его «Трепак», «Забытый»). Мусоргский пытался, хотя так до конца и не сумел, разобраться в социальной сути происходящего.

Конечно, Мусоргский пользовался верными, испытанными образами романтиков. Романтизм создал целую систему традиционных, универсальных образов: одиночества, фатальной неизбежности. Мрак, ночь, тишина в одном цикле, судьба, смерть — в другом. И, конечно, все это придавало его творчеству романтический отпечаток. В этом отношении мы должны признать, что Мусоргский отдал временную дань романтическим увлечениям. Но не больше того. Вспомним, какой трезво-реалистический анализ дал он в «Хованщине» историческим событиям, как мудро провел он от конца XVII века нити к современности!

И еще одно обстоятельство. Если подойти к проблеме романтизма с музыкальной стороны, то станет очевидным, что путь, которым шел Мусоргский, вел его в противоположную сторону, прочь от романтизма, и подготавливал явления антиромантические (например, Прокофьева). С последними взрывами романтизма (Скрябин, отчасти Рахманинов) он не имел ничего общего.

Мусоргский неповторим. Он был захвачен общественными страстями, но одновременно — и глубокой любовью ко всем страждущим. Это уникальное явление. И потому среди наших композиторов-современников у него нет прямых продолжателей.

Признание пришло к нему с запада. Первым преемником Мусоргского стал Дебюсси, доведший до конца его новаторство в области гармонии. В противовес засилию Вагнера с его громогласной страстью, Дебюсси выставил сдержанность французской культуры, осуществляя эстетический идеал Куперена и Рамо. Ему оказались близки сдержанность Мусоргского, свежие краски его палитры. Однако совершенно в стороне осталась другая, главная сторона: живая заинтересованность Мусоргского общественными явлениями, непримиримость к злу и страстная боль за страдающее человечество.

¹ Цит. по кн.: Друксин М. История зарубежной музыки. М., 1976, с. 60.

² Житомирский Д. Роберт Шуман. М., 1964, с. 15.

Способность музыкальных открытий существовать и развиваться внутри инородных музыкальных систем — залог их истинности и неумирающей ценности. Открытия Мусоргского обогатили творчество многих композиторов советской эпохи. Проза Мусоргского, как уже говорилось, дала многообразные всходы еще в дореволюционном творчестве и получила широкое развитие в советское время. Речитативы Мусоргского, его хоровые сцены определили во многом лицо советской оперы. Жанр музыкальных «стихотворений», прозаические монологи, сатирические, шуточные песни повлияли на советское камерное творчество. Широкое распространение получила характерность, влияющая как на вокальную, так и на инструментальную сферу. Сарказм, гротеск, ирония получили жизнь и в музыке Прокофьева. Развиты гармонические открытия композитора. Присущее ему острое чувство фонизма явилось предвестником тембрового мышления современности.

Но, пожалуй, никто не близок Мусоргскому так, как Шостакович. И прежде всего — своей глубокой, всеобъемлющей любовью к человеку, сочувствием и нетерпимостью к его страданиям. Любовь Мусоргского к своему народу, беспокойство о судьбах родной страны превратились у Шостаковича в наш век мировых связей в сопереживание со всем страждущим на земле человечеством. И хотя они композиторы совсем разных формаций — один подытожил развитие мирового симфонизма и поднял его на ступень выше, а другой всю жизнь отрицал симфонизм, ища обновления музыки на других, вокальных путях, — их роднит многое: и яркая образность музыкальной речи, и философская насыщенность музыки, и наличие юмора, смеха, и горькой иронии. Достаточно назвать из произведений Шостаковича оперу «Катерина Измайлова», цикл хоров на стихи революционных поэтов, «Казнь Степана Разина», вокальные циклы, его театральную музыку да и любую симфонию, особенно из числа программных, чтобы связь с Мусоргским стала очевидной.

Мусоргский живет. Связь его с нашей современностью, для которой он готовил почву, — очевидна. Незря его словами было: «Художник верит в будущее, потому что живет в нем».

СОДЕРЖАНИЕ

<i>ОТ АВТОРА</i>	3
<i>ВВЕДЕНИЕ</i> . К вопросу об изучении наследия Мусоргского	5
<i>ОЧЕРК ПЕРВЫЙ</i> . О некрасовском начале в творчестве Мусоргского	25
<i>ОЧЕРК ВТОРОЙ</i> . «Женитьба»	48
<i>ОЧЕРК ТРЕТИЙ</i> . Пушкин и Мусоргский	74
<i>ОЧЕРК ЧЕТВЕРТЫЙ</i> . Осмысленная-оправданная мелодия	116
<i>ОЧЕРК ПЯТЫЙ</i> . Мусоргский и Голеңищев-Кутузов	125
<i>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</i>	172

ЭМИЛИЯ ЛАЗАРЕВНА ФРИД

М. П. МУСОРГСКИЙ

Проблемы творчества

Исследование

Редактор *Р. Г. Шитикова*

Художник *Н. И. Васильев*

Худож. редактор *Р. С. Волховер*

Техн. редактор *Г. С. Устинова*

Корректор *Н. Е. Киселева*

ИБ № 2509

Сдано в набор 4.09.81. Подписано в печать 24.10.81. Формат 60×90¹/₁₆. Бумага типографская № 1. Печать высокая. Гарнитура литературная. Усл. печ. л. 11,5+2 л. вкл. Уч.-изд. л. 13,73. Тираж 12 000 экз. Изд. № 2478. Заказ № 1783. Цена 1 р. 30 к.

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение
191011, Ленинград, Инженерная ул., 9

Ленинградская типография № 4 ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения «Техническая книга» им. Евгении Соколовой Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 191126, Ленинград, Социалистическая ул., 14.

Фрид Э.

Ф 88 М. П. Мусоргский. Проблемы творчества: Исследование.— Л.: Музыка, 1981,— 184 с., ил.

В книге исследуются творческий метод и музыкальное мышление Мусоргского. В центре внимания автора важнейшая для композитора проблема взаимодействия слова и музыки, а также проблемы драматургии, музыкального языка и т. д.

4905000000

Ф $\frac{90102-704}{026(01)-81}$ 553—81

78.071.1

*В 1982 году в Ленинградском отделении издательства «Музыка»
выходят следующие книги:*

Асафьев Б. О музыке XX века.: Сб. статей

Бейлина С. В классе профессора В. Х. Разумовской

Народная музыка СССР и современность: Сб. статей/Ред.-сост.
И. Земцовский

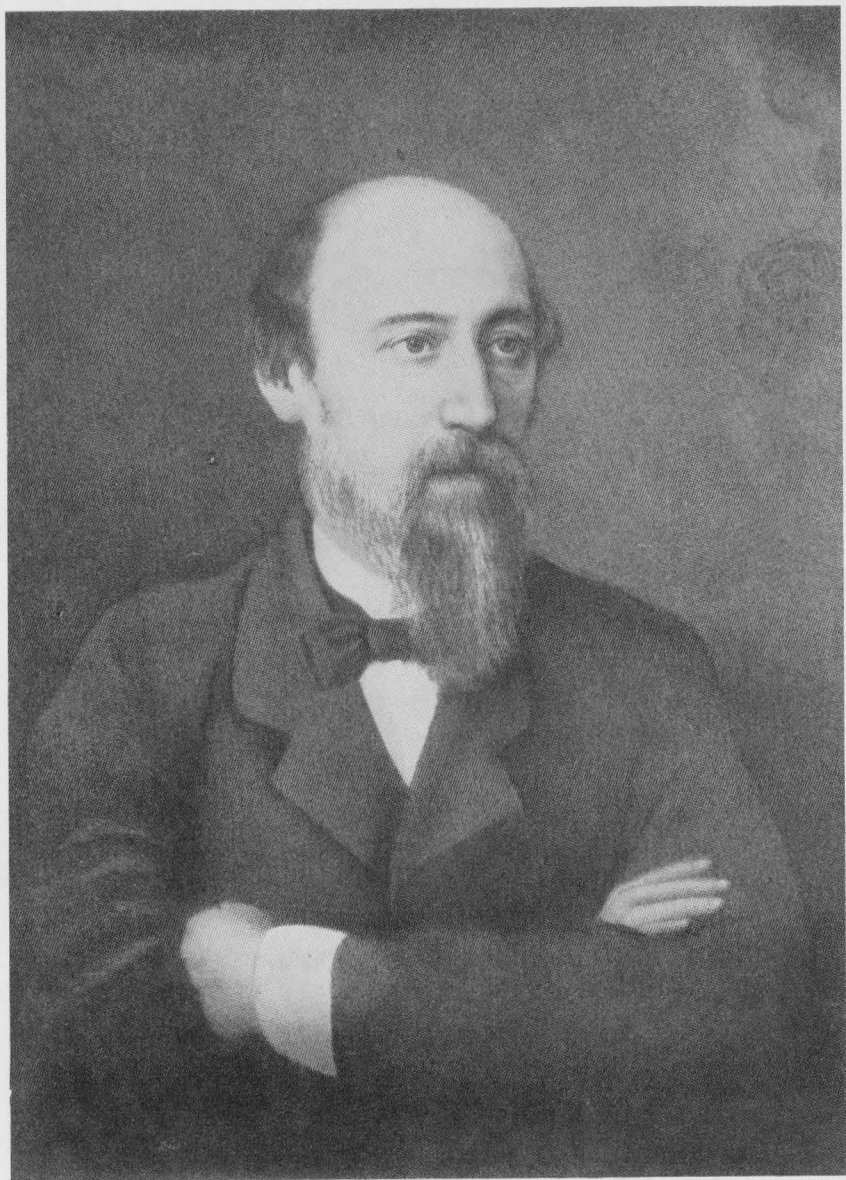
Очерки по истории зарубежной музыки XX века.: Сб. статей/Сост.
С. Богоявленский

Фомин В. Старейший русский симфонический оркестр

Шольп А. «Евгений Онегин» Чайковского.: Очерки



М. П. Мусоргский



Н. А. Некрасов

В Комитета Императорской Академии

Коммерческая Академия Подольска
Генерал-Магистр

Генерала и Муравьева

Справление

[illegible]

- [illegible]



В. В. Стасов



Б. В. Асафьев



П. А. Ламм



В. Г. Каратыгин



М. П. Мусоргский



Н. В. Гоголь

От имени Императорской Академии наук.

Женитьба

Музыкальное изображение свадьбы в опере М. П. Мусоргского

Соба. Н. Б. Тенас

Музыка. М. П. Мусоргский

Павел Иванович

Писатель-художник

Директор Императорской Академии наук

Князь - князь

Князь - князь

Князь - князь

Копия для Императорской Академии наук
и для Императорского театра
в Санкт-Петербурге
1874 г.

Handwritten musical score for the opera "The Marriage" (Женитьба). The score is written on multiple staves with musical notation and includes the following text:

Музыка. М. П. Мусоргский

Павел Иванович

Писатель-художник

Директор Императорской Академии наук

Князь - князь

Князь - князь

Князь - князь

Конец.

«Женитьба». Титульный лист с дарственной надписью М. П. Мусоргского В. В. Стасову. Сбоку — карандашная надпись В. В. Стасова, запрещающая выдавать и показывать кому-либо рукопись. Внизу — последний лист. Автограф



А. С. Даргомыжский



А. С. Пушкин

Борис Годунов.

Опера

~~в четырех частях~~

в четырех частях.

М. Мусоргский.

Содержит единственное изъ драматический хроник того же названия Пушкина, съ сохранением большей части его стихов.

Опера Оперная сочинена
и музыка и либретто
вручена 1872 года
в Мусоргский

М. Мусоргский

19. Задунов в 1872 году; работа на него в Октябре
1872. — Эта та работа и сохранилась с
скинками Модильского Шестакова.

Вот Ваш милушка
 Людмила Иванова, окончившая
 работу, кину Вх Вхх свиря
 милушка 24 декабря 1874.

Модернатор

1874 год. 31. 1. 1874. Передан на
 хранение этой книге Бюро от В. В. Стасову
 В. В. Стасову. Модернатор

Дарственная надпись М. П. Мусоргского Л. И. Шестаковой
 на втором листе либретто «Бориса Годунова». Автограф.
 Внизу — надпись Л. И. Шестаковой о передаче книги
 В. В. Стасову



Карандашные наброски М. П. Мусоргского:
 сверху — тема «старцы смиренные», внизу — тема царевича

Крохаль

[illegible]

изъясняю

Купина ветвистая кладб. ветв.



М. П. Мусоргский

*Вам, достойной памяти и заслужившей
лучшей памяти и Особую милость Императору
Николаеву, Императрице Александры
Федоровны*

БОРИСЪ ГОДУНОВЪ

*Михаилу Александровичу
Дружбе*

опера въ 4-хъ дѣйствіяхъ съ прологомъ
сочиненіе

М. П. МУСОРТСКАГО.

ПОЛНОЕ ПЕРЕЛОЖЕНІЕ (СО ВКЛЮЧЕНІЕМЪ СЦЕНЪ НЕ
ПРЕДПОЛАГАЕМЫХЪ КЪ ПОСТАНОВКѢ НА СЦЕНѢ) ЛІА
ФОРТЕЛЯНО СЪ ПЬЕНІЕМЪ

ЦѢНА 15 р.

Собственность издателя для всей страны.

С. ПЕТЕРБУРГЪ, у



В. БЕССЕЛЯ И К°

Титульный лист клавира оперы «Борис Годунов», изданного в 1874 году
В. Бесселем, с дарственной надписью М. П. Мусоргского
А. Я. и О. А. Петровым



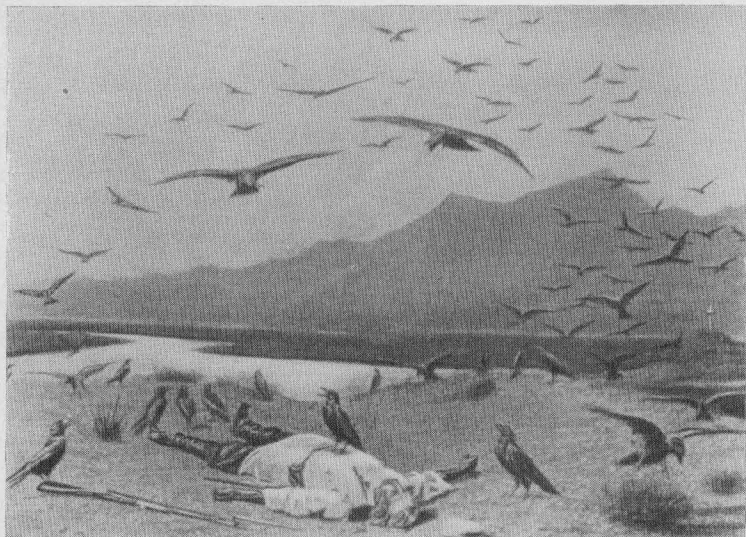
Карикатура на современных русских композиторов
из журнала «Маляр» за 1874 год



«Сорочинская ярмарка». Ярмарочная сцена.
Переложение для двух фортепиано. Автограф



А. А. Голенищев-Кутузов



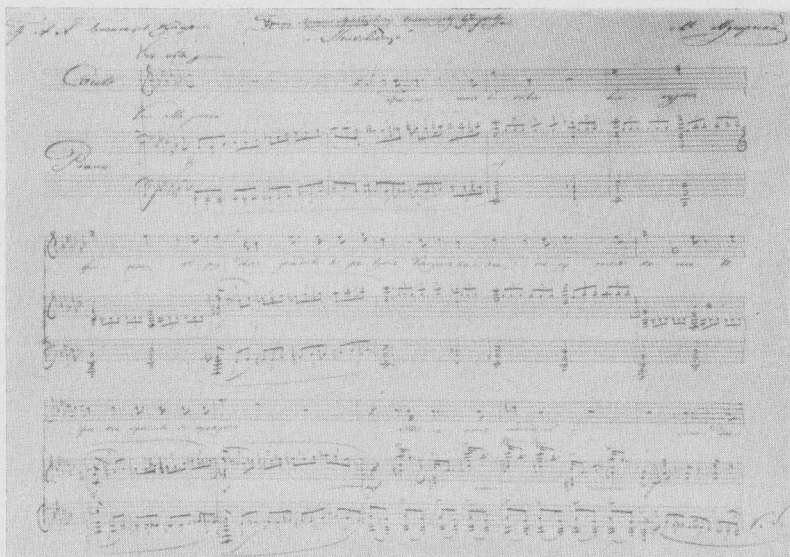
В. В. Верещагин. «Забутый»



«Песни и пляски смерти». «Колыбельная». Автограф



«Песни и пляски смерти». «Трепак». Автограф





М. П. Мусоргский

[illegible]



И. Е. Репин. Портрет М. П. Мусоргского