



М. П. МУСОРГСКИЙ

Истоки. Истина. Искусство

Выпуск 2/1

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ
АДМИНИСТРАЦИЯ г. ВЕЛИКИЕ ЛУКИ
МБУ ДО ЦЕНТР ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ г. ВЕЛИКИЕ ЛУКИ
МЕМОРИАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ-УСАДЬБА М. П. МУСОРГСКОГО

М. П. Мусоргский

Истоки. Истина. Искусство

Коллективное исследование
Выпуск 2

По материалам Международной научно-практической конференции,
посвященной 180-летию со дня рождения М. П. Мусоргского
(г. Великие Луки – д. Наумово, 15–17 марта 2019 г.)

Часть первая

Санкт-Петербург • Великие Луки
2019

УДК 92:785
ББК 85.313(2)1-8

Издание осуществлено при финансовой поддержке Администрации
г. Великие Луки

Редакционная коллегия:
О. В. Колганова (редактор-составитель)
И. В. Мациевский (ответственный редактор)

Рецензенты:
Г. В. Петрова, кандидат искусствоведения
А. Б. Никаноров, кандидат искусствоведения

М. П. Мусоргский: Истоки. Истина. Искусство : коллективное исследование : по материалам Международной научно-практической конференции, посвященной 180-летию со дня рождения М. П. Мусоргского (г. Великие Луки — д. Наумово, 15–17 марта 2019 г.) / Российский институт истории искусств; ред.-сост. О. В. Колганова; отв. ред. И. В. Мациевский. – Санкт-Петербург; Великие Луки: РИИИ, 2019. – Вып. 2, ч. 1. 204 с.

Перевод аннотаций на английский язык: М. И. Карпец
Дизайн обложки: А. И. Прищепа, В. Б. Корин

ISBN 978-5-86845-249-9

© О. В. Колганова, составление, 2019
© Коллектив авторов, 2019
© РИИИ, 2019
© МБОУ ДО ЦЭВ, 2019

Содержание

От редактора-составителя	5
<i>Александр Ромодин.</i> Творцы, создатели традиции. Земля Мусоргского	7
<i>Аркадий Климовицкий.</i> Бетховен — Мусоргского	20
<i>Надежда Тетерина.</i> Значение и роль Б. В. Асафьева в «восстановлении подлинного Мусоргского»	33
<i>Лариса Никитина.</i> Музыкальный памфлет «Раёк» в контексте художественно-эстетической полемики: XIX, XX вв.	55
<i>Алиса Тимошенко.</i> «Женитьба» М. П. Мусоргского: От технологии певческого процесса к новой поэтике	71
<i>Нина Евдокимова, Людмила Шабалина.</i> Речевая интонация у Мусоргского в ракурсе лингвистического анализа (по материалам исследования В. П. Костарева)	82
<i>Сергей Полозов.</i> Информационный взгляд на знаковую систему в музыке М. П. Мусоргского	92
<i>Лариса Благовещенская.</i> Колокола в драматургии М. П. Мусоргского	103
<i>Маргарита Тимофеева.</i> О претворении традиций «смехового мира» в опере М. П. Мусоргского «Борис Годунов» ..	110
<i>Андрей Петропавловский.</i> К вопросу об особенностях маршевой музыки М. П. Мусоргского на примере «Торжественного марша»: Традиция и новаторство	120
<i>Марина Майданова.</i> М. П. Мусоргский в творческой биографии А. И. Мозжухина (по материалам архивов Кабинета рукописей Российского института истории искусств)	128
<i>Галина Трофимова.</i> «Борис Годунов» М. П. Мусоргского в репертуаре Коллектива оперы и драмы в Великих Луках (1918 г.)	136
<i>Наталья Клобукова (Голубинская).</i> «Картинки с выставки» М. П. Мусоргского в творчестве современных японских музыкантов: Проблемы интерпретации	144

Владислав Панченко, Валерия Дарда. Полиэлементно-монтажные аспекты музыкально-драматургического становления хоровых сцен опер М. П. Мусоргского	153
Лариса Березовчук. Влияние идеологических стандартов жанра биографического фильма на создание образа композитора: Кинокартина «Мусоргский» Григория Рошалья	158
Ольга Колганова. Портреты М. П. Мусоргского в экслибрисах А. Калашникова, Д. Беккера, В. Покатова	176
* * *	
Наталья Бекетова. Прошлое в настоящем (на земле Мусоргского)	192
Сведения об авторах	195
SUMMARY	197

От редактора-составителя

15–17 марта 2019 г. в г. Великие Луки и деревне Наумово Куныинского района Псковской области прошла Международная научно-практическая конференция «Истоки. Истина. Искусство», посвященная 180-летию со дня рождения М. П. Мусоргского. Конференция стала вторым совместным проектом Российского института истории искусств (РИИИ), Мемориального музея-усадьбы М. П. Мусоргского, Центра эстетического воспитания г. Великие Луки (ЦЭВ) и была проведена при поддержке Комитета культуры Администрации г. Великие Луки. (Первый совместный проект — Международная конференция, посвященная 175-летию композитора, состоявшаяся в 2014 г.¹)

Настоящее издание является первой частью второго выпуска исследовательской серии. Среди авторов статей этномузыковеды, музыковеды, инструментоведы, киноведы, театроведы, психологи, филологи, краеведы; в их числе научные сотрудники и преподаватели организаций, названных в честь Мусоргского: Санкт-Петербургского музыкального училища (А. Б. Никаноров), Санкт-Петербургского государственного академического театра оперы и балета (Михайловский театр) (Т. В. Голлербах), а также Уральской государственной консерватории (УГК), отметившей в 2019 г. 80-летие присвоения ей имени М. П. Мусоргского (Н. К. Евдокимова, Л. К. Шабалина).

Сборник имеет многоаспектный характер.

О восстановлении подлинного Мусоргского пишет Н. И. Тетерина — один из руководителей издательского проекта «Полное академическое собрание сочинений М. П. Мусоргского».

Статья главного научного сотрудника РИИИ А. И. Климовицкого посвящена представлению Мусоргского о Бетховене; роли бетховенского наследия в обучении Мусоргского. Во второй части издания автор планирует опубликовать переложения Мусоргским бетховенских квартетов.

¹ По итогам этой конференции было подготовлено издание: М. П. Мусоргский: Истоки, Истина, Искусство: Сб. статей и материалов Международной научно-практической конференции, посвященной 175-летию со дня рождения М. П. Мусоргского (Великие Луки – пос. Наумово, 5–6 апреля 2014 г.) / Российский институт истории искусств [Редкол.: И. В. Мациевский (отв. ред.), О. В. Колганова (ред.-сост.), Ю. Е. Бойко и др.]. СПб.; Великие Луки, 2015. Вып. 1.

В статье музыковеда и киноведа Л. Н. Березовчук на примере фильма «Мусоргский» Г. Рошаля анализируется влияние идеологических стандартов жанра биографического фильма на формирование образа композитора. Автор рассматривает проблему несовпадения идеологических координат послевоенного советского кинематографа, воплощенных в жанре биографического фильма, и историко-философских установок композитора.

На пересечении музыки и кино, однако уже в композиционно-технологическом ключе, оказывается статья композитора В. В. Панченко и музыковеда В. Н. Дарды о полиэлементно-монтажных аспектах музыкально-драматургического формирования сцен опер Мусоргского.

Анализу экслибрисов с портретами композитора посвящена статья О. В. Колгановой.

В настоящем издании особое внимание уделено выявлению региональной специфики в творчестве Мусоргского (А. В. Ромодин); формам проявления речевой интонации (А. А. Тимошенко, Н. К. Евдокимова, Л. К. Шабалина); исследованию информационных процессов в творчестве композитора (С. П. Полозов); колокольности (Л. Д. Благовещенская); преломлению элементов традиционной смеховой культуры в произведениях Мусоргского (М. Н. Тимофеева); проблемам исполнительства и интерпретации (Н. Ф. Клобукова, М. Н. Майданова, Г. Т. Трофимова).

В качестве приложения публикуются стихи Н. В. Бекетовой из цикла «Прошлое в настоящем (На земле Мусоргского)», созданные во время поездки на конференцию (2019 г.).

Завершающая издание тема резонирует с темой статьи А. В. Ромодина «Творцы, создатели традиции. Земля Мусоргского», повествующей об «истоках искусства и личности великого композитора», которая открывает этот сборник.

Редколлегия благодарит инициаторов проведения юбилейных конференций на родине композитора — директора Центра эстетического воспитания г. Великие Луки Наталью Анатольевну Плеханову и ведущую концертных программ филармонии ЦЭВ музыковеда Татьяну Михайловну Дудко, а также заведующую Мемориальным музеем-усадьбой М. П. Мусоргского Лидию Дмитриевну Николаеву. При их деятельном участии состоялись юбилейные конференции, приуроченные к 175- и 180-летию Мусоргского, вышли в свет сборники серии «М. П. Мусоргский: Истоки. Истина. Искусство».

Ольга Колганова

Александр Ромодин
(Санкт-Петербург)

Творцы, создатели традиции. Земля Мусоргского

В этой работе мы не касаемся вопросов, затрагивающих отношения музыки Мусоргского с фольклором, поисков каких-либо взаимосвязей сочинений композитора с конкретным материалом. Проблемы подобного рода уже специально рассматривались [4]. Что же касается фольклорной традиции родины Мусоргского и его сочинений, то их взаимосвязи, хотя и могут быть рассмотрены, но лишь гипотетически. Но что же сближает композитора с его землей, почему мы говорим о ней, как о Земле Мусоргского? Ответ на этот вопрос может быть найден не в звуковых сопоставлениях, а в особом — антропологическом — повороте проблемы, с рассмотрением традиции в самой ее сути, с обращением к ее творцам и создателям. Знал ли Мусоргский эту культуру? Несомненно, знал. Но что, какие ее атрибуты оказали наибольшее воздействие на композитора? Думается, такие именно ее черты, которые подчас внешне, наглядно не просматриваются, те особые психологические (или этнопсихологические) культурные свойства, открывающиеся порой лишь интуитивно, с большим эмоциональным вчувствованием, состраданием. Все это вместе составляет форму специфического поиска — обнаружению в себе точек соприкосновения с традицией и поиска *народной боли*. Эту *боль* искал и сердцем понимал Мусоргский, и она-то, бывшая столь для него значимой, отзывалась колоколом, эхом в его музыке.

Для теоретического обращения к культуре, нам придется ввести две важнейшие категории, два своего рода антропологических конструкта, которые дадут возможность соседствовать интуиции с языком научного описания. Первая условная оппозиция состоит из феноменов *правды и фантазма*. Народная культура, со свойственным ей реалистичным, порой едким, объективным взглядом на мир, одновременно включает в себя элементы мифологического сознания, которое, в свою очередь, неотделимо от действительности. Сама реальность носителями традиции может ощущаться иррационально. Мифологическое сознание и жизнь дополняют друг друга, взаимопроникают. Правда вносится не только в собственно трезвое, объективное видение мира, с определенностью этических устоев и норм, но и совершенно естественным образом охватывает и область ирреального, фантастического. Эта иллюзорная область тоже становится правдой. Культура российско-белорусского пограничья

до последнего времени сохраняла в себе множество архаичных черт (присутствие древних обрядовых форм, календарных и свадебных песен и проч.). Указанная оппозиция правды и фантазма здесь органично существовала. Особая ритуальная поэтика как один из типов архаичного мышления присутствовала. Вторая условная оппозиция касается феноменов *индивидуального и общего*. Огромность отдельного, самостоятельного начала, как это парадоксально не звучит, для архаического общества естественна. Особенность проживания человека в нем — природная, стихийная, и, как следствие — свободная. Звучание напевов, зовов, кличей — тому подтверждение. Множество резкостей, жесткостей содержится в этих музыкальных формах; острота поддерживается совместным исполнением¹. Обособленность и сопричастность сосуществуют². Громадности личностных импульсов сопутствует коллективное обращение к стихиям. Подобное сочетание присутствует не только в реальном обрядовом действе, но существует и в повседневной жизни, оказываясь незримым ее наполняющим началом, непременным качеством, символическим свойством. Каждый из создателей традиции несет в себе эти черты: правда и фантазм, отдельное и общее. Оба конструкта взаимосвязаны. Важнейшими элементами, при всей огромной значимости остальных, становятся феномены правды (истины) и отдельности (обособленности). Эти черты представляют собой корень, суть традиции, они с неотвратимостью воспринимаются. И они же, очевидно, интенсивно воздействовали на Мусоргского, и были для него глубинными, истинными истоками его искусства³.

¹ Подобные черты у М. П. Мусоргского, без сомнения, отсюда, из этой традиции, которая, имея немало суровых, даже диких архаичных свойств, особенно воздействовала на творческий облик композитора: «Мусоргский, который всю жизнь неистово ненавидел всякую “красивость”, всякие звуковые побрякушки, который предпочитал резкое, грубое, даже дикое — он был со своей музыкой помещен в сладко-пикантный аквариум корсаковских звуковых очарований и, конечно, скончался в этом аквариуме в качестве Мусоргского» [11: 55].

² В традиционной культуре существуют черты двойственности. Многие феноменологически противопоставляются. Корневое значение имеют соотношения слитности и отдельности, существования и сосуществования. См.: [10].

³ Об амбивалентности, всецело присущей традиционной культуре, см., напр.: [2] (о присутствии в свадьбе «лирико-драматической и фарсовой частей»). В своем искусстве М. П. Мусоргский наследует глубинным свойствам народной традиции. См.: [6].

Дадим теперь некоторое представление о традиции, условно названной нами «Земля Мусоргского». Сразу подчеркнем, что мы всемерно — географически и этнокультурно — расширяем эту традицию и трактуем ее как северобелорусскую, с учетом того, что напевы календаря уходят далеко на запад — в Беларусь, а к северу имеют еще распространение, доходя до центральной Псковщины (например, Локнянский р-н Псковской обл.) и юго-западной Новгородчины (Холиский р-н Новгородской обл.). В лингвистическом отношении юг Псковской области относится к северобелорусским говорам; в псковских центральных, северных местностях присутствуют переходные диалекты: от акающих — к окающим. Обращаясь к традиции в целом, мы одновременно обязательно рассматриваем ее создателей не просто как носителей, информантов или даже исполнителей, но как творцов, собственным искусством дающих ей жизнь. В самом творце сосредоточены огромные ресурсы традиции, на них основаны его художественные действия, высказывания, прозрения. Весь стилистический традиционный спектр находится в руках, в уме создателя искусства. С теоретических позиций традиция обнаруживается на трех взаимосвязанных уровнях: социокультурном, образно-эмоциональном, когнитивном. Третий уровень — дополняющий, как бы подтверждающий два других ракурса выявления. Все три уровня максимально сближены друг с другом, поэтому их дифференциация носит условный характер⁴.

Первый уровень рассмотрения творческой личности в рамках определенной — *северобелорусской* — традиции мы обозначаем как аспект **социокультурный**. Проблема соотношения культуры и личности в фольклорной традиции трактуется обычно далеко не в пользу индивидуальности. Для многих исследователей на первый план выступает коллективное начало. Между тем, любые предписания и нормы видятся особенно жесткими, главным образом, со стороны внешнего наблюдателя. Мы вообще склонны приписывать миру незнакомому, непривычному различного рода преувеличения, самому ему не столь свойственные. Пребывающий же внутри собственной культуры человек воспринимает ее по-иному — естественнее, эластичнее. Деревенские люди способны осознавать свое существование в единстве дискретности и непрерывности, во взаимодействии планов разрозненных и объединяющих, выраженных в событиях,

⁴ Описываемая традиция изучалась автором статьи в течение многих лет. Все сведения и приводимые цитаты — из нашей экспедиционной практики.

представлениях, звучаниях. Касаясь северобелорусской традиции, необходимо учитывать ее особенное свойство, состоящее в ее пограничном положении. Существуют ее связи восточные — с русскими традициями, и западные — с польской культурой. Поэтому, несмотря на этнографическое единство этого региона, одновременно он же оказывается пространством этнокультурных взаимодействий, складывающихся из многих аспектов, строящихся на многих уровнях. Существует все же нечто самое главное в отображении местных традиций, со всеми их особенностями, нюансами, смыслами. Это важнейшее — и источник творчества, и, одновременно, — зеркало, его отражающее. Этот феномен — сам человек, со всеми своими качествами и свойствами. Индивидуальность, в которой присутствуют, в той или иной степени, наполняющие местную культуру элементы и смыслы.

Существует все же целый ряд факторов, представляющих определенную культуру и, вместе с тем, говорящих о ней в контексте других культур, указывающих на особенности ее географического ландшафта, на историческую глубину, этнографическую, этнохудожественную специфику. Покажем последовательно те важнейшие компоненты, которые выявляют сущность традиции и одновременно дают возможность анализировать соотношения, складывающиеся как внутри нее, так и нацеленные вовне, связывающие ее с другими культурами. Сейчас мы кратко дифференцируем различные аспекты на разных смысловых уровнях.

Одно из условных именовании большой территории на современном российско-белорусском пограничье — Поозерье. Это обозначение, перенесенное в белорусскую фольклористику из географической науки, подразумевает *геоморфологический* признак определения местности (по озерной цепи, охватывающей Витебскую область, а также, частично, Минскую, Могилевскую, Гродненскую области Беларуси и Псковскую, Смоленскую, Тверскую области России). В другом условном названии — Подвинье — подразумевается присутствие главной реки региона — Западной Двины. Поозерье (Подвинье) — историко-этнографический ареал, населенный этническими белорусами, в настоящее время утратившими (на современных российских территориях) свое самосознание. Поэтому изучаемая культура рассматривается нами как *северобелорусская* (с включением в нее пограничных псковских, смоленских и тверских земель). Современная Витебская область, пограничные ей районы Псковской области (Себежский, Невельский, Усвятский), а также

большая часть Смоленской и юго-запад Тверской областей относятся ныне к территории распространения северобелорусских говоров⁵.

Духовная культура отличается поразительной сохранностью древних мифологических представлений и обрядовых реалий, до самого последнего времени существовавших в живой фольклорной практике. На севере Беларуси и теперь еще встречаются ритуалы, вышедшие из обихода в других этнографических регионах. Это егорьевские обряды и празднование Купалы, масленичные похоронные игры и волочебные шествия, и совершаемое с многочисленными подробностями свадебное действо. Этнографические подробности (так же как и лингвистические) отчетливо показывают существование различий между восточной и западной зонами северобелорусской традиции, повторяющими племенное разделение кривичей на полоцких и смоленско-витебских.

Существуют и некоторые другие факторы существования указанной традиции. Здесь мы ограничимся перечисленными, и перейдем от описания культуры к ее творцам. В любых видах традиционного искусства его создателю принадлежит особая роль. Предельно остро проблема присутствия индивидуальности в традиции характеризует инструментальную музыку. Исполнители-инструменталисты всецело принадлежат своей локальной культуре. Известны, между тем, многочисленные случаи контактов музыкантов из разных этнических групп, прямых заимствований друг у друга, звуковых ассоциаций, переинтонирований. Исполнители, среди которых преобладают мужчины, склонны к передвижениям, поездкам, иногда в «не свои», далекие, местности и традиции. Не составляют здесь исключения и северобелорусские музыканты. Многие из них получают приглашения в соседние районы, области. Некоторые приобрели широкую известность не только в своей округе. Об отдельных исполнителях даже после их кончины много лет вспоминают. Музыканты из разных, в том числе, далеких местностей могут быть осведомлены друг о друге. Впрочем, не исключены и противоположные случаи. Некоторые исполнители ведут вполне оседлую жизнь. И если для одних свойственна активная долголетняя обрядовая практика, связанная с постоянными передвижениями, то другие могут оказаться

⁵ Территориальное распространение белорусских говоров выявлено в составленных еще в начале XX в. лингвистических картах. См.: [7]; Диалектологическую карту русского языка в Европе (карта составлялась Московской диалектологической комиссией) [5]. См. также: [1, 9, 13].

психологически замкнутыми, погруженными внутрь собственной натуры. Исполнители такого рода склонны к созерцанию, самоуглублению, музицированию «для себя». Все же северобелорусские музыканты, несмотря на различия индивидуальных творческих стилей и принадлежность к разным психологическим типам, оказываются представителями, во-первых, достаточно определенной, большой музыкально-этнографической традиции, во-вторых, демонстрируют необычайную привязанность к собственной культуре. Пребывая в рамках своего сообщества, музыканты выявляют оригинальные черты именно этого сообщества. Личностный творческий облик исполнителя, таким образом, способен донести до адресата ярчайшие черты местного диалектного стиля.

Основные диалектные зоны инструментальной традиции разделяются на западную и восточную, в основном, повторяя общую для всего северобелорусского музыкально-этнографического региона дифференциацию. Существуют также более подробные членения, но они оказываются вторичными по отношению к основным частям. Север — Верхнедвинский, Россонский районы, с включением Себежского района Псковской области, — можно рассматривать переходным между западной и восточной зонами. Восточная часть продолжена пограничными с Витебской областью районами Смоленской области (Рудня, Велиж), Псковской области (Усвяты, Невель, Кунья, частично, Великие Луки), Тверской области (Западная Двина, Жарковский). Границы определяются достаточно условно. Для инструментальной традиции вообще излишняя жесткость границ не вполне применима, хотя бы по причине того, что немалая часть репертуара музыкантов, как известно, достаточно поздняя по происхождению. Наигрыши распространены повсеместно, многие из них бытуют и в Беларуси, и в России. Для общеупотребительных мелодий, разбросанных по российским просторам, Ю. Е. Бойко использует даже название ОРЧФ (общерусская частушечная формула, основанная на гармонической схеме S-T-D-T)⁶. Конечно, среди танцевальных, и, в особенности, плясовых наигрышей, встречаются локальные инструментальные типы. Тесно связанные с частушечной традицией, они представляют собой ярчайшие образцы местных стилей. К такого рода наигрышам относятся, например, «Скобаря Великолуцкого» или «Завидовка», распространенная, впрочем,

⁶ Приводимая формула неоднократно упоминалась Ю. Е. Бойко в частных беседах и получила отражение в его работах.

еще восточнее, на Смоленско-Тверском пограничье (Духовщинский район — Смоленская область; Бельский, Оленинский, Нелидовский районы — Тверская область).

Современные тверские районы ранее относились к Смоленской губернии. Симптоматично, что в народном обиходе они до сих пор носят название Тверская Смоленщина. Границы между языковыми диалектами и сегодня еще можно отчетливо зафиксировать. Даже на слух абсолютно разная фонетическая структура языка, безусловно, улавливается. Подчеркнем, что это различие четко просматривается на современной российской территории. В Тверской области, например, на границе Западнодвинского, Жарковского районов — с одной стороны (отчетливый северобелорусский диалект), с Андреапольским, Торопецким районами — с другой стороны (переходный от белорусского к русскому псковский говор). В репертуарном плане происходит наложение друг на друга различных по времени возникновения культурных слоев. Не последнюю роль здесь сыграла, по-видимому, старая граница между Россией и Речью Посполитой. До наших дней сохранилось небезызвестное сочетание самоназваний: «москали» — «поляки». Подобное словесное противопоставление — кардинальное свидетельство старой границы; помимо него существует множество других локальных самоименований⁷. Блистательный наигрыш «Великолуцкого скобаря» распространен на территории, занимающей значительно большее географическое пространство, нежели собственно Великолуцкий район Псковской области⁸. Бытование, однако же, свадебной ритуальной музыки достаточно отчетливо следует изгибам старой русско-польской границы. Широко известная «Наделяная» и соответствующие ей «Надельный марш», «Абаславления», «Поздравительный марш», «Вечерина» и т. п., по нашим наблюдениям, в основном, не выходят за пределы указанной пограничной линии. При этом наигрыш «Великолуцкого скобаря» органично сосуществует в локальной традиции со старинной обрядовой музыкой. Происходит наслоение различных по историческому происхождению музыкальных форм. Добавим, что ритуальные наигрыши нередко исполняются в этих местностях одновременно со свадебными голошениями. Подобного рода особый обрядовый вид характерен лишь для отдельных восточных диалектов северобелорусской традиции. Плясовые наигры-

⁷ См. специальную работу на эту тему А. А. Гаджиевой [3].

⁸ См.: [8].

ши, одновременно с бытующей здесь обрядовой инструментальной музыкой и сопутствующими ей свадебными плачами, представляют собой вид-комплекс, совершенно уникальный для всего восточнославянского фольклора. Показательно, что именно здесь и проходила та самая граница, о которой прекрасно знал Мусоргский, и которая выведена им в опере «Борис Годунов». От села Наумово до этой границы — несколько десятков километров.

Остается отметить, что все вышеприведенные факторы непосредственно воздействуют на творческое мышление музыкантов и глубоко связаны с ним. Более того, диалектные свойства, отображающие самые разные грани традиции, невозможно отделить от индивидуальных воплощений, звуковых самовыявлений инструменталистов. Личностные свойства, творческие импульсы, биографические штрихи взаимодействуют, переплетаются с жизнью, проявляемой к тому же по-своему, особенно: в самобытности локального диалекта. Показателен случай из жизни: молодой гармонист, женившийся на девушке из неподалеку расположенной деревни, с изумлением услышал на собственной свадьбе совершенно незнакомую, доселе ему неизвестную музыку. То была инструментальная «Наделяная», не звучавшая никогда в родовой местности молодого исполнителя. Событие происходило в Куньинском районе Псковской области, в относительно близких друг другу деревнях, с жившими в них упомянутыми «полякам» и «москалями», на старой русско-польской границе. Случившееся запомнилось навсегда. Впоследствии музыкант освоил новую для себя традицию. Исполнительский стиль инструменталистов был сходным, одни и те же плясовые наигрыши звучали в одинаковой манере. Оставалось лишь, как бы окунуться в прошлое, возвратиться в предыдущую, находящуюся раньше во времени, стадию бесписьменного творчества. В ментальных свойствах мышления объединились диалектные особенности и личностные черты.

Коротко об *образно-эмоциональном* плане рассмотрения создателя искусства в контексте фольклорной традиции. Ограничимся несколькими примерами. В отдельных случаях звуковые эмоциональные факторы соприкасаются с разнообразными способами непосредственного практического использования инструментов. Так, например, музыкантами из Городокского района Витебской области широко применяется опыт постоянного обмена гармониками с целью опробования тембровых новшеств. Эти представители отдельного северобелорусского диалекта вообще склонны

к непрестанному взаимному прислушиванию, присматриванию, пристрастию к «не своим» инструментам и исполнительским манерам. В рамках самостоятельной микротрадиции обнаруживается феномен «порождающей стилистики», стимулируемый эффектом постоянно действующей взаимной передачи звуковой информации. Для музыкантов из Куньинского района Псковской области объединяющим творчески-стилевым фактором явилась гармоника мастера М. К. Зуева (из гор. Великие Луки). Символизирующие локальную инструментальную традицию свадебные ритуальные наигрыши «Наделёная», «Вечерина», а также «Великолуцкого скобаря» эмоционально непредставимы вне звучания инструментов, созданных руками этого умельца. У исполнителей выработался и развился стиль игры скользящими форшлагами, включаемыми в основное время ритмических долей, чему способствовали великолепные темброво-конструктивные качества общей для нескольких музыкантов кустарной гармоники (легкость клавиатуры, красочная насыщенность звучания, резкость, острота и в то же время протяженность тона). Инструмент стимулировал стихийное возникновение традиционной школы, так как под влиянием единой своеобразной темброинтонации у одних музыкантов родился новый музыкальный «язык», а другие исполнители впоследствии его подхватили и продолжили. Художественно-стилистические черты, в сочетании с тембром инструмента, породили единое звуковое вещество, и, при передаче его из рук в руки, создали прецедент становления локальной традиции.

Индивидуальный творческий импульс в коллективном творчестве выражен необычайно ярко. В сольном исполнительстве он приобретает особенное значение. Повсюду, в любых формах музицирования, проблема творчества как такового играет огромную роль. С этой проблемой связаны представления людей о художественном процессе, об его имманентных свойствах, восприятии. В бесписьменной традиции особый вопрос вызывает авторство творца искусства, то есть, в какой степени и форме можно говорить о нем. При соприкосновении с народной культурой подобные вопросы могут решаться с помощью разнообразных представлений ее носителей, особыми — когнитивными методами. Отношение и к собственному творчеству в разных случаях может быть различным. Незаурядная певица Евдокия Васильевна Боровикова (из д. Лобынщина Усвятского р-на Псковской обл.), увидев напечатанными в журнале «Огонек» тексты своих песен и собственную фамилию, указанную на соответствующей странице, была невольно обескуражена. Последовало

строгое объяснение: «Это — не мои песни!». Евдокии Васильевне показалось более чем странным присвоение ей авторства текстов, несмотря на то, что подписанные имя и фамилия не подразумевали, конечно, ничего подобного. Эта выдающаяся певица, между тем, всегда чувствовала собственное превосходство над остальными, знала цену своему таланту, порой сознательно отдалялась от окружающей среды. Человеческое отстранение также чувствовалось постоянно. Осознавая собственную принадлежность к социальной жизни традиции, исполнительница психологически, тем не менее, ощущала себя особенной, непохожей на других. Более всего подобное отъединение проявлялось именно в творчестве. Знала множество песен и непрестанно их пела одна. Несмотря на необычайное уважение к певице, далеко не все окружающие желали признавать ее исключительность, видя в ней обычную крестьянку. И в своей, и в соседних деревнях звали ее попросту Авдошкой⁹.

Многие одаренные народные певцы и музыканты отчетливо осознают собственные таланты и умения. Для инструменталистов черты подобного самовосприятия особенно типичны. Гармонист Николай Иванович Данилов (из д. Меховое Городокского р-на Витебской обл.) признается: «Моим “Страданиям” нет начала и конца. В любой момент можно начать петь. Это — бесконечные “Страдания”. Я их сам сочинил». Этот музыкант вообще любит поговорить о собственных достоинствах. Подобное его свойство прекрасно известно другим гармонистам и воспринимается ими без особого воодушевления. Между тем, в приведенном высказывании несколько шутливо, но определенно выявлено осознание собственного наигрыша как собой сочиненного, чуть ли не авторского. Процесс создания формы понимается здесь философски. Нескончаемость звука аргументируется «бесконечностью» текста. Музыкальное выражение беспредельно — ему нет «ни начала, ни конца». Такого рода представления о протяженности, долготе звучания свойственны многим традиционным музыкантам. Идея бесконечности темброинтонации проявляется у некоторых инструменталистов в специфике построения форм, соответствует порой их биографиям, судьбам, особенностям типов творческой личности. Образно-эмоциональная сфера,

⁹ Духовный стих («Как залезло красное солнце за темный лесочек») и толотная песня («Василь, Василь-Василечек») были записаны от Е. В. Боровиковой в 1989 г.; опубликованы фотокорреспондентом «Огонька» Ю. Феклистовым [12].

выраженная в жизни и искусстве исполнителей, обнаруживается, главным образом, в их же представлениях, пристрастиях, предпочтениях.

Различного рода вышеназванные подробности жизни традиции необычайно устойчивы. Именно эти нюансы составляют то глубокое, заложенное в природе свойство, которое, с одной стороны, основано на элементах мифологического сознания, на фундаментальной черте традиционной культуры — обрядовости, с другой стороны, выражено в личностных творческих выявлениях. Между тем, народные музыканты отображают особенности той или иной среды, того или иного этнографического локуса. В этих особенностях обнаруживается уникальность традиции. Социокультурный план выявляет ее общую сторону, образно-эмоциональный, в большей степени, — сторону индивидуальную. Приводимые примеры, между тем, если даже и отображали в некоторых случаях проявления индивидуальностей, главным образом были призваны показать то, как действует сама традиция, какие «инструменты» служат ее существованию. Именно эти «инструменты» с трудом поддаются деформации. Сам художественный материал может измениться, несмотря на то, что в традиционной культуре превращения происходят достаточно медленно. Но вот отношение к «веществу» искусства, к музыке, к звуку — необыкновенно устойчиво. Текст входит в контекст традиции. Отношение к ней, понимание ее сохраняется длительное время. Почувствовать природу, органику традиции Мусоргскому было несложно. Все обозначенные нами свойства этой традиции в его время присутствовали с невероятной отчетливостью. Конечно, древние жанры — календарно-обрядовые — должны были оказывать первостепенное, определяющее воздействие. Но и свадебная сфера, и инструментальные наигрыши, и пляска — все, несомненно, впитывалось. Шутовские, гротескные, «скоморошьи» формы соседствовали с лирикой. Вокальная сфера дополнялась инструментальной, свадебная — похоронной. Звучали колокола, слышалась народная диалектная речь. Огромный целостный звуковой ландшафт присутствовал. Эту именно цельность и воспринимал творческий гений Мусоргского.

Возвратимся к началу — к правде в искусстве народных музыкантов. *Правда*, как феномен затрагивает, прежде всего, нравственную сторону культуры. Но внутри этой этической плоскости присутствуют фундаментальные элементы: творчество, традиция и личность.

Существует художественная правда, содержащаяся в самом веществе, материале искусства. Для народного художника ее выраже-

ние напрямую соотносится с восприятием, точнее, с цепью восприятий: собственного творчества, отношения к нему других людей, слушателей, коллег, наконец, того импульса, который посылается и эмоционально улавливается. Этот импульс объединяет все рефлексии, становясь элементом и слияния, и творческого магического воздействия.

Существует индивидуальная правда. Для народного музыканта она необыкновенно значима. Любые жизненные впечатления, ассоциации входят в его исполнительскую палитру, становясь полноправными методами искусства. Традиционный музыкант не может не быть правдивым. Подобного рода интенция заложена в его существе на бессознательном уровне. Слишком много порождающих ее факторов присутствует. Среди них детские воспоминания, умения, полученные в раннем возрасте, знания о слушательских предпочтениях, о необходимости выполнения тех или иных обрядовых требований, ритуальных задач. Образуется действительно масштабный котел различных психологических вызовов и нужд, отображающихся в личностном творческом выражении.

Существует имманентная правда традиции, отражающая своеобразные черты того или иного локуса, сообщества, группы. Любые нормы и установки, принятые внутри культуры, выполняются. Традиция, однако же, проявляет гибкость, по-своему щадя своих представителей. Искажения, неточности допускаются. Эти неправильности, явленные, например, в музыкальном веществе, могут составить сущность самого высокого искусства, в котором не стерильность важна, а максимальная экспрессивность высказывания. Круг замыкается. Все различные типы правд взаимодействуют друг с другом. Художественные, индивидуальные, общепринятые элементы взаимопроникают. Гибкость их соотношений вызывает ту силу творческого воздействия, которая и может быть названа правдой, и реально существует как правда. Исполнительский акт не выглядит отвлеченным; он всегда наполнен личной эмоцией, выраженной предельно непосредственно, искренне. Музыкант говорит звуком о себе, но одновременно, в обязательном понимании другого — того, кому играет, поет, на кого направлен творческий поток. Собственно, придумывать специально ничего не нужно; необходимо умение чувственно раскрыться. Эта особенная способность оказываться правдивым всецело, органично присуща народным музыкантам.

Земля Мусоргского — может быть, и метафора, но понятая в контексте создателей традиции, со свойственной им творческой

правдой, становится явью, реальностью, истоком искусства и личности великого композитора.

Литература

1. Бузук П. Да характарыстыкі паўночна-беларускіх дыялектаў. Гутаркі Невельскага і Вяліскага паветаў. Мінск, 1926. С. 5–6.
2. Власова З. И. Скоморохи и свадьба // Русский фольклор. Л., 1989. Т. 25. С. 23–37.
3. Гаджиева А. А. Этномузыковедческая проблематика русского Поозерья // Историко-культурный ландшафт Северо-Запада. Четвертые Шегреневские чтения. СПб.: Европейский дом, 2011. С. 19–37.
4. Головинский Г. Л. Мусоргский и фольклор. М.: Музыка, 1994.
5. Диалектологическая карта русского языка в Европе / сост. Н. Н. Дурново, Н. Н. Соколов, Д. Н. Ушаков. Петроград, 1914.
6. Жуйкова-Миненко Л. Трагическое и комическое в творчестве М. П. Мусоргского // Вопросы теории и эстетики музыки. Л.: Музыка, 1975. Вып. 14. С. 39–64.
7. Карский Е. Ф. Этнографическая карта белорусского племени. Петроград, 1917 (сост. в 1903 г.).
8. Моргеништерн У. «Великолукский Скобарь» и его восточные соседи. Этническая и этномузыкальная идентичность // Севернорусские говоры. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2009. Вып. 10. С. 16–58.
9. Расторгуев П. А. Говоры на территории Смоленщины. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1960.
10. Ромодин А. В. Обособленность и сопричастность в традиционном звукотворчестве // Голос в культуре. Личность, жест, звукотворчество. СПб., 2010. Вып. 2. С. 5–20.
11. Сабанеев Л. Л. О Мусоргском // Л. Л. Сабанеев. Воспоминания о России. М.: Классика-XXI, 2004.
12. Феклистов Ю. Последние свидетели // Огонек. 1990. № 12 (3270) (17–24 марта). С. 7–9.
13. Ширяев Е. Е. Беларусь: Русь Белая, Русь Черная и Литва в картах. Минск: Навука і тэхніка, 1991.

Аркадий Климовицкий

(Санкт-Петербург)

*Памяти моего дорогого и незабвенного друга,
Адама Соломоновича Стратиевского.*

Бетховен — Мусоргского

Среди драгоценных мгновений, даримых нам музыкой, — тайна нескончаемого, вечного слушания-вслушивания-узнавания, а значит и радость в связи с грядущими, всегда ожидаемыми и всегда неожиданными (к счастью неизбежными) открытиями, сопровождающими постижение и восприятие творчества художника — и как личное переживание, и как неизбежное открытие новых поколений слушателей. Эту проблему, хотя и не формулируя ее подобным образом, исследует Н. И. Тетерина в связи с творчеством и художественным мышлением М. П. Мусоргского, «которые требуют на каждом новом этапе развития музыкального искусства все более глубокого и развернутого по диапазону осмысления» [16: 5].

Подтверждение тому — новые, и, как все новое, неожиданные ракурсы исследования феномена Мусоргского, представленные в книге Е. М. Левашева и Н. И. Тетериной:

Мусоргский обладал прирожденным даром незаурядного художника-каллиграфа и уже поэтому с юных лет стремился практически каждый свой нотный автограф оформлять с чаянием и вдохновением, которые хочется сравнить с работой мастеров каллиграфии той далекой эпохи, когда не только нотопечатания, но и книгопечатания не существовало, — пишут авторы в Предисловии своего фундаментального исследования «Историзм художественного мышления М. П. Мусоргского». — Вдобавок, произведения Мусоргского при его жизни издавались редко и крайне нерегулярно. Композитор не мог твердо рассчитывать на публикацию и стремился оставить на нотной бумаге графически идеальное выражение своих творческих решений.

Так или иначе, в музыкознании XX века возникла и до наших дней сохраняется ситуация, при которой невозможно полноценно отобразить его композиторские концепции, опираясь на одни лишь нотные издания [9: 15].

Бетховен и Мусоргский — эти имена *редко* звучат рядом — порой кажется, что и повода к тому нет — «каждому сполна свое».

Но вот легенда, связавшая их, воистину проницательна, чем особенно поразительна и выразительна. «На пути автор, — пишет о себе сам Мусоргский (о себе в третьем лице — часто случается у него!)¹, — задумал передать в музыке никем еще не обработанное с музыкальной стороны творение великого Гёте: “Песня Мефистофеля в погребке Ауэрбаха о блохе”, — в таком ключе представились Мусоргскому в самом начале его задача и его работа» [11: 269]².

Разумеется, Мусоргский ошибался и весьма основательно: безоглядно увлекшись удивительным замыслом «Песни о блохе», он на чисто забыл о хорошо известных ему музыкальных обращениях к гётевскому сюжету, что само по себе загадочно и производит огромное впечатление.

Во-первых, Мусоргский забыл о Г. Берлиозе, — хотя, по крайней мере однажды, слышал отрывок из «Осуждения Фауста»: он звучал 3 апреля 1872 года под управлением М. Балакирева³ в одном концерте с впервые исполнявшимся полонезом из «Бориса Годунова»; да и без того, помня о воззрениях кучкистов и о месте, какое в музыкальном мире балакиревского кружка занимал великий романтик-новатор, трудно даже предположить, что об этом его произведении Мусоргский мог не знать. Забыл Мусоргский о Р. Шумане — сцена в соборе из его «Фауста» исполнялась 26 октября 1869 года под управлением Балакирева (просившего Мусорг-

¹ «О себе в третьем лице» (как и меткое суждение Н. Тетериной о даре Мусоргского — незаурядного художника-каллиграфа) — одно из выразительных и колоритных проявлений органической и стихийной — скорее всего, на уровне подсознания — склонности Мусоргского к театрализации, пронизывающей не только его творчество, но и дар, *превращающий* жизненные и даже самые нехитрые житейские ситуации в продуктивные стимулы творческих находок и открытий композитора.

² Далее использован материал книги автора этих строк [6]. Глава «Интермеццо: Стравинский между двумя инструментовками (Заметки к проблеме: музыкальная мефистофелиана как единый текст)».

³ См.: [13: 247].

⁴ «Я очень сожалею, что не могу быть Вам полезным <...> при большой компании вовсе мне неизвестных лиц я не чувствую себя несколько способным действовать на фортепиано, а при моей о т в ч к е от игры и от “Фауста” Шумана — я способен формально затруднить Вас скорее, чем помочь Вам» (М. П. Мусоргский — М. А. Балакиреву, 27 сентября. 1869 г. [12: 75]). То, что Мусоргский не участвовал в репетициях, дела не меняет: из его ответа Балакиреву следует, что шумановский «Фауст» был ему знаком.

ского — судя по ответному к нему письму — аккомпанировать хору на репетиции⁴), а 27 февраля 1879 года — под управлением Н. Римского-Корсакова. Был забыт и Р. Вагнер, чья увертюра «Фауст» неоднократно звучала в Петербурге; среди её исполнений, мимо которых вряд ли мог пройти Мусоргский — 25 октября 1869 года под управлением Балакирева, 16 января 1879 года под управлением Римского-Корсакова [15: 360, 369]. К тому же, как вспоминал впоследствии Римский-Корсаков, в балакиревском кружке из вагнеровских сочинений признавали именно увертюру «Фауст». Музыка к «Фаусту» писал и рано ушедший из жизни А. Гусаковский, член балакиревского кружка, и не зная об этом Мусоргский разумеется не мог. Но что совсем поразительно: Мусоргский забыл даже о «Фаусте» Ш. Гуно.

Нет никакого сомнения в том, что Мусоргский превосходно знал эту оперу — слишком значительное место занимала она в репертуаре российских столичных театров, а слух и память композитора отличали феноменальная острота и цепкость. Поэтому вряд ли стоит доверять тому, что документировано лишь очень незначительное число фактов контакта композитора с одной из самых популярных в России опер⁵. Напомним их.

«...завтра думаю смотреть “Фауста” Gounod [Гуно]»⁶, — писал он М. Балакиреву 29 февраля 1864 года. Впервые после русской премьеры и ряда абонементных спектаклей опера была дана вне абонемента 1 марта. Во время последней концертной поездки с Д. Леоновой⁷ (лето-осень 1879 года) Мусоргский неоднократно аккомпанировал ей на разных концертных площадках арию Зибеля (трудно допустить, чтобы при этом он ни разу не просмотрел всего клавира). К тому же в 1876–1877 годах он дважды аккомпанировал (известным в Петербурге певицам Ольге Скальковой-Бертенсон и Юлии Платоновой) романс Гуно «Весной». Как будто бы это все. Однако неопровержимые свидетельства ярких и продуктивных впе-

⁵ Об этом см.: [7].

⁶ См.: [12: 43].

⁷ Дарья Михайловна Леонова (1835–1896), выдающаяся оперная певица (контральто). Дебютировала в партии Вани в опере М. Глинки «Жизнь за царя», подготовленную под руководством композитора, который и впоследствии продолжал с ней занятия. Глинка посвятил Леоновой ряд романсов. В 1857–1858 гг. певица настолько успешно концертировала в Европе, что композиторы Джакомо Мейербер и Даниэль Франсуа Обер уговаривали ее остаться в Париже.

чатлений Мусоргского от оперы «Фауст» существуют и связаны они с Мефистофелем и его знаменитым хохотом.

В «Фаусте» — два «больших» его портрета: Куплеты «О златом тельце» (1-е действие) и Серенада (3-е действие). Их объединяет театрально преломленная стилистика барокко: в инструментальном отыгрыше Куплетов это *passus duriuskulus* (хроматизированный фригийский оборот) и разнообразные мелодико-ритмические оstinato; в инструментальном отыгрыше Серенады и в основе ее мелодической партии — тоже «ползучие хроматизмы» теперь уже фигурированного *passus duriuskulus* (Гуно «...знает [Джованни Перлуиджи] Палестрину, сотрудничает с [Иоганном Себастьяном] Бахом», — писал К. Дебюсси с глубоким пиететом к автору оперы «Фауста», аргументируя тем самым собственное убеждение в том, что <...> прежде всего он культурен») [4: 164]⁸.

Ни на одно из этих обращений к «Фаусту» Гёте замысел Мусоргского не был похож: его идея насквозь проникнута иронией, гротеском и артистизмом, она изначально настроена на культурную рефлексию слушателя.

Зато «Песня Мефистофеля в погребке Ауэрбаха о блохе» имеет немало точек соприкосновения с произведением, которое Мусоргскому действительно не было известно: за семьдесят лет до него, 1809 году, тот же текст Гёте «обработал» Бетховен.

Однако то, что Мусоргский *не знал* бетховенской «Песни о блохе», вовсе не означает, что этого сочинения *нет* в его музыкальном багаже и культурной памяти. Ведь Ш. Гуно — чью оперу Мусоргский знал прекрасно — с бетховенской «Песней о блохе», скорее всего, был знаком (немецкие издания сочинений Бетховена были широко распространены во Франции), что, возможно, сказалось в выборе им тональности для серенады Мефистофеля — *g-moll* — и в ряде других деталей. Реальное соприкосновение Мусоргского с «Фаустом» Гуно неизбежно подразумевает соприкосновение и с романтической мефистофелианой в целом, и с самим ее истоком — с *бетховенской* «Песней о блохе». Если же взглянуть на эту ситуацию в свете пересечения исторических законов развития языка и его исторических традиций, то с особой отчетливостью видится, что один из главных даров, назначенных художнику природой, историей и культурой, —

⁸ Добавим, что с оперным Мефистофелем связан и иезуит Рангони в «Борисе Годунове» Мусоргского.

это его способность *вспоминать, неведомо для себя зная, угадывать* то, о чем он, возможно, даже не подозревает, но что хранит генетический код Традиции, в которую он погружен⁹.

В инструментовке бетховенской «Песни о блохе», выполнение которой судьба щедро подарила И. Стравинскому, он должен был, среди прочего, решить оркестровыми средствами особую задачу, не вытекающую непосредственно из вербального ряда, но подразумеваемую всем его художественным контекстом и к тому же диктуемую тематикой предстоящего концерта («Фауст в музыке»): передать хохот Мефистофеля (в «Песне» Мусоргского он — *постоянная* составляющая вокальной партии). На какую традицию должен был опереться молодой композитор, подтверждая «визитную карточку» Мефистофелей? На что опирались, что могли *вспомнить* Гуно и Мусоргский, что в свою очередь, мог *вспомнить* Бетховен?

В основе этой традиции — всевозможные способы передачи в музыке двух различных эмоционально-психологических сфер: *хохота как такового и разнообразных форм запредельного*¹⁰. То и другое восходит, по меньшей мере, к римской опере, позднее — к Ж.-Б. Люлли. Но существуют они раздельно. Слияние же их в некое единство — *хохот как носитель запредельного*, несущий в себе качественно новую музыкальную интонацию, — появляется у Генри Пёрселла и рождает традицию, которая ведет к романтическим дьяволам и злодеям К.-М. Вебера, Дж. Мейербера, сгущаясь в Мефистофеле Ш. Гуно. В этом смысле его персонаж — собирательный: автор оперы «Фауст» и *помнил* многое и многое просто *знал*.

Логика развития европейской музыкальной традиции как раз и обеспечила подобным явлениям характер *выхода* за некие естественные границы, *чрезвычайности, запредельности*. В этом смысле русская мефистофелиана тоже непременно актуализирует опыт *всей* европейской культуры.

Созидательная мощь Традиции и языка, благотворная — мучительно-напряженная и продуктивная — власть их над истинным

⁹ В общетеоретическом плане это явление исследовано Ю. Лотманом [8].

¹⁰ Среди них наиболее характерны «хоры» (то есть ансамбли) трех-четырех дьяволов — сугубо мужской состав, жанр жиги, остиная повторность мелких синтаксических ячеек. Разумеется, о Пёрселле Гуно ничего еще знать не мог.

поэтом впечатляюще переданы Борисом Пастернаком как состояние творческого озарения его героя — Юрия Андреевича Живаго:

После двух-трех легко вылившихся строк и нескольких его самого поразивших сравнений работа завладела им, и он испытал приближение того, что называется вдохновением. Соотношение сил, управляющих творчеством, как бы становится на голову. Первенство получает не человек и состояние его души, которому он ищет выражения, а язык, которым он хочет его выразить. Язык, родина и вместилище красоты и смысла, сам начинает думать и говорить за человека и весь становится музыкой, не в отношении внешне звукового звучания, но в отношении стремительности и могущественности своего внутреннего течения. Тогда подобно катящейся громаде речного потока, самым движением своим обтачивающей камни дна и ворочающей колеса мельниц, льющаяся речь сама, силой своих законов создает по пути, мимоходом, размер и рифму, и тысячи других форм и образований еще более важных, но до сих пор неузнанных, неучтенных, неназванных.

В такие минуты Юрий Андреевич [Живаго] чувствовал, что главную работу совершает не он сам, но то, что выше его, что находится над ним и управляет им, а именно: состояние мировой мысли и поэзии, и то, что ей предназначено в будущем, следующий по порядку шаг, который предстоит ей сделать в ее историческом развитии. И он чувствовал себя только поводом и опорной точкой, чтобы она пришла в это движение [14: 328].

Художники, ощущающие, — как сказал в Нобелевской лекции другой великий поэт, Иосиф Бродский, — власть языка, обладающего «колоссальной центробежной энергией, сообщаемой ему его временным потенциалом», — а именно: «всем лежащим перед ним временем», как «зависимость <...> от всего, что на нем уже высказано, написано, осуществлено» [2: 15], не только причастны к прошлому искусства: им дано приоткрывать завесу над его будущим. В «Песне о блохе» Бетховена приоткрывается будущая «Песня о блохе» Мусоргского.

В том же, что касается *русской* традиции, Мусоргский, ощутивший себя первопроходцем в музыкальном воплощении образа Мефистофеля, был прав: обращение композитора к Гёте — уникальная страница мировой музыкальной мефистофелианы, обогатившая ее спектр специфически русским колоритом. Национальное русское начало в «Песне» настолько органично и выразительно, что совершен-

но естественно представить ее, скажем, как песню Варлаама в «Борисе Годунове» — в ней те же стихийный размах и могучая сила, ирония и склонность к театрализации. Это рождает поразительный эффект — «оварлаамленного» Мефистофеля или «омефистофеленного» Варлаама. И в таком итоге участвует «Песня о блохе» Бетховена, живущая в памяти не ведающего о ней Мусоргского: ведь композитор — вспомним пронзительную метафору Г. Малера — «только инструмент, на котором играет вселенная»¹¹.

«Песни» Бетховена и Мусоргского связаны единым источником, — а он столь мощен и действен, что проступает сквозь самые резко индивидуальные интерпретации. Поэтому обе «Песни», при всей их естественной несхожести и неизбежной удаленности друг от друга (еще бы: Бетховен — и Мусоргский!) отмечены чертами очевидной и, что самое главное, отчетливо *прослушивающейся* (то есть, обращенной к *музыкальному слуху и музыкальному интеллекту!*) общности. Обе жанрово и стилистически многослойны, внутренне напряженно-контрастны, обе насквозь пронизаны театральностью. В обеих Мефистофель — образно и функционально многоликий персонаж, отчего и в том, и в другом исключительна роль подтекста и комментирующей составляющей. В вокальных партиях обеих «Песен» господствует силлабика, внутрислоговой распев чрезвычайно редок. Типологически сходны и структурные решения, в основе которых — оппозиция вокального и инструментального начал, куплетность, тенденция к репризности и динамизации; в обоих произведениях кульминационный момент приходится на последнее — ключевое слово, и даже столкновения мажорного и минорного трезвучий, столь различные по природе, но одинаково значимые для образной структуры «Песен», присутствуют и у Мусоргского (с самого начала и до конца), и у Бетховена (на стыке припева и отыгрыша). Кстати: протяженность каждой «Песни» — при том, что их композиционный ритм отнюдь не тождествен — 81 такт, и «наполнение пульса» в обеих приблизительно одинаковое (у Мусоргского размер четыре четверти и движение в основном четвертями, у Бетховена — две четверти и преобладающее движение восьмыми); более того: повторяемая в рефренах и отыгрышах часть вступления — пятитакт!

Не заметить такого плотного взаимопересечения двух «Песен» — Бетховена и Мусоргского — Стравинский, разумеется,

¹¹ Г. Малер — А. Мильденбург, 18.07.1896 [3: 271].

просто не мог: сама ситуация требовала от него *сравнивать* эти музыкальные прочтения гётевского текста. Необходимость инструментовать *оба* сочинения для исполнения в *одном* концерте, *одним* исполнителем — Шаляпиным! — ставила перед молодым композитором чрезвычайно трудную, ответственную и профессионально щепетильную задачу: не поступиться ни своеобразием, ни общностью обоих шедевров.

Но какова бы ни была стратегия Стравинского-оркестратора, как бы принципиально не решал он с самого начала, на что опираться в каждой из работ, бетховенскую «Блоху» он инструментовал *после* «Блохи» Мусоргского, и проблема интересного, увлекательного воплощения скромной куплетной композиции потребовала от него мобилизовать все ресурсы его фантазии, его зреющего, все более уверенного мастерства.

Бетховен поминается Мусоргским, семнадцатилетним юношей, безоговорочно почтительно, правда более всего отношение его к великому композитору (возможно, сопряженное и с «легендой Бетховен») эмоционально-психологически окрашено тональностью «само собой разумеющегося». И складывалось оно с детских лет. Мусоргскому шел одиннадцатый год, когда он поступил в Peterschule, где начал заниматься с заслуженно знаменитым и заслуженно авторитетным консерваторским профессором Антоном Герке¹². «К вечеру припас 2-ю симфонию Бетховена, и ей-то суждено будет обновить инструмент»¹³, — сообщал он М. Балакиреву.

Много лет спустя Мусоргский писал в уже упоминаемой *Автобиографической записке* (осень 1891 года и также о себе —

¹² Антон Герке (9 (21) VIII 1812 — 5 (17) VIII 1870), русский пианист, педагог, музыкальный деятель; обучался у отца, затем у Дж. Фильда (Москва), Фридриха Калькбреннера (Париж), Ф. Риса (Гамбург), И. Мошелесса (Лондон). С 1832 г. — в Петербурге. Широко концертировал. С 1832 г. — придворный пианист, пианист императорских театров. Один из учредителей *Симфонического общества*, участник его симфонических и камерных собраний. Выступал в Университетских концертах, в концертах Бесплатной музыкальной школы. Автор сочинений для фортепиано — концертов, вариаций, салонных пьес. 1862–1870 гг. — профессор петербургской консерватории. Концертировал за рубежом. Кроме Мусоргского, у Герке брали уроки фортепианной игры В. Стасов, П. Чайковский, Г. Ларош, С. Танеев и многие другие. (См.: [10: 967–968]).

¹³ Мусоргский нанял рояль в депо музыкальных инструментов и собирался привезти его домой (См.: Мусоргский М. П. — Балакиреву М. А., 17 декабря 1857 г. [12: 7]).

в 3-м лице): «Профессор был так доволен учеником, что назначил его на 12-летнем возрасте играть концертное рондо [А.] Герца¹⁴ на домашнем концерте с благотвор[ительной целью] <...>. Успех и впечатление игры маленького музыканта были таковы, что профессор Герке, всегда строгий в оценке своих учеников, подарил ему сонату Бетховена As-dur» [11: 267]¹⁵. Балакирев писал В. Стасову, что переиграл с Мусоргским в четыре руки симфонии Бетховена [1: 14–15], а сам Мусоргский доверительно писал Балакиреву, что играет «беетговенские сонаты, те, которых еще не знал, quasi Fantasia [«Лунная соната»] мне очень понравилась»¹⁶. Возможно, отмеченные Л. Кириллиной «забавные ассоциации» между темой Пимена из «Бориса Годунова» и началом раздела «Quoniam» (Месса C-dur) Бетховена [5: 528] столь же случайны, сколь одновременно подготовлены общением Мусоргского с наследием классицизма. Это общение было не очень плотным, но оно было. Следы его подвигли Г. Хубова на некоторое преувеличение в суждении об «Эдипе»: «В осуществлении музыкального замысла сцены из “Эдипа” он [Мусоргский] опирается на опыт классиков, причем здесь весьма заметны влияния Бетховена, отчасти и Баха, — писал Г. Хубов. — Хор народа проникнут суровым пафосом единого и мощного эмоционального движения (тут неволь-

¹⁴ Не удивительно, что наряду с произведениями истинно великих композиторов (Бетховен) Герке проходил со своим учеником сочинения ныне никогда не упоминаемого Анри Герца (1803–1888). Однако в детские и юные годы Модеста Мусоргского его имя было широко известно. Французский пианист и композитор, он гастролировал по Европе (Варшава, Петербург, Москва), США и Мексике. О своей жизни написал книгу («Mes voyages en Amérique» (1866), на франц. яз., переведена на англ. в 1963). При жизни Герца его сочинения имели большой успех и выдержали множество изданий. Среди них 218 пронумерованных опусов — восемь концертов для фортепиано с оркестром, 14 рондо, вариаций, ноктюрнов, вальсов, этюдов. В 1842–1874 гг. преподавал в парижской консерватории. Герц — автор учебника «Méthode complète de piano». В 1838 г. открыл в Париже свой концертный зал, основал фабрику по производству фортепиано, пользовавшуюся высокой репутацией (первая премия Всемирной выставки 1885 г. и, уже после смерти самого Герца, Всемирной выставки 1889 г.). См.: https://ru.wikipedia.org/wiki/Герц,_Анри (дата обращения — 18.11.2019).

¹⁵ Какую из двух As-dur'ных сонат — 12-ю, ор. 26, или 31-ю, ор. 110, получил Мусоргский — не ясно; однако скорее всего это была 12-я соната — «сфера глубоко серьезных размышлений, связанных с мыслями о смерти и бессмертии» [5: 213].

¹⁶ Мусоргский М. П. — М. А. Балакиреву, ночь с 12 на 13 мая августа 1858 г. [12: 11].

но вспомнишь баховскую ораториальную патетику). В тематическом развитии, особенно в подходе к кульминации (и в самой кульминации) Мусоргский по-своему удачно применяет выразительные средства и характерные приемы бетховенских обобщений» [17: 94]. Однажды творческие пути Мусоргского и Бетховена пересеклись в почти академической ситуации — это выполненные в 60–70 годах XIX столетия обработки и переложения произведений разных авторов. Бетховенские аранжировки (обработки) народных песен отдаленно перекликаются — разумеется, только в известной мере — с записями народных песен Мусоргским.

Среди обработок и переложений Мусоргского — произведения (часто отрывки) разных авторов¹⁷ — *М. А. Балакирева*: (Музыка к трагедии Шекспира «Король Лир». *Увертюра* (1859) и *антракты* (1860), переложение для фп. в четыре руки); *Увертюра* на три русские темы, переложение для фп. в четыре руки; *Грузинская песня* (Не пой, красавица, при мне), переложение с оркестровой партитуры для голоса с фп. (изд. в 1862 году, СПб.); *Г. Берлиоза*: Два отрывка из драматической симфонии «Ромео и Юлия»: «Grande fête chez Capulet» — из второй части и Скерцо «Фея Маб» — четвертая часть, переложение для двух фп. в восемь рук, оба переложения исполнялись в балакиревском кружке весною 1862 года (свидетельство Н. Римского-Корсакова¹⁸); *Глинки М. И.*: Персидский хор из оперы «Руслан и Людмила», переложение для фп. в четыре руки (начал 23 мая, кончил 27 мая 1858 года); «Ночь в Мадриде» (Испанская увертюра), переложение для фп. в четыре руки (начал 28 октября, кончил 11 ноября 1858 года); Интродукция из оперы «Руслан и Людмила», переложение для клавира с партитуры совместно с М. Балакиревым (сентябрь 1887 г.); *Дж. Гордиджиани*: Тосканская песня «Ogni sabato avrete il lume acceso» («Я в субботу затеплю свечу»), переложение для фп. в четыре руки (18 августа 1860 г.) и для вокального дуэта с фп. (1864 г.); *А. С. Даргомыжского*: «К Востоку», трио на слова В. Жуковского, оркестровано Мусоргским в декабре 1877 года; *Д. М. Леоновой*: «После бала», вальс-каприччио для голоса с фп., текст сочинен Мусоргским, ему же принадлежит концертная обработка для Д. Леоновой (1879 год, изд. в том же году М. Бернардом. СПб.); *А. А. Лодыженского*: Восточная колыбельная песня для голоса с фп., обработка. (Для Владими-

¹⁷ Перечень этих произведений представлен в кн.: [17: 790].

¹⁸ См.: [15: 36].

ра Васильевича Стасова, с карандашного наброска Н. Лодыженского снял, с некоторыми упрощениями, М. Мусоргский. 26 июня [18]74); Дж. Сартти: «Начальное управление Олега», отрывки из оперы в переложении для хора с фп. (1874); Танеева А.: «Колыбельная» (на слова М. Лермонтова) для голоса с фп., обработка (1874). Записи народных песен и тем, эскизы, черновые наброски и др. материалы собраны и прокомментированы П. Ламмом в V томе Полного собр. соч. Мусоргского (вып. 10-й, М.; Л., 1939).

Появление у Мусоргского переложений Квартетов Бетховена совершенно неожиданно: «Из квартета Бетховена готовы Allegro (1-е) и Scherzo (1-е), намерен к будущему нашему сезону приготовить весь квартет. Вот вам мои музыкаль[ные] занятия» [12: 33], — сообщал он Балакиреву, и почти месяц спустя писал ему же: «Из квартета Бетховена готовы: 2-е Scherzo и Cavatina, принимаюсь за Финал. Andante Des-dur оставляю последним» [12: 33].

Несомненно, с работой над этим квартетом связано раздраженное и хлесткое, но поразительно меткое восклицание Мусоргского, направленное в эпицентр одной из самых сложных проблем бетховенистики — текстологии, часто оказывающейся объектом заслуженной критики и даже пародии: «Немец способен написать целый трактат о том, что Бетховен такую-то черненькую написал хвостом книзу, а не вверх, как то бы следовало по правилам; немец — раб признанного им гения, никак не может себе представить, что Бетховен за скорописью мог ошибиться и не обратить внимания на пустяк» [12: 53].

Мусоргский занимался переложениями для *фортепиано* и для *двух фортепиано* отдельных частей из *четырёх* квартетов Бетховена: *ор. № 59* (из серии «русские квартеты» — под таким именовани-ем они закрепились в отечественной бетховенистике) — II и III части); *ор. 130* — для двух фортепиано в четыре руки (отсутствует Andante — III часть квартета; *ор. 131* (V часть), *ор. 135* (II и III части). Ни один из них не выполнен до конца. В настоящее время переложения исследуются автором этих строк¹⁹.

¹⁹ Автор глубоко признателен ректору Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова профессору Алексею Николаевичу Васильеву, разрешившему публикацию рукописей Мусоргского в настоящем издании, чем обеспечил возможность полноценной работы с ними.

Многолетнее творческое сотрудничество связывает автора с Ларисой Алексеевной Миллер — заведующей научно-исследовательским отделом

Литература

1. Балакирев М. А., Стасов В. В. Переписка: в 2 т. М.: Музыка, 1971. Т. 2.
2. Бродский Иосиф. Нобелевская лекция // Сочинения Иосифа Бродского: в 4 т. СПб.: Культ.-просветит. о-во «Пушкинский фонд»; Третья волна, 1992. Т. 1.
3. Густав Малер. Письма. Общ. ред. и посл. И. А. Барсовой / сост. и коммент. И. А. Барсовой, Д. Р. Петрова. Перевод с немецкого С. А. Ошерова, Д. Р. Петрова, С. Е. Шлапоберской. Изд. им. Н. И. Новикова. СПб., 2006.
4. Дебюсси К. По поводу Шарля Гуно // Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. М.; Л.: Музыка, 1964.
5. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. Л. В. Кириллина. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. Т. 1.
6. Климовицкий А. И. Игорь Стравинский. Инструментовки: «Песнь о блохе» М. Мусоргского. «Песнь о блохе» Л. Бетховена / публ. и исслед. Аркадия Климовицкого. СПб.: Издательство «Музыкальная школа»: Российский институт истории искусств, 2003.
7. Климовицкий А. Отзвуки «Фауста» Гуно в Русской опере // Отражения музыкального театра. Книга 2. Сб. статей и материалов к юбилею Л. Г. Данько. СПб.: «Канон», 2001. С. 8–35.
8. Лотман Ю. М. Текст и структура аудитории // Лотман Ю. М. Избр. Статьи: в 3 т. Таллин, 1992. Т. 1. С. 161–166.
9. Левашев Е. М., Тетерина Н. И. Историзм художественного мышления М. П. Мусоргского. М.: Памятники исторической мысли, 2011.
10. Мильштейн Я. И. Герке // Муз. энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: «Советская энциклопедия», 1973. Т. 1. Стб. 967–968.

рукописей Научной музыкальной библиотеки СПбГК и Тамарой Закировой Сквирской — главным редактором редакционно-издательского отдела СПбГК. Помощь их, всегда участвовавших в обсуждении и в подготовке к изданию моих работ, многогранна и труднооценима. Благодарен зав. библиотекой СПбГК Марии Сергеевне Власовой, поддержавшей работу и содействовавшей ее продвижению. Моя глубокая и сердечная признательность коллегам сектора музыки РИИИ — внимательным, проницательным и заинтересованным читателям и собеседникам — зав. сектором музыки Анне Леонидовне Порфирьевой, старшему научному сотруднику Галине Владимировне Петровой и научному сотруднику Георгию Викторовичу Ковалевскому. Глубокая благодарность моему постоянному читателю с наших студенческих лет — Людмиле Григорьевне Ковнацкой.

11. *Мусоргский М. П.* Автобиографическая записка // Мусоргский М. П. Литературное наследие. Письма. Биографические материалы и документы: в 2 т. М., 1971. Т. 1.
12. *Мусоргский М. П.* Письма. М.: Музыка, 1981.
13. *Орлова А.* Труды и дни М. П. Мусоргского: Летопись жизни и творчества. М.: Музгиз, 1963.
14. *Пастернак Борис.* Доктор Живаго: Роман. М., 1978.
15. *Римский-Корсаков Н.* Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музыка, 1980.
16. *Тетерина Н. И.* Историзм художественного мышления М. П. Мусоргского: от источниковедения и текстологии к драматургическим концепциям и философии истории: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2007.
17. *Хубов Г. Н.* Мусоргский. М.: Музыка, 1969.

Надежда Тетерина
(Москва)

Значение и роль Б. В. Асафьева в «восстановлении подлинного Мусоргского»¹

Значение и роль Бориса Владимировича Асафьева в том художественном и научном процессе, который в отечественном музыковедении получил название «восстановление подлинного Мусоргского», всегда рассматривается в качестве вспомогательной, дополняющей линии, как бы «роли второго плана» по отношению к организационной и научной деятельности Павла Александровича Ламма в качестве главного редактора, главного издателя, источниковеда и текстолога.

Действительно, опираясь на хорошо известные, опубликованные и часто цитируемые в современной научной литературе асафьевские работы 1927–1928 годов, такие как «“Борис Годунов” и его “редакции” в свете социологической проблемы» или сборник статей «К восстановлению “Бориса Годунова” Мусоргского»², находится немало подтверждений общепринятому мнению³.

Однако совокупность исторических фактов, свод газетных и журнальных публикаций второй половины 1920-х годов, а также неизданные архивные материалы в значительной степени корректируют сложившиеся представления и стереотипы.

Хотя нам и неизвестна точная дата личного знакомства Ламма и Асафьева, но их взаимная переписка начинается летом 1921 и активно продолжается до весны 1931 года. Наиболее часто адресаты обмениваются корреспонденцией в 1926–1928 годах, то есть именно в тот период, когда «восстановление подлинного Мусоргского» вошло в решающую стадию, что выразилось в двух событиях мирового значения: издание клавираусцуга «Бориса Годунова» в лам-

¹ Настоящая публикация подготовлена в рамках выполнения исследовательского гранта РФФИ № 19-012-00395\19: «Неизданное наследие Б. В. Асафьева: научные концепции, публицистические работы, эпистолярный, музыкально-театральные труды (по архивным материалам о творчестве М. П. Мусоргского)».

² См.: [9; 8].

³ См. в данной связи: [4: 19–20; 28: 44–59; 18, Фрагменты работы размещены на сайте Мариинского театра: URL: <http://www.gergiev.ru/opera06.html> (дата обращения 31.03.2019); 20].

мовской научной редакции [22] и премьеры оперы «Борис Годунов» в ГАТОБ⁴, состоявшаяся 16 февраля 1928 года.

Сложнейший вопрос о новой постановке «Бориса Годунова» в авторской редакции, то есть вопрос о полной замене редакции Н. А. Римского-Корсакова на оригинальную версию Мусоргского был поднят Асафьевым еще за четыре года до премьеры. Асафьев, являвшийся консультантом театра, предлагал поставить оперу силами Оперной студии при ГАТОБ еще в 1924 году, но из этой идеи ничего не получилось, хотя музыковед упомянул, что «наша виноградская студия все-таки решила учить “Бориса” в основном виде» [26: 104–105]⁵.

Следующее этапное событие, определившее судьбу оперы Мусоргского в ламмовской редакции, произошло спустя два года.

Заседание художественного совета Государственного Академического театра оперы и балета в Ленинграде, на котором состоялось прослушивание оперы «Борис Годунов» в редакции Ламма состоялось 19 ноября 1926 года. Убеждать представительную комиссию в необходимости постановки именно «первоначальной редакции» был приглашен Асафьев, произнесший эффектную речь, в которой намеренно были смешаны его собственные заключения с ламмовскими разъясняющими текстами и научными выводами.

На заседании присутствовали: Иван Васильевич Экскузович — управляющий Государственными академическими театрами РСФСР, Василий Петрович Шкафер — режиссер и заведующий оперной труппой, Владимир Александрович Дранишников — главный дирижер, а также Владимир Александрович Брендер, Виктор Романович Раппопорт, Александр Матвеевич Житомирский.

В наши дни может вызвать недоумение и показаться очень странным, что выдающийся отечественный музыковед в своих доказательствах строил развернутую систему разнообразных исто-

⁴ Государственный Академический театр оперы и балета, бывший Мариинский театр. Сокращенно назывался также — Акопера.

⁵ О. П. Ламм пишет в комментариях к этому письму, что «Виноградовская студия — Оперная студия при ГАТОБе с которой был связан работой Н. Г. Виноградов, литератор и драматург». Н. Г. Виноградов (1893–1967) в это время был директором оперно-балетной студии «Мамонт», сокращенно от «Мастерская монументального театра». Отсюда образовался его литературный псевдоним — Виноградов-Мамонт. Фонд хранится в РГАЛИ (ф. 2542).

рических и логических обоснований, не преминув напомнить и об отказах театральной дирекции императорских театров XIX столетия, и произнося слова о революционности, народничестве и тяжести царского режима, чтобы убедить художественный совет в важности предпочтения именно оригинального музыкального текста и драматургического замысла Мусоргского. Однако для 1920-х годов вопрос приоритета одной редакции (Мусоргского) над другой (Римского-Корсакова) был очевиден только для очень узкого круга специалистов-историков, тогда как для большинства музыкантов — дирижеров, певцов, концертмейстеров, особенно театральной администрации — выбор в пользу Мусоргского становился очень смелым и весьма рискованным по своим последствиям.

Приведем речь Асафьева, зафиксированную в сохранившемся машинописном протоколе заседания:

Вопрос о возобновлении «Бориса Годунова» — вопрос исторически важный и общественно-ответственный. Комиссия должна спокойно взвесить про и контра, чтобы не оказаться в положении бывшего оперного комитета дважды в 1870 и 1873 годах забракodawшего «Бориса». Прежде всего, необходимо резко отделить «Бориса Годунова» Мусоргского от редакции той же оперы, для своего времени чрезвычайно важной — исполненной Римским-Корсаковым. Теперь же, когда Мусоргского знает и любит весь мир, любит его непричесанного и корявого — нет необходимости связывать судьбу «Бориса» с хорошей, но все же не соответствующей основному гениальному по проницательности замыслу самого автора. Дело в том, что редакция Римского-Корсакова придерживается, главным образом, авторского клавира 1874 года, тогда как этот клавир уже результат изрядной перекройки, постигшей оперу по разным причинам — перекройки сделанной под давлением эпохи, не сумевшей оценить и принять работу Мусоргского в полном объеме. Новое издание «Бориса» восстанавливает первую авторскую концепцию целиком и теперь видно, что ею можно и должно руководствоваться при постановке «Бориса» вне редакции Римского-Корсакова. Потому что то, что сокращено Римским-Корсаковым, сокращено уже на сокращенном ранее материале. То же, что открывается перед нами в первоначальном замысле Мусоргского меняет всё наше привычное представление о «Борисе Годунове» и разворачивает гигантски мощную конструкцию действительно народной драмы, а не одну только личную трагедию царя-выскочки. Новые страницы музыки сильны, свежи и ценны в драматическом отношении. Они глу-

боко и последовательно связывают и восполняют всё, что до сих пор в концепции оперы казалось странным и не завершенным.

Кроме того эти страницы так выпуклы в политическом и социальном отношении, так ярко выдают безусловную революционность и народническую идеологию автора, что никаких сомнений не может быть в том, что в момент своего появления опера не могла быть ни издана, ни поставлена в полном виде, и что Мусоргский, сокращая и перекраивая, делал это под тяжелым давлением политического режима и уже когда кроил, то — разочарованный — резал ради сокращения во что бы то ни стало.

Вот о восстановлении гениальной концепции гениального драматурга, опередившего Вагнера (ибо закат вагнеризма совпал с восходом Мусоргского), и идет теперь речь, а вовсе не о предпочтении одной редакции другой.

Следует еще добавить, что сам Римский-Корсаков всю жизнь эволюционировал в своем творчестве и что в своих редакциях Мусоргского он также менялся. Редакция «Хованщины», первая и вторая редакции «Бориса» и, наконец, редакция «Женитьбы» — это все разные этапы отношения Римского-Корсакова к Мусоргскому. Ошибочно поэтому налагать вето на самостоятельного Мусоргского ради якобы охранения заветов его друга-редактора. Но если бы дело шло и в нарушении заветов, то на это следовало бы пойти: Мусоргский велик и проницателен и может сам за себя постоять. Его творчество показало свою жизненность. Восстановленный «Борис» столь грандиозная и глубокая театральная проблема, что только те театральные деятели, которые до сих пор не доросли до понимания принципов современного театра, до идеи оперы как театральной концепции и до оперной формы, как таковой, могут равнодушно и холодно пройти мимо великих заданий, встающих перед каждым серьезным оперным театром в связи с драматургией Мусоргского⁶.

После Асафьева слово взял Ламм, рассказавший об истории переделок «Бориса», о своей научной работе «над восстановлением первоначального замысла Мусоргского» и «находках сохранившихся листов партитуры». Текстолог продемонстрировал новые музыкальные материалы, подготовленные к изданию клавираусцуга. Решение совета было единогласным в пользу авторского варианта

⁶ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 364. Л. 8–8 об. Протокол заседания в ГА-ТОБ'е Комиссии по прослушиванию оперы «Борис Годунов» в первоначальной редакции 19 ноября 1926 г.

оперы. Поддержка выражена и руководством театра. Развернутый текст постановления гласил:

Ввиду безусловных достоинств первоначальной концепции оперы Мусоргского «Борис Годунов», выяснившихся из доклада редактора Академического издания П. А. Ламма и из ознакомления с текстом и музыки сокращенных и выпускаемых сцен и отдельных моментов, считать всецело желательным, чтобы намеченное возобновление оперы «Борис Годунов» в будущем сезоне 1927–1928 годов было выполнено согласно восстановленной авторской редакции. Комитет особенно подчеркивает глубокое общественное значение этой редакции ввиду того, что при жизни Мусоргского опера должна была претерпеть урезки сцен, наиболее правдиво рисующих народное недовольство и рост мятежа.

Что касается вопроса о редакции авторской партитуры, то комитет в данном отношении всецело разделяет мнение (сообщенное Ламмом) и видных московских музыкантов, сводящееся к тому, что только в самых крайних случаях может быть допущено изменение инструментальных намерений композитора и то только в сторону восполнения их, а никак не в сторону замены их или произвольного сглаживания «корявостей». Комиссия согласна вполне с мнением В. А. Дранишникова и В. Р. Раппопорта, что перемены происшедшие в современном оперном стиле в смысле отхода от гигантского вагнеровского оркестра, поглощавшего вокальную стихию и выразительность слова, могут повлиять и на отношение к оркестру Мусоргского, звучность которого может оказаться вполне приемлемой в современном плане и даже соответствующей гениальным прозрениям композитора в области гармонии и в области музыкально-речевой интонации.

Комиссия постановила, что работа над партитурой «Бориса Годунова», протекающая в Москве, должна быть согласована с предстоящей работой по подготовке возобновления этой оперы в бывшем Мариинском театре и что в качестве лиц, которые должны будут принять участие в просмотре партитуры выдвигаются В. А. Дранишников и Б. В. Асафьев.

Кроме того, комиссия высказала пожелание, чтобы нотный материал «Бориса» был заготовлен своевременно, особенно клавираусцуги, которые должны быть закуплены к весне. К весне должна быть готова и партитура, чтобы осенью можно было бы незамедлительно приступить к оркестровым репетициям.

К подробнейшему ознакомлению с новой редакцией оперы и к обсуждениям плана новой постановки её, следует приступить немедленно, согласно желанию, высказанному И. В. Эскузовичем.

Ознакомление комиссии с восстановленными сценами оперы «Борис Годунов» шло в фортепианном воспроизведении параллельно изложению П. А. Ламма. Прослушаны: а) Пролог. 1-я картина; б) Первая картина 1-го действия; в) Второе действие (Терем); г) Четвертое действие: Сцена у собора Василия Блаженного и д) боярская дума. Кроме того, отдельные моменты, характерные для той или иной роли. Выяснилось (с чем были согласны все члены комиссии), что музыка означенных сцен — безусловно яркая и сочная, что такие важные для хода действия, фигуры, как Шуйский и Пимен, получают глубокую законченность и округленность, что некоторые партии, например, Митюхи, впервые стали сильными ролями, а не обрывочными недоконченными эскизами, что развитие драматической концепции становится вполне мотивированным и законченным, что уклон действия и характер его изменяются в смысле большего углубления в сторону социально-политической и что именно вновь включенные народные сцены (конец пролога и сцена у Василия Блаженного) делают оперу высокоценной и глубоко-содержательной в общественном плане, а следовательно вполне отвечающей революционной современности⁷.

В тот же день вечером Асафьев написал восторженное письмо Ламму:

Сегодня после нервного подъема я как-то сразу сдал и не сделал самого главного: не сказал вам искреннего и сердечного спасибо за ваш труд. Не вам благодарить меня, а мне и всем честным музыкантам надо вам в ноги поклониться. Если сегодняшнее историческое заседание оказалось возможным, то лишь потому, что дело-то, монументальное и доскональное, сделано вами. Ваша воля, ваша энергия — вот где корень добра. Итак, в добрый час. Начнем действовать дальше. <...> Поздравляю с хорошим началом [25: 107].

Через две с половиной недели краткое сообщение о заседании в ГАТОБ и решении ставить авторскую версию оперы появилось в вечернем выпуске ленинградской «Красной газеты»: «Мусоргский

⁷ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 364. Л. 8 об.—9. Протокол заседания в ГАТОБ'е Комиссии по прослушиванию оперы «Борис Годунов» в первоначальной редакции 19 ноября 1926 г. Частично документ был опубликован О. П. Ламм. См.: [25: 107–108].

или Римский-Корсаков? Постановка подлинного “Бориса Годунова”» [21]⁸.

Важно обратить внимание на тот факт, что решение о постановке было принято только по имевшимся нотным материалам клавирауспуга, что противоречило всем обычаям репетиционной работы в театре. Ни каких-либо фрагментов, ни тем более полной оркестровой партитуры всех десяти картин оперы Ламмом показано не было. Работа над восстановлением и редактированием авторской инструментовки ещё даже не начиналась.

Газетная и журнальная периодика, знакомящая публику с предстоящей премьерой в Америке, с 7 декабря 1926 по 16 февраля 1928 (утро перед спектаклем) насчитывает 17 названий. Большая и самая важная часть — 9 статей — напечатана в «Красной газете», «Жизнь искусства» посвятила 4 публикации, а «Рабочий и театр» — 5. Среди публицистических работ широтой подхода, аргументированностью и истовой убежденностью в необходимости «восстановления подлинного Мусоргского» выделяются статьи Асафьева, писавшего под псевдонимом Игорь Глебов. Интересны высказывания и соображения о будущем спектакле участников постановочной группы: дирижера В. Дранишникова, режиссера С. Радлова и художника В. Дмитриева.

Приведем хронологический список публикаций:

<i>Дата, название издания, номер</i>	<i>Автор, название публикации</i>
7 декабря 1926. Красная газета (вечерний выпуск). № 292 (1296)	Мусоргский или Римский-Корсаков? Постановка подлинного «Бориса Годунова». [Без подписи]
8 декабря 1926. Красная газета (вечерний выпуск). № 293 (1297)	Оссовский А. В. Подлинный «Борис Годунов». Статья I.
8 декабря 1926. Красная газета (вечерний выпуск). № 293 (1297)	Сук В. И. Подлинный «Борис Годунов». Статья II.
17 декабря 1926. Красная газета. № 302 (1306)	Луначарский А. В. Подлинный «Борис Годунов».

⁸ Публикация без подписи автора текста. Т. П. Дмитриева-Мей при составлении списка работ Б. В. Асафьева поместила эти библиографические сведения в квадратные скобки, подчеркнув тем самым некоторую гипотетичность принадлежности текста руке ученого, но сняв при этом подлинный заголовок публикации. См.: [1: 318].

5 февраля 1927. Красная газета. № 33 (1351)	Сообщение о работе над восстановлением оркестровой партитуры. [Без подписи]
№ 22. 1927. Современная музыка. С. 277–283	<i>Игорь Глебов</i> . Безграмотен ли Мусоргский?
24 января 1928. Жизнь искусства. № 4 (1183)	Информация о премьере «Бориса Годунова» в бывшем Мариинском театре. [Без подписи]
5 февраля 1928. Красная газета (вечерний выпуск). № 35 (1705)	<i>Игорь Глебов</i> . К новым берегам.
9 февраля 1928. Красная газета (вечерний выпуск). № 39 (1709)	Вокруг «Бориса Годунова». [Без подписи]
10 февраля 1928. Красная газета (вечерний выпуск). № 40 (1710)	<i>Игорь Глебов</i> . Перед премьерой «Бориса Годунова» (о «Борисе Годунове» в авторской редакции Мусоргского).
12 февраля 1928. Рабочий и театр. № 7 (178). Статья 1	«Борис Годунов» в Акопере: <i>Дранишников В.</i> Спустя 58 лет.
12 февраля 1928. Рабочий и театр. № 7 (178). Статья 2.	«Борис Годунов» в Акопере: <i>Радлов С.</i> Современные задачи.
12 февраля 1928. Рабочий и театр. № 7 (178). Статья 3.	«Борис Годунов» в Акопере: <i>Дмитриев В.</i> Принципы оформления.
14 февраля 1928. Жизнь искусства. № 7 (1186). Статья 1.	<i>Игорь Глебов</i> . В борьбе за Мусоргского.
14 февраля 1928. Жизнь искусства. № 7 (1186)	<i>Дранишников В.</i> «Борис Годунов» в первоначальной редакции. Статья 2.
14 февраля 1928. Жизнь искусства. № 7 (1186)	<i>Радлов С.</i> К постановке «Бориса Годунова». Статья 3.
16 февраля 1928. Красная газета (вечерний выпуск). № 47 (1717)	Перед премьерой «Бориса Годунова». [Интервью с С. Э. Радловым]

Серия из трех ярких и запоминающихся асафьевских очерков (5, 10, 14 февраля) с символическими заголовками — «К новым берегам», «Перед премьерой “Бориса Годунова”», «В борьбе за Мусоргского» — после первой газетной публикации (1928) никогда более не воспроизводилась.

Тематическое единство и конкретные умозаключения, проходящие сквозной линией через все статьи, композиционно объединены

Асафьевым в несколько групп. Ведущими здесь являются следующие идеи: критика и развенчание домыслов о безграмотности Мусоргского, показ различий между оригинальной версией и обработкой Римского-Корсакова, характеристика новых фрагментов и сцен, восстановленных Ламмом.

Наша музыкальная общественность стоит накануне крупного события: возвращения ей в неприкосновенном виде произведений композитора, каждая строчка которого должна быть дорога всем, кто в малейшей мере не чужд музыки. Музсектором Госиздата (под редакцией П. А. Ламма) предпринято издание Полного собрания сочинений Мусоргского, проверенных по сохранившимся рукописям, а в Аюопере 16 февраля впервые, после долгого забвения подлинной авторской редакции идет «Борис Годунов», причем будут поставлены сцены, никогда не исполнявшиеся при жизни композитора.

В области других искусств казалось бы наивным и смешным бороться за право произведений великих художников прошлого, еще не остывших для современности, быть показываемыми в их подлинном облике, даже если это касается эскизов и набросков.

В музыке же — и в отношении Мусоргского почему-то в особенности — это право упорно отрицается. Сложная сеть легенд и сплетен о его безграмотности и корявости мешает проникновению в общество простого и ясного отношения к Мусоргскому. Ему ставится в вину каждый мелкий технический промах независимо от того, вызван ли он новизной воззрения и изобретения и невозможностью в ту эпоху найти совершенные средства выражения, или же это — случайный промах. В ретроградных музыкальных кругах под видом лстивой любви к музыке Мусоргского (стыдно же ругать его после признания его музыки на Западе!) со тщанием подчеркиваются оскорбительные для его памяти суждения. Там рады бы уничтожить его рукописи или замуровать их в архивах, только бы не предоставить этому композитору говорить самому за себя не для одних исследователей, а для всех. Смелая инициатива со стороны тех, кто считает самым естественным фактом — ознакомление общества с Мусоргским как он есть, порицается как покушение на права редактированного Мусоргского, который де иначе как «причесанным» и «приглаженным» не должен показываться на люди!..

Правда, музыкальный правоверный академизм считает число ошибок и «корявостей» у Баха и Бетховена — значит, с его точки зрения Мусоргский достоин телесного наказания, а его сочинения — прочного замуровывания. Но правда и то, что один из

умных наших музыкантов-эстетов, которого никак нельзя было заподозрить в поощрении музыкальной «грязи» А. К. Лядов не раз признавался, что исправлять Мусоргского — значит лишать его же самобытности и характерности. Только что восстановлен Некрасов, тщательно выискивается каждая строчка Пушкина — неужели же только для исследователей литературы все это делается?! Почему же Мусоргский должен претерпевать гнет своеобразной музыкальной цензуры и быть доступным только *зрению* немногих избранных посетителей рукописных отделов библиотек и собраний, а не *слуху* громадных масс?! Пора же, наконец, покончить с музыкальным средневековьем и музыкальным провинциализмом, с пережитками упрямой отсталости под лозунгом охраны традиций и русской культуры.

День премьеры «Бориса» в Акопере, день выхода в свет клавираусцуга подлинного полного «Бориса Годунова», — явятся знаменательными датами и реальным осуществлением любимого лозунга Мусоргского, — *к новым берегам*, — на зло ретроградам в музыке, опять и опять к новым берегам! [15]⁹

Контекст следующей асафьевской статьи вызван необходимостью доказать превосходство «оригинального Мусоргского» над редакцией Римского-Корсакова, для чего Асафьев избирает жанр «описательной рецензии», пересказывая сюжет оперы, но расставляя иные акценты в драматургии действия. Так, политическая трактовка целостной линии народной драмы показана от забитого послушания через вопль «Хлеба! Хлеба!» к открытому бунту под польскими флагами. Именно такую концепцию («народ и навязанный ему царь») изложил Асафьев. Отметим, что лаконичная характеристика каждой картины оперы, а особенно сцены «Царский терем в московском Кремле» (в «первоначальной редакции»), при помощи обобщающих формулировок выявляет превосходство авторского варианта 1869 года.

Накануне премьеры «Бориса Годунова» в Акопере хочется, хотя бы в самых кратких чертах, перечислить те естественные, неоспоримые преимущества, которые обещает исполнение оперы Мусоргского не в переработанном виде, как она исполнялась до сего времени, а в том вокальном и инструментальном облике, который был дан ей самим композитором и теперь впервые зазвучит в театре.

⁹ Выделения в тексте соответствуют выделению в оригинале публикации.

В авторской редакции пролог содержит крайне существенные для завязки оперы дополнения и изменения характера звучности. В конце первой картины пролога московский люд определяет свое отношение к навязанному правящими классами и избранному под угрозой плетки царю следующими словами:

«Велят завывать, завоем и в Кремле»...

Отсюда вытекает иной характер и иной колорит обычно пышно трактовавшейся второй картины пролога — сцены коронации Бориса, теперь сцена коронации проходит в сдержанных, официальных тонах. Если сравнить данное в этой сцене славление Бориса, затаившим свою ненависть народом, со «славлениями» боярина в сцене бунта под Кромами — разница станет понятной каждому слушателю. Но разница эта ощутима только теперь, в авторской редакции. В редакции Римского-Корсакова, благодаря его стремлению сглаживать все интенсивно-дерзкое и «подымать» то, что ему казалось мало-звучным, сцена коронации трактована с декоративной пышностью, как коронация сама по себе, независимо от предпосылок, данных в первой картине пролога.

Вследствие внесенного в сцену коронации пышного ложно-оперного пафоса, рушился весь ход драматического действия «Бориса Годунова». В авторской редакции динамика «Бориса» раскрывается в последовательном развитии и росте народного недовольства от пассивного «завоем» (в прологе) до вопля «дай хлеба!»... в сцене у собора Василия Блаженного (первая картина последнего акта) и до взрыва народной ненависти в эпилоге («Кромы»).

Итак, в авторской редакции пролог содержит безусловно ценные стимулы к дальнейшему ходу действия. Следующие сцены рисуют отношение различных людей и различных социальных слоев к основной антитезе — народ и навязанный царь, — а также заключают в себе события гибели Бориса и возвышения самозванца. Это сцена в келье с неизвестным до сих пор публике рассказом Пимена об убийстве царевича Дмитрия, рассказом великолепным по своей сильной и образной музыке, сцена в корчме, где в авторской редакции фигура Варлаама становится более грубой и дерзостной; сцена в тереме Бориса идет в первоначальной, сконцентрированной и лаконичной редакции композитора; музыка ее имеет совсем мало общего с известной более поздней авторской редакцией и в тематическом отношении теснее спаяна со сценой в боярской думе; все лишнее здесь исключено, а потому и монолог Бориса и беседа его с Шуйским выигрывают в смысле драматургическом.

В середину оперы, как бы в виде интермеццо, Мусоргским, по настоянию друзей, включены две сцены в Польше. По сво-

ему глубоко отличному от всего предшествовавшего звучания импрессионистскому колориту, с элегантным полонезом, мелькающим, как преходящий эпизод, а не как самостоятельный роскошный номер, эти сцены являются «иностильным» элементом, отводящим внимание от основного русла драмы. Своеобразная и даже изысканная звучность польских сцен особенно указывает на вполне осознанное и вполне оправданное ситуацией умение Мусоргского распоряжаться инструментальными средствами выражения.

Последние три картины содержат резкий толчок и катастрофическую развязку драмы. Толчок к катастрофе дан в сцене у собора Василия Блаженного, ранее никогда не исполнявшейся (при последнем возобновлении «Бориса Годунова» в Московском Большом театре сцена эта была включена, но все-таки переинструментирована). Во всей прежней русской оперной литературе эта сцена является единственной, смелой по замыслу и выполнению музыкально-драматической концепцией, с неслыханным реализмом, передающей столкновение голодающего народа с властью. Следующая картина — заседание в боярской думе и смерть Бориса включает в себе неизвестный до сих пор крайне важный эпизод: чтение дьяком Щелкаловым манифеста Бориса о самозванце. Раньше эта картина начиналась словами хора: «Что-ж, пойдем на голоса, бояре», — тогда как оставалось неизвестным, какое именно предложение обсуждается. О мелких, хотя в общем и существенных добавлениях, как в этой, так и других картинах «Бориса Годунова» я не упоминаю, хотя в совокупности они расширяют и делают более рельефными характеристики некоторых персонажей (например, Митюхи, Пимена, Шуйского). В заключительной, сочной жанровой сцене под Кромами отмечаю интенсивную яркую звучность хоров.

В целом, при предстоящем исполнении оперы в авторской концепции, в «Борисе Годунове» открывается до трети неизвестной музыки, считая за остальные две трети то, что исполнялось до сих пор. Обычно внушают, что Мусоргский сам выкинул много музыки, но неизвестно, в какой степени добровольно. Я думаю, что это было сделано условно-добровольно, так как иначе не объяснить странного совпадения: после отказа бывшей императорской оперы принять «Бориса Годунова» в его первоначальном виде, — из оперы исчезли моменты, наиболее рискованные с точки зрения политической, вроде конца первой картины пролога или сцены с голодающими и юродивым. Вся опера становится характернее и суровее (кроме польских сцен), благодаря восстановлению звучности голосов, как она представлялась Мусоргскому, и благодаря его собственной инструментовке.

Что касается общеизвестной редакции Римского-Корсакова, которая заслонила подлинного авторского «Бориса», то надо воздать ей вполне справедливую оценку, как исторически необходимому факту мастерского приспособления терпкой для слушателей девяностых годов [1890-х. — Н. Т.] музыки Мусоргского. Но уже давно, начиная с Дебюсси, передовым музыкантам всех стран, которые даже не вполне, а по небрежно изданному клавиру 1874 года, были знакомы с неприглаженным «Борисом» Мусоргского — стало ясно, что придет пора, когда величайший и самобытнейший из русских композиторов заговорит своим собственным языком [17].

Пред-премьерный очерк «В борьбе за Мусоргского», опубликованный за два дня до спектакля, до крайности усилил негативную позицию Асафьева, направленную против Николая Андреевича и Андрея Николаевича Римских-Корсаковых, а также их влиятельных приверженцев. Вплоть до использования термина «софист» и определения практики посмертного редактирования музыкальных сочинений как «провинциального пережитка», бытующего именно в дореволюционном российском обществе.

Но все же главным и безусловно довлеющим оставалось желание разрушить и прервать психологическую инерцию восприятия «Бориса Годунова» в роскошном стиле большой французской оперы. Абсолютно чуждую, по искреннему убеждению Асафьева, оригинальной манере Мусоргского.

Приближаются дни экзамена русской музыкальной общественности. Скоро начнут выходить в свет первые выпуски полного собрания сочинений Мусоргского «без поправок» — издания, предпринятого Музсектором Госиздата под редакцией П. А. Ламма, неутомимого восстановителя подлинного Мусоргского. Но в музыке напечатание сочинений еще не делает всего дела. Только исполнение внедряет их в сознание людей.

16 февраля в Акопере идет, — впервые после длительного забвения самостоятельной концепции композитора, — «Борис Годунов». С этого дня творчество Мусоргского начнет жить в современной жизни, как свое время начинали жить произведения Баха, Шуберта и других после того, как смерть уже давно унесла их создателей. Нельзя не дорожить каждой строчкой нот, каждой интонацией Мусоргского, потому что это — самобытнейший из самобытнейших русских музыкантов. И до тех пор, пока все его создания не войдут в жизнь в их подлинном облике, до тех пор

нельзя говорить, что мы знаем Мусоргского. Мы знаем его только сквозь призму его суровых цензоров. А между тем, если бы проделать такого рода исправления, какие применялись к Мусоргскому, ко многим композиторам — даже из числа великих, включая Баха — то поднялись бы единодушные справедливые протесты! Наступило время, когда музыка Мусоргского должна войти в жизнь без чужих подпорок, а там сама же жизнь с ее законами художественного отбора возьмет от этой музыки все, что найдет современным, ценным и нужным.

Нам говорят: «Да, Мусоргский — сильный и оригинальный композитор, но многие места в том же “Борисе” звучат у Римского-Корсакова пышнее и ярче. Значит и т. д. ...» — В том-то все и дело, что ничего не значит кроме одного: значит, вам приятнее Римский-Корсаков!.. Но почему непременно надо, чтобы то-то и то-то звучало пышнее? Какая в том необходимость? Ведь, рассуждая так, любители звучного и сочного колорита, присущего картинам какого-либо художника, могут требовать, чтобы картины других мастеров были переписаны на такой же звучный лад! Возьмем хотя бы сцену коронации в «Борисе Годунове». У Римского-Корсакова она пышна, как зализанная историческая картина вроде казавшихся когда-то блестящих полотен Маковского. У Мусоргского сцена эта вовсе не является поводом для историческо-красочной композиции и применения внешних эффектов музыкальной живописи. Совсем наоборот. Мусоргский верно ведет свою драматургическую линию: в предыдущей первой картине пролога, после избрания Бориса в цари московским людом под угрозой плетки, люд этот расходится со словами: «велят завывать — завоем и в Кремле». Откуда же после этих слов быть пышной роскошной коронационной феерии? Надо быть нечутким драматургом, чтобы ради соблазна блеснуть инструментальными красками, пожертвовать удачно задуманной концепцией — сразу же резко поставить антитезу: выскочка-царь и затаивший свою злобу до поры до времени народ. Мусоргский не жертвует ради блеска тем, что было намечено в прологе, и komponует коронацию в сдержанных официальных тонах, делая к тому же акцент на мрачном предчувствии Бориса («Скорбит душа»). Среди коронационной пышности, свойственной этой сцене в обработке Римского-Корсакова, этот прекрасный монолог Бориса совершенно непонятен. Что могло смутить получившего венец царя, когда вокруг столько единодушных восторженных ликований? Но в том-то и дело, что они не восторженны. Народ нехотя заводит официальную «славу», которую поддерживают бояре.

Я привел этот пример, чтобы показать, как существенны бывают в музыке результаты всяких «пересаживаний» из одних

сфер звучания в другие. Значит ли это, что не должно допускать никаких транскрипций? Ничего подобного. Пусть существуют. Но нельзя допускать существования *только* транскрипций без подлинников. Говорить же, что подлинник-мол не тронут и лежит к услугам каждого желающего в библиотеке — это значит просто заниматься софистикой. Когда дело идет о музыке, ясно, что исполнение ее — ее конкретное существование. Неисполнение — ее смерть. Музыка живет взаимной передачей интонаций и живым восприятием их, а вовсе не только на нотной бумаге, да еще в виде рукописи.

Как это ни странно, в музыкантской среде нашей еще процветает множество провинциальных пережитков: представление о правах и границах техники так расширено, что ровно ничего не стоит любому авторитету под видом устранения якобы технической беспомощности изменять интонационную фактуру произведения настолько, что она теряет свой первоначальный характер и музыка становится иной. До сих пор еще музыкальная нечуткость в отношении Мусоргского так чудовищно сильна, что серьезные, казалось бы, музыканты считают, что изменения рисунка мелодической линии, замена одного аккорда другим, перенесение музыки из одной тональной сферы в иную — что все это — чисто технические коррективы, ничуть не влияющие на сущность музыкальной концепции. И применяются такие способы обработки как нечто вполне естественное. Таков результат долгого восприятия музыки от «правил», а не от живой потребности в ней.

Конечно, споры в данном случае бесполезны, и тех, кто не хочет слушать Мусоргского за то, что он сочинял не по правилам школьного учебника, остается только пожалеть. Но лишать всех людей, которым нет дела до запрещения параллельных квинт, возможности овладеть творчеством великого музыканта в подлинном виде, было до сих пор абсурднейшим предрассудком — одним из многих в нашей музыкантской среде, боящейся всякой живой и смелой мысли и все еще уверенной, что в музыке можно обойтись без мысли. Сочиняет музыкант по наитию, а пишет музыку, как велят усвоенные правила — вот и все. Мусоргский же еще 60 лет тому назад поставил в основу музыкального творчества: постоянное зоркое и живое *наблюдение* за интонациями человеческой речи, в которых отражается жизнеощущение и весь душевный склад человека. Мусоргский первый обратил внимание на глубокую жизненную ценность гоголевской речи. Мусоргский пытался через постижение эмоционального тона слов и простого говора создать живую осмысленную — как он гово-

рил — мелодию. Мусоргский ввел в музыку конкретного, во всем его жизненном облике схваченного человека.

Вся русская жизнь нашей страны в данный момент — смелое творчество, колоссальный живой опыт построения новой жизни не по схемам, предуказанным чужим опытом. Зато мы живем в небывалом еще государстве и гордимся этим. Неужели же не имеет право на наше сугубое внимание к себе великий русский композитор, который погиб от равнодушия среды и непонимания друзей, которому ставили в вину даже горделивое сознание своего дела и которого во все годы его музыкально-творческой жизни влекла одна мечта о музыке, вырастающей только из непосредственного отклика на все пережитое и испытанное, о музыке, глубоко человеческой и не знающей ни холодного самоудовлетворения, ни самоудовлеющей красоты, ни рассудочной игры в звуки [13]¹⁰.

Так или иначе, но интерес к новой постановке был огромным. «Красная газета» сообщала:

Генеральная репетиция «Бориса Годунова» будет закрытой и состоится 14 февраля. Несмотря на то, что до спектаклей осталась еще неделя, раскуплено уже более 90 процентов всех мест, хотя первый спектакль пойдет по возвышенным ценам [5].

За весь период театральных репетиций и спустя три месяца после первого спектакля, Асафьев постоянно печатал статьи о «Борисе Годунове», как под своей фамилией, так и под псевдонимом Игорь Глебов.

После премьеры — с 17 февраля по май — из 32-х резко популярных, во многом как восторженно-хвалебных, так и негативных публикаций авторитетных деятелей музыкального искусства, таких как В. Музалевский, В. Богданов-Березовский, В. Беляев, А. Глазунов, А. Верхотурский, М. Штейнберг, Е. Браудо, Н. Малько — только Асафьевым было опубликовано девять развернутых текстов, причем два из них — на польском и немецком языках [11; 12; 16; 14; 7; 3; 29: 176–178; 30: 130–131].

Следует особо отметить, что ни одной статьи за подписью Ламма в этот же промежуток времени, ни до премьеры, ни после нее, не было ни написано, ни опубликовано¹¹. Труд рецензента полностью

¹⁰ Выделения в тексте соответствуют выделению в оригинале публикации.

¹¹ Известная работа Ламма была опубликована уже в 1930 г. См.: [19: 13–38].

взял на себя Асафьев: «Неустанна была его агитация за подлинного Мусоргского», — сказал однажды А. В. Оссовский [24: 32].

Сохранившаяся афиша спектакля дает представление о составе постановочной группы (режиссер, дирижер, художники, хормейстер, балетмейстер), а также о последовании 10-ти картин оперы.

Юбилейный спектакль
XXXV-летие Заслуженного режиссера
Управляющего оперной труппой
Василия Петровича Шкафера
БОРИС ГОДУНОВ
Опера в 4-х действиях и 10-ти картинах
музыка М. П. Мусоргского (в первоначальной редакции)
Постановка С. Э. Радлова
Дирижер В. А. Дранишников
Декорации, бутафория и костюмы по эскизам художника
В. В. Дмитриева
работы художников С. Н. Воробьева, М. П. Зандина, С. Л. Мейн-
кина, С. А. Евсеева
Хормейстер В. С. Маратов
Режиссеры И. Г. Дворищин, А. Т. Марфенков, А. С. Бужановский
Танцы поставлены В. И. Вайнонен

1-я картина. Новодевичий монастырь. 2-я картина. Кремль.
3-я картина. Келья Чудова монастыря. 4-я картина. Корчма на
Литовской границе. 5-я картина. Терем Бориса. 6-я картина.
Комната Марины. 7-я картина. Фонтаны. 8-я картина. Площадь
у Василия Блаженного. 9-я картина. Грановитая палата. 10-я кар-
тина. Кромы.¹²

¹² Подлинник афиши см.: РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 228. Л. 50. Хотя спектакль шел почти 5 часов, начинаясь в половине восьмого вечера, а заканчивался в половине первого ночи, в постановке не был использован весь отредактированный музыкальный материал. Постановочная концепция спектакля опиралась на материалы Ламма; загодя было решено, что 2-е действие («Сцена в тереме») «пойдет по предварительной редакции, сцена у Василия Блаженного пойдет без заключительной песни Юродивого “лейтесь, лейтесь”, которая перейдет в последнюю сцену — Под Кромами, откуда будут изъяты все эпизоды с Юродивым, за исключением вышеназванной песни». Третье действие (Польские сцены) будут поставлены против нашего общего желания по настоянию директора театра Экскузовича, пойдут они с большими купюрами, ввиду отсутствия времени». См.: РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 236. Л. 52. Более поздние ламмовские записи свидетельствуют о следующих купюрах: «Уборная Марины» — купюра от ц. 27 до ц. 32;

В ролях: Борис — М. О. Рейзен, Шуйский — А. М. Кабанов, Пимен — И. И. Плешаков, Самозванец — Н. К. Печковский, Варлаам — П. М. Журавленко, Шуйский — М. В. Бочаров, Хозяйка корчмы — Е. А. Сабина, Марина — С. В. Акимов, Рангони — Г. А. Боссэ, Юродивый — В. Ф. Тихий, Ксения — Елизарова, Федор — [Л. В. — ?] Ведерникова, Митюха — [А. В. — ?] Белянин.

«Он [Асафьев — Н. Т.] присутствовал почти на каждой репетиции, сидел где-либо в углу, стараясь не мешать ни дирижеру Дранишникову, ни режиссеру С. Э. Радлову. Он никогда не критиковал артистов, не поучал их. Но затем, в беседе, мог часами обсуждать, помогать, советовать, как лучше и выразительнее воплотить музыкальную драму. В ход шли аналогии с другими искусствами, вспоминалось исполнение других произведений. Возникла живительная творческая атмосфера, в которой только и могут рождаться исполнительские шедевры», — вспоминал А. Н. Дмитриев [6: 123].

В тексте афиши ГАТОБ имеется единственная фраза о том, что опера Мусоргского дается «в первоначальной редакции». Ни фамилия Ламма, ни фамилия Асафьева не назывались. Хотя именно Асафьев выполнял ключевую роль по подготовке авторской партитуры к исполнению и последующему изданию [23].

Итак, в ракурсе источниковедения возможно существенно скорректировать и дополнить общую картину научных, организационных, театрально-постановочных и творческих процессов при «восстановлении подлинного Мусоргского», а также значение и роль Асафьева в публицистической и композиторской областях его деятельности, связанной с реставрационной работой над сочинениями гениального русского композитора.

В плане исторической хронологии следует различать четыре основных этапа жизни Асафьева в тот семилетний период (1924–1931), когда его труд носил во многом не только характер доходчивого журналистского репортажа, но представлял собой крупнейшую концепционную работу по нотному редактированию оркестровой партитуры «Бориса Годунова» и инструментовке «Хованщины». Работу,

«Сцена у фонтана» — несколько купюр: от ц. 9 до 3½ такта после ц. 18, от ц. 18 до 7½ такта после ц. 22, от ц. 41 до 2-го такта после ц. 49, от ц. 52 до ц. 62; «Сцена у собора Василия Блаженного» — купюра от ц. 32 и до конца сцены, «Сцена под Кромами» — купюра от ц. 20 до ц. 25. См.: РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 364. Л. 237.

которая не получила искусствоведческой оценки ни в работах отечественных музыковедов, ни — как бы это ни показалось странным — в текстах самого ученого. Не побоимся утверждать также, что в области именно практического слышания оркестровой фактуры, знания стиля и колорита оркестра, понимания основ оркестровки — Асафьев существенно превосходил Ламма.

Первый этап можно обозначить 1924–1926 годами. Роль Асафьева как инициатора при осуществлении постановки «Бориса Годунова» на сцене ГАТОБ (бывшего Мариинского театра) не подлежит сомнению и может быть охарактеризована как фундаментальная в организационной и общественно-публицистической областях. Письмо Асафьева к Оссовскому (29 декабря 1927) подтверждает обоснованность заключения: «А разве в общественной деятельности я не держу самых смелых позиций, в театре, например: Саломея — Апельсины — Воцек — Борис etc. Сумел же я пробить все это, не боясь злейших нареканий?»¹³

Второй этап (1926–1928) охватывает весь пред-премьерный и после-премьерный период. Асафьев поместил в периодических газетах и журналах 12 статей и рецензий, как под своей фамилией, так и под псевдонимом Игорь Глебов. Кроме того, издание новаторского по своим научным концепциям сборника «К восстановлению “Бориса Годунова” Мусоргского» именно к премьере в ГАТОБ, позволяет расширить список публикаций Асафьева, дополнив их еще четырьмя названиями: 1. «Опыт обоснования природы и характера творчества Мусоргского»; 2. «Почему надо исполнять “Бориса Годунова” Мусоргского в подлинном виде?»; 3. «Оперный оркестр Мусоргского»; 4. «Музыкально-драматургическая концепция оперы “Борис Годунов” Мусоргского».

Третий этап (1927–1928) связан с областью нотного редактирования оркестровой партитуры Мусоргского. Желание Ламма привлечь Асафьева к редактированию партитуры впервые было высказано еще в 1924 году. Однако работа с нотным текстом не начиналась вплоть до окончательного решения о принятии к постановке «Бориса Годунова» в ламмовской редакции. Литографированная партитура издана Музгизом в январе 1928 года; на титульном листе стояли две фамилии соредакторов: Борис Асафьев и Павел Ламм.

¹³ См.: [27: 179] Речь идет о постановке следующих опер в ГАТОБ: «Саломея» Р. Штрауса (1924), «Любовь к трем апельсинам» С. Прокофьева (1926), «Воцек» А. Берга (1927), «Борис Годунов» М. Мусоргского (1928).

Четвертый этап (1927–1931) связан с оркестровкой Асафьевым оперы «Хованщина». Инструментовка, сделанная по ламмовскому клавиру, была полностью завершена. Партитура в 5-ти томах (двойной автограф Асафьева и Ламма с разъяснением на титульном листе: «Инструментовано Б. Асафьевым. Общая редакция П. Ламм») хранится в РГАЛИ в фонде Асафьева (ф. 2658, оп. 1, ед. хр. 105–109). Ни издания партитуры, ни постановки оперы в редакции Ламма–Асафьева — ничего из перечисленного не было осуществлено¹⁴.

Заключительный этап начался после окончания Второй мировой войны как новый научно-издательский период, но в практически-организационном плане состоялся именно как эпилог. В 1946–1947 годах Ламм — либо по своей личной инициативе, либо по предложению издательства — предпринимал попытки начать новое издание Полного собрания сочинений М. П. Мусоргского в 16-ти томах¹⁵. В сохранившийся рукописный план-проспект была включена партитура «Хованщины» в инструментовке Асафьева.

Но в январе 1949 года скончался после тяжелой болезни Асафьев, а через два года — в 1951 — умер Ламм.

Отечественное источниковедение и издательское дело оказалось профессионально не готовым к тому, чтобы продолжить их дело на достигнутом ими уровне научного и нотного редактирования. И, уже как следствие, инициатива закономерно перешла в сферу музыкальной практики, проявившись в творческих концепциях композиторов, дирижеров, режиссеров.

Литература

1. Академик Б. В. Асафьев. Избранные труды. Т. 5. М.: Издательство Академии наук СССР, 1957.
2. Александрова В. А. Редакция П. Ламма — Б. Асафьева оперы М. Мусоргского «Хованщина». Постановка научной проблемы на материале архивных документов // Искусствознание: наука, опыт, просвещение. Сборник статей по материалам международной научной конференции. 9–11 ноября 2017 года // Ред.-сост. Г. У. Лукина. М.: Государственный институт искусствознания, 2018.

¹⁴ См.: [2: 326–335].

¹⁵ См.: РНММ (ранее — ГЦММК им. М. И. Глинки, ВМОМК им. М. И. Глинки). Ф. 382. Ед. хр. 698–700.

3. *Без подписи.* [Асафьев Б. В.] От редакции. [Ответ А. К. Глазунову] // Красная газета (вечерний выпуск). № 75 (1745). Статья 3. 17 марта 1928.
4. *Ван Дун Фэн.* «Борис Годунов» М. П. Мусоргского в Мариинском театре (к проблеме сценического воплощения оперной классики). Автореф. дис. ... кандидата искусствоведения. СПб., 2004.
5. Вокруг «Бориса Годунова» // Красная газета (вечерний выпуск). 1926. 9 февраля. № 39 (1709).
6. *Дмитриев А.* Мой дорогой учитель // Воспоминания о Б. В. Асафьеве. Л.: «Музыка» Ленинградское отделение, 1974.
7. *Житомирский А., Асафьев Б., Дранишников В.* В спорах о «Борисе Годунове». Часть I // Красная газета (вечерний выпуск). № 60 (1730). 1 марта 1928.
8. *Игорь Глебов (Асафьев Б. В.)* К восстановлению «Бориса Годунова» Мусоргского. Сборник статей. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1928.
9. *Игорь Глебов (Асафьев Б. В.)*. «Борис Годунов» и его «редакции» в свете социологической проблемы (к выходу в свет полного клавира «Бориса Годунова») // Музыка и революция. 1928. № 7–8.
10. *Игорь Глебов.* «Борис Годунов» Мусоргского (Ленинградская Акопера) // Музыка и революция. 1928. № 3.
11. *Игорь Глебов.* Борис Годунов. [Статья I] // Красная газета (вечерний выпуск). № 47 (1717). 17 февраля 1928.
12. *Игорь Глебов.* Борис Годунов. Статья II // Красная газета (вечерний выпуск). № 48 (1718). 18 февраля 1928.
13. *Игорь Глебов.* В борьбе за Мусоргского // Жизнь искусства. 1928. 14 февраля. № 7 (1186).
14. *Игорь Глебов.* В спорах о «Борисе Годунове» Часть II // Красная газета (вечерний выпуск). № 58 (1728). 28 февраля 1928.
15. *Игорь Глебов.* К новым берегам // Красная газета (вечерний выпуск). 1928. 5 февраля. № 35 (1705).
16. *Игорь Глебов.* Музыкальный абсолютизм и его личины // Жизнь искусства. 1928. № 8 (1187). 21 февраля.
17. *Игорь Глебов.* Перед премьерой «Бориса Годунова». (О «Борисе Годунове» в авторской редакции Мусоргского) // Красная газета (вечерний выпуск). 1928. 10 февраля. № 40 (1710).
18. *Кенигсберг А. К.* На оперной сцене. Л.: Ленинградский академический театр оперы и балета имени С. М. Кирова, 1967.
19. *Ламм П. А.* Восстановление подлинного текста «Бориса Годунова» // Мусоргский. Борис Годунов. Статьи и исследования. М., 1930.

20. Михайлова Е. А. «Борис Годунов» М. П. Мусоргского в редакции 1869 года: Истоки концепции. Драматургия. Слово в опере: Дис. ... кандидата искусствоведения. СПб., 2012.
21. Мусоргский или Римский-Корсаков? Постановка подлинного «Бориса Годунова» // Красная газета (вечерний выпуск). 1926. 7 декабря. № 292 (1296).
22. Мусоргский М. П. Борис Годунов: Опера в 4 д. с прологом: Сюжет заимствован из драматической хроники А. С. Пушкина того же названия с сохранением большинства его стихов / Составил и проработал по автографам композитора и дополнил неизданными картинами, сценами, фрагментами и вариантами Павел Ламм. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор; Лондон: Издательство Оксфордского университета, 1927. XXIX, [2], 452 с. Парал. на рус. и нем. яз.
23. Мусоргский М. П. Борис Годунов: Опера в 4-х действиях с прологом. Оркестровая партитура. Под редакцией Б. Асафьева и П. Ламма. М.: Музыкальный сектор Государственное издательство; Лондон: Издательство Оксфордского университета, 1928.
24. Оссовский А. Б. В. Асафьев // Воспоминания о Б. В. Асафьеве. Л.: Музыка, Ленинградское отделение, 1974.
25. Переписка Б. В. Асафьева с П. А. Ламмом. Публикация О. П. Ламм // Из прошлого советской музыкальной культуры. М.: Советский композитор, 1975. Примечание 2 к письму Б. В. Асафьева от 19 ноября 1926 г.
26. Переписка Б. В. Асафьева с П. А. Ламмом. Публикация О. П. Ламм. Письмо Б. В. Асафьева П. А. Ламму от 1 декабря 1924 года // Из прошлого советской музыкальной культуры. М.: Советский композитор, 1975.
27. Порфирьева А. Л. Из писем Б. В. Асафьева к А. В. Оссовскому // Временник Зубовского института. 2014. № 1. С. 179.
28. Раку М. Г. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2014.
29. Igor Glebov. Der Ur-Boris in Leningrad // Musikblätter des Anbruch. Wien. 1928. Jg. X. Mai. H. 5.
30. Igor Glebov. Pierwsze wystawienie «Borysa Godunowa» w autentycznej redakcji. Echo premiery w prasie // Muzyka. Miesięcznik ilustrowany. Warszawa. 1928. R. 5. №. 3. 20.III. Z opery i koncertów Leningrada.

Лариса Никитина
(Псков)

**Музыкальный памфлет «Раёк» в контексте
художественно-эстетической полемики:
XIX, XX вв.**

1. История создания и оценки

«Я написал “Р а ё к”; штучка возбуждает добрый смех; по приезду увидите и услышать можно будет. <...> Что касается милого Оркестра, то он <...> прелестно изобразит, мне на помощь, к р у п н ы х ж и в о т н ы х, которых, признаться, я изобразил со всею любовью и теплотою, столь свойственными моему музыкальному безобразию...»¹ (Петербург, 18 июня 1870 г.) [7: 77–78] — так Мусоргский сообщил сёстрам Пургольд о сочинении нового произведения.

28 июня того же года он в письме к В. В. Никольскому не только извещал о новом сочинении («А мы без Вас “Раёк” согрешили, а выходит так, что этот самый “Раёк”, якобы в зеркале, отражает безобразие превесьма важных музыкальных особей; и зовут их, сердечных, разное. А как зовут и зачем так зовут, а не иначе — прислушать просим. Сперва-наперво происхожу я, раб божий, Ваш собственный дяинька, и, приподнимая завесу р а й с к и х прелестей, заставляю проходить реченых особей, каждую с приличным ей сопровождением мусикийских согласий — и ничего: в ы х о д и т так, что, пожалуй, и с о в с е м в ы ш л о» [7: 80]), но и привел весь литературный текст произведения. 23 июля композитор в письме к Н. А. Римскому-Корсакову писал о том, что при исполнении в Парголово на даче В. В. Стасова «при многочисленной аудитории» «Раёк» производил взрывы хохота» [7: 86]. При жизни Мусоргского «Раёк» дважды издавался и пользовался популярностью у покупателей. Ц. А. Кюи восторженно отзывался о новом сочинении в своей статье 1871 года «“Раёк” — музыкальный памфлет, чрезвычайно яркий и талантливый, прекрасный в деталях и большой силы в целом. Это новый, небывалый, оригинальный род полемики. <...> Мусоргский ловко подмечает слабые стороны своих противников, бьет в них метко и нещадно, покрывает насмешкой, из-под которой восстать мудрено. Кроме силы и едкости, “Раёк” полон жизни и веселости и возбужда-

¹ Здесь и далее используются авторская орфография и пунктуация.

ет неудержимый хохот. Мусоргский является в “Райке” первоклассным музыкальным сатириком. “Раёк” — совершенно новый род музыкального творчества, примеров которому нигде нет» [19].

Однако уже в эти годы раздавались и весьма негативные оценки этого произведения. Г. А. Ларош в работе «Русская музыкальная композиция наших дней» отозвался на выступление Мусоргского так: «Какофония Мусоргского не умеряется ничем, разве в те редкие минуты, когда его посещает настроение действительно музыкальное, и он загадочно и внезапно становится другим человеком. Между качествами, которые ему приписываются его поклонниками, называют и юмор. Я не нахожу ничего смешного в тех якобы комических романсах, которые мне известны из изданий гг. Бесселя и Погансена, но знаю одно произведение Мусоргского, которое доказывает, что его понятия о смешном основаны на весьма своеобразной эстетике. Он однажды написал нечто весьма длинное для голоса и фортепиано, озаглавленное “Раёк”. В этом “Райке” осмеиваются четыре музыканта, жившие в [18]60-х годах в Петербурге и не принадлежавшие к пропагаторам “Могучей кучки”» [15: 103].

В советский период сложная и неоднозначная полемика о путях развития национального русского искусства в 60-х, 70-х годах XIX века воспринималась весьма прямолинейно без оговорок и нюансов как борьба прогрессивных деятелей «Могучей кучки» с ретроградами, поддерживаемыми аристократической верхушкой и самодержавной царской властью. Деятельность композиторов «новой русской школы» в то время оценивалась как однозначно прогрессивная и единственно верная. При этом многие сложные аспекты творчества М. А. Балакирева, Н. А. Римского-Корсакова и особенно Мусоргского абсолютно не учитывались, трактовались с позиций упрощённо понимаемых «революционности», «народности» и «демократичности». Эволюция эстетических взглядов композиторов «Новой русской школы» практически не принималась во внимание или упоминалась вскользь. Мусоргский был «канонизирован» в качестве «народника» и «революционера»².

Не избежали подобной оценки и сатирические сочинения Мусоргского, в особенности, уникальный музыкальный памфлет «Раёк», в котором ярко отразились как взгляды композиторов Балакиревского кружка конца 1860-х годов, так и конкретные факты ху-

² Подробнее об этом см. статью М. Раку [10].

дожественных дискуссий о путях развития русского музыкального искусства, а характеристики музыкальных деятелей, данные им Мусоргским в «Райке», стали хрестоматийными.

Появившиеся в последние десятилетия новые исследования, ставшие доступными для изучения архивные документы, требуют нового подхода в исследовании творчества русских классиков, заставляют пересмотреть прежние оценки многих явлений в истории русской музыки.

2. «Ретроградные музыкальные деятели»

В «Райке» Мусоргский представляет четверых своих современников, известных представителей музыкальной общественности — Николая Ивановича Зарембу, Феофила Матвеевича Толстого, Александра Сергеевича Фаминцына, Александра Николаевича Серова. Кроме того, в тексте упоминается Аделина Патти — солистка итальянской оперы, и в завуалированном виде — Рихард Вагнер (А. Н. Серов — друг и пропагандист творчества Вагнера, появляется на «Тевтонском Букефале, заморённом Цукунфтистом» — намёк на «музыку будущего»).

Само определение «ретрограды» мы встречаем в статье В. В. Стасова «Музыкальные лгуны» [12: 186–187]. Написанная в пылу полемики, эта статья отличается весьма резким тоном и достаточно обидными определениями, данными Стасовым своим музыкальным оппонентам, которые «копошатся и ползают» [12: 187] на страницах журнала «Голос».

Характеристики, данные Стасовым в этой статье, полностью совпадают с восприятием М. П. Мусоргского. «Ростислав поминутно выглядывает со своей азбукой и указкой, печально бормоча о непочтении к старшим, о соль-бекаре и Гюи Д'Ареццо; г. Фаминцин вздыхает о развращении нравов и слишком малых реверансах перед учебниками, за пределами которых он ничего не понимает в музыке. <...> г. Серов представляет из себя бесконечный водевиль с переодеванием и, не помня, что сам говорил за минуту прежде, перепутывает, перевирает всё, до чего ни дотронется, и на каждом шагу доказывает решительное отсутствие какой бы то ни было способности к музыкальной критике...» [12: 187–188].

Такое восприятие действующих лиц «Райка» надолго стало хрестоматийным: «ограниченный теоретик-доктринёр» Заремба [5: 229]; «консерватор Заремба» [5: 241]; «рьяный блюстител классических правил Фаминцын», «примитивная аляповатая песня дура-

ка» [5: 241]; напуганный «музыкант-ретроград» Фаминцын [3: 113]; бессмысленные колоратуры *a la Patti* [3: 117]; «бесцветный романс Фаминцына» [3: 122]; «оперные темы Серова с их поверхностной театральной патетикой и шаблонными приёмами [3: 122]; «Отличавшая уже и раньше Серова уверенность в праве вести за собой музыкальную общественность возросла до крайней степени» [15: 107].

Кем же были эти «ретрограды» на самом деле?

2.1. Николай Иванович Заремба (1821–1879) — музыкальный педагог и теоретик, с 1862 года — профессор теории музыки и с 1867 по 1873 год — директор Санкт-Петербургской консерватории. Заремба был прекрасно образованным музыкантом. В Петербурге он брал уроки у И. Б. Гросса³ и А. А. Герке (у которого впоследствии занимался и Мусоргский), затем в Берлине учился у выдающегося музыканта-теоретика А. Б. Маркса⁴.

Вот как вспоминал о Зарембе Г. А. Ларош: «Николай Иванович обладал многими из качеств, составляющих идеального профессора. Хотя, если не ошибаюсь, дело преподавания было для него новое, он явился во всеоружии, очевидно приготовив и разработав курс до последних мелочей, равно твердый в эстетических убеждениях и находчивый в изложении предмета <...> Он был чрезвычайно красноречив. Иногда, быть может, он впадал в некоторые излишества, но красноречие в нем не было пустою звонкою фразой: оно было отражением пламенной любви к искусству и к своему поприщу преподавания. <...> Обладая головою чрезвычайно логическою и, быть может, пользуясь плодами своего богословского образования, кото-

³ Иоганн Бенъямин Гросс [Johann Benjamin Groß] (1809–1848), выдающийся виолончелист и композитор. Активно концертировал в городах Германии: Веймаре, Лейпциге, Магдебурге, Нюрнберге и др. Поддерживал тесные творческие контакты с Ф. Виком, К. Шуман, Р. Шуманом, Ф. Мендельсоном. С 1839 г. жил и работал в России, активно участвовал в концертной жизни Санкт-Петербурга. Как пишет Г. Петрова, «Гросс прожил в Петербурге десять лет; будучи незаурядным музыкантом академической выучки, играл в оркестре, концертировал, писал музыку, и — что крайне важно — оказался у истоков публичного камерного инструментального исполнительства» [9: 268].

⁴ Адольф Бернгард Маркс (1795–1866), один из самых авторитетных музыкальных учёных своего времени. Он оказал сильное влияние на Ф. Мендельсона (рекомендовал ему исполнить «Страсти по Матфею» И. С. Баха). Автор 4-томного Учения о форме (Die Lehre von der musikalischen Komposition, 1837–1847 годы).

рое у него, как мне тогда казалось, было для дилетанта недурное, Заремба имел склонность и дар приводить всякое учение во внешний систематический порядок, сообщавший ему убедительность и красоту. Эта сторона его лекций мне нравилась чрезвычайно» [20]. Хотя Ларош писал о многих разногласиях П. И. Чайковского с Зарембой, он всё же упомянул об одном факте: «Когда я в 1862 или 1863 году в разговоре с Чайковским удивлялся его трудолюбию и энергии, с которою он писал огромные задачи, он отвечал мне, что первое время на курсах Михайловского дворца он занимался “кое-как, знаете, как настоящий любитель” и что однажды Заремба после класса отозвал его в сторону и стал увещать его относиться к делу серьезнее, между прочим говоря, что у него несомненный талант, и вообще выказывая неожиданно теплое к нему отношение. Тронутый до глубины души, Петр Ильич решил с этой минуты бросить свою лень и начал работать со рвением, которое так и не покидало его в течение всего консерваторского поприща» [20].

Заремба имел прекрасное общее образование, был композитором-любителем. Проявляя некоторый консерватизм в своих музыкальных взглядах (о которых сообщал Ларош), Николай Иванович всё же внёс значительный вклад в развитие профессионального образования в России: он первым начал преподавать теорию музыки на русском языке, инициировал организацию хорового и оперно-сценического классов, существенно реорганизовал фортепианный класс с целью повысить фортепианную подготовку младших курсов. Время подтвердило необходимость развития систематического музыкального образования в России. Среди его учеников были: П. И. Чайковский, Г. А. Ларош, Н. Ф. Соловьев, А. И. Рубец, Г. А. Маренич, К. А. Альтани, К. К. Зике, И. А. Помазанский, Г. Г. Кросс, К. К. Фан-Арк, Н. А. Губерт, Е. А. Лавровская, А. Н. Есипова, В. И. Сафонов и др., составившие славу русской музыкальной школы. Все ученики Зарембы прекрасно отзывались о Николае Ивановиче.

Именно Заремба пригласил М. А. Балакирева работать в консерватории, вести класс хорового пения, рекомендовав его Великой княгине Елене Павловне. Кстати, факт работы Балакирева в консерватории, как и его близость к царской семье (особенно в годы царствования Александра III) долгое время ускользали от внимания исследователей⁵.

⁵ Об этом пишет Т. А. Зайцева [4].

2.2. Фиф — Феофил Матвеевич Толстой (1810–1881) — музыкальный критик, писатель, композитор-любитель, выступавший в печати под псевдонимом «Ростислав». Ф. М. Толстой происходил из древнего дворянского рода Кутузовых (был внуком знаменитого фельдмаршала М. И. Кутузова). Из другой ветви этого рода происходил ближайший друг М. П. Мусоргского, поэт А. Голенищев-Кутузов. Ф. М. Толстой имел чин тайного советника, являлся гофмейстером Высочайшего Двора, со второй половины 1860-х годов — членом совета Главного управления по делам печати. Он состоял в переписке с Ф. М. Достоевским, И. А. Гончаровым, был хорошо знаком с М. И. Глинкой, пропагандировал его творчество.

Взгляды Толстого на развитие искусства в России менялись с течением времени. Так, несмотря на многолетнюю полемику в печати с критиком А. Н. Серовым, Толстой приветствовал его композиторское творчество. В своих статьях он неоднократно высказывался о необходимости широкого обсуждения путей развития музыкального искусства в России, считая, что «рознь и антагонизм, существующие в наших артистических кружках, тормозят дело. Действительно, при бóльшем общении между людьми, посвятившими свою жизнь искусству, многие вопросы, которые теперь разрываются <...> на клочки, могли бы быть обсуждены и порешены сообща»⁶ [17].

Ф. М. Толстой был готов к диалогу и совместному обсуждению проблем: «У музыкального критика, — писал он, — главная цель должна заключаться в том, чтобы всеми доступными средствами действовать на воспитание музыкального вкуса публики. Средства для этой благой цели очень разнообразны, например, не исключаются даже и сатира, насмешки над нелепостями, над заблуждениями ложного вкуса; не исключается и жаркая, но благородная полемика с лицами убеждений противоположных» [там же]. Не случайно в тексте «Райка» Мусоргский называет Фифа и всесторонним, и примирителем.

В конце 1869 года Ф. М. Толстой руководил комитетом РМО, который распоряжался репертуарной политикой и присуждением премий. Членом (а затем и председателем) этого же комитета был А. Н. Серов. При их содействии и было выдвинуто предложение о приглашении в комитет М. А. Балакирева, Н. А. Римского-Корсакова и Г. Я. Ломакина, так как «комитет пришел к убеждению, что

⁶ Авторская дореформенная орфография в данном случае приведена в соответствии с современными нормами.

программы концертов русского музыкального общества должны составляться при возможно-широком эклектическом воззрении на искусство <...> а во-вторых, что в первом же заседании комитета выражено было мнение о необходимости пополнить состав комитета приглашением еще нескольких лиц, чтобы сосредоточить в нем участие специалистов всех существующих здесь музыкальных воззрений» [17]. Композиторы «Могучей кучки» к подобной толерантности оказались явно не готовы.

2.3. Александр Сергеевич Фаминцын (1841–1896) — композитор, музыкальный критик, педагог, исследователь. Он происходил из древнего шотландского дворянского рода⁷. В период работы в консерватории (1865–1872) Фаминцын не только вёл курс истории музыки и музыкальной эстетики, но сделал ряд переводов на русский язык трудов по теории музыки — «Учебник гармонии», «Учебник контрапункта», «Учебник фуги», «Элементарная теория» (с комментариями переводчика) Э. Ф. Э. Рихтера, а также «Всеобщий учебник музыки» А. Б. Маркса и «Руководство к модуляции» Ф. Дрезеке. Эти переводы сыграли весьма важную роль в становлении русского музыкального теоретического образования.

В 1880-е годы Фаминцын стал автором этнографических трудов и трудов по истории музыки, среди которых: «Божества древних славян» (1884), «Древняя индокитайская гамма в Азии и Европе» (1888–1889), «Скоморохи на Руси» (1889), «Гусли, русский народный музыкальный инструмент» (1890). Они получили высокую оценку у современников и сохраняют известную актуальность и в настоящее время. Фаминцын — единственный из «Музыкальных воевод» — не только ответил на саркастическую статью В. В. Стасова («Музыкальные лгуны»), но и попытался добиться оправдания цивилизованным способом — через суд. Судебное решение в итоге было вынесено в его пользу, и Стасов был приговорён к домашнему аресту за публичное оскорбление. Эта история легла в основу музыкального эпизода М. П. Мусоргского. Творческая полемика Мусоргского и Фаминцина началась ещё до сочинения «Райка». В 1867 году был написан музыкальный памфлет — пародия «Классик», ставший музыкальным ответом на критическую статью А. С. Фаминцина,

⁷ Сведения о его происхождении и подробную биографию приводит З. Слободзян [21].

посвящённую исполнению симфонической картины Н. А. Римско-Корсакова «Садко» в концерте РМО⁸.

2.4. Деятельность **А. Н Серова (1820–1871)** не нуждается в представлении. Он был выдающимся теоретиком, труды которого заложили основы отечественной музыкальной науки. Его статьи, посвящённые творчеству Бетховена, Глинки, Даргомыжского давно стали классикой. Оперы Серова сыграли важную роль в становлении оперного жанра в России, и оказали влияние на творчество Римского-Корсакова, Чайковского, да и самого М. П. Мусоргского. Отзыв Мусоргского в письме Балакиреву (10.06.1863) [7: 34–40] на премьеру оперы «Юдифь» свидетельствует о серьёзном изучении этого произведения. Наряду с критическими замечаниями, высказанными в этом основательном анализе оперы, Мусоргский писал, что «Юдифь» — «первая после “Русалки” серьёзно трактованная опера на русской сцене» [7: 34–40]. Некоторые фрагменты оперы он оценивал очень высоко: «это такая торжественная затишь, так и не заканчивающаяся, и это прекрасно», «инструментовка мила и поэтична», «дуэттино — естественно и умно», «марш Олоферна ординарный, но недурно инструментованный» [7: 34–40]. Письмо изобилует нотными примерами, Мусоргский по памяти цитировал многие фрагменты оперы. А обилие цитат из «славной оперы» «Рогнеда» в «Райке» также свидетельствует о прекрасном знании Мусоргским музыки Серова. В своих статьях 1850-х годов Серов активно приветствовал первые сочинения композиторов «Могучей кучки», однако после холодного отзыва Балакирева об опере «Юдифь» (Серов специально послал Первый акт на рецензию именно Балакиреву, мнением которого очень дорожил), а также ссоры с В. В. Стасовым, вызванной личными причинами, отношения Серова к балакиревскому кружку резко изменилось. В эти годы он стал более активно общаться с членами комитета РМО и с Ф. М. Толстым, очень сочувственно отзывавшимся о его композиторских опытах.

2.5. Наиболее смелым шагом в «Райке» стало появление музыки «Евтерпы» — **Великой княгини Елены Павловны (1810–1873)**. Известно, что цензура запрещала выводить на сцене в операх представителей семьи Романовых. Появление одной из представитель-

⁸ См. об этом: [5: 241].

ниц царской фамилии, да ещё и в комическом сочинении — было беспрецедентным шагом, и, возможно, повредило Мусоргскому в продвижении его сочинений.

Беликая княгиня Елена Павловна (урождённая Фридерика Шарлотта Мария Саксен Альтенбургская) была одной из покровительниц искусства. Она отличалась широкими интересами, оказывала влияние на политические процессы в России, была активной сторонницей отмены крепостного права, проводила либеральные реформы, облегчающие жизнь крестьян, в собственных имениях. Елена Павловна активно участвовала в создании общества Красного креста в России, была учредительницей Елизаветинской больницы в Петербурге. В 2004 году Елене Павловне был установлен памятник в здании Санкт-Петербургской медицинской академии.

Беликая княгиня покровительствовала писателям, поэтам, художникам, учёным, музыкантам. При её поддержке было основано РМО и открыты музыкальные классы, впоследствии реорганизованные в консерваторию. Она даже выделила часть помещений в Михайловском дворце для работы музыкальных Классов РМО. При её непосредственном участии были организованы регулярные концерты РМО, руководить которыми в 1867–1868 годах по рекомендации Кологривова и Зарембы был приглашён М. А. Балакирев.

Однако отношения великой княгини и Милия Алексеевича не сложились. В своём исследовании Т. А. Зайцева пытается восстановить объективную картину разногласий, возникших между Еленой Павловной и Балакиревым:

«Елене Павловне, дочери принца Павла-Карла-Фридриха Вюртембергского, получившей основательное образование во Франции, казалось естественным, что в России должны главным образом следовать образцам, выработанным на Западе. Кроме того, и великой княгине, и Балакиреву было не занимать ни гордости, ни пламенной твердости в достижении намеченных целей. <...>

Балакирев не сделал ни шага, чтобы избежать противостояния. Ибо эта была борьба не только и не столько за сохранение своей творческой независимости, сколько ради того, чтобы дать возможность отечественному искусству идти в том направлении, которое он считал верным. И еще — Балакирев торопился использовать предоставленный ему судьбой случай для дела. На дипломатию не хватало ни времени, ни желаний. В такой ситуации конфликт между покровительницей и Балакиревым был неизбежен. Он и случился» [4: 18].

Мысль о том, что в конфликте были виновны обе стороны, высказывал и Римский-Корсаков в «Летописи моей музыкальной жизни»: «Вероятно, нетерпимый, нетактичный и несдержанный Балакирев был тоже несколько повинен в возникших неудовольствиях. Говорили, что год тому назад великая княгиня, благоволившая тогда к нему, любезно хотела послать Милия Алексеевича за границу — людей посмотреть; что будто бы Балакирев с пренебрежением отверг это предложение. Быть может, это только рассказы, но в результате был отказ Балакирева от управления концертами Русского музыкального общества, положивший начало неравной, затянувшейся на несколько лет борьбе между ним и Обществом, борьбе прогресса и консерватизма» [11: 63].

Мусоргский, сочиняя «Раёк» находился под впечатлением от разразившегося скандала и увольнения Балакирева. Отношения его к Елене Павловне в письмах крайне негативное. Он именует её «Алёной», а музыкальное общество «Алёниным скотным двором» [7: 33].

2.6. Объектом критики в «Райке» также стала **Аделина Патти (1843–1919)** — выдающаяся итальянская певица, обладавшая поразительной вокальной техникой и чистым звонким тембром. Гастроли Патти в России неизменно сопровождались восторженными отзывами. Ф. М. Толстой восхищался искусством примадонны и в этом был не одинок. Целый ряд отзывов посвятил ей П. И. Чайковский: «...Патти по всей справедливости занимает уже много лет сряду первое место между всеми вокальными знаменитостями. Чудный по звуку, большой по растяжению (диапазону) и по силе голос, безупречная чистота и лёгкость в колоратуре, необыкновенная добросовестность и артистическая честность, с которою она исполняет каждую свою партию, изящество, теплота, элегантность, — всё это соединилось в этой изумительной артистке в должной пропорции и в гармонической соразмерности...» [14: 281].

2.7. Незримо, в виде «цукунфтиста» (создателя «музыки будущего») в «Райке» присутствует Рихард Вагнер, музыку которого в эти годы в России в основном знали по концертному исполнению фрагментов из опер, впервые прозвучавших во время гастролей Вагнера в России в 1863 году⁹. В 1868 году в Мариинском театре была поставлена опера «Лоэнгрин». Ц. Кюи в своих статьях выражал,

⁹ Эти гастроли были организованы А. Н. Серовым.

вероятно, общее мнение членов Балакиревского кружка, когда писал: «Музыка Вагнера страдает изысканностью и извращенностью; <...> Вагнер изысканными, болезненными гармониями и слишком ярким оркестром старается скрыть бедность музыкальной мысли, как старик скрывает свои морщины под толстым слоем белил и румян!» [19].

Мусоргский с чутьём гениального музыканта не мог не оценить достоинств музыки Вагнера: «Вагнер силён, и силён тем, что щупает искусство и тербит его» (письмо Н. А. Римскому-Корсакову 4.10.1867) [7: 64], но общая позиция членов кружка для него оказалась важнее.

Творчество Вагнера в русской музыке долгое время было «камнем преткновения». Сила и мощь немецкого новатора смущала молодых русских композиторов. В конце 1880-х годов уже после смерти Мусоргского Римский-Корсаков пережил и страстное увлечение Вагнером, и глубокий творческий кризис, вызванный размышлениями о проблемах оперной драматургии. Искания великого немецкого реформатора и русских оперных гениев во многом пересекались. Мусоргский, как и Вагнер, пытался реформировать оперный жанр, приблизить его к драматическому искусству. Так же, как и Вагнер, Мусоргский обладал литературным талантом и сам создавал литературную основу своих опер. Его открытия в области оркестровки, стремление обновить музыкальный язык были во многом созвучны поискам немецкого композитора. И чтобы сохранить свою художественную оригинальность, Мусоргскому нужно было преодолеть его влияние.

3. Сочинение на случай или эстетический манифест?

«Как слова, так и музыка содержат в себе множество намеков, доступных только самому тесному кружку посвященных: для того чтобы понять “Раёк”, мало быть музыкантом или облагороженным дилетантом, как сами члены кружка Мусоргского, — нужно еще знать музыкальные дразги, происходившие в [18]60-х годах в Петербурге, нужно знать неинтересную повесть об ангажированных и неангажированных артистах, о способе преподавания одного профессора, о каком-то обеде, на который кто-то не был приглашен, чтоб понять веселость Мусоргского и хохотать вместе с ним. “Раек” — самое цеховое (в дурном смысле слова) произведение, которое когда-нибудь появлялось в музыке»¹⁰. Эта мысль Г. Лароша о необходимости

¹⁰ Цит. по: [13: 106].

комментария была поддержана Н. А. Римским-Корсаковым, который писал Стасову в 1874 году: «Я пришёл к тому, что вещи, подобные “Райку”, суть вещи одного дня и очень тесного кружка, требуют объяснений, комментарий и т. д., а главное знакомства с изображаемыми личностями. Не подготовленной таким образом публике они нравятся всурьёз, например “О, Патти, Патти”»¹¹. Эту мысль высказывают и некоторые современные исследователи. «...В наше время тем более многие фразы текста, на обыгрывании которых основаны ирония и сарказм, вряд ли понятны даже музыканту <...> Кроме того, сам музыкальный смысл пародий требует для распознаваний немалой эрудиции» [1: 274].

Нам представляется, что это не совсем так. Музыкальные характеристики, данные Мусоргским в его сочинении своим героям, выводят его из ряда «сочинений на случай» и превращают в своего рода эстетический манифест композиторов Новой русской школы периода её расцвета. Приёмы пародии и цитирования, найденные Мусоргским в своём музыкальном памфлете, имели плодотворнейшее продолжение в развитии музыкальной сатиры в XX веке.

3.1. Музыкальные характеристики героев.

Мусоргский в этом сочинении со всей яркостью применил метод музыкальной пародии и цитаты. Именно музыкальная драматургия «Райка» превращает его из сиюминутного «сочинения на случай» в эстетический манифест.

Н. И. Зарембу характеризует цитата из оратории Генделя «Иуда Маккавей».

В оратории Генделя это хор юношей — приветствие героя-победителя — он звучит в высоком регистре у женских голосов легко и празднично. Мусоргский помещает тему в низкий регистр, медленный темп придаёт ей мрачный и тяжёлый характер. Сатирические стрелы Мусоргского направлены не столько против конкретного профессора консерватории, сколько против академизма и схоластики в целом, против превращения музыкальной классики в застывшие мертвенные образцы для подражания. Из всех композиторов «Могучей кучки» именно Мусоргский категорически не признал системы академического образования, в его письмах мы находим многочисленные критические выпады против «немецких переходов». Уход Римского-Корсакова в консерваторию и его занятия контрапунктом он оценивал, как измену общему делу.

¹¹ Цит. по: [1: 274].

Пародия на **Ф. М. Толстого** выдержана в жанре вальса. Мусоргский, уделявший столь большое значение тексту, утрирует бессодержательность и примитивность этой арии в итальянском духе. Он применяет бесконечные повторы слов, произвольно разрывает слова на слоги, заканчивая этот раздел длинной виртуозной каденцией. Борьба с «итальянщиной» была одним из важнейших элементов эстетики Новой русской школы. Итальянская опера ещё с конца XVIII века занимала ведущие позиции на русской сцене. Как пишет А. Л. Порфирьева: «итальянская опера была повальной модой, модным во всех отношениях клубом, модным предметом светских пересудов, “хорошим тоном”. <...> Мусоргский отталкивался от итальянской эстетики как *от обратного* всему истинному и драгоценному в искусстве» [8: 198]. Очарование высокого искусства бельканто было огромным. Итальянский оперный стиль оказал существенное воздействие на формирование композиторского стиля М. И. Глинки, но отношение композитора к итальянской оперной эстетике на протяжении всей жизни было неоднозначным и противоречивым¹².

В случае с **А. С. Фаминциным** Мусоргский был наиболее привязан к конкретной ситуации. В его характеристике автор «Райка» цитирует один из романсов композитора, рисуя сцену «героического сражения» «тяжко раненого младенца» с «врагом» (В. В. Стасовым). После трагической развязки («И погиб») Мусоргский развенчивает «подвиги» героя, понесшего лишь «моральный удар». В этом эпизоде сарказм Мусоргского неожиданно открывает и другой смысл. Бурные баталии об искусстве, разворачивающиеся в прессе в те годы, к счастью, оставались лишь сражением на бумаге, не имея каких-либо серьёзных последствий (даже несмотря на судебную тяжбу Фаминцына и Стасова).

Отношение Мусоргского к **А. Н. Серову** было неоднозначным.

В характеристике А. Н. Серова Мусоргский пародирует его отношение к народной песне. Как известно, музыкальной характеристикой Серова (а затем и основой гимна «прекрасной Евтерпе») стала народная песня «Из-под дуба, из-под вяза», характеризующая Дурака в опере «Рогнеда». Творчество композиторов новой русской школы опиралось на народные истоки, они относились к народной песне как величайшей художественной ценности, считая, что под-

¹² Подробнее об этом см.: [2].

лино народны лишь сохранившиеся в неприкосновенности крестьянские песни, в отличие от «псевдонародных» городских песен. Прimitивное цитирование, упрощение содержания фольклорных образцов вызвало их резкую критику и неприятие. Использование Мусоргским популярнейшей народной песни в качестве финального гимна Евтерпе стало его художественным открытием, предвосхитив подобный приём в творчестве Римского-Корсакова («Золотой петушок») и Стравинского («Петрушка»).

Появление великой княгини Елены Павловны в «Райке» ставит ещё одну очень важную проблему — проблему о государственной поддержке искусства. Кого должен поддерживать «златой дождь с Олимпа»?

Мусоргский и XX век. Проблемы, поставленные в «Райке», с новой силой обострились в XX веке: сначала в 20-е годы во время напряжённой полемики деятелей РАПМ и АСМ, а затем в 40-е, во время печально известной «борьбы с формализмом». Форма музыкального сатирического памфлета ожила в «Антиформалистическом райке» Д. Д. Шостаковича¹³. Ярмарочное скоморошье представление у Шостаковича превратилось в заседание музыкальных деятелей. Но проблемы, поставленные Мусоргским, вновь оказались злободневными. Тема государственной поддержки музыкального творчества теперь вылилась не в «золотой дождь» «музы Евтерпы», а в нудные поучения Единицина (народная грузинская песня «Сулико» в его устах звучит мрачно и угрожающе, её искажение прямо напоминает отношение Зарембы к музыке Генделя). В конце сочинения из уст Тройкина звучат уже прямые угрозы в адрес несогласных («Тех будем мы сажать») на музыку опереточного канкана. (Вспомним «гимн Евтерпе» на мотив плясовой «Песни Дурака»). Двойкин, подобно Фифу, охарактеризован легкомысленным изящным вальсиком, а затем стремительной лезгинкой. Теперь уже не творчество кучкистов беспокоит музыкальных деятелей, а страшные диссонансы новаторов XX века. Им в пример ставятся «музыкальные классики» — «Глинка, Чайковский, Римский-Корсаков». Проблемы традиционного и новаторского, схоластического и живого, западного и национального вновь оживают в отечественном искусстве.

¹³ См. об этом: [16, 13].

Литература

1. *Головинский Г. Л., Сабина М. Д.* Модест Петрович Мусоргский. М.: Музыка, 1998.
2. *Джуст А.* Михаил Глинка и Италия: история противоречивых отношений // Италия — Россия: четыре века музыки. Москва: ABCdesign, 2017.
3. *Дурандина Е. Е.* Вокальное творчество Мусоргского; Исследование. М.: Музыка, 1985.
4. *Зайцева Т. А.* «Попробуйте меня от века оторвать...» // М. А. Балакирев. Личность. Традиции. Современники / ред.-сост. Т. А. Зайцева; СПбГК. СПб.: Композитор, 2004. (Серия «Балакиреву посвящается»).
5. История русской музыки: в 10-ти т. М.: Музыка, 1994. Т. 7: 70–80-е годы XIX века. Ч. 1. Ю. В. Келдыш, Л. З. Корабельникова, Т. В. Корженьянц, Е. М. Левашёв, М. Д. Сабина.
6. М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников: Сборник / сост. текстолог. ред., вступит. статья и комментарий Е. М. Гордеевой. М.: Музыка, 1989.
7. *Мусоргский М.* Письма. М.: Музыка, 1981.
8. *Порфирьева А. Л.* Итальянская опера в Одессе: 1809–1865. Южная версия Северной Пальмиры // Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь-исследование / М-во культуры РФ, Рос. ин-т истории искусств. СПб.: Композитор-Санкт-Петербург, 1996. Т. 12: XIX век: страницы биографии / [Федер. целевая прогн. «Культура России (2012–2018 годы)» / отв. ред., сост. Р. А. Огаркова]. 2013. С. 168–200.
9. *Петрова Г.* Иоганн Бенъямин Гросс — виолончелист-виртуоз и забытый композитор // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь-исследование. XIX век. 1801–1861. Материалы к энциклопедии. Том 14 / отв. ред. и сост.: Н. А. Огаркова. СПб.: Российский институт истории искусств, Композитор, 2017. С. 267–287.
10. *Раку М.* Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи / Марина Раку. М.: Новое литературное обозрение, 2014.
11. *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. М.: Гос. муз. издательство, 1955.
12. *Стасов В. В.* Статьи о музыке. В пяти выпусках. Вып. 2. / сост. Н. Симанова, ред. Вл. Протопопов. М.: Музыка, 1976. (Русская классическая музыкальная критика).

13. Уилсон Э. Жизнь Шостаковича, рассказанная современниками. СПб.: Композитор, 2006.
14. Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. М.: Музыкальное государственное издательство, 1953.
15. Яковлев Вас. К истории «Райка» и «Классика» // Сов. музыка. 1967. № 6. С. 103–107.
16. Якубов М. «Раёк» Мусоргского и «Антиформалистический раёк» Шостаковича // Музыкальная академия, 1997. № 4. С. 149–155.

Интернет-ресурсы

17. Воспоминания О. М. Толстаго АЛЕКСАНДРЪ НИКОЛАЕВИЧЪ СЪРОВЪ. 1820–1871. URL: http://az.lib.ru/t/tolstoj_f_m/text_1874_serov_oldorfo.shtml (дата обращения 05.08.2019).
18. Кёнигсберг А. К. Вагнер в России. URL: <http://wagner.su/node/177> (дата обращения 05.08.2019).
19. Кюи Ц. А. Избранные статьи 1871 г. URL: https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/kyi_is1871.htm (дата обращения 05.08.2019).
20. Ларош Г. А. П. И. Чайковский в Петербургской консерватории. URL: <http://www.tchaikov.ru/memuar023.html> (дата обращения 05.08.2019).
21. Слободзян З. А. С. Фаминцын. Годы юности. Санкт-Петербургская Консерватория. URL: http://www.conservatory.ru/sites/default/files/uploads/zurnaly/Musicus_55_web_conservatory/Musicus_55_Slobodzyan.pdf (дата обращения 05.08.2019).

Алиса Тимошенко
(Санкт-Петербург)

**«Женитьба» М. П. Мусоргского:
От технологии певческого процесса к новой поэтике**

В письме к Цезарю Кюи от 3 июля 1868 года Мусоргский написал: «В моей *opéra dialogue* я стараюсь по возможности ярче очерчивать те перемены интонации, которые являются в действующих лицах во время диалога, повидимому, от самых пустых причин, от самых незначительных слов, в чем и таится, мне кажется, сила гоголевского юмора» [9: 46–47]. Речь шла об опере «Женитьба» — одном из самых неординарных сочинений не только в наследии Модеста Петровича Мусоргского, но и в истории европейской оперы второй половины XIX века. Не будучи предназначенной для сценической жизни по причине своей незаконченности, эта опера, тем не менее, оркестровалась многими русскими и европейскими композиторами. Ее постановки в последнее время становятся все более частыми, в чем сказывается ее особое, по выражению выдающегося русского дирижера Геннадия Николаевича Рождественского, место в ряду неоконченных шедевров¹. Первая гоголевская опера Мусорг-

¹ В 1908 г. клavier первого действия оперы был издан в редакции Н. А. Римского-Корсакова, в том же году 21 декабря состоялось ее концертное исполнение на музыкальном утреннике «Кружка любителей русской музыки» в Москве. 19 марта 1909 г. в рамках «Вечеров современной музыки» премьера прошла в Петербурге. В 1917 г. опера ставилась дважды — 24 февраля на вечере журнала «Музыкальный современник» (в режиссуре В. Э. Мейерхольда), партию рояля вел В. Г. Каратыгин (Петроград, зал Петровского училища); и 13 октября — на сцене петроградского Театра музыкальной драмы состоялась постановка оперы в инструментровке и под управлением А. Гаука. Известны две постановки оперы на французском языке: в апреле 1923 г. в Париже опера ставилась в инструментровке М. Равеля; 7 января 1930 г. в Монте-Карло — в инструментровке М. Беклар д'Аркур. В 1930 г. М. Ипполитов-Иванов оркестровал и закончил оперу, положив на музыку свое либретто по второму действию пьесы Н. В. Гоголя. Эта редакция (в 4 действиях) впервые прозвучала по Московскому радио в 1931 г. В редакции Н. Черепнина «Женитьба» была впервые исполнена на немецком языке в Эссене 14 ноября 1937 г., на русском — в Париже в июле 1939 г. Существует также редакция Д. Рёнемана; свои версии оркестровки сделали А. Дюамель (1954) и Г. Рождественский (1982). В 1981 г. П. Устинов поставил оперу в Милане, на сцене «Ла пиккола Скала». В 1991 г. по заказу Мариинского театра новую оркестровую редакцию сделал петербургский

ского содержала в себе возможности множества исполнительских и исследовательских интерпретаций, являясь средоточием «культурных предчувствий» (А. И. Климовицкий), открывала новые пути развития истории музыкальной культуры. «Женитьбой» начинается отечественная, да и вся мировая оперная гоголиана², получившая продолжение не только в творчестве композитора и его современников, но и в XX веке — у Шостаковича, Прокофьева, Гречанинова, Щедрина, Мартину, Буцко, Холминова и др. Уже собственно замысел, на который ориентировался композитор — передать тончайшие нюансы гоголевской прозаической речи через музыкальную интонацию, та самая, по выражению Мусоргского добровольная «клетка», в которую он сам себя посадил, — являясь, по сути, технологической задачей, концептуально вписывается в категории музыкального мышления второй половины XX века, когда сочинение создавалось ради осуществления той или иной технической идеи или композиционной модели [15: 112–183]. Будучи, в силу очевидных причин, неоконченным сочинением, эксперимент с омузыкаливанием прозаической речи довольно быстро себя исчерпал — опера Мусоргского обладает столь большим творческим потенциалом, что представляется многогранным объектом культурного диалога с самыми разными явлениями и тенденциями западноевропейской культуры XIX — начала XX века. Выявить наиболее значимые из них и стало целью настоящей статьи.

композитор В. Л. Наговицин (URL: <https://www.classic-music.ru/zhenitba.html> [дата обращения 24.06.2019]). В последние годы постановки оперы часто осуществляются в студенческих театрах и на камерных сценах: в 2014, 2015 и 2019-м гг. опера ставилась студентами факультета музыкального театра РУТИ-ГИТИСа (мастерская профессора Д. Бергмана) и Камерным молодежным оркестром Государственного музыкально-педагогического института им. М. М. Ипполитова-Иванова под руководством профессора В. Вороны (URL: <https://rg.ru/2014/11/13/gogol.html> [дата обращения 27.06.2019]); в 2015 г. опера поставлена Ростовским музыкальным театром, режиссер-постановщик П. Сорокин (URL: <https://cityreporter.ru/muzykalnyj-teatr-pokazal-novatorskuyu-operu-zhenitba> [дата обращения 27.06.2019]); 18 марта 2019 г. в честь 175-летия композитора на сцене Мариинского театра состоялась постановка первого действия оперы в оркестровке В. Л. Наговицына (URL: https://www.mariinsky.ru/playbill/playbill/2014/3/18/3_1900 [дата обращения 27.06.2019]).

² На сюжет гоголевской «Женитьбы» написаны оперы А. Гречанинова (1946) и Б. Мартину (1952).

В «Женитьбе» Мусоргский ставит сложную новаторскую для своего времени задачу — воплотить без изменения прозаический текст Гоголя, который, по его замечанию, явился «капризнейшей штукой для музыки» [9: 54]. Задача эта не только породила целый комплекс композиторских, исполнительских и драматургических проблем, но и надолго закрепила в восприятии современников-музыкантов представление о ней как о «сборнике решений», а не «художественном произведении» [11: 17]. Несмотря на то, что комические бытовые сюжеты в русской опере встречаются уже в XVIII веке [16: 39–45] неожиданным для русской оперы был и выбор самого сюжета, его герой, вернее, «не-герой». «Женитьба» открывает в русской оперной истории поэтику пародии, гротеска, которая получит продолжение спустя несколько десятилетий в одноактной опере Игоря Стравинского «Мавра», а еще через несколько лет — в опере по своему духу опере Дмитрия Шостаковича «Нос», созданной, опять же, на прозаический текст Гоголя³. Известно, что Стравинский посвятил свою оперу Глинке, Пушкину и Чайковскому и, по словам Б. Асафьева, «она является сложным комплексом, в котором мелос Глинки, Даргомыжского и Чайковского смешан с «жестокими» любовными романсами под гитару, с сентиментальной купеческо-«мещанской лирикой» невест и их наперсниц у Островского, с залихватской цыганской песней представителей всяческой богемы — офицерской, актерской, литературной и с интонациями «военной музыки»» [2: 198]. Однако сам замысел бытовой комедии, одноактность оперы, стилистическая меткость и лаконичность музыкальных характеристик персонажей (и в одной, и в другой опере это «типы, а не индивидуальные личности» (Асафьев)), комментирующие функции оркестровой фактуры, роднят это сочинение с оперной эстетикой Мусоргского. А. И. Климовицкий в своем исследовании «Игорь Стравинский. Инструментовки: “Песнь о блохе” М. Мусоргского, “Песнь о блохе” Л. Бетховена: публикация и исследование», отмечая наиболее важные моменты в осмыслении отечественной музыкальной наукой проблемы творческих пересечений Стравинского и Мусоргского [8: 144–147], обращает внимание на мысль И. Я. Вершининой о том, что поиски Мусоргским «мелодии,

³ О проблеме претворения прозаического текста гоголевской повести Д. Шостаковичем см.: [2].

творимой человеческим говором», прорастают во многих вокальных сочинениях Стравинского («Прибаутки», «Байка...», «Свадебка» и др.) [8: 145]. В самом начале творческого пути композитор обнаруживает ту же потребность «...не менее пытливо вслушиваться в музыку народного языка со всем многообразием его диалектных оттенков»⁴, что и Мусоргский. Не случайно он становится одним из первых русских композиторов, понявших индивидуальность природы гения Мусоргского.

Возвращаясь к сюжету «Женитьбы» следует отметить, что композитор впервые в русской оперной традиции обращается к прозаическому тексту, практически не изменяя его. Причем, речь идет о современной ему прозе с ее характерными сюжетами и персонажами. В «Женитьбе» на оперную сцену впервые выведена история обывателя — надворного советника Ивана Кузьмича Подколесина. Это ведущий праздную холостяцкую жизнь человек без каких-либо героических или просто возвышенных устремлений, благородных или преступных желаний, проводящий жизнь «в обжорстве, лени, прострации» (А. Белый). Этот тип персонажа, созданный в русской литературе Гоголем в 40–50 годы XIX века (Тентенников, Манилов), был подхвачен Гончаровым и выведен на уровень общерусского типа дворянина Ильи Ильича Обломова. Мусоргский, посвященный во все новинки современной русской художественной жизни, вряд ли прошел мимо этого романа, созданного десятилетием раньше оперы⁵. Безусловна «духовная близость» Подколесина и Обломова: даже положительные качества последнего — нежная робкая душа, чистота, возвышенность — подспудно существуют, хоть карикатурно и в уменьшенном масштабе в Подколесине — вспомним, как доверчиво он погружается вслед за репликами Кочкарева в мечтания о будущей супружеской жизни. Мягкотелось, безволие, нервический страх вкупе с говорящими фамилиями — общие черты обоих персонажей. Аналогична и пара героев-антиподов — инертного тугодума Подколесина и энергичного, импульсивного Кочкарева (у Гончарова это пара «Обломов — Штольц»). Обстановка квартиры обоих героев — Обломова и Подколесина — свидетельство упадка, пренебрежения к окружающей обстановке, апатии и безволия. У Гонча-

⁴ См.: [6: 217].

⁵ Эта линия исследования осталась за рамками данной работы и может служить поводом к дальнейшим размышлениям.

рова читаем: «По стенам, около картин, лепилась в виде фестонов, паутина, налитая пылью; зеркала, вместо того, чтобы отражать предметы, могли бы служить скорее скрижалями, для записывания на них, по пыли, каких-нибудь заметок на память. Ковры были в пятнах. На диване лежало забытое полотенце; на столе редкое утро не стояла не убранная от вчерашнего ужина тарелка с солонкой и обглоданной косточкой, да не валялись хлебные крошки»⁶. Сложно найти аналогичный опыт воплощения подобного сюжета не только в русской, но и европейской опере второй половины XIX века. Скорее он близок оперным сюжетам 30-х годов века следующего: гротесковость претворения столь обыденного, не насыщенного действием сюжета, его характер развертывания, предвосхищает «кафкианский аспект» (Л. Акопян) «Носа» Шостаковича. Выбор сюжета Мусоргским был, вероятно, продиктован, его особыми внутренними свойствами — возможностью отразить тонко подмеченные писателем нюансы характера и поведения героев, реализуя их в интонации, кинетике, жестах, мимике артистов и в партии оркестра. Уже по отношению к этой ранней опере можно говорить о таком важном качестве оперных партитур Мусоргского, как «ассоциативная режиссура», определяемая Р. Э. Берченко как «особый способ организации сценического действия, <...> при котором, не теряя своей конкретности, оно неизбежно вызывает у зрителя *определенные, “запрограммированные” композитором-режиссером ассоциации*» [4: 194]. Безусловно, избранный композитором гоголевский герой в сознании его современников уже был окружен «смысловыми обертонами» художественных идей и самого Гоголя, и Гончарова.

Тема праздности, лени и бесцельности существования героя намечена в опере как один из ведущих сюжетных контрапунктов.

В период начала написания романа «Обломов» Гончаров, находясь в Симбирске в 1849 году, пишет Ю. Д. Ефремовой о том, что он открыл для себя поэзию лени: «...это единственная поэзия, которой я буду верен до гроба»⁷. Справедливости ради отметим известное позерство этой фразы писателя, по свидетельству современников отличавшегося недюжинной работоспособностью.

Возвращаясь к опере Мусоргского, можно сказать, что «поэзия лени» заключенная в партии Подколесина, передана в тончайших

⁶ Цит. по: [5: 289].

⁷ Цит. по: [5: 289].

подробностях не только его вокальной интонацией, в свободной, неровной метрике, но и, прежде всего, — в паузах, которые, по словам исполнителей, довольно трудно даются: их нужно выдержать, прочувствовать, чтобы передать особенность характера инертного, патологически ленивого героя. Н. А. Римский-Корсаков посчитал подобную стилизованную находку Мусоргского недостатком и внес существенные изменения в эту, по сути, «поэтику пауз», редуцировав их для удобства разучивания партий исполнителями и в дальнейшем, синхронизации оркестровых партий⁸: редукции подверглись и частые смены двухдольного размера на трехдольный. Вот что он писал в предисловии к своей редакции оперы: «Частые перемены размера, не ощущаемые слухом и ритмическим чувством, но затрудняющие исполнение и выучку партий наизусть, в некоторых случаях, где это оказалось возможным, уничтожены посредством вставки или отнятия промежуточных пауз» [10: 1]. Конечно, стоит помнить, что благодаря Римскому-Корсакову, в 1908 году началась сценическая жизнь оперы. Но, если учесть замечания замечательного музыковеда Александра Степановича Оголевца, посвятившего целую главу своего известного исследования анализу прозаического речитатива в «Женитьбе», то, по его наблюдениям, «нестандартные» паузы являются неотъемлемой частью того оптимального художественного решения, которое находит Мусоргский для каждой фразы писателя, они соединяют «обаятельность речи Гоголя» с убедительностью интонаций композитора [11: 41].

Опера в прозе потребовала исследования речевой интонации, что, по наблюдению Г. Головинского, закономерно снизило роль собственно музыкального компонента — метро-ритмической регулярности, тематизма, жанровости. Неизменность речитативно-декламационного стиля, отсутствие жанрово выраженной мелодики замкнутых номеров, вызывает то специфическое однообразие, которое отмечали и в ближайшем окружении Мусоргского. Однако интонационная монотонность — то, чего так опасался Мусоргский и из-за чего прекратил свою работу над оперой — создает интересный эффект: коммуникации разворачиваются как бы в режиме «реального» времени — композитор выписывает все бессвязные мысли, бесцельные разговоры, внутренний диалог героя, «тянущееся» время его праздной жизни. Для Подколесина все происходящее дей-

⁸ Известно, что Н. А. Римский-Корсаков намеревался в дальнейшем оркестровать оперу.

ствительно невероятная фантасмагория — для него реально лишь его внутреннее рефлекслирующее «я» — таким образом создается ощущение «кафкианской» иллюзорности — не случайно Гоголь, и, вслед за ним Мусоргский, называют свои сочинения — «невероятное событие в двух действиях».

Драматургия оперы выстроена так, что у слушателя возникает ощущение замедленной пленки — все жесты, движения, реакции выписаны композитором предельно тщательно и выпукло. В музыкальном языке это воплощается в «структурной и семантической плотности инструментальной партии» [6: 333], представляющей череду «инструментальных мини-портретов» (Г. Головинский), она насыщена лейтмотивами — плотными стутками передающими, вбирающими в себя и эмоционально-психологическую доминанту, и внешние характерные повадки, и мимику персонажей [6: 335]. Эта стилевая и драматургическая особенность оперы стала камнем преткновения постановок начала XX века. Так, В. Г. Каратыгин, анализируя неудачную постановку «Женитьбы» Театром музыкальной драмы в 1917 году под управлением А. В. Гаука, говорил о необходимости «найти какой-то особо интимный план всего представления...», поскольку вне отчетливой и детально проведенной связи между звуком, словом и жестом, ритмом музыкальным и ритмом пластическим, рисунком мелодии и характером легкого штриха драматической игры «все удивительное остроумие игры музыки Мусоргского сводится на нет» [7: 233]. Все подобные стратегии, сложная *режиссерская партитура* (Г. Л. Головинский, М. Д. Сабина) спектакля, не осуществимые на большой сцене, становятся доступны либо в условиях камерного театра, либо в условиях кино съемки. В 1984 году появилась киноверсия оперы. Геннадий Рождественский, сделавший оркестровку оперы и руководивший этой постановкой, соединил в одном фильме «Незавершенные шедевры. Опыты драматической музыки в прозе на тексты комедий Н. В. Гоголя» «Женитьбу» Мусоргского и «Игроков» Шостаковича. Киноверсия представляется наиболее оптимальным постановочным решением. Игра крупного и общего плана позволяет увидеть не только колорит и детали внешней обстановки, но и мельчайшие жесты, мимику, выражение лиц героев — все то, о чем говорил Каратыгин и чего, по всей видимости, желал бы Мусоргский, обладавший, по наблюдению М. Сабининой, уникальной спаянностью восприятия впечатлений жизни — зрительных и слуховых, эмоционально-психологи-

ческих и двигательно-моторных, пластических [12: 25–28]. Исследователь пишет об уникальной роли Мусоргского в процессе *прозаизации оперы*: «...кроме Мусоргского, ни одного из великих композиторов XIX века по главным показателям нельзя отнести к направлению “прозаическому”» [12: 319]. Главными факторами прозаизации оперы, по наблюдению исследователя, явился прием характерности речи, разноречия персонажей, в силу объективных причин, не могущих проявиться в опере, созданной на либретто поэтическом⁹. М. Сабинина, определяя линию преемственности опыта Мусоргского в оперном творчестве Прокофьева («Игрок», 1916; «Семен Котко»), Шостаковича («Нос»), замечает, что «Женитьба» была опытом «...до такой степени смелым, опрокидывающим устои оперности, что оценили ее <...> лишь в начале XX века, когда музыкальный театр, параллельно драматическому, потянулся к романам и повестям Гоголя, Достоевского, Толстого», захватывая во второй половине XX века и театр зарубежный, начиная с «Записок мертвого дома» Л. Яначка (1930) [12: 320]. Но именно эти радикальные опыты, по замечанию исследователя, послужили «трамплином» к созданию оперных шедевров, в которых две полярные тенденции — поэтическая и прозаическая — сочетались и давали уникальный художественный результат — «Борис Годунов», «Хованщина», «Война и мир», «Катерина Измайлова».

Воплощенная в «Женитьбе» драматургия потока меняющихся эмоциональных состояний, когда «вокальные партии чрезвычайно отзывчивы к тонким нюансам и мгновенным перепадам настроения действующих лиц» [6: 338], становится чертой жанра монооперы в XX веке. Один из первых подобных примеров — созданная в 1909 году, длящаяся чуть более 30 минут монодрама А. Шенберга «Ожидание» — обнаруживает неожиданные связи с находками Мусоргского. Наиболее очевидная связь — в технике речевого пения, которую Шенберг активно воплощает в этот период в своих сочинениях. Интересны даже совпадения творческих устремлений двух композиторов: незадолго до появления «Ожидания» Шенберг сказал слова, практически буквально повторяющие известное высказывание Мусоргского: «Музыка не должна украшать, она должна быть

⁹ В анализе музыкальной речи героев «Женитьбы» А. С. Оголевец очень обстоятельно прослеживает эту разность речевых манер персонажей, создаваемых композитором, исходя из их темпераментов, характеров и сценической ситуации.

правдивой»¹⁰. В опере характерным следствием этой творческой позиции становится фиксируемая в музыке информационная плотность эмоциональных состояний, по выражению Т. Адорно «сейсмографическая запись травматического шока» героини [1: 95], запись состояния измененного сознания.

Речевое пение в опере Шенберга явилось началом разрыва с традиционным тематизмом, тональностью, жанровостью оперы, предвосхищением его атональной техники. Но уже в речевой мелодекламации Мусоргского диссонанс едва ли не получает статус свободы, на что с возмущением указывали современники композитора, списывая это как недостаток его музыкального образования. Прозаический речитатив в «Женитьбе» является основным фактором «размывания» тональных тяготений. Этому способствуют два момента. С одной стороны, композитор следует внутренней ритмике речевой интонации, тем самым нарушая стереотипы музыкального метро-ритма и ритма функциональных связей гармонического языка. С другой — интервалика, отражающая спонтанность эмоций, также нарушает логику тонального движения, и чем острее это выделено, тем удачнее, с точки зрения композитора, сама находка. Так, например знаменитая фраза Феклы «Устарела я, отец мой, чтоб врать! Пес врет!», которой сам композитор был чрезвычайно доволен, начинаясь квинтовой интонацией, выходит к логическому ударению на уменьшенной терции и sforцандо на интонации ув. кварты «пес врет» — по замечанию А. С. Оголевца, Фекла обижена, она «явно огрызается» [11: 42]. Неожиданные скачки вверх на слабых временах, как бы невтопа с ритмом в партии Феклы, названные А. С. Оголевцом эффектом «высотной аритмии», обозначены в точной звуковысотности, но вполне могли бы исполняться в технике шпрехштимме.

Подобный сдвиг в сторону использования словесно-речевой интонации, расцененная современниками как «предвзятая немusыкальность» (Н. А. Римский-Корсаков), получивший продолжение в музыке Шенберга и в XX веке в целом, Ю. Н. Холопов, в своей статье «О сущности музыки», связывает с *изменением границ музыки*, формированием *новой сущности музыки*, в которой могут главенствовать иные параметры, не всегда сугубо музыкальные — ритм, тембр, шум, жест, движение, — которые, по наблюдению ученого, парадоксальным образом связывают феномены античности и совре-

¹⁰ Цит. по: [1: 94].

менной музыки [13]. В случае «Женитьбы» мы видим начало этого процесса, в опере Шенберга — очевидное продолжение. Таким образом, в «Женитьбе» Мусоргского оказывается много скрытых нитей, которые объединяют это сочинение с поэтикой музыкального языка XX века. Опера композитора представляет собой феномен открытого произведения — не только в буквальном смысле слова. Ее творческий потенциал, внутренняя и внешняя диалогичность художественного текста с музыкально-художественным процессом XX века, обусловила множество интересных очевидных и скрытых связей, которые еще предстоит изучать.

Литература

1. Адорно Т. Философия новой музыки. М.: Логос, 2001.
2. Акопян Л. О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества: [монография]. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004.
3. Асафьев Б. Книга о Стравинском. Л.: Музыка, 1977.
4. Белый А. Мастерство Гоголя: [Исследование]. Л.: Огиз ГИХЛ, 1934.
5. Берченко Р. Э. Композиторская режиссура М. П. Мусоргского. М.: Эдиториал УРСС, 2003.
6. Вершинина И. Я. Мусоргский и Стравинский (О дягилевской постановке «Хованщины») // М. П. Мусоргский и музыка XX века / Ред.-сост. Г. Головинский. М., 1990.
7. Галкин А. Б. Обломов // Энциклопедия литературных героев / сост. и науч. ред. С. В. Стахорский. М.: Аграф, 1997. С. 289–291.
8. Головинский Г. Л., Сабина М. Д. Модест Петрович Мусоргский. М.: Музыка, 1998.
9. Каратыгин В. Г. «Женитьба» и «Сорочинская ярмарка» // В. Г. Каратыгин Избранные статьи. М.; Л.: Музыка, 1965. С. 227–235.
10. Климовицкий А. И. Игорь Стравинский. Инструментовки: «Песнь о блохе» М. Мусоргского. «Песнь о блохе» Л. Бетховена / публ. и исслед. Аркадия Климовицкого. СПб.: Издательство «Музыкальная школа»: Российский институт истории искусств, 2003.
11. Мусоргский М. П. Избранные письма. М.: Музгиз, 1953.
12. Мусоргский М. Женитьба: (Совершенно невероятное событие в 3-х д.): Опыт драм. музыки в прозе: 1-ое д. (в 4-х сценах) / слова Н. В. Гоголя; изд. под ред. Н. А. Римского-Корсакова. СПб.; М.: В. Бессель, 1908.

13. *Оголевец А. С.* Вокальная драматургия Мусоргского. М.: Музыка, 1965.
14. *Сабинина М. Д.* Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. М.: Композитор, 1991.
15. *Соколов А. С.* Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. Исследование. М.: Музыка, 1992. С. 112–183.
16. *Ходорковская Е. С.* Русская комическая опера // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. Т. 1. XVIII в. Книга 3.
17. *Холопов Ю. Н.* О сущности музыки // SATOR TENET OPERA ROTAS. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа (к 70-летию со дня рождения). М.: МГК, 2003. С. 6–17.
18. *Щуплов А. Н.* Подколесин // Энциклопедия литературных героев / Сост. и науч. ред. С. В. Стахорский. М.: Аграф, 1997. С. 322–323.

Нина Евдокимова, Людмила Шабалина
(Екатеринбург)

**Речевая интонация у Мусоргского в ракурсе
лингвистического анализа
(по материалам исследования В. П. Костарева)**

Уральская государственная консерватория, открытая в 1934 году, была удостоена чести носить имя Модеста Петровича Мусоргского в 1939, в год первого ее выпуска, совпавшего со 100-летием со дня рождения композитора. В течение 85 лет вуз отмечает дни своих юбилеев вместе с памяtnыми датами жизни М. П. Мусоргского. Организуются концерты и конкурсы, ставятся сцены из его опер, проводятся конференции, на которых выступают преподаватели и студенты, гости консерватории, занимающиеся изучением творчества великого новатора музыкального искусства.

Первые опыты уральцев в исследовании музыки М. П. Мусоргского датируются рубежом 1940–1950-х годов. Заведующий кафедрой теории музыки и композиции тех лет В. Н. Трамбицкий планировал коллективную работу педагогов с целью всестороннего изучения творчества Мусоргского. Однако в те годы эту тему не удалось осилить. Полвека спустя выпускник консерватории 1952 года Владимир Петрович Костарев (1923–2006) сумел создать солидное исследование, отличающееся глубиной проникновения в специфику оперной и вокально-инструментальной музыки Мусоргского.

Возглавив с 1969 году кафедру теории музыки, ставшую благодаря его усилиям автономной, Костарев обратился к творчеству композитора в начале 1980-х годов и в 1993 завершил монографию «“Рубикон” Мусоргского: вокальные формы речевого генезиса» [4]. На основе этой монографии в 1996 году он защитил в Московской консерватории докторскую диссертацию. Эта защита ознаменовала собой убедительный итог многолетнего труда автора и исполнение планов его учителя — В. Н. Трамбицкого.

Среди исследований, осуществленных в Уральской государственной консерватории по изучению творчества М. П. Мусоргского, данная монография по своему научному уровню является наиболее весомой и не потерявшей своего значения. Идея исследования заключается в раскрытии своеобразия музыкального языка и принципов формообразования у Мусоргского с позиций декларированного самим композитором намерения — найти художественные средства

для воплощения разговорной речи. Согласно данной концепции воплощение Мусоргским речевой интонации исследуется Костаревым с привлечением положений теории и практики языкознания.

Предметом внимания в настоящей статье является оценка результатов лингвистического анализа речевой интонации у Мусоргского, полученных Костаревым, и прогнозирование дальнейших перспектив исследования вокально-речевого интонирования в союзе музыкознания и лингвистики.

Исследование Костарева, изданное Уральской консерваторией и ее Научно-методическим центром в начале 1990-х годов, имело, к сожалению, невысокое качество полиграфии. На другом уровне печати в 2005 году консерваторией был опубликован учебник Костарева «Вокальное произведение как синтез искусств». В нем идеи диссертации нашли отражение на музыкальном материале широкого диапазона, соответствующего разработанному им учебному курсу «Анализа вокальных произведений» [6]. Настоящая статья написана с опорой на монографию [4] и на Автореферат докторской диссертации В. П. Костарева [5].

В названии монографии «Рубикон Мусоргского» использованы слова, сказанные композитором об опере «Женитьба». Под выражением «переход “Рубикона”» композитор подразумевал сближение музыкального языка с разговорной речью [8: 100]. Обратившись к творчеству Мусоргского с точки зрения «эстетической установки на художественное воспроизведение в вокальной музыке бытовой разговорной речи», Костарев обнаружил, что «возникающие в связи с этим проблемы, раскрыты недостаточно» [5: 1].

Отсюда родилась цель исследования — «рассмотреть вокальный язык и формы вокальных произведений Мусоргского как единую систему, где главной системообразующей ячейкой является интонация, извлеченная из звуковой картины разговорной речи» [5: 1]. Заявленная автором логика системного подхода диктует структуру всей работы, выстроенную от анализа речевой интонации к изучению синтаксиса и форм целого. В ее задачи входят: раскрытие специфических параметров музыкального языка, соотношения словесного и музыкального текстов, вопросов функциональных закономерностей вокальных форм и другие.

По мнению Костарева «Мусоргский уникален в своей идее “слово сказать музыкально”, и это выявляется даже в сравнении с творчеством Даргомыжского, которого он называл “Великим учителем музыкальной правды”» [5: 6]. Отраженная в музыке речевая интона-

ция становится главным предметом анализа Костарева, и изучается им в опоре на лингвистику, а при обращении к вокальным формам — в контакте с литературоведением. В списке литературы публикации из сфер смежных наук занимают весомую долю. Это труды М. Л. Гаспарова, Л. Р. Зиндлера, А. А. Реформатского, Л. И. Тимофеева, Б. В. Томашевского, Ю. М. Лотмана, Л. К. Цеplitиса, Л. В. Щербы, Е. О. Черемисиной и других авторов.

Музыковедческую базу работы составляет «асафьевское понимание музыки как искусства интонируемого смысла, определяющее связь всех компонентов музыкального произведения с процессом интонирования» [5: 2]. Указав на развитие этих идей у С. С. Скребкова, Е. А. Ручьевской, И. И. Земцовского, Костарев выделяет мысль В. В. Медушевского: «Любое из явлений интонационной организации — от интонации до фабулы — целостно охватывает все стороны звукового материала» [7: 9].

В раскрытии синтеза слова и музыки в вокальном творчестве Мусоргского автор исходит из феномена музыкально произнесенного слова, как «зерна», из которого произрастает все художественное целое. В данной статье воспроизведены основные положения первой главы «Интонационно-речевая природа музыкального языка», которые соотнесены с современным уровнем интеграции между научными сферами музыкознания и языкознания.

Звуковая картина речи включает компоненты «сугубо личные, выполняющие функцию отождествления говорящего», — писал Костарев, ссылаясь на А. Реформатского [12]. Для Мусоргского, желавшего «через речь творить человеческие типы, этот интонационный слой дал возможность придать речевым высказываниям портретный смысл, — продолжал автор и цитировал слова композитора: “Создать жизненное явление или тип в форме, им присущей”» [8: 200].

При изучении «озвучивания разговорной речи» у Мусоргского, выявившего в ней «звуковые слои, ставшие новым видом “интонационных прообразов”» [13], Костарев исходил из лингвистической теории «“двухлинейности” разговорной речи» [18]. Согласно этой теории одну сторону речи составляют «фонетические слова» [19] и другие фонетические и синтаксические структуры, расчленяющие речевой поток; другую — «интонации, чувственный элемент речи, как относительно самостоятельное явление, накладывающееся на звуковую оболочку слов (суперсегментная линия речи)» [5: 7]. У Мусоргского, по мнению автора, происходит «резкое смещение творческого акцента на просодические функции музыкального языка»

[4: 18]. Тем самым обнаруживается актуальность для анализа его музыки лингвистических понятий просодики и артикуляции. Согласно современным толкованиям они охватывают целые комплексы характеристик речи, ее супер- или супraseгментные стороны.

Весомое место вопросы просодики и артикуляции занимают также в социальной психологии — интегративной области науки, сложившейся в XX столетии и не менее актуальной для понимания инноваций Мусоргского. В его творчестве, как верно заметил Костарев, происходит «переход от обобщенного отражения речевой интонации к возможно более точной обрисовке подчеркнуто индивидуализированного произношения, за которым стоит живой человек, персонаж, тип» [5: 8]. Композитор владел даром художественной обрисовки речи персонажей, принадлежащих к различным социальным слоям, колоритно копировал просторечье, что подсказывает перспективы выхода лингвистического анализа речевых высказываний у Мусоргского на уровень социально-психологического их осмысления, но этот ракурс исследования у Костарева остался только намеченным.

Согласно положениям современного языкознания, понятие просодики включает интенсивность речи (степень громкости), высотность ее тона, ритмические особенности, темп, паузирование, тембр и целый ряд других характеристик. Они обнаруживают тесное родство с параметрами свойств музыкальной интонации [11]. В лингвистическом понимании **интонация** рассматривается как средство выражения синтаксических значений и эмоционально-экспрессивной окраски речи. На общность данных сфер в лингвистике и в музыкознании Костарев указывал, ссылаясь на труды Е. В. Назайкинского [9], Л. К. Цеplitиса [17] и других. В настоящее время просодика сближается с новой областью знания — экстралингвистикой, изучающей выражение эмоционального состояния и психофизиологические проявления человека во время речи [20].

Понятие артикуляции рассмотрено Костаревым через «музыкально-речевую интонацию, как обобщенно-смысловую и эмоциональной сущности высказывания» [4: 60]. Современное понимание артикуляции в лингвистике, помимо четкости и членораздельности произнесения, подразумевает способы выделения слов и целых фраз, отражение манеры, характера говорящего и смыкается в этом смысле с просодикой. Родство обеих сфер языкознания с наукой о музыке выражается в применении лингвистикой специфически музыкальных понятий и терминов. Таковы, например, мелодика (тракуемая

как высотные характеристики диапазона речи) и тональность (понимаемая как эмоциональная установка говорящего) и так далее. Одни из них имеют общие корни, другие порождены «взаимозаимствованием» в этих смежных научных сферах, и это отражает естественное развитие процесса интеграции музыкознания с науками гуманитарного цикла.

В план лингво-аналитического описания музыкально-речевых средств выражения в вокальных партиях у Мусоргского Костарев включил: интенсивность, акцентуку, ритм, темп, высоту, мелодику, тембр и «неизменный атрибут речи — артикуляцию» [5: 9–10].

Интенсивность, как и в языкознании, применяется им для обозначения градации силы звучания, выражающей напряженность высказывания и его психологический подтекст. Приведены слова Б. Асафьева об «эмоциональной звукодинамике» и обращено внимание на комплекс акустических вокально-речевых характеристик: высотность, тембр, гармоническая поддержка.

Ритм в речитативных построениях (это подчеркнуто исследователем) подчинен просодике речи и всегда специфичен [4: 59]. Господствует речевой ритм: внутрислоговые распевы редки, типичны силлабика и речевое паузирование. Основными ритмическими единицами оказываются слова, одноакцентные группы слов и фразы. Целое образуется из последования просодических и логических ударений. При этом иерархическая метрическая система обычно не образуется, повторность ритмических рисунков мотивов избегается. Неустойчивым становится темп, «характеризующий тип высказывания — повествовательный или разговорный, его эмоционально-психологический подтекст, индивидуальную манеру артикуляции» [5: 10].

Мелодика, которая в музыковедении обычно рассматривается как главный носитель интонационной линии речи, уступает у Костарева место «слову», а оно, «в первую очередь, определяется просодическим акцентом. Стилизовое своеобразие мелодики Мусоргского как раз состоит в ее непосредственной связи с моделированием контура каждого слова» [5: 11]. Примечательно еще одно наблюдение о мелодике Мусоргского: «отражая логику речевого высказывания, она не содержит привычного мотивного развития, недостаточно линейна и непрерывна» [4: 34]. В соотношении с кантиленным, песенно-ариозным типом мелодики, которым также богата музыка композитора, отмечена частота переходов к декламационно-речитативным высказываниям [5: 11]. Мусоргский помечал их ремарками «говорком», «с окриком», «шепотом» или, напротив, введением

особых лиг, названными в диссертации «межслоговыми артикуляционными» [5: 11].

Интересен комментарий Костарева по поводу межслоговых лиг: «Как противоречащие правилам вокального нотного текста, в течение полустолетия они в издания не попадали. Внимание на них обратили А. Н. Дмитриев и А. В. Вульфсон при подготовке издания клавира “Хованщины” (1976). Мусоргский широко ими пользовался: они содержатся в автографах “Женитьбы”, “Бориса Годунова” и многих камерных произведений, они сохранены в прижизненном издании клавира “Бориса Годунова” (Бессель, 1874) и большей частью в “Женитьбе” под редакцией Римского-Корсакова (Бессель, 1908). Межслоговыми лигами пользовались также Даргомыжский, Бородин и даже Глинка. Думается, — полагал Костарев, — эти лиги содержат еще много нерасшифрованных нюансов произношения» [5: 11].

Продолжая мысль ученого, обратим внимание на режиссерский характер подобных ремарок, требующих тембрового разнообразия интонации. Мусоргскому явно становилось «тесно» не только в рамках композиторских традиций, но и в нормах исполнительской культуры оперного *bell canto*. Данная проблематика не рассмотрена в работе Костарева, но она тоже имеет выход в XX век, когда во многих вокальных стилях границы прежних исполнительских эталонов были расширены за счет воспроизведения хрипа, плача и других выразительных средств голоса.

Речевой тембр, «характеризующий эмоциональное состояние говорящего, и почти мгновенно понимаемый тонус речи», исследуется Костаревым в опоре на асафьевское понятие «тембро-интонации» (5: 11–12). «В речи тембром создаются фонемы, почти недоступные отражению в музыке, — писал Костарев, — хотя Мусоргский находит отдельные косвенные их характеристики (подчеркивание сонорности гласных, создание шумовых эффектов, подобных некоторым согласным звукам)» [5: 12]. По мнению автора, композитор «открыл артикуляционные свойства тембра» [4: 60].

В экспериментальной фонетике тембровые возможности голоса, как и высотные, изучаются с помощью акустических методов анализа. Они используются при оценке физиологических данных голосового аппарата вокалистов и для определения эмоциональных состояний речи (в монографии упомянуты труды Л. Цеплитиса [17], А. Сихры [14] в содружестве с профессором медицины К. Седлачком и другие работы) [4: 40].

У Мусоргского основным приемом тембрового окрашивания вокально-речевой интонации Костарев считает «“дорисовку” тембра путем включения дополнительных голосов в инструментальном сопровождении, имитирующих функции речевых формант и темброво расцвечивающих вокальный звук» [5: 12]. В монографии приведено мнение В. А. Васиной-Гроссман об «интонационно-речевой основе гармонии Мусоргского» [3]; упомянуты диссонантные созвучия как способы выделения логических ударений и «изображения тембра речевой интонации» [8: 145]. К инструментальным средствам добавлены резкие контрасты регистров, отражающие «перепады» настроений, «росчерки шестнадцатых» в высоком регистре для изображения визгливых интонаций и ряд подобных приемов.

Преобладающими у Мусоргского автор считал инструментальные дублировки голосов: консонантные («даже при движении в унисон или октаву создается микст, придающий вокальной партии просветленность, мягкость либо массивность и плотность») и диссонантные (резко усиливающие «интенсивность и напряженность тона высказывания») [4: 44].

В результате речевые высказывания часто воссоздавались композитором в утолщённой, темброво модулированной мелодии [5: 13]. В его операх «оркестровая палитра обогащает звукохарактеристику речи персонажей, согласно «модуляциям речевой тембро-интонации». Не случайно «в творческой декларации по поводу “Женитьбы” Мусоргский имел в виду непременно участие оркестра» [5: 13]. Однако, констатировал исследователь, «в некоторых изданиях этой оперы тембро-интонация местами снята, изменена, завуалирована редакторскими правками <...> Соавторы из лучших побуждений, не ведая того, искореняли сущность его новаторства, принимая способы воплощения тембро-интонации за “безграмотность”» [5: 12].

Выход к организации многоголосия вел автора к анализу фактуры у Мусоргского, которая вследствие «развития дублировок вокальных партий приводит к формированию гетерофонии с непрерывной изменчивостью общего созвучания голосов» [4: 44]. В «речевой гетерофонии, образованной из вариантов единой мелодии, <...> фоническая сторона целого приобретает почти равную с мелодией, а порой и доминирующую роль» [5: 14].

Исследованию «монодийно-гетерофонной» фактуры у Мусоргского посвящена глава монографии Е. Б. Трёмбовельского «Стиль Мусоргского: лад, гармония, склад» [16], в которой автор ссылается на слова Б. Асафьева о гетерофонном «“образовании и протекании

звукоткани” в произведениях композитора» [1: 79]. Работ Трембовельского и Костарева по изучению музыки Мусоргского протекала в одно время, но у Костарева в центре внимания была речевая интонация, а Трембовельский исходил из специфики ладового мышления композитора.

Характеристика ладовой основы сочинений Мусоргского дана Костаревым кратко. Привлечены наблюдения С. Скребкова о ладовом устое, который у композитора мыслится «не как трезвучие, а как один звук, <...> в первую очередь, в виде хорового унисона» [15: 360]. Дается ссылка на идеи В. М. Беляева, предвосхитившие в некотором смысле концепцию собственной диссертации Костарева. Речь идет о направленности Мусоргского к «яркому воплощению текста в музыке» как стимула к «расширению понимания тональности, опередившего свой век» [2: 45]. В качестве еще одной из опережающих свое время черт ладовой системы Мусоргского, исследователь назвал усиление роли «сонорного, темброво-фонического начала» [5: 14].

В артикуляционной системе инструментального искусства с его разветвленной системой штрихов Костарев тоже слышал «присутствие слова через его произношение»; это ощущение произносимости усиливает, по его мнению, мелизматика, которую «следует понимать как абстрагированный арсенал речевой артикуляции» [4: 59].

О «единстве различных параметров целого, в котором лад, фактура, форма есть способы организации процесса интонирования», Костарев писал со ссылкой на Б. Асафьева и на развитие его взглядов у С. Скребкова, считавшего, что их «нерасторжимость проистекает из единства генезиса» [5: 13]. Рассуждениями об артикуляции, «неотъемлемом компоненте устной речи, обеспечивающем ее реальное звучание», поэтому в любых вокальных произведениях неизбежно присутствующей, автор завершает анализ вокально-речевых высказываний в музыке Мусоргского [5: 14].

Как видим, параметры аналитического подхода, почерпнутые автором из лингвистики (во многом совпадающие и даже являющиеся собственно музыковедческими, но теперь уже заимствованные извне) обострили внимание ученого к феномену речевой интонации у Мусоргского. На этом основании Костарев определил характерное для композитора «максимально полное отражение речевого прообраза как черту стиля» [4: 81].

С речевой интонацией исследователь связал важнейшую эстетическую установку композитора — «тяготение музыканта к конкрет-

ности речевых реплик персонажей, к воплощению их прямой речи» [4: 63]. Здесь проявилась яркая театральность музыки Мусоргского, свойственная не только его сценическим, но и камерно-вокальным произведениям.

Подводя итоги своего исследования, Костарев пришел к выводу об исключительной роли у композитора «музыкальной интонации, взявшей на себя функцию звукового оформления слов, что коренным образом перестроило его музыкальный язык» [5: 7]. Радикальное преобразование речевой интонации стало основанием для сделанного автором заключения о созданной Мусоргском «собственной интонационной культуре» [5: 16].

По словам ученика В. П. Костарева, доцента кафедры теории музыки Уральской консерватории Е. А. Пинчукова, диссертация профессора, доктора искусствоведения Владимира Петровича Костарева представляет собой «глубокое исследование, несущее все атрибуты концептуального целого, значение которого выходит за рамки собственно творческого наследия Мусоргского» [10: 67].

Литература

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс Л.: Музыка, 1971.
2. Беляев В. М. Мусоргский. Скрябин. Стравинский. М.: Музыка, 1972.
3. Васина-Гроссман В. А. Музыка и проза. К изучению наследия Мусоргского // Типология русского реализма второй половины XIX в. М.: Наука, 1979. С. 10–34.
4. Костарев В. П. «Рубикон» Мусоргского: вокальные формы речевого генезиса. Исследование. Екатеринбург: УГК им. Мусоргского, 1993.
5. Костарев В. П. Рубикон Мусоргского: Вокальные формы речевого генезиса. Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 1995.
6. Костарев В. П. Вокальное произведение как синтез искусств. Учебное пособие по анализу вокальных произведений. Екатеринбург: УГК им. Мусоргского. 2005.
7. Медушевский В. В. Интонационно-фабульная природа музыкальной формы: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 1983.
8. Мусоргский М. П. Литературное наследие. Письма. Биографические материалы и документы / сост. А. Орлова, М. Пекелис. Кн. 1. М.: Музыка, 1971.
9. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка. 1972.

10. *Пинчуков Е. А.* Глубокое исследование. Книга профессора Костарева о Мусоргском // Музыка в системе культуры: сборник статей. Вып. 9: Музыкальная наука в начале XXI века: достижения, проблемы, перспективы: сб. материалов Международной научной конференции, посвящённой 80-летию Уральской консерватории и 175-летию М. П. Мусоргского [Екатеринбург, 18–21 ноября 2014] / ред.-сост. А. Г. Коробова (отв. ред.), М. В. Городилова / Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского. Екатеринбург, 2015. С. 67–74.
11. Просодика [Электронный ресурс]. URL: <https://helpiks.org/6-28693.html> (дата обращения: 07.02. 2019).
12. *Реформатский А. А.* Фонологические этюды. М.: Наука, 1975.
13. *Ручьевская Е. А.* О методах претворения и выразительном значении речевой интонации // Поэзия и музыка. М.: Музыка, 1973. С. 137–185.
14. *Сихра А.* Музыковедение и новые методы научного анализа // Интонация и музыкальный образ: сб. ст. / ред. Б. Ярустовский. М.: Музыка, 1965. С. 9–34.
15. *Скребков С. С.* Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973.
16. *Трембовельский Е. Б.* Стиль Мусоргского: лад, гармония, склад. М.: Композитор, 1999.
17. *Цеплитис Л. К.* Анализ речевой интонации. Рига: Зинатне, 1974.
18. *Черемисина В. А.* Русская интонация: поэзия, проза разговорная речь. М.: Русский язык, 1982.
19. *Щерба Л. В.* Русские гласные в качественном и количественном отношении. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1983.
20. Экстралингвистика [Электронный ресурс]. URL: <http://endic.ru/translate/Jekstralingvistika-972.html> (дата обращения: 07.02. 2019).

Сергей Полозов
(Саратов)

Информационный взгляд на знаковую систему в музыке М. П. Мусоргского

Читая монографию Е. А. Ручьевской о «Хованщине» М. П. Мусоргского, нас чрезвычайно заинтересовали следующие строки: «Поразительная черта зрелого стиля Мусоргского — информационная плотность, плотность художественной информации, значимости целого и всей иерархии его элементов, вплоть до мельчайших частиц фактуры, пауз, динамических знаков, акцентов. В масштабах *Хованщины* плотность эта увеличилась, здесь, на всем громадном поле текста, художественная значимость, по существу, равна плотности художественных открытий, новаций. В *Хованщине* нет ничего, написанного по инерции, редкие стереотипные обороты — вроде автентического каданса — осмыслены как индивидуальные слова в контексте фрагмента» (курсив и разрядка автора, — Е. А. Ручьевской) [9: 5]. Поскольку в поле наших научных интересов входит исследование информационных процессов в музыкальном искусстве, процитированное высказывание подвигло нас на изучение знаковой системы в музыке Мусоргского с методологической опорой на информационный подход.

В ходе исследования накопился обширный и разнообразный материал, объём которого выходит за рамки отдельной статьи. Поэтому мы решили сосредоточить внимание на проявлении в музыке Мусоргского лишь некоторых информационных показателей.

В применении информационного подхода к исследованию музыкального искусства мы исходим из трактовки музыкальной информации, как совокупности синтаксического и семантического её аспектов [6: 229], создающие единство формы и содержания. Соответственно, при восприятии музыки образуются два параллельно сосуществующих информационных потока: первый — синтаксическая информация в форме звукового тела произведения, второй — семантическая информация в форме постигаемого содержания музыки.

В настоящее время у нас нет возможности посчитать количество музыкальной информации и степень её сложности. Поскольку самым очевидным и естественным показателем информации является её отсутствие, рассмотрение знаковой системы в музыке М. П. Му-

соргского начнём именно с него. Здесь мы наблюдаем разные формы проявления в музыке нулевой информации.

Нулевая синтаксическая информация возникает при отсутствии звучания. В музыке Мусоргского можно наблюдать различные приёмы применения паузы для достижения состояния тишины.

Широкое распространение получило преднамеренное включение композитором заключительной тишины в структуру музыкального произведения. Хотя наступающая сразу после окончания звучания музыки тишина предоставляет нулевую звуковую синтаксическую информацию, она выполняет очень важную функцию обобщения услышанного, ибо в ней концентрируются все пережитые музыкальные впечатления.

В особом отношении композитора к тому, как заканчивать части цикла, можно убедиться, посмотрев нотный текст «Картинок с выставки». Наряду с традиционной записью окончания, перед финальной тактовой чертой здесь можно встретить паузу на фермате, а также обозначение «attassa». Различие в характере переходов от одной части к другой обусловлено общим сюжетным замыслом цикла. При этом интересующий нас безлимитный перерыв в звучании с наступлением глубокой тишины, очевидно, вызван желанием автора явным образом обозначить достижение в конце пьесы нулевого состояния звукового пространства. Резко обрывающимся звуковым порывом заканчивается «Гном», что передаёт внезапное волшебное исчезновение сказочного человечка. Печальное, задумчивое повествование о давно минувших временах в «Старом замке» завершается погружением в бесконечную глубь веков, где царит полный покой и безмятежность. В пьесе «Быдло» унылая протяжная песня польского крестьянина, погонщика волов, запряжённых в телегу на огромных колёсах, постепенно замирает, угасает, растворяясь вдали вместе с уходящей повозкой. Паузой на фермате также заканчиваются «Балет невылупившихся птенцов», «Два еврея, богатый и бедный» и «Богатырские ворота». Причём в последнем случае заключительная тишина скорее всего имеет смысловое отношение не столько к завершающей цикл пьесе, сколько ко всему циклу. После грандиозного, мощного, жизнеутверждающего финала она, зафиксированная в нотном тексте паузой на фермате, даёт время суммировать всё многообразие впечатлений, полученных от прослушанной музыки всего цикла [7: 5].

Паузой с наступлением глубокой тишины отделяются от остального музыкального материала начальные три такта и заключитель-

ные два такта в «Трепаке» из цикла «Песни и пляски смерти». В них рисуется картина безлюдного заснеженного поля и леса, обрамляя все сюжетные события и создавая для них общую фоновую декорацию. Благодаря звучанию «пустых» трезвучий с пропущенным терцовым тоном, ярко представляется мёртвый однотонный зимний пейзаж со сплошной снежной пеленой и голыми деревьями. Наличие нулевой синтаксической информации здесь способствует тому, что в начале произведения звучание растворяется в тишине, а в конце — возникает из тишины.

Разделение паузами музыкальной ткани на логически неизолированные звуковые фрагменты, то есть вкрапление в развёртывание музыкальной мысли моментов молчания, может вызывать эффект вторжения в звуковой материал чего-то инородного, препятствующего его последовательному развитию. Паузами, разбивающими музыкальную ткань на небольшие фрагменты, испещрена вся пьеса «Гном» из «Картинок с выставки». Вторгающиеся в звучание моменты тишины придают музыке остроконфликтный характер, проявляющийся в противостоянии активного движения и остановки. Ритмические перебои-остановки в совокупности с угловатыми, причудливыми, пронизанно-острыми скачками в интонировании рисуют безобразный облик уродливого кривоногого существа. Движение музыки осуществляется резкими толчками, короткими фрагментами, воспроизводя неуклюжие ужимки и гримасы, жалобные стоны страдающего маленького сказочного человечка [7: 6–7].

Активное вкрапление пауз в изложение музыкальной мысли мы наблюдаем в первой теме пьесы «Два еврея, богатый и бедный». Разбиение мелодии на мелкие интонационные островки делает музыкальную речь грубой, резкой, отрывистой. Ссылаясь на это произведение, М. Г. Арановский отмечает, что «пауза имеет двоякое назначение: она может разъединять, но способна и соединять. <...> Внутримотивная пауза является соединительной, а межмотивная — разъединительной» [1: 164]. Однако, на наш взгляд, паузы выписаны композитором как раз для того, чтобы подчеркнуть изолированность интонационных оборотов и отрывистость музыкальной речи. Безусловно, в сознании слушателя музыкальная мысль предстаёт как целостное образование, вместе с тем, эта целостность возникает не благодаря, а вопреки паузам.

То же разъединительное свойство паузы проявляется в начальных тактах пьесы «Избушка на курьих ножках (Баба Яга)». Резкий диссонанс нисходящего скачка на септиму дополняется не менее

резкой остановкой в интонационном движении. Четырежды вариационно повторенный начальный оборот даёт своеобразный разгон перед полётом нечистой силы. Применённый в интонационном движении композиционный приём толчок — торможение создаёт эффект постепенного и энергичного преодоления препятствия.

Паузы, вкрапленные в развёртывание музыкального материала, обладают особыми динамическими свойствами, на что указал Б. В. Асафьев [2: 65]. Они прерывают акустическое звучание, но не интенсивность движения. При нулевой звуковой событийности происходит своеобразное переключение внешнего музыкального движения во внутреннее. Отсюда у паузы возникает особая, парадоксальная динамическая роль: продолжение развёртывания музыкальной мысли, несмотря на отсутствие реального звучания [7: 7].

На наш взгляд, роль паузы в мелодической линии, как, впрочем, и иных фактурных пластах, весьма однозначна: она призвана разделять. Вместе с тем при соответствующих контекстуальных условиях, она заполняется внутренним интонационным движением, которое соединяет обособленные фрагменты. Как отмечает М. Г. Арановский, «парадоксальная эффективность данного приема состоит в том, что снятие звучания, обрыв, резко повышают работу нашего внутреннего слуха, высвобождают музыкальную фантазию, и, хотя все это происходит в относительно короткие промежутки времени, именно необходимость связать воедино два разорванных, отодвинутых друг от друга фрагмента, ликвидировать возникший разрыв и активизирует наше звуковое воображение» [1: 292]. Таким образом, несмотря на то что в сознании звуки оставляют след и пауза заполняется внутренним мысленным интонированием, мы считаем, что, поставив паузу, композитор преднамеренно вносит разрыв в интонационное движение. Это в полной мере относится к приведённым примерам из музыки Мусоргского. Отмеченная способность человеческого сознания на внутреннее заполнение отсутствующего звучания при нулевой синтаксической информации в акустическом тексте касается исключительно слушательского восприятия. Паузы в нотном тексте дают нулевую синтаксическую информацию в акустическом тексте, но при этом несут важную семантическую информацию, привнося в художественный образ соответствующие характерные нюансы.

К нулевой семантической информации имеет отношение повторение элементов текста. Согласно теории информации повтор уже воспринятого сообщения не несёт новых сведений, вследствие чего

семантическая информация устремляется к нулю. Вместе с тем разного рода повторы весьма характерны для построения музыкального текста. Это касается таких приёмов изложения музыкальной ткани, как репетиция звука, фигурация, секвенция, реприза и пр. Повторение музыкального материала работает на воплощение музыкального образа и применяется, например, в качестве средства нагнетания, усиления напора, действенности, суггестивности, утверждения музыкальной мысли. Здесь важным становится то, в каком контексте происходит повторение.

Повторение высоты звука в мелодии — весьма типичный приём изложения музыкальной мысли. Достаточно вспомнить Монолог Пимена, Песню Варлаама, Хор «Расходилась, разгулялась» из «Бориса Годунова». Во всех этих случаях репетиция звука включена в интонационное движение со сменой звуковысотности. А поскольку для формирования полноценных музыкальных синтагм, в которых проявлялось бы интонационное своеобразие, необходима хотя бы минимальная степень звуковысотного разнообразия (см. [1]), музыкальный материал обходится без какой-либо потери звуковысотной информативности. На уровне синтагм звуковысотное разнообразие в мелодии сохраняется [8].

Согласно исследованиям Е. В. Назайкинского, «если время запаздывания отраженного звука не превышает 0,05 сек., то для слуха возникает реверберационный эффект гулкости». В противном случае создаётся «ощущение отдельного повторения звука — эхо» [5: 130]. В соответствии с этим в зависимости от скорости повторения звука могут возникать два вида эффектов. Если скорость повторения не превышает порога различимости, обозначенного Назайкинским, возникает эхообразный эффект, когда последующие звуки, падающие, как правило, на слабую долю, становятся отзвуком, отражением первого, находящегося на более сильном времени такта. Если репетиция звука происходит настолько быстро, что превышает порог различимости, возникает реверберационный эффект, соответствующий приёму тремоло. Заметим, что и в том и в другом случае повторение звука психологически воспринимается как его пролонгация с разной степенью различимости.

Репетиция звука нередко вызывает впечатление накопления напряжения, которое ищет выход за пределами повторяемого тона. Из-за устремлённости семантической информации к нулю она создаёт интонационный ступор, который мелодическое движение как бы стремится преодолеть. Отсюда повтор звука, естественно, вызывает

впечатление нарастающей энергии, не всегда внешней активности, но часто внутренней, психологической напряжённости.

Такое свойство репетиции звука особенно ярко проявляется в приёме тремоло. Получив название от итальянского «*tremolare*», означающего «мерцать», «дрожать», данный приём нередко используется в качестве соответствующего изобразительного эффекта. При помощи тремоло струнных инструментов часто отображается страх или ужас, как бы физически воспроизводя, имитируя дрожь человека. В опере «Борис Годунов» имеется несколько примеров применения подобного приёма, в частности, имитация трепета в первой картине первого действия в рассказе Пимена на словах «И чудо!.. вдруг мертвец затрепетал...» и в самом конце картины на словах Григория «Борис, Борис! все пред тобой трепещет», изображение ужаса галлюцинирующего Бориса в заключительной сцене второй картины второго действия со слов «Колышется, растёт... близится... дрожит и стонет...». Тремолоподобное повторение звука во второй теме и динамической репризе в пьесе «Два еврея, бедный и богатый» из «Картинок с выставки» также вызывает реверберационный эффект. В дребезжащем звучании мелодии отражается душевный трепет жалобно просящего персонажа.

На непрерывном повторении ритмического или мелодического оборота строится любой оstinatный голос, который, благодаря устремлённости к нулевой семантической информативности, ощущается как неподвижный. Он образует фон для других голосов, в контексте движения которых формируется семантическое информационное поле музыкальной ткани. Яркими примерами тому из музыки Мусоргского могут служить пьеса «Старый замок» из «Картинок с выставки», пронизанная органным пунктом на соль диез, или романс «Над рекой» из цикла «Без солнца», в большей части которого оstinatно чередуются до диез и си диез. Оstinatный фон в обоих произведениях образует ощущение застывшего, остановившегося времени.

Завершим обзор приёмов изложения музыкального материала, связанных с проявлением нулевой семантической информации, повтором музыкального оборота. Наиболее ярким примером здесь является пьеса «Избушка на курьих ножках (Баба Яга)» из «Картинок с выставки», которая пронизана большим количеством повторов фрагментов музыкального текста разной величины. Виды повторений также весьма разнообразны (на той же высоте, на октаву выше или ниже, на новой высоте — секвенция). Например, тт. 17–18 со-

держат восходящую по полутонам секвенцию, двухзвучное звено которой образует энергичный квартовый взлёт и повторяется четыре раза. Эти два такта также четырежды буквально повторяются (тт. 17–24). Далее двухтактовая секвенция повторяется ещё четыре раза с наложением в верхнем регистре нового интонационного оборота, который также повторяется три раза. Рассмотрев всего лишь достаточно короткий раздел пьесы, мы видим, сколь велика здесь роль повтора, и данный композиционный принцип построения музыкальной ткани распространяется на всё произведение. Музыкальный материал многократно повторяется как заведённый. Возможно, на такой характер организации музыкального материала композитора побудил эскиз Гартмана с изящными бронзовыми часами в виде избушки на курьих ножках. Изобилие повторов придаёт эффект механистичности, соответствующий размеренному действию заведённого механизма часов. В то же время динамизм и обусловленная устремлённостью к нулевой семантической информации лишённость человеческого начала непосредственно способствуют созданию картины полёта нечистой силы.

К слову, в данном произведении имеются генеральные паузы, репетиции звука и тремоло, что также является проявлением нулевой информативности музыкальной ткани. Следовательно, в совокупности в данном произведении мы наблюдаем парадоксальность развития музыкальной мысли, где нулевая информативность в различных её проявлениях реально преобразуется в насыщенность музыкальными событиями.

В качестве следующего информационного показателя обратимся к понятию *дефицита информации*. Он образуется в связи с недостатком сведений для формирования целостного представления о некотором объекте или явлении.

Дефицит музыкальной информации возникает в том случае, когда композитор преднамеренно опускает некоторые элементы музыкальной ткани, предполагая, что они будут восстановлены в процессе восприятия. Тем самым слушатель как бы вовлекается в сотворчество, когда недостающие информационные элементы музыкальной ткани воссоздаются внутренним слухом. Этому способствует хорошо известная способность человека восстанавливать целостность воспринимаемого образа при отсутствии некоторых деталей и признаков [3: 254]. При возникновении дефицита слуховой синтаксической информации слушатель своим воображением «дорисовывает» недостающие элементы звукового облика музыкальной

материи. Он проецирует генерируемые им внутренние слуховые представления на реально звучащий акустический музыкальный материал. В результате звуковой образ формируется благодаря синтезу синтаксической музыкальной информации, с одной стороны, предоставляемой воспринимаемым музыкальным произведением, с другой — порождаемой сознанием слушателя.

Характерный приём изложения музыкального материала, связанный с возникновением дефицита музыкальной информации, используется Мусоргским в коде пьесы «Быдло» из «Картинок с выставки». После прозвучавшей первой фразы основной темы мелодия внезапно обрывается, опустошая звуковое пространство, и напрашивающееся её продолжение всплывает в сознании слушателя благодаря проекции сохранившегося сопровождения. Так песня теряется в дали, оставляя в памяти лишь звуковой след.

В заключительном разделе «Старого замка» дефицит музыкальной информации образуется благодаря использованию аналогичного приёма обрыва мелодического движения «на полуслове», где мелодия разбивается на отдельные участки, обособленные паузами, на фоне выдержанного органного пункта. Образующаяся информационная пустота вызывает потребность в звуковом заполнении, мысленном «допевании» внезапно прерванной песни. Сознание слушателя пытается заполнить её внутренним звучанием, однако в отличие от предыдущего случая, звуковое содержание восполняемой музыкальной информации неочевидно, неоднозначно. Осколки мелодии не стыкуются между собой, не склеиваются в единое целое. Звуковой материал постепенно рассыпается на мелкие элементы, растворяясь в заключительной паузе на фермате.

Иная причина образования дефицита информации может содержаться в неопределённом окончании произведения, с чем сознание воспринимающего не готово мириться и генерирует звуковые элементы, упорно ища точки опоры. Подобным образом заканчивается вторая часть вокального цикла «Без солнца» «Меня ты в толпе не узнала». Постоянно балансируя между двумя опорами — ре мажор и си бемоль мажор, — музыка так до конца и не получает тональной определённости. Она завершается си-бемоль-мажорным аккордом, однако сознание слушателя по инерции продолжает звуковую раскачку, чему, кстати, способствует заключительная пауза под ферматой с наступлением глубокой тишины.

Таким образом, при возникновении дефицита синтаксической музыкальной информации, слушатель восполняет её внутренними

ресурсами, проецируя внутренние представления на акустическое звучание музыки и совмещая их. Мусоргский активно пользуется приёмами, вызывающими дефицит информации, вставляя в свою музыкальную речь по мере необходимости виртуальное «много-точие».

Противоположностью дефицита информации является *информационная избыточность*. Данный показатель информации указывает на то, что поток информации превышает перцептивные возможности воспринимающего человека.

Примером информационной избыточности в музыке Мусоргского может служить пьеса «Лимож. Рынок (Большая новость)» из «Картинок с выставки». Как образно заметил А. Кортто, «слишком быстрый темп не позволяет расслышать болтовню кумушек» [4: 98]. Действительно, скорость чередования музыкальных звуков, а следовательно, плотность потока музыкальной синтаксической информации превышает пороговые значения оперативной памяти человека и различимости отдельных звуков. Особенно это касается заключительного раздела пьесы, изложенного тридцать вторыми длительностями. В результате мощного и стремительного звукового потока образуется общее звуковое впечатление, кстати, весьма рельефное, суетливого и шумного движения людской массы. Среди этого гула реплики, согласно программе пьесы, ожесточённо спорящих на рынке баб оказываются едва различимыми.

Завершая рассмотрение проявления в музыке Мусоргского некоторых информационных параметров, вернёмся к высказыванию Е. А. Ручьевской, с которого началась данная статья. Ручьевская говорит о том, что все компоненты музыкальной ткани у Мусоргского тематически насыщены. Это означает, что все они являются информационно значимыми. Невероятная плотность художественной информации в музыке Мусоргского обусловлена следующим обстоятельством.

Любое высказывание формируется на основе предварительно усвоенных информационных элементов (знаковой системы), которые комбинируются и выстраиваются в некоторую последовательность. Типовые формулы построения высказывания образуют закономерности, нарушение которых ощущается как неожиданность. С точки зрения информационного подхода чем больше непредвиденного в сообщении, тем больше новизны, а следовательно, информации.

Сходные процессы происходят и при творческой работе композитора. Здесь действуют две противоположные тенденции. С одной стороны, работа протекает на основе устоявшихся типовых моделей, где инертность музыкального мышления проявляется в стабильности зафиксированных в сознании моделей музыкальных структур. Это позволяет осуществлять переработку музыкальной информации в рамках устоявшейся культурной традиции, что делает музыкальную информацию, содержащуюся в музыкальном произведении максимально доступной для понимания и осмысления. С другой стороны, творчество подразумевает изобретение чего-либо нового, а значит, преодоление в некоторых аспектах устоявшихся моделей мышления. Следовательно, композитор непременно ведёт поиск новых возможностей построения музыкальной ткани.

Один из показателей количества информации непосредственно зависит от степени её новизны. Вспомним, как Н. А. Римский-Корсаков ругал гармонические «казусы» в музыке Мусоргского. Все отклонения от нормативных структур способствуют существенному возрастанию информативности. Как отмечает Б. В. Асафьев, «Мусоргский выступает как характерный тип композитора большой силы изобретения, упорно стремящегося охранить себя от влияния общепринятых форм-схем, от инерции в творчестве» [2: 34]. Для Мусоргского характерна нетипичность в форме, гармонических последованиях, интонационном развитии, что существенно наращивает информационную содержательность музыки, делает её информационно насыщенной, а значит, возрастает и информационная плотность музыки.

Обилие новаций, содержащихся в музыке Мусоргского, делают её чрезвычайно информационно насыщенной. Эта насыщенность обусловлена информационной нагрузкой, которая распространяется на все элементы музыкальной ткани. В знаковую систему музыкального языка Мусоргского включаются не только звукоподражание, изобразительность, заимствования, стилизация, но и такие приёмы, как отсутствие звучания (пауза) и повторение фрагментов музыкального текста. В совокупности с обилием художественных открытий всё это делает музыку Мусоргского не просто информационно насыщенной, но и, в определённом смысле, информационно избыточной. Существенно превышая перцептивные возможности человека, она всегда будет сохранять неиссякаемый потенциал для постижения новых художественных смыслов.

Литература

1. *Арановский М. Г.* Синтаксическая структура мелодии: Исследование. М.: Музыка, 1991.
2. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971.
3. *Голицын Г. А.* Информация и творчество: на пути к интегральной культуре. М.: Русский мир, 1997.
4. *Корто А.* О фортепианном искусстве. М.: «Классика-XXI», 2005.
5. *Назайкинский Е. В.* О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972.
6. *Полозов С. П.* Понятие информации и информационный подход в исследовании музыкального искусства: монография. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2015.
7. *Полозов С. П.* Проблема нулевой звуковой информации в содержании музыки // Музыковедение. 2009, № 7. С. 2–7.
8. *Полозов С. П.* Художественное значение репетиции звука в песне Ф. Шуберта «Путевой столб» // Поэтика музыкального произведения: новые научные направления. Астрахань, 2011. С. 89–94.
9. *Ручьевская Е. А.* «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен. К проблеме поэтики жанра. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2005.

Лариса Благовещенская
(Новосибирск)

Колокола в драматургии М. П. Мусоргского

В драматургии крупных произведений М. П. Мусоргского не стоит искать классическую схему (экспозиция, завязка, развитие, кульминация, развязка), хотя все это, естественно, присутствует в его творчестве. Во многом композиция его сочинений базируется на установке, обозначенной в начале его повсеместно цитируемого высказывания: «Жизнь, где бы она ни сказалась...» [11: 7]. Это же отмечается в его творчестве исследователями: «...правда каждой детали действия...» [11: 3].

Особенно эта правда каждой детали жизни касается роли колоколов в опорных моментах композиции его произведений. Именно в этих моментах они так часто присутствуют у Мусоргского, как ни у кого другого из всех русских композиторов. Мы можем говорить о пронизанности звонами гармоний С. В. Рахманинова или А. Н. Скрябина, но такой яркой роли в драматургии колокола у них не играют¹.

Вернемся к приведенному высказыванию композитора. Общеизвестно, что колокольный звон сопровождал народ в ключевые моменты его жизни. Причем, как жизни отдельного человека (венчание, отпевание), так и государства и этноса в целом (нашествие, победы, стихийные бедствия и пр.). Другое дело, что если на звонах к богослужению и бытовых внебогослужебных звонах нередко сказывались местные традиции, то такое событие как коронация требовало включения их в протокол наряду с другими действиями церемонии [5]. Так что, если позволить себе выражение «драматургия жизни» (личности, этноса) как некоего действия, то мы видим, что звон приходится на ее опорные точки.

Из жизни Мусоргский брал не только мелос, интонации, но и практику колокольного звона, не важно — реальная ли это жизнь («Борис Годунов», «Хованщина») или народное поверье («Ночь на Лысой горе»).

Все виды звона в произведениях композитора отображены и названы в пометках исторически и канонически точно (чего нельзя сказать о музыковедах, пишущих о нем)². Известная фраза Н. Косто-

¹ Исключая поэму «Колокола» С. В. Рахманинова, где все идет от сюжета.

² Современные музыканты не владеют грамотностью по части звона, поскольку он не входит в систему их профессионального образования. Потому

марова, произнесенная по поводу «Бориса Годунова»: «Да, вот это — так страница истории!»³, касается не только глобальных вопросов прошлого нашей страны, но и, в частности, колокольного звона.

Как сильное выразительное средство Мусоргский использовал его грамотно и исторически достоверно. Да, да, звон в разных видах есть выразительное средство! Причем его нельзя назвать эпизодическим (несмотря на эпизодичность его применения), так как он очень важен по своей роли в композиции произведения и создании эмоционального настроя.

Наверное, не столь много в истории музыки произведений, выдержавших такое количество вариантов и переделок, как «Борис Годунов», но при этом заметим, что композитор и редакторы никогда не меняли название оперы, а в первой же редакции в качестве финальной сцены Мусоргский поставил «Смерть Бориса». Не менялось название оперы и в советское время, когда роль «Сцены под Кромами» трактовалась гораздо веселее. Из этого напрашивается вывод, что при всем масштабе показа народных бедствий и стихии протеста в основе сюжета лежит трагедия личности — Бориса Годунова. Исторический персонаж сложен и не однозначен (не будем углубляться в историю), но ему не повезло, как и другому пушкинскому герою — Сальери. В широких кругах публики они оба получили негативную оценку именно под влиянием трактовки Пушкина.

Сценическая жизнь оперы знала разные варианты ее окончания. И все же, как ни переставляй сцены, колокольный звон остается каркасом драматургии: звон на коронации⁴ — внешне благополучное начало царствия Бориса; звон в «Сцене в келье» — начало линии Самозванца, а точнее — завязка контрдействия; «Сцена под Кромами» — конец царствия Бориса и смерть Бориса (получается как бы двойная развязка). Исходя из этого стоит поспорить с Н. А. Римским-Корсаковым, в редакции которого звон в «Сцене в келье» (и в партитуре, и в клавире) продолжается только до ухода Пимена, превращаясь в деталь быта. Когда же под монастырский благовест Григорий обдумывает план действий и переходит к осуществлению

в музыковедческой литературе — не редкость обороты типа «ликующий перезвон колоколов», хотя ликующим может быть только трезвон, а перезвон сам по себе — скорбный.

³ Цит. по: [9: 97].

⁴ Роль трезвона как организующего начала сцены отмечает Г. Хубов [10: 432].

замысла, деталь быта перерастает свое исходное значение, становясь важной гранью композиции оперы.

Еще более «разветвленная» композиция в «Хованщине». Но и там звон «подчеркивает» основное в драматургии. «Рассвет на Москве-реке» вырос из благовеста к утрени, но автор создал монументальную картину будущего расцвета России, как бы «вершину-источник» (по терминологии Л. А. Мазеля), сложный путь к которому показан в последующих действиях. Звон в сценах казни стрельцов и самосожжения раскольников (трагедиях на пути к свету, и свету ли?..) также, с одной стороны исторически оправдан, с другой — символизирует гибель старой Руси (симметрично «Рассвету»). И не случайно здесь он суров и сдержан, тогда как в оркестровом вступлении — это целая картина, в которой ведущая роль принадлежит благовесту, переходящему в трезвон (но не «перезвон», как пишут некоторые музыковеды).

Жанр сюиты не обязывает композитора обозначать яркую кульминацию. Но «Картинки с выставки» — не совсем обычная сюита. Благодаря «Прогулкам» она воспринимается как единое нециклическое произведение, и вершина в ней есть «обобщающий синтезирующий и суммирующий финал» (по выражению В. П. Бобровского) [3: 173].

Не случайно № 10 — это «Богатырские ворота» (по выставке можно было бы бродить и в другом порядке). Заключительная часть является кульминацией цикла, но и в процессе звучания в финальной пьесе происходит развитие в сторону апофеоза, «...широкий разлив радостного общенародного торжества» [3: 175]. А момент наивысшего торжества и в жизни, и в русской классике зачастую был связан со звоном⁵. Если же говорить о первоисточнике, то в проекте Гартмана городских ворот для Киева колокольня с колоколами была предусмотрена.

Для сравнения с Мусоргским вспомним Первую сюиту для фортепиано С. В. Рахманинова. Да, она — совсем другая по форме, но финал — «Светлый праздник» — также является ее кульминацией. Разница в том, что здесь трезвон — самостоятельный образ

⁵ Обратим внимание, что в учебнике Русской музыкальной литературы (М.; Л., 1966. Вып. 2. С. 214–215) при разборе последнего номера цикла колокола даже не упоминаются. Стоит ли удивляться, что современные музыканты в области колокольного звона совершенно не сведущи?

и единственный музыкальный материал, развивающийся по своим законам. Такое не часто встречается в русской музыке⁶.

Помимо историко-бытовой обусловленности, включение звона в канву произведений в опорные моменты развития у Мусоргского объяснимо и субъективным фактором. Композитор был глубоко верующим человеком, хотя и не афишировавшим свою воцерковленность. Конечно, в ту пору большая часть населения была православной, но все же — не все и в разной степени. О глубокой вере Мусоргского свидетельствует следующий факт: «В начале бумажного листа, приступая к какой-либо записи (будь то нотный эскиз или беловая рукопись, партитура или клави́р, текст романса, вариант оперного либретто), композитор обычно рисовал миниатюрный, порой едва различимый православный крестик, тем самым словно осенял себя крестным знаменем, как русский крестьянин перед жатвой, как воин перед битвой, как мастерской перед решающим моментом отливки колокола. <...> Для Мусоргского это символическое изображение имело значение некоего предваряющего творческий процесс духовного акта...» [6: 33]. Об искренней вере композитора свидетельствует и воспоминание Н. А. Римского-Корсакова о том, что, когда во время репетиции ударил там-там, изображающий монастырский колокол, он глубоко и почтительно поклонился. [9: 81].

Обратим внимание на то, что церковные колокола в партитурах Мусоргского (кроме «Ночи на Лысой горе»), хотя и предусмотрены, но не указываются в начальном перечне инструментов. По-видимому, это объясняется уже описанной автором статьи особенностью положения колокола в ряду других музыкальных инструментов [1: 30–31]. Заметим, что в XX веке колокольность с подбором колоколов уже уверенно к таковым причисляется: (Р. Щедрин. «Стихира на тысячелетие крещения Руси», где в перечне стоит «5 campane russe (звонница)»; Б. Тищенко. 7 соната для фортепиано с колоколами и др.). Но, не относя колокола к музыкальным инструментам, Мусоргский и другие русские классики смело вводили их в наиболее значимые моменты своих произведений в соответствии с исторической обоснованностью их бытования. В сцене «Смерти Бориса» у Мусоргского звучит нисходящий перезвон, как это должно быть на отпевании⁷. Другое дело, что он проводится два-ж-

⁶ Вспомним: С. Ляпунов. Этюд ор. 11, № 3. «Трезвон»; Ф. Blumenfeld. Фортепианная сюита «Звоны». Ор. 40.

⁷ В партитуре Н. А. Римского-Корсакова есть ремарка: «Протяжные удары колокола и погребальный перезвон».

ды, а не трижды, и без трезвона в качестве второй части. Но ведь это не чин отпевания. Борису просто чудится похоронный звон.

Исключительно достоверно прослушиваются три пласта трезвона, что характерно для этого вида искусства, во второй картине оперы «Борис Годунов» в инструментовке Д. Д. Шостаковича: благовестник (там-там и туба), переборные (медные) и зазвонные (струнная группа и деревянные). У Н. А. Римского-Корсакова такой четкости нет, но у него другой колокольный момент: благовест начинается сразу тритонном (характернейшим для колоколов созвучием).

Будучи хорошим пианистом, Мусоргский, по свидетельству друзей, в домашних концертах мастерски импровизировал трезвон на фортепиано [4: 91–95, 252]. Исполнял он его и в концертах Леоновой [7: 83]. В наше время яркие обработки трезвона из Сцены коронации сделаны для фортепиано А. Каменским и И. Худолеем⁸.

В опорные моменты сюжета Мусоргский вводил звон тремя способами: отображая его с помощью музыкальных инструментов, используя церковные колокола или совмещая эти два способа. При введении церковных колоколов композитор сталкивался с акустическими сложностями, которые не разрешены окончательно до настоящего времени. Всякие исправления и пометки в партитуре (когда начинать и заканчивать звон) говорят о работе и поисках в этом направлении. Так, например, из помет видно, что Э. Ф. Направник прекращал звон на сцене во время пения Шуйского и хора. Видимо, колокола затрудняли пение исполнителей, с чем мы сталкиваемся иногда в практике наших дней в филармоническом цикле «Звоны России». В оркестровке Н. А. Римского-Корсакова «Ночи на Лысой горе» есть примечание: «За неимением колокола партия его выпускается». Но заменить церковный колокол трубчатым он не предлагал, оставляя на благовест флейту, кларнет, фагот и виолончели.

Отойдя от вопроса драматургии, сделаем лирическое отступление: при обращении к звону у Мусоргского нередко («Рассвет на Москве-реке», «Казнь стрельцов») в качестве основы гармонии⁹ ис-

⁸ М. Мусоргский. Трезвон и «Слава» из оперы «Борис Годунов» / Концертная обработка для ф.-п. в 2 руки А. Каменского. М.; Л.: Гос. муз. изд-во, 1949. Шедевры фортепианной транскрипции [Ноты] / Гос. центр. музей муз. культуры им. М. И. Глинки. М.: Дека-ВС, 2007. Вып. 10: Концертные транскрипции на музыку М. П. Мусоргского / И. Худолей [транскр.]; сост., подгот. текста к печати, вступ. ст.: А. Меркулов.

⁹ Подробнее см. об этом [2].

пользован звук до диез, что характерно и для других композиторов. Даже в clavire под редакцией Римского-Корсакова есть пометка: «При исполнении с фортепиано удары там-тама следует заменить нотой *cis* контроктавы». Природа очевидного факта пока не ясна. Возможно, это строй какого-нибудь знаменитого в свое время подбора или проявление образного и цветного слуха (как, например, си минор — скорбь и т. д.).

Подводя итог, повторим, что, отмечая драматургически важные моменты в крупных произведениях Мусоргского, звон появляется в тех случаях, в которых он звучал в жизни народа и которые были в ней важными, узловыми. Причем композитор вводил в музыкальную ткань колокола очень грамотно, со знанием дела. А наша задача — их роль осмыслить.

Литература

1. *Благовещенская Л. Д.* Звонница — музыкальный инструмент // Колокола. История и современность / отв. ред. ак. Б. В. Раушенбах. М.: Наука, 1985. С. 30–31.
2. *Благовещенская Л. Д.* Тоника в колокольном звоне. (В печати).
3. *Бобровский В. П.* Анализ композиции «Картинок с выставки» Мусоргского // От Люлли до наших дней. Сб. статей / сост. Дж. Конен. М.: Музыка, 1967. С. 145–176.
4. *Гордеева Е. М.* Могучая кучка. 2-е изд., доп. М.: Музыка, 1966. С. 91–95.
5. Историческое описание всех коронаций императоров и императриц всероссийских / сост. по достовернейшим источникам Иваном Крыловым. М.: Н. Смирнов; Унив. тип., 1856.
6. *Левашов Е. М.* Жизнь творческого наследия Мусоргского и задачи современного академического издания // Наследие М. П. Мусоргского: Сб. материалов: К выпуску Полного академического собрания сочинений М. П. Мусоргского в тридцати двух томах / сост. и общая редакция Е. Левашова. М.: Музыка, 1989. С. 24–62.
7. М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников / сост., текстол. ред. вступ. ст., коммент. и указ. Е. М. Гордеевой. М.: Музыка, 1989.
8. Сказание о венчании на царство русских царей и императоров / сост. П. П. Пятницкий. М.: Типо-лит. О. И. Лашкевич и К°, 1896. 108 с.

9. *Стасов В. В.* Модест Петрович Мусоргский. Биографический очерк // Стасов В. В. Избранные сочинения в трех томах. М.: Искусство», 1952. Т. 3. С. 51–113.
10. *Хубов Г. Н.* Мусоргский. М.: Музыка, 1969.
11. *Ширинян Р. К.* Эволюция оперного творчества Мусоргского. М.: Музыка, 1973.

Маргарита Тимофеева
(Великий Новгород)

О претворении традиций «смехового мира» в опере М. П. Мусоргского «Борис Годунов»

Анализируя смеховой мир музыки М. П. Мусоргского, сосредоточимся на тех его проявлениях, в которых смех предстает как феномен творчества. Одним из источников формирования смехового музыкального текста у Мусоргского представляется так называемый «смеховой мир» русской средневековой культуры с его сакральными функциями, системой бинарных оппозиций и главными персонажами-творцами — скоморохами. Документально-исторические образы скоморохов и традиционные формы их синкретического искусства послужат нам опознавательными знаками тех архетипов смеха, которые опосредованы композитором в музыкальных текстах.

Среди персонажей произведений Мусоргского нет собственно скоморохов, но свободный скомороший дух, присущий ему как человеку игровой сути более чем кому-либо из кучкистов, витает во многих его сочинениях. О постижении архаичных форм смеха свидетельствуют не только его музыкальные и литературные тексты оперных либретто, стилизованных писем, но и смеховые формы поведения «скоморошеньки опасливого»¹ (юродство, эксцентрика, пародирование, «склейки дурака»², исполнительское имитаторство), которые были для него эмоциональным стимулятором, игровой маской, снимающей напряжение и способом творческого общения с друзьями.

Его послания в «юродливом стиле» (термин наш. — М. Т.) получали братья-кучкисты, В. В. Стасов, Л. И. Шестакова, а также литератор, историк, знаток русского языка В. В. Никольский, который мог оценить их не только как дружескую шутку, но и как способ постижения народного языка и психологии. Поддерживая эпистолярные откровения Мусоргского, Никольский и сам иногда отвечал ему в том же духе. Он же посоветовал Мусоргскому взять пушкинский сюжет «Бориса Годунова» для оперы, в которой сполна реализовались и сатирический дар композитора, и его представления о традиционном народном смехе.

Наряду с влиянием фольклорных источников, нельзя не отметить и влияния среды, в которой сатира была острым оружием борьбы за

¹ Так именовал себя Мусоргский.

² Выражение Мусоргского.

демократическое искусство. Сатирический дух, царивший в литературных кругах Москвы и Петербурга, оказал мощное воздействие на кучкистов и особенно на Мусоргского. О владении формами и приемами оценочного смеха нового времени можно судить не только по многочисленным вокальным сатирическим произведениям 1860–1870-х годов («Семинарист», «Классик», «Козел», «Раёк»), но и по числу смеховых образов и ситуаций в операх.

«Женитьба», в которой зазвучала живая речь гоголевских персонажей, полна изобретательности и остроумия в области бытового комизма и социальной сатиры. В «Борисе Годунове» и «Хованщине», исполненных скорби о судьбе народа, Мусоргский вывел свою особую формулу «смеха сквозь слезы». Но в последней опере («Сорочинской ярмарке») он вдруг показал способность к светлому юмору и душевному теплу, которых так не хватало ему самому, особенно в последние годы. Замыкая круг своих творений оперой на сюжет повести Н. В. Гоголя, он посмеялся «приветственным смехом»³, столь присущим народной традиции во все времена, что особенно удивительно на фоне физически тяжелого ухода из жизни.

Своеобразие художественного мышления Мусоргского в смеховой сфере хорошо заметно на фоне аналогичных созданий других кучкистов. Так трусливая, но находчивая пара бородинских скоморохов-перебежчиков лишь в пьяном бреду помышляет о мятеже, а пара монахов Мусоргского уже при первом появлении источает куда более реальную мятежную силу. Изучив историю правления Годунова, бедствий голодных лет, народных бунтов, польской интервенции, Мусоргский в сцене под Кромами выводит народ таким же глумливо-жестоким, какими предстают в поздних песенных сюжетах скоморохи-разбойники. Образы «кромешного» мира стали жизненной реальностью, и потому именно ватагой «лихих людей» увидел их автор в сцене бунта — обездоленных, скитающихся «меж дворы»⁴, в одеждах, вполне соответствующих «антиматериалам» средневекового «смехового мира»⁵, бунтующих, глумящихся, «играющих сильно», как скоморохи в период наместнического управления.

³ Смех-веселье, смех жизнерадостного мировосприятия (см. описание типов смеха в конце статьи).

⁴ Выражение из документов XVI–XVII вв.

⁵ Термин в системе «смехового мира» Средневековья (М. М. Бахтин, Д. С. Лихачев, А. М. Панченко, Н. В. Поньрко), обозначающий внешний атрибут скоморошества — одежду из соломы, рогожи, бересты, мочалы, шкуры мехом наружу или вовсе оголение.

Н. А. Римский-Корсаков написал свою единственную бунтарскую оперу «Псковитянка» во времена дружбы с Мусоргским и без его влияния. А в конце своего творческого пути он сотворил образ «кромешника»⁶ Кутерьмы, заглянув в те глубины народной психологии, которые были открыты его другу еще на заре творчества. Мусоргский, хотя и сочинял свою бунтарскую оперу под напором вдохновения («Борис» был завершен с необычайной быстротой), но в каждом такте он, прежде всего, — мыслитель. Образцы традиционного смеха здесь рассеяны по разным эпизодам, но выстроены композитором так, что образуют смысловой ряд векторной направленности: от бытового юмора, шуток, насмешек в Прологе и балагурно-скоморошье смеха в корчме, через игровые формы приветственного смеха в «Царском тереме» — к кульминационному звучанию «кромешного» глумливого смеха в сцене «Под Кромами». Алгоритм сочетания элементов комического и трагического задан уже в Прологе.

Среди персонажей, представленных в смеховом плане, — монахи Варлаам и Мисаил, в образах которых видно сходство с парой **двойников** «смехового мира»⁷. К развлекающему смеху имеет отношение Мамка-забавница с ее песнями-играми. Персоной «изнаночного мира» предстает Юродивый. Этот лирико-трагедийный образ у Мусоргского амбивалентен, наполнен христианской и народной духовностью. Убогий, которого нельзя обижать, но его обижают; мудрец из рода «дураков», то говорящий невпопад, то открывающий истины, — его слушают, но не слышат. Эта амбивалентность отражена посредством семантически полярных жанров: словесных (зау-ми и пророчества) и музыкальных (колыбельной и плача).

Помимо персонажей смехового статуса, опера содержит ряд сцен и ситуаций, в которых воссозданы реалии русской средневековой жизни на уровне социально-исторического и художественного прозрения. Такова «Сцена в корчме» — сочная бытовая картинка «малого мира», являющего многослойный социальный срез: веселая вдова, бродячие монахи, беглый «школяр», одержимый царским тронном, безграмотные приставы, обремененные властью. Мусорг-

⁶ Персонаж «кромешного» типа — трагедийный, обездоленный, изломанный, голый, пьяный, глумящийся, подающий себя посредством смеховых традиционных жанров и поз (термин из нашей диссертации [см. 9]).

⁷ Традиционные двойники русской смеховой культуры: Фома и Ерема, балаганные деды, Дуда и Сопель, Скула и Ерошка, Бобчинский и Добчинский.

ский превращает ее в музыкальный театр, исполненный смеховых поз, речей, различных сатирических штрихов, что не мешает ей быть важным звеном драматургии — завязкой новых трагических событий.

Корчма в системе смеховых представлений Средневековья — это «антимир», опрокинутый относительно церкви, от имени которой выступают здесь Варлаам и Мисаил. Мир кабака имеет свой строй и семантику. Общество бражников внутри себя не терпит тайн и обманов: здесь все равны и все с душой наизнанку (примкнувший сюда обманщик Отрепьев явно не от мира сего). «Изнаночный смех» — одна из форм традиционного смеха. Поэтому речевая стихия Варлаама и Мисаила сродни традициям «скоморошьяго ясака». Свойственное скоморошью речи балагурство монахов-двойников проявляется в таких жанрах как рифмованные присказки, поговорки, заумь.

Парный музыкальный портрет монахов (бас и тенор) позволяет определить их в соответствии со смеховым прототипом как двойников двояких: «**подобных**» и «**контрастных**». Их речи двоятся то по принципу синхронного дуэта (*Спасибо, хозяйюшка, Бог тебя благослови!*), то звучат как досказывание мысли (М.: *Вольному воля, В.: а пьяному рай*). Первой характеристикой парности **подобия** служит дуэт «Люд христианский» — остроумная стилизация молитвенного песнопения «старцев смиренных» (их голоса дублируют и, тем самым, усиливают гобой и фагот). Ритмо-интонации псалмодии сочетаются с интонациями мольбы, причета, однако все это звучит слишком бодро, в маршеобразном движении (*Allegretto*), что выдает притворство, ролевую игру и превращает стилизацию в пародию. Синхронное ритмичное звучание голосов подтверждает их единодушные, подобие.

Эта же тема продолжает звучать в оркестре во время разговора с Шинкаркой (хорал духовых инструментов Ob–Cl–Fg), становясь носителем комического подтекста. Но, как только друзья попадают к столу, они сбрасывают личину святости и превращаются в двойников **контрастных**, бражников-антиподов. Мисаил — молчун, он лишь поддакивает елейным тенорком Варлааму, который басит без умолку скоморошьям стихом (Мусоргский перестроил в рифмованные двустипии некоторые прозаические обороты А. С. Пушкина и получил возможность введения музыкальной рифмы). Лидерство Варлаама очевидно, его присказки и каламбуры являют лад и склад, юмор и красноречие, особенно в теме любви к вину: «*Ино дело пьянство, ино дело чванство*». «*Литва ли, Русь ли, что гудок, что гусли,*

все нам равно, было б вино». Показательно упоминание гудка и гуслей — инструментов скоморохов. Мелодика речей Варлаама причудливо-извилиста, с хроматическими ходами. Оркестр передразнивает его интонации (Ob-Cl-Fg), изображает его грузную фигуру, медвежьей походкой — топчущийся в басах мотив (Cl-Fg-Archi), который далее приобретает значение бунтарского лейтмотива.

Комично изменение речи задремавших монахов при появлении приставов: не сговариваясь, они затягивают свою монашью нуду, надевая маску смиренного единодушия. В диалоге с приставами Варлаам имитирует кротость до тех пор, пока «дело не запахло жареным». Эта способность мгновенно менять тон и тип речи в зависимости от ситуации выдает в нем даровитого артиста из народа.

Совсем не случайно кульминацией сцены становится азартно-артистичное исполнение «старцем смиренным» песни о взятии Казани. Иван Грозный — самый авторитетный в народе царь-скоморох, реализовавший схему «мир — антимир» в своем государстве (основатель опричнины, он мыслил Александровскую слободу в традициях смехового мира как «антимонастырь»). Прославление предыдущего царя звучит укором царю нынешнему и составляет смеховую антитезу — анτισлаву Борису. Эта песня — еще и портрет Варлаама с его буйным темпераментом и скрытой под рясой бунтарской натурой. Средствами оркестра она превращена в импровизированное представление — самый «ходовой» жанр у скоморохов⁸.

⁸ Удалой, стихийный характер мелодии вокальной партии оркестр предваряет вихревыми пассажами (Archi-Cl-Ob-Fl) на фоне гудящих валторн и темы «топтанья» в басах (Fg-Tr-ni-V-c-C-b). Каскад бряцающих аккордов (Fl-picc-Fl-Ob-Cl-V-ni) имитирует удары по струнам инструмента (*у Варлаама в руках штоф*). Далее оркестр иллюстрирует сюжет, очерчивая внутристрофную структуру, отслеживая и раскрашивая все детали: мотив-возглас (fis-фриг.: Cl-Fg-Corni), инструментальный отыгрыш с мелкой шипковой россыпью (Legni-V-ni), повторная фраза *Он татарей бил нещадно* (Fg-Corni-Tr-be-Tuba-Archi) с крупнопульсирующим ритмом пляса (b-moll:) и замыкающая фраза-возглас (Otoni в As-dur). В Четвертой строфе «*Задымилась свечка воску ярого*» — оркестр изображает нагрев (трели V-ni, Legni), горение (восходящие пассажи V-c, V-le) и взрыв (плотная аккордовая пульсация Legni-Corni) с кульминацией Tutti на доминанте к As). В пятой строфе смятение «*злых татаровей*» и «*рев благим матом*» изображают множественные потоки нисходящих хроматических пассажей (Legni-Corni-Tr-be). Все представление завершается одиночным возгласом запыхавшегося Варлаама (ремарка: *садится на скамью и долго пьет*).

Текст другой песни «Как едет ён» обычно трактуется как бессмыслица, сонный бред. Однако ищущему в нем смысла и тут мерещится знакомое⁹. Сквозь туман зауми просвечивает образ безымянного, грязного и пьяного бродяги, в остроконечном колпаке (главный признак скоморошьяго костюма), стучащегося в дверь, очевидно с надеждой на ночлег — крошечный образ смутного времени. Рассредоточенное звучание сонной песни под гнусавый гобой на мотив свадебной, в которой описан торжественный момент венчания под звон колоколов, читается как смеховой прием «снижения образа»: «падение в грязь» с высоты колокольных.

На грани комического и трагического балансирует и ситуация «опознания еретика», когда Варлаам, отрезвевший от вероломства Отрепьева, начинает читать указ сначала по слогам (на двузвучиях), затем говорком с частыми остановками, а далее взхлеб и с ускорением. При этом оркестр постепенно раскручивает интонации «завонной темы» (Ob–V-ni), уплотняя фактуру (Cl–Fg–Corni–Archi) и раздвигая диапазон голосов¹⁰.

В сцене «В царском тереме» развернут игровой эпизод, связанный с традициями домашнего взрачивания детей. Профессия наемных «мамонок», «нянек», «забавников» известна на Руси с древности. Участвуя в воспитании детей в княжеских, царских, дворянских семьях, представители этой профессии были проводниками народной культуры. Подобные образы не однажды воссозданы в операх кучкистов (например, в «Сказке о царе Салтане» Н. А. Римского-Корсакова).

У Мусоргского эта сцена с использованием форм **приветственного развлекающего** смеха не однозначна: ситуация омрачена смертью жениха Ксении. Игры Мамки нацелены на выведение ее из состояния плача, но шуточная песенка «Про комара» на тему бытовых отношений между насекомыми, заканчивается смертью клопа. Она звучит в темной тональности es-moll с «осветленными» IV и VI ступенями, очерчивающими тональность плача Ксении — b-moll. Прозрачная игрушечная оркестровка (staccato Cl на тремолирующую

⁹ *Как едет ён, да погоняет ён, ён... Шапка на ём торчит как рожон! Весь, ах весь-то грязен. Свалился ён, лежит ён, ён, да встать не может ён. Приехал ён, да в дверь тук-тук. Да что есть моченьки тук! тук! тук!*

¹⁰ Такая психологическая изобразительность сродни звукоиллюстрации «лихорадочного размышления» о спасении от наказания бородинских скоморохов в сцене возвращения из плена князя Игоря.

щем фоне V-ni), необычная ладовая переменность вкупе со смертной развязкой сюжета читается как неудачная попытка развеселить Ксенью. Критикуя Мамку (*Эх, мамушка. Вот так сказочка! Вела за здоровье — свела за упокой*), Федор затевает игру «В хлѣст», текст которой собран из разных необычных эпизодов. Напев стилизован под детские погудки. Мелодия выстроена из трихордовых попевок, периодически обновляемых и сцепляемых через общий тон (G-dur). Такое нанизывание и комбинирование мелодических ячеек создает эффект жонглирования¹¹.

Тональное, фактурно-тембровое и штриховое варьирование материала в сочетании с постепенным нарастанием темпа, динамики, диссонантности подчинены поворотам сюжета и доведены до предельного скандирующего звучания — тем сильнее эффект испуга играющих при появлении Бориса. С позиций традиционной смеховой культуры эта сцена интересна стилизацией скоморошины — продукта синкретического творчества скоморохов-забавников. Оркестр выступает в роли инструмента-иллюстратора всех причудливых событий сюжета¹².

Самая динамичная «Сцена под Кромами», выражающая состояние опьянения народа своей вырвавшейся на свободу силой-волей, пропитана будоражащими ритмами уже начиная с оркестрового вступления. Три типа движения — моторно-вихревое («волчок»), пульсирующее нагнетание и пляс — становятся основой музыкального тематизма. 1) Крутящийся «вихревой» мотив-посвист (2F1–V-ni) напоминает экспозиционные темы-«волчки» в плясках скоморохов из русских опер, под которые обычно они кубарем выкатываются на сцену («Рогнеда», «Садко», «Снегурочка»); 2) пульсирующие фигуры сопровождают появление на сцене толпы бродяг (V-ni–V-le);

¹¹ Характерный прием игрового музыкального мышления.

¹² Постоянно гудящим фоном остается трезвучное сопровождение (Ara/Piano–Archi–Fl–Cl), в штрихах pizz и staccato, оно лишь слегка меняет фактурные очертания. Дуэт Федора и Мамки в 3-ей строфе сопровождает терцовый дуэт деревянных духовых. К ц. 27 (сюжет о воробье) происходит сдвиг в D-dur с лидийским оттенком и уплотнением сопровождения (подключается весь оркестр). С ц. 30 темп ускоряется, формой сопровождения становится мелко-полечная фактура, в ц. 32 «*дьяк испугался*» мелодия достигает предельной высоты и на секвенциях опускается вниз. Гудят Corni–Fg (возвращается G-dur). В кульминации голоса Мамки и Федора скандируют текст на одной ноте (на фоне тремоло струнных и деревянных духовых в высоком регистре).

3) плясовые ритмы в басовых голосах оркестра сопровождают реплики толпы (*На пень, сади на пень...; а чтоб не больно был* — Cl-Fg-V-ni).

Далее лесная прогалина становится местом глумливого переигрывания самого торжественного эпизода свадебного действия в насильное венчание «молодоженов»: боярина Хрущева и старухи Афимьи, которой «*вторая сотня подступила*». Сцена музыкально оформлена как **песенное действие**: девичий запев величальной (цитата) с хоровым продолжением на фоне *pizz* струнных — (имитация многострунного инструмента) завершается в конце каждой строфы буйно скандируемым припевом, досочиненным Мусоргским (*Слава боярину, слава Борису*) на терпком пульсирующем фоне кларнетов и валторн в контрапункте с плясовой темой (Ob-Fg-V-c-C-b). Действо прерывают реплики мужиков о недостающем атрибуте — посохе (вместо него подают плетку — свадебный атрибут дружки). Величание возобновляется, развертывается и достигает мощного угрожающего звучания.

Так лирический хор, срывающийся в дикое скандирование «славы», становится **обрядовой пародией**, которая только и могла, по мнению Мусоргского, выразить природу народного бунта как стихийное сотворчество толпы. Этот гениальный образец глума в традициях скоморошьего переигрывания, также подсказан Мусоргскому традициями смеховой культуры. Среди особых инструментальных эффектов интересна имитация хохота (синхронная пульсация хоровых и оркестровых голосов с форшлагами (Legni-Archi)).

Как видно из анализа нескольких сцен, авторский смех в этой опере социально и национально окрашен, его сложная трагикомическая природа — результат понимания композитором сути народного смеха и психологии обездоленного люда. Смеховое наследие, осмысленное в качестве культурно-исторических реалий и примет «смутного времени», представлено в персоналиях (смеховые двойники, юродивый, мамка-забавница, лихие свадебники) с использованием нескольких разновидностей смеха (балагурно-скоморошьего, пьяно-кромешного, приветственного развлекающего, изнаночно-пародийного, глумливого обрядового).

Содержание смеховых музыкальных текстов соотносимо с двумя основными типами смеха:

1) **Приветственный** смех-веселье — имеет положительную эстетическую программу и ориентирован на кинетику и моторику народного пляса. Его стилистические приемы соотносимы с архаич-

ными прототипами — скоморошинами (текстовые прозаизмы, тембро-регистрово-динамические контрасты-сопоставления, активные штрихи и мелизмы, пространственные эффекты, инструментальный театр). К этому типу относим песни Мамки-забавницы, песню шинкаря, Юродивого с детьми, тему-волчок в сцене под Кромами — здесь достижением Мусоргского является стремление приблизить музыкальные решения к натуральным, природным, неокультурным, звучаниям.

2) **Оценочный** смех — пародийно-деструктивный, кривозеркальный, смех-осмеяние, который связан с различными проявлениями комизма (юмора, сатиры, гротеска, сарказма, трагикомизма). Он пародирует объекты положительного мира, используя его знаки, символы, образы, жанры. На грани юмора и сатиры воспринимаются монашеский дуэт и балагурство Варлаама, гротескна песня Варлаама и чтение указа; саркастичны и трагикомичны песня «Как едет ён» и насильное венчание боярина.

Среди оркестровых приемов, создающих смеховые эффекты, назовем изобразительные (портреты в корчме, персонажи детских игр), двигательнo-изобразительные (походка, пляс, мыслительный процесс), звукоимитирующие — приемы «отраженного инструментализма»¹³, позволяющие услышать звучание народных инструментов, гул, возгласы, хохот толпы.

Соотнесение художественного мира произведения, культурно-исторических реалий сюжета со смеховой доминантой творческой личности Мусоргского позволяет гармонизировать представления о сочинении и психокреативной природе творчества композитора. Претворение форм, жанров и приемов традиционного смеха воспринимается как неотъемлемая составляющая смыслового поля оперы. Попытка взглянуть на «Бориса» сквозь призму смеховой культуры с ее богатейшей символикой и поэтикой — это возможность выйти на новый контекстный уровень осознания содержания этого произведения с проекцией на творчества Мусоргского в целом.

Литература

1. Головинский Г. Л. Мусоргский и фольклор. М.: Музыка, 1994.
2. Левашев Е. М., Тетерина Н. И. Историзм художественного мышления М. П. Мусоргского. М.: Памятники исторической мысли, 2011.

¹³ Термин Б. В. Асафьева.

3. *Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В.* Смех в Древней Руси. Л.: Наука, 1984.
4. *Мацеевский И. В.* Народное игровое искусство и инструментальная музыка // Зрелищно-игровые формы народной культуры. Л.: ЛГИТМИК 1990 (1992). С. 125–132.
5. *Михайлова Е. А.* «Голоса в народе» в опере «Борис Годунов» Мусоргского (по рукописи клавира) // Musicus. 2009. № 5 (18). С. 33–40.
6. *Мусоргский М. П.* Письма. 2-е изд. М.: Музыка, 1984.
7. Наследие М. П. Мусоргского: сб. материалов / сост. и общ. ред. Е. М. Левашева. М.: Музыка, 1989.
8. *Соломонова О. Б.* «Борис Годунов» М. Мусоргского: смеховые эпизоды в контексте концептуальной многомерности // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2000. № 1 (4). С. 57–63.
9. *Тимофеева М. Н.* Тема скоморошества в русской музыкальной культуре: инструментоведческий аспект: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. СПб., 2016.
10. *Юрков С. Е.* «Смеховая» сторона антимира: скоморошество // Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI — начало XX в.). СПб., 2003. С. 36–51.

Андрей Петропавловский
(Саратов)

**К вопросу об особенностях маршевой музыки
М. П. Мусоргского на примере
«Торжественного марша»:
Традиция и новаторство**

Творчество одного из крупнейших отечественных композиторов XIX века Модеста Петровича Мусоргского, бесспорно, является ярчайшим феноменом как в отечественном, так и мировом музыкальном искусстве. Оно самобытно, многогранно, разнопланово и отличается особой глубиной и широкоохватностью воплощаемых в нем образов и смыслов. Одной из характерных особенностей творчества М. П. Мусоргского является необыкновенная широта охваченного им жанрового диапазона. Излишним, на наш взгляд, было бы перечисление всех жанров, к которым композитор обращался на протяжении своего творческого пути.

Одним из жанров, встречающихся в творческом наследии композитора, стал марш. Не смотря на то, что этот жанр не является магистральным в творчестве М. П. Мусоргского, в маршах композитора достаточно четко прослеживаются особенности авторского стиля, отражаются его творческие принципы и взгляды. Неоспоримо, что М. П. Мусоргский внес свой весомый вклад в развитие этого жанра.

Отметим, что в маршевом наследии композитора существует ряд произведений, являющихся либо фрагментом какого-нибудь другого жанра, как правило, более крупного, например, оперы, либо самостоятельным творением. В первом случае в качестве примеров можно привести «Шествие стрельцов» из четвертого действия оперы «Хованщина», «Марш Петровцев» из четвертого действия этой же оперы, а также «Марш князей и жрецов», изначально предназначенный для второго действия оперы-балета «Млада»¹ и т. д.

¹ На начальном этапе опера-балет «Млада» создавалась М. П. Мусоргским, А. П. Бородиным, Н. А. Римским-Корсаковым и Ц. А. Кюи. По ряду причин их совместный проект не был реализован. Римский-Корсаков расширил свою часть до самостоятельного произведения. Премьера его оперы-балета состоялась в 1892 г. на сцене Мариинского театра. Созданный для оперы-балета «Млада» «Марш князей» М. П. Мусоргский переработал, и он увидел свет как самостоятельное произведение, а именно «Взятие Карса. Торжественный марш для большого оркестра».

Во втором случае это известные нам на сегодняшний день три инструментальных марша: «Марш Шамиля» для четырёхголосного мужского хора и солистов (тенора и баса) с оркестром (1859), «*Alla marcia notturna* (Маленький марш для оркестра в характере ночного шествия)» (1861), и «Взятие Карса (Торжественный марш)» (1880). На маршах, являющихся самостоятельными произведениями и будет сконцентрировано наше внимание в этой работе.

На сегодняшний день маршевая музыка Мусоргского, на наш взгляд, обделена серьезным исследовательским вниманием. Из всех произведений композитора в музыковедческих работах упоминается лишь «Торжественный марш», остальные же произведения не рассматриваются. О «Торжественном марше» говорится в статье З. И. Городецкой и Л. Л. Магазинер [1], он упоминается также в работах М. Н. Залевского [2], В. И. Тутунова [7] и Н. А. Римского-Корсакова [6]. Отметим, что ни в одной из упомянутых работ данный марш не подвергался основательному, глубокому анализу, не предпринималась попытка выявления особенностей его музыкального языка, по которым можно судить и о взглядах М. П. Мусоргского на жанр марша.

Целью настоящей статьи является выявление особенностей маршевого творчества композитора на примере «Торжественного марша». Для достижения поставленной цели нами будет решен ряд задач. Во-первых, в ходе работы мы проанализируем марш в контексте применения в нем традиционных и новаторских способов изложения. Во-вторых, проанализируем соотношение традиционного и новаторского. В-третьих, рассмотрим данный марш в контексте нашей классификации, применив для этого выработанный нами комплексно-видовой подход.

Прежде чем приступить к анализу «Торжественного марша» отметим, что история его создания в 1880 году связана с 25-летней годовщиной царствования Александра II. По свидетельству Н. А. Римского-Корсакова для этого случая «было написано [Татищевым и Корвин-Крюковским] большое сценическое представление <...>. Для этого представления Мусоргский взял марш князей и жрецов из “Млады”, заменив в нем среднюю часть вновь сочиненным трио» [6: 221]. Как пишет в своей статье М. Н. Залевский, впервые марш был исполнен «в Петербурге под управлением Направника, во втором симфоническом собрании Русского Музыкального Общества» [2: 40]. Добавим, что «Торжественный марш» относится к числу малоизвестных и редко исполняемых произведений М. П. Мусоргского.

Перейдем к рассмотрению музыкального материала марша и остановимся на приемах изложения, которые являются традиционными и составляют его жанровые признаки. В первую очередь традиционной является форма, в которой написан марш, а именно сложная трехчастная форма с трио. Причем тональность крайних частей отличается от тональности трио, что также достаточно часто встречается в марше. Здесь ля-бемоль мажору первой и третьей частей противопоставляется до-минор второй части.

Также весьма характерным для традиционного марша является наличие в рассматриваемом произведении фанфарного вступления, построенного на противопоставлении оркестровых групп. Так, на пронзительный начальный сигнал труб и корнетов, повторяющийся во вступлении четырежды, оркестр отвечает скачкообразными, рваными мотивами у струнных и деревянных духовых инструментов.

Помимо формы марша, традиционно для данного жанра М. П. Мусоргский трактует и целый ряд элементов фактуры. Например, применяет характерное для крайних частей марша аккордовое изложение и одноголосное (либо одноголосное в октавном удвоении) изложение для трио. Также достаточно активно М. П. Мусоргский использует типичный маршевый прием — заполнение остановок в движении мелодии в виде сигнальной линии у труб и корнетов. Причем композитор трактует ее достаточно разнообразно, излагая сигнал как в октавном удвоении (ц. 2 и ц. 17), так и без него (ц. 8, 9, 23, 24), что также характерно для маршевой музыки.

Насыщение М. П. Мусоргским фактуры марша контрапунктирующей основной мелодии линией (т. е. полифоническим элементом) также является достаточно распространенным приемом. Полифонический элемент встречается в марше в крайних частях в: ц. 4, 5, 19, 20 он поручается корнетам, трубам и тромбонам; ц. 6 и 21 — корнетам, трубам и валторнам; ц. 8 и 23 — трубам и деревянным духовым. В трио (ц. 10–12) полифонический элемент излагается валторной, в ц. 13 — первыми скрипками и первым тромбоном.

Кроме того, традиционные маршевые приемы используются композитором и при изложении аккомпанемента. Во-первых, автор, хоть и нечасто, в трио применяет для изложения гармонического сопровождения аккордовый склад. Так, в ц. 12 сопровождение поручается трубам и тромбонам, а в ц. 13 — струнным, без первых скрипок и контрабаса, и тромбонам. Во-вторых, М. П. Мусоргским достаточно часто применяются фрагменты с оstinatными фигурами в ритме восьмая и две шестнадцатые. Эти фрагменты придают звучанию

особый — моторный, энергичный характер и излагаются (в ц. 3 и 18) деревянными духовыми инструментами, а в ц. 4 и 19 — валторнами. И, наконец, в-третьих, большая роль в марше отводится ударным инструментам. Здесь используется достаточно объемная их группа из шести инструментов, которая, за исключением вступления марша, применяется в том или ином сочетании без пауз на протяжении всего произведения. Подобное употребление группы ударных инструментов является одним из жанровых признаков марша и придает ему динамичность, формирует синхронизирующее начало.

В заключение отметим еще одну из традиционных маршевых черт, которыми наделено рассматриваемое произведение. Этой чертой является применение заимствованного материала. На данный факт указывал еще Н. А. Римский-Корсаков, который писал о наличии в нем «трио в восточном вкусе (на какую-то курдскую тему)» [6: 221]. З. И. Городецкая и Л. Л. Магазинер отмечают, что марш «построен на противопоставлении народных тем: русской (в крайних частях) и курдской (трио)» [1: 37]. В. И. Тутунов в своей работе уточняет, какая песня используется в крайних частях марша, указывая на русскую народную песню «Как по лугу, лугу» [7: 221] из сборника русских народных песен составленного М. А. Балакиревым. По предложенной нами классификации видов использования заимствованного материала применение народной песни в его качестве называется заимствованием народной песни [3: 66]. С. П. Полозов указывает на характерную особенность при использовании данного вида заимствованного материала. Она заключается в том, что при внедрении музыкального материала народной песни «в авторский текст в процессе сочинения музыки, синтаксический и семантический аспекты оказываются тесно взаимосвязанными» и «нередко возникает необходимость в преобразовании интонационной и ритмической структуры первоисточника» [5: 8], основанного на принятом для исполнения или изданном варианте народной песни. Отметим, что заимствование народной песни являлось широко распространенным приемом при создании маршей XIX века, и не утратило актуальности на современном этапе развития этого жанра.

Мы рассмотрели традиционные черты марша, используемые в «Торжественном марше» М. П. Мусоргского. Теперь перейдем к анализу данного произведения с позиции применения в нем нововведений, не характерных для этого жанра.

Одно из этих нововведений затрагивает ритмо-интонационное строение мелодии марша. Ритмическая составляющая мело-

дии изобилует синкопированными ритмами, которые встречаются в крайних частях марша, например, в тактах 2 и 5, цифрах 1, 3, 5 и т. д. В мелодической линии марша отсутствует один из наиболее характерных для него ритмических рисунков — пунктирный ритм.

Интонационная структура мелодии марша также не является характерной для данного жанра. Так, в мелодической линии отсутствуют поступенные вихреобразные взлеты. Помимо этого, мелодия трио имеет ломанную скачкообразную структуру, что является достаточно редким явлением. Особенно отчетливо такая структура прослеживается в цифрах 12 и 13 трио.

Новаторски подходит М. П. Мусоргский и к трактовке тематизма каждой из частей «Торжественного марша». Композитор применяет довольно редкий и изящный прием, располагая темы крайних частей и трио в «зеркальном» отображении. Принцип зеркальности заключается в следующем: в крайних частях используется протяжная, распевная тема, изложенная штрихом *legato* в теноровой тесситуре, которая является по характеру типичной темой маршевого трио (ц. 8, 9, 23, 24). В то же время в трио, напротив, проводится характерная для крайних частей марша энергичная тема, отличающаяся остротой и отрывистостью ритма, изложенная в сопрановой тесситуре.

Нетрадиционно М. П. Мусоргский трактует и драматургическую линию марша. Здесь он отказывается от распространенного приема проведения одной из тем в басовой тесситуре (т. н. «соло басов»), вследствие чего, контраст между темами внутри части марша отсутствует. Композитор выводит контраст между темами на несколько иной уровень — уровень взаимодействия между частями.

Кроме этого, композитор вводит в цифры 7 и 22 переключку между различными оркестровыми группами. С одной стороны, это тромбоны и валторны, с другой — деревянные духовые и струнные инструменты. При изложении практически идентичного с мелодической и ритмической точки зрения музыкального материала, автор добивается контраста благодаря тесситурному и тембровому различию между ними.

Новаторский подход композитора проявляется в трактовке некоторых элементов фактуры. Во-первых, новаторским является изложение аккомпанемента марша, который, как правило, излагается в виде ритмической фигурации, не используемой в данном произведении. Вместо этого гармоническое сопровождение представлено в виде педализованных звуков, что менее типично для марша.

Во-вторых, особенностью рассматриваемого произведения является введение полифонического элемента. Эта особенность связана

с тесситурой, в которой он проводится. В нашем случае это, как правило, сопрановая тессitura, тогда как для марша наиболее типична теноровая. Кроме того, для марша М. П. Мусоргского характерно проведение полифонического элемента в интервальном или даже аккордовом изложении (ц. 4, 19 и 6, 21 соответственно).

Таким образом, на основе проведенного анализа особенностей изложения композитором музыкального материала «Торжественного марша» может быть сформирована целостная картина, отражающая соотношение в нем традиционного и новаторского. По нашему мнению М. П. Мусоргский, безусловно, больше предпочитал отступать от использования характерных приемов изложения марша, используя нетрадиционный подход к его трактовке, что наглядно видно на примере «Торжественного марша». Здесь наблюдается совершенно очевидный перевес в сторону новаторского по сравнению с традиционным.

С точки зрения традиции композитор подходит к трактовке формы марша, используя сложную трехчастную форму с трио. Кроме этого фактура марша включает все характерные для марша элементы, в том числе полифонический элемент, сигнальные заполнения остановок мелодии, остинатные фигуры в аккомпанементе и аккордовое изложение гармонического сопровождения. Типичным для марша является трактовка группы ударных инструментов и применение в нем заимствованного материала, основанного на народных песнях.

Гораздо более объемным и доминирующим над традиционными является комплекс новаторских приемов и средств. В первую очередь их воздействию подвергается структура мелодии марша, при выстраивании которой композитор не применяет пунктирный ритм и плавное, поступенное движение в мелодии (особенно в трио). Новаторским также является подход М. П. Мусоргского к трактовке тематизма марша, который он излагает в «зеркальном» отображении. Кроме этого, композитор отказывается от «соло басов» и вводит эпизоды с попеременным проведением темы с помощью переключек оркестровых групп. И, наконец, новаторство композитора проявляется в изложении элементов фактуры рассматриваемого марша, а именно замена ритмической фигурации в сопровождении марша на педализацию, изложение полифонического элемента в сопрановой тесситуре интервалами и аккордами.

В заключение, для формирования целостной картины о творческих взглядах М. П. Мусоргского на жанр марша, а значит и достижения цели данной статьи, мы считаем необходимым обозначить место этого произведения в общей классификации марша. Для этого

мы обратимся к разработанному нами комплексно-видовому подходу, на основании которого каждое произведение в жанре марша является видом определенного класса, соответствующего уникальному характеризующему его критерию [4]. Число классов марша напрямую зависит от количества характеризующих его критериев, выявленных нами на основе целого ряда работ посвященных этому жанру. Приведем критерии и соответствующие им классы марша, которых нами было выявлено девять. Эти девять классов объединяют виды марша по: темпу исполнения, предназначению, содержанию, строению (структуре), среде бытования, наличию заимствованного материала, средству воспроизведения, среде исполнения, взаимодействию с другими жанрами. Принцип классификации заключается в том, что одно и то же произведение может быть отнесено только к одному виду соответствующего класса.

Таким образом, рассматриваемый нами «Торжественный марш» М. П. Мусоргского, на основании применения к нему комплексно-видового подхода является: по темпу исполнения — скорым маршем; по предназначению — концертным маршем; по средству исполнения для которого он создавался — оркестровым симфоническим маршем; по среде исполнения, для которой он предназначен — камерным; по характеру — торжественным; по использованию заимствованного материала — маршем с заимствованным материалом (маршем с заимствованием народной песни). Кроме этого, согласно критерию взаимодействия с другими жанрами «Торжественный марш» является автономным, самостоятельным произведением, не являющимся частью другого.

Итак, проведенный анализ «Торжественного марша» М. П. Мусоргского позволил выявить особенности маршевого творчества композитора. Нам стало известно, что одной из главных его черт является применение новаторского подхода к трактовке марша, которое заключается в использовании ряда нетрадиционных для марша приемов и способов изложения. Так, в марше М. П. Мусоргского встречается свободная трактовка мелодии, отличающаяся заменой пунктирного ритма и поступенности в ней на скачкообразное, синкопированное движение. Кроме этого, для маршей М. П. Мусоргского характерным является отказ от традиционной драматургии контрастов. Композитор отходит от проведения одной из тем в крайних частях в нижнем регистре (т. н. «соло басов»), вместо чего им вводятся эпизоды с перекличками изложения одного и того же фрагмента темы отличающимися по тесситуре оркестровыми группами. По-своему трактует М. П. Мусоргский и тематизм марша, применяя проведение основных

тем частей в «зеркальном» отображении. Наконец, своеобразным для маршевого творчества М. П. Мусоргского является изложение музыкальной ткани. Здесь автор отказывается от ритмической фигурации гармонического сопровождения, одного из значимых приемов развития, а также применяет интервально-аккордовое изложение полифонического элемента в сопрановой тесситуре.

Таким образом, мы можем утверждать, что М. П. Мусоргский явился новатором жанра марша, оказавшим существенное влияние на дальнейшее его развитие, как в отечественной, так и в зарубежной музыке. Большинство жанровых признаков марша было трактовано композитором нетрадиционно, с опорой лишь на его творческие предпочтения. В этой связи, мы считаем, что маршевое творчество М. П. Мусоргского явилось своеобразным отражением всей системы творческих взглядов композитора, концентрацией основополагающих принципов его творческого стиля.

Литература

1. *Городецкая З. И., Магазинер Л. Л.* Народная песня в маршах // В помощь военному дирижеру. М.: Ин-т воен. дирижеров, 1956. Вып. 3. С. 31–53.
2. *Залевский М. Н.* Наш Мусорянин // Военная быль. 1968. № 90. С. 40.
3. *Петропавловский А. В.* Заимствованный материал в отечественном марше для военно-духового оркестра: оркестровые средства воплощения и особенности восприятия. Дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2015.
4. *Петропавловский А. В.* К вопросу классификации видов марша // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. Саратов, 2019. № 1 (3). С. 49–53.
5. *Петропавловский А. В., Полозов С. П.* Особенности воплощения и восприятия заимствованного материала в марше для военного духового оркестра // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2014. № 8 (46), ч. 2. С. 132–136.
6. *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. М.: Государственное издательство Музыкальный сектор, 1928.
7. *Тутунов В. И.* История военной музыки России: учебник для студентов учебных заведений по специальности 051100 «Дирижирование» (История исполнительского искусства) / под общ. ред. Е. С. Аксенова. М.: Музыка, 2005.

Марина Майданова
(Санкт-Петербург)

**М. П. Мусоргский в творческой биографии
А. И. Мозжухина**
(по материалам архивов Кабинета рукописей
Российского института истории искусств)

Александр Ильич Мозжухин (1878–1952) был оперным и камерным певцом (бас-кантанте), творчество которого пришлось, в основном, на первую четверть XX века. А. И. Мозжухин — уроженец Саратовской губернии, высоко ценимый современниками, много сделавший для развития как оперного, так и камерного искусства в России этого периода. Он много гастролировал по стране, популяризируя тем самым музыку русских композиторов. Но так сложилось, что ему часто приходилось конкурировать с Ф. И. Шаляпиным, который к этому времени царил на русской сцене, а поскольку им приходилось выступать с одним и тем же репертуаром, то их часто сравнивали между собой, поэтому для А. И. Мозжухина остро стоял вопрос сохранения своей индивидуальности как певца и актера. Известный музыкальный критик того времени В. Г. Каратыгин видел ее, в частности, в необычайной интеллигентности артиста. Он писал: «Первое, что хочется сказать, прослушав ряд вещей в его исполнении, это — какой интеллигентный артист, как у него все выработано и рассчитано! За каждым спетым номером чувствуется обстоятельная и серьезная штудировка его» [1: 279].

Еще одна отмечаемая современниками отличительная его черта — совершенно особое, по выражению того же Каратыгина, «высокоидеальное отношение к искусству, которое у него проявляется во всем, начиная от выбора вещей и кончая тщательной чеканкой каждой фразы» [1: 280].

Судьба Мозжухина оказалась достаточно трагичной. В 1926 году, выехав на гастроли в Европу, он не смог вернуться назад в Россию, но сохранил советский паспорт. Его дневники, написанные в 1952 году, полны тоски по Родине и надежды на возвращение. После его смерти жена артиста Клеопатра Андреевна Мозжухина-Карини привезла архивы в Россию. Хранящиеся в Кабинете рукописей Российского института истории искусств (КР РИИИ) материалы — это двадцать тетрадей рукописного текста, написанного самим А. И. Мозжухиным, которые охватывают его деятельность до

1925 года, а также дневники, написанные уже в конце жизни и отражающие его деятельность за рубежом, часто связанную с трудностями и лишениями.

«Мусоргский, фанатический искатель последней правды о душе человеческой» — так писал о нем В. Г. Каратыгин [1: 279]. Глубокое проникновение в человеческое нутро свойственно было и А. И. Мозжухину. М. П. Мусоргский был его любимым композитором. «...Какой это гениальный композитор. Сколько бы его ни изучал, каждый раз черпаю еще новое и новое, и так без конца...»¹. «...Как гениален Мусоргский. Как он проникается каждым типом, им создаваемым. Как приятно учить его оперы и романсы. Какой это неиссякаемый родник творчества...»². Эти слова принадлежат очень талантливому, но незаслуженно забытому русскому певцу А. И. Мозжухину, младшему современнику Ф. И. Шаляпина, по мнению знатоков, не уступавшему ему по силе дарования. Оперное и камерное творчество Мусоргского составляло основу творчества А. И. Мозжухина как исполнителя. В то же время творчество Мусоргского являлось неким мерилom восприятия музыки других композиторов. Например, в своем дневнике он пишет о том, что ему нравится музыка французского композитора К. Дебюсси, в частности, потому, что «он <...> был большой почитатель и толкователь Мусоргского»³.

Говоря о творческой взаимосвязи композитора и певца, стоит отметить одно обстоятельство, описание которого занимает большое место в дневниках Мозжухина, — образ Бориса Годунова в одноименной опере Мусоргского, которую он исполнил более пятисот раз. Материалы дневников позволяют вкратце воссоздать историю работы над ролью Бориса Годунова. Особенно важным в этом отношении был сезон 1907/1908 годов. По условиям контракта летом должны были состояться гастрольные выступления в Нижнем Новгороде, но по пути труппа на несколько дней заехала в Рыбинск. Здесь-то Мозжухин, являвшийся в этом сезоне ответственным басом, и приступил впервые к разучиванию роли Бориса Годунова (до этого в Театре Солодовникова⁴

¹ Мозжухин А. И. Дневники // КР РИИИ. Ф. 86. Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 10.

² Там же. Л. 105.

³ Там же. Л. 15.

⁴ Театр Солодовникова — имеется в виду здание, расположенное в Москве на углу улиц Кузнецкий Мост и Большая Дмитровка, перестроенное по заказу купца Г. Г. Солодовникова под театр, в котором размещались «Частная русская опера» С. И. Мамонтова, «Оперный театр Зимина» [С. И. Зимин (1875–1942), антрепренер].

он исполнял роль Рангони, даже прошел ее с С. И. Мамонтовым⁵). Впервые он выступил в партии Бориса осенью 1909 года в Казани в антрепризе В. С. Севастьянова⁶. Эта роль в творчестве Мозжухина была не только важной и любимой, коронной, как он пишет, но и рубежной, т. к. решала для него проблему подражания. Как и все басы того времени, по признанию певца, в начале своей карьеры при создании образа Бориса Годунова он копировал Ф. И. Шаляпина. Это продолжалось в течение трех лет. Вот как об этом писал сам артист: «Сознание мое, к которому я пришел, что копия, как бы она ни была хороша, всегда будет хуже оригинала, да и к тому же копировать такого гениального артиста и певца будет казаться только смешным, спасло меня и позволило сделать мне карьеру такую, какую ни один из современных Шаляпину басов не сделал»⁷; и продолжал: «В эпоху Шаляпина ни одному другому певцу, как певцу-басу, не было так трудно делать свою карьеру. Он [Шаляпин. — М. М.] стоял всегда как мерило, и все равняли басов по нему, и большинство и сами еще лезли равняться по нему, ну и ломали, конечно, себе голову. Пойди и я по этому пути, и меня бы не было как Мозжухина»⁸. К моменту, когда артист стал солистом Театра Музыкальной Драмы (ТМД) в Петербурге⁹, роль подверглась кардинальной переработке, и перед столичной публикой была представлена ее новая оригинальная трактовка. Это произошло в премьерном спектакле ТМД, состоявшемся 1 октября 1913 года; Мозжухин окончательно освободился от влияния Шаляпина. Помог ему в этом сам Мусоргский, точнее, музыка оперы.

Надо сказать, что А. И. Мозжухин поражал современников своей музыкальностью и образованностью. Первоначально он обучался по классу скрипки в московском Музыкально-драматиче-

⁵ Более подробное описание этой встречи см.: [3: 52].

⁶ В. С. Севастьянов (1875–1929), артист оперы (драматический тенор), камерный певец, режиссер, антрепренер. С 1909 — солист Театра Музыкальной Драмы (ТМД). Тогда же организовал свою оперную труппу, с которой гастролировал по стране. С 1911 — режиссер ТМД. После 1917 года выступал за границей. Знаменитая постановка — «Борис Годунов» М. П. Мусоргского.

⁷ Мозжухин А. И. Как я сделался артистом // КР РИИИ. Ф. 86. Оп. 1. Ед. хр. 5. Л. 88.

⁸ Там же. Л. 90.

⁹ В ТМД под руководством И. М. Лапицкого А. И. Мозжухин работал с 1911 по 1914 г.

ском училище при Филармоническом обществе у преподавателей В. В. Безекирского¹⁰ и М. И. Пресса¹¹ и параллельно брал частные уроки пения у ученицы К. Эверарди¹² Ю. Н. Вишневецкой¹³, которая, по воспоминаниям Мозжухина, «была в высшей степени и особенно музыкально образованным человеком» [4: 15]. «Она все время говорила мне, — писал он, — что скрипка разовьет мою музыкальность» [там же].

В своих воспоминаниях певец, описывая сцену в тереме, показывает, как музыка Мусоргского натолкнула его на изменение трактовки: «Стоя за дверью перед выходом на сцену и слушая свою выходную музыку, я обратил внимание, что выход-то Бориса у Мусоргского сделан не на плавной мелодии, а на аккорде в одну восьмую, которую берет весь оркестр на фортиссимо. Это навело меня на мысль, что ведь я, исполняя роль Бориса, не могу выйти спокойно, как это делал до сих пор и как этот импозантный выход запечатлелся у меня, видя перед собой Шаляпина, который подходит к мамке, испугавшейся его выхода и кричащей громко: “Ахти!” Чего ей пугаться, когда вошел отец к своим детям и, надо добавить, любящий отец своих детей <...> И вот у меня сразу в моем воображении переродился образ Бориса с этого момента. Аккорд этот, сопровождающий мой выход, навел меня на следующее положение: Борис идет по полутемным коридорам палаты, и, может быть, не с намерением войти к детям, и чувствует, что убиенный им младенец преследует его, у которого он все время на уме, и который все время зовет его к ответу. Нервы напряжены... до последнего предела. Воображение

¹⁰ В. В. Безекирский (1835–1919), скрипач-виртуоз, композитор. С 1882 по 1902 г. преподавал в училище при Московском филармоническом обществе. Им написаны воспоминания «Из записной книжки артиста» (СПб., 1910). Гастролировал по городам России и Европы.

¹¹ М. И. Пресс (1871–1938), скрипач-виртуоз, представитель московской дореволюционной скрипичной школы, профессор Московской консерватории. Пропагандировал русскую музыку. С 1918 жил за границей.

¹² К. Эверарди (1825–1899), певец (бас-баритон) и педагог, пропагандист резонансной техники пения, родоначальник диафрагматической школы пения в России. В 1870–1888 — профессор Петербургской консерватории. Среди его учеников: Ф. И. Стравинский, Ю. Н. Вишневецкая, учитель Ф. И. Шаляпина Д. А. Усатов.

¹³ Ю. Н. Вишневецкая (1850–1915), певица, вокальный педагог, ученица К. Эверарди. Ей А. И. Мозжухин был обязан началом своей артистической карьеры.

вышло из повиновения разуму. Вот, вот, малютка уже близко, хватается за полы, и Борис ищет спасения от этого призрака, бросаясь в дверь первопопавшейся горницы. И он не входит, спокойно открывая дверь, а прямо-таки врывается в терем и не лицом к публике, а спиной — все время с устремленным взглядом в коридор, ища взглядом преследующего его младенца. И его, застывшего в этой позе, выводит из оцепенения крик мамки “Ахти!”, которая сама испугалась такого появления царя Бориса <...> Этот выход... заставил меня и в дальнейшем вести роль в таком же настроении. Это больной душой и телом человек, потерявший душевное равновесие и ищущий утешения даже у такого изверга, который по его намеку убил царевича, как Шуйский. Поднимая его, упавшего перед ним на колени, он умоляет его сказать всю правду»¹⁴.

Таким образом, Борис в исполнении Мозжухина — усталый, измученный, душевно надломленный человек, состояние которого выражалось в соответствующих мизансценах, и сцена выхода Бориса во втором действии — тому свидетельство.

Для сравнения нужно отметить, что Борис в исполнении Шаляпина обладал непомерной физической силой, что давало ему возможность, совершенно не будучи смешным, каждого артиста, играющего роль Шуйского, брать за шиворот и буквально поднимать его на воздух. Это чувствовалось во всех его ролях. Его Мефистофель («Фауст» Ш. Гуно) — сатана, который давил мир земной не только духовной силой, но и физической, Дон Базилио («Севильский цирюльник» Дж. Россини) — олицетворение клеветы, разрушающей все на своем пути.

В своей программной статье «Творчество артиста» Мозжухин писал: «И вот повторяю, когда я, Мозжухин, который сидел в публике и видел себя, Мозжухина, играющего Бориса под Шаляпина, пришел к нему и сказал: “Оставь то, что ты делал, и начни сначала. Сломай все и создай новое, но идя от себя, от своих индивидуальных данных”»¹⁵. Такое изменение взглядов на принципы работы артиста способствовало созданию многочисленных сценических образов, характеризующих Мозжухина как актера-певца нового типа, особенно востребованного в русской опере рубежа XIX–XX веков.

¹⁴ Мозжухин А. И. Творчество артиста // КР РИИИ. Ф. 86. Оп. 1. Ед. хр. 10. Л. 27.

¹⁵ Мозжухин А. И. Творчество артиста // КР РИИИ. Ф. 86. Оп. 1. Ед. хр. 10. Л. 27.

В. Г. Каратыгин, отзываясь на постановку «Бориса Годунова» в ТМД, называл созданный Мозжухиным образ продуманным и прочувствованным [2: 88]. По его мнению, игра Мозжухина позволяла примирить слушателя с режиссером (И. М. Лапицкий¹⁶) и дирижером (М. А. Бихтер¹⁷), что соответствовало тому, как он строил образ. Прежде всего, на тонком анализе музыки М. П. Мусоргского, стремлении выявить все заложенные в ней композитором смыслы. Такой подход лежал в основе творческого метода певца, который он постоянно совершенствовал в течение всей жизни.

Творческая деятельность А. И. Мозжухина также во многом связана с камерным исполнительством. И здесь он тоже отдавал приоритет музыке М. П. Мусоргского. Романсы и песни композитора порой становились популярными именно благодаря тому, что были исполнены Мозжухиным. Среди них: «Семинарист», «Калистрат», «Раек», «Трепак», «Озорник», «Полководец», «Листья шумят», «Забывтый», «Колыбельная Еремушке» и другие, — всегда были любимы слушателями.

Камерная деятельность Мозжухина началась в Москве в Кружке Керзиных¹⁸, когда он еще брал уроки вокала у Ю. Н. Вишневецкой, и ее рекомендация была очень важной для начинающего певца, т. к. она, пройдя школу Эверарди, как педагог пользовалась большим авторитетом в музыкальных кругах Москвы. Сами концерты Керзинского кружка имели серьезный статус: композиторы представляли

¹⁶ И. М. Лапицкий (1876–1944; псевд. Михайлов), оперный режиссер, основатель и художественный руководитель ТМД (1912–1919), где он поставил 29 опер. Лучшие из них: «Евгений Онегин» П. И. Чайковского, «Нюрнбергские мастерзингеры» Р. Вагнера, «Борис Годунов» М. П. Мусоргского, «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова, «Каменный гость» А. С. Даргомыжского.

¹⁷ М. А. Бихтер (1881–1947), пианист, дирижер, педагог. Окончил Петербургскую консерваторию с золотой медалью. Профессор Ленинградской консерватории по классу камерного пения. Специализировался в области камерного ансамбля и аккомпанемента. Выступал с певцами Ф. И. Шаляпиным, И. А. Алчевским. Музыкальный руководитель и дирижер ТМД.

¹⁸ Керзинский кружок — кружок любителей русской музыки, впоследствии концертная музыкально-просветительская организация в Москве (1896–1912). Его основатели и руководители — адвокат, любитель и пропагандист русской музыки А. М. Керзин и его жена пианистка М. С. Керзина. С 1902 г. концерты проходили в Большом зале Благородного собрания. За годы существования кружка здесь прошло более 100 концертов, в которых широко пропагандировалась музыка русских композиторов.

там свои новые сочинения, которые еще нигде не звучали, и нередко Мозжухин был их первым исполнителем.

Позднее в Петрограде в 1922 году он стал инициатором создания Кружка друзей камерной музыки и даже занимал должность председателя его дирекции, а критик Каратыгин выполнял обязанности вице-председателя. В концертах Кружка он частенько аккомпанировал Мозжухину, хотя у певца уже существовал творческий дуэт с пианисткой и его женой Клео Карини¹⁹, которой в этом качестве восхищались современники, отмечая ее тонкую и изящную интерпретацию исполняемых произведений.

В 1916 году в Филармоническом зале состоялся имевший большой успех концерт Мозжухина, впервые целиком составленный из произведений Мусоргского. Аккомпанировал Мозжухину М. А. Бихтер. Концерт вызвал большой общественный резонанс²⁰. Конечно, тому способствовало огромное певческое мастерство и драматический талант певца. Музыкальный критик К. И. Арабажин писал о его исполнительских возможностях: «...Он живет на сцене, он играет, словно пиршествует на сцене, увлекаясь ролью, своим замыслом, живя на сцене, переживая с задуманным им образом все его положения, драматические и комические. <...> Всюду тонкая, вдумчивая игра, задуманный образ вырастает и создает могучее художественное впечатление благодаря счастливому сочетанию природных свойств с тонкостью интуиции и образцовой техникой. <...> Мозжухин никогда не повторяется. Он так богат замыслом, звуками, красками, оттенками, что по одной и той же канве создает иногда два самостоятельных рисунка, два образа»²¹.

Литература

1. *Каратыгин В. Г.* Концерт А. И. Мозжухина // Избранные статьи / под ред. Ю. А. Кремлева. М.; Л.: Музыка, 1965. С. 279–281.
2. *Каратыгин В. Г.* Музыкальная драма // Избранные статьи / под ред. Ю. А. Кремлева. М., Л.: Музыка, 1965. С. 82–88.

¹⁹ К. А. Мозжухина (урожд. Карассарини; 1888–1974; сцен. псевд. Клео Карини), певица (лирико-колоратурное сопрано), пианистка, педагог. Пела на оперной сцене, снималась в кино; позднее сосредоточилась на деятельности аккомпаниатора. Ее аккомпанемент современники считали высокохудожественным, а саму ее называли аккомпаниатор-художница.

²⁰ *Мозжухин А. И.* Моя автобиография // КР РИИИ. Ф. 86. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 15, 15 об.

²¹ *Solus [Арабажин К. И.] А. И. Мозжухин // Искусство. 1916. № 4–5. С. 15.*

3. Майданова М. Н. Творческий метод А. И. Мозжухина (по материалам Кабинета рукописей РИИИ) // Из фондов Кабинета рукописей Российского института истории искусств. Сообщения. Публикации. Обзоры / сост. и отв. ред. Г. В. Копытова. Санкт-Петербург, 2016. Вып. 6. С. 46–61.
4. *Solus* [Арабажин К. И.] А. И. Мозжухин // Искусство. 1916. № 4–5. С. 15.

Галина Трофимова

(Великие Луки)

**«Борис Годунов» М. П. Мусоргского в репертуаре
Коллектива оперы и драмы в Великих Луках (1918 г.)**

Данная статья подготовлена на основе документов Отдела народного образования Великолуцкого уездного исполкома 1918–1919 годов, хранящихся в Великолуцком Отделении Государственного архива Псковской области. Обнаруженные материалы впервые вводятся в научный оборот.

До октября 1917 года Великие Луки Псковской губернии представляли собой небольшой, около 7 тысяч жителей, провинциальный городок, который не остался в стороне от революционных потрясений. К началу 1918 года в ходе все еще продолжавшейся Первой мировой войны резко обострилось политическое положение Великих Лук и Великолуцкого уезда. Войска кайзеровской Германии продолжали продвигаться на Восток, не встречая большого сопротивления старой царской армии, а формирование новой Красной армии только что начиналось. Псков и значительная часть юга Псковской губернии оказались оккупированными германцами. Линия фронта пролегла всего в 120 верстах от Великих Лук. В этих условиях город стал прифронтовым. Через станцию Великие Луки с запада на восток следовали многочисленные эшелоны беженцев из белорусских и прибалтийских земель, дезертиры, военнопленные, которым удалось бежать из австрийских лагерей; с востока на запад направлялись сформированные отряды красноармейцев. В Великих Луках сосредотачивалась большая масса репатриантов, пробирающихся на родину. Здесь же размещались казаки 3-го кавалерийского казачьего корпуса генерала Краснова. Сюда в город эвакуировались советские учреждения и организации оккупированного немцами Пскова. Все здания учебных заведений и больничного городка, бараки, дома зажиточных горожан заняли штабы воинских частей, запасные полевые госпитали, склады, полевые пекарни, тыловые эвакуационные пункты, этапные роты¹.

Вся эта огромная масса солдат, казаков, красноармейцев, беженцев, местного гражданского населения требовала от уездных органов

¹ Отделение ГКУ ПО «Государственный архив Псковской области» в городе Великие Луки» (далее ВЛО ГАПО) Ф. Р.-100 (Великолоцкий уездный исполком). Оп. 5. Д. 11. л. 1, 3, 9, 15, 19, 31, 34–37, 47, 59, 61.

советской власти обеспечения крышей над головой, продовольствием, предметами первой необходимости. Город оказался в условиях острой безработицы, жилищного и продовольственного кризиса, который особенно обострился к концу 1918 — началу 1919 года. Продовольственный вопрос стал одним из основных, который регулярно обсуждался на заседаниях Исполкома Великолукского уездного совдепа и его президиума. К началу 1919 года Великолукский уездный исполком вынужден был признать плохое санитарное состояние города, угрозу эпидемии сыпного тифа (в городе не было ни одной общественной бани). Катастрофическое положение сложилось с продовольствием и предметами первой необходимости². В городе была введена карточная система на продовольствие и промышленные товары. В этих условиях перед органами местной власти встала сложнейшая задача предотвращения голодных бунтов, спекуляции и бандитизма. Из известного со времен Древнего Рима лозунга: «Хлеба и зрелищ» новая власть старалась использовать только его вторую часть — отвлечь внимание населения организацией зрелищных мероприятий, использовать прибывших в город из западных районов, Петрограда и Пскова артистов и музыкантов. В это трудное время в начале 1918 года в город прибыл Иосиф Степанович Федон-Милославский (Милославский — сценический псевдоним). По архивным документам Великолукского уездного комиссариата по военным делам нам удалось установить, что Иосиф Степанович родился в 1884 году, был участником Первой мировой войны, пехотным прапорщиком Екатеринославского пехотного полка, командиром обоза³, певцом, тенором. Отдел народного образования [ОНО], заинтересованный в таких профессионалах, как Иосиф Степанович, с 29 января 1918 года принял его в свои члены⁴ и дал ряд важных поручений, таких, как разбор реквизированных и переданных в отдел коммунального хозяйства нот. Затем командировал его в Михайловскую волость в имение Гора Брянчанинова, где были реквизированы два уникальных рояля фирмы Беккер, один из которых предназначался городу. Иосиф Степанович должен был установить степень сохранности инструмента. 13 августа 1918 года в ОНО приходит распоряжение срочно командировать в Псков человека для приемки

² ВЛО ГАПО. Ф. Р.-100. Оп. 4. Д. 203. Л. 12.

³ ВЛО ГАПО. Ф. Р.-691 (Великолукский уездный военный комиссариат). Оп. 1. Д. 199. Л. 7–8.

⁴ ВЛО ГАПО. Ф. Р.-100. Оп. 1. Д. 59. Л. 48.

книг и денежных документов. В губернский центр были командированы И. С. Милославский, Л. С. Богданов, Л. С. Боголюбская, бухгалтер⁵. Вскоре Иосиф Степанович возглавил всё театральное дело в городе и стал первым заведующим театральной секции подотдела искусств внешкольного отдела народного образования⁶. Работая в ОНО, И. С. Милославский хорошо знал, какие уникальные творческие люди приехали в Великие Луки, спасаясь от оккупации, голода и холода. В июле 1918 года он создал частное оперно-драматическое товарищество⁷. Несмотря на то, что оперно-драматическое товарищество И. С. Милославского не имело собственной сценической площадки и вынуждено было арендовать сцены городских культурных центров: кинематографа «Рекорд», театра «Летний сад», его деятельность развернулась настолько активно, что с апреля по ноябрь 1918 года были поставлены оперные спектакли «Евгений Онегин», «Русалка», «Горный князь» Легара, «Сельская честь», «Борис Годунов», «Аида», «Кармен», которые проходили с большим успехом. Нам сейчас трудно представить, как готовились и проходили эти оперные спектакли при отсутствии хороших сценических площадок, декораций, костюмов. О некоторых проблемах, с которыми столкнулся Иосиф Степанович и его коллектив, мы узнаем из чудом сохранившихся архивных документов тех далеких лет. Так, в августе 1918 года в ОНО поступило заявление И. С. Милославского следующего содержания: «...Организованное мною товарищество артистов драмы готово работать с отделом народного образования на каких угодно условиях, но условия сдачи театра “Рекорд” для драмы недоступны. Прошу ходатайства о сдаче этому товариществу Летнего театра с того момента, когда там перестанет играть труппа Малого Петроградского театра. Подробные условия работы товарищества... будут мною разработаны в кратчайший срок и представлены на рассмотрение отдела. *Милославский*»⁸.

Отдел народного образования охотно принял под свою крышу коллектив И. С. Федон-Милославского, но поставил всю его работу под строгий контроль. Репертуар оперно-драматического коллектива Иосиф Степанович в обязательном порядке должен был согласо-

⁵ ВЛО ГАПО. Ф. Р.-607 (Великолукский уездный отдел народного образования). Оп. 1. Д. 58. Л. 8.

⁶ ВЛО ГАПО. Ф. Р.-100. Оп. 1. Д. 65. Л. 8.

⁷ ВЛО ГАПО. Ф. Р.-607. Оп. 1. Д. 58. Л. 21.

⁸ ВЛО ГАПО. Ф. Р.-607. Оп. 1. Д. 58. Л. 25.

вызывать с отделом народного образования, обосновывая свой подбор постановок. Так, решив поставить в городе оперетту Легара «Лесной царь», Федон-Милославский так объяснил свой выбор: «В виде разнообразия оперного репертуара и в зависимости от личного состава управляемого мною товарищества в настоящее время представляется возможным и желательным поставить опереточный спектакль. Режиссером товарищества и мною предложена к постановке оперетта “Торный князь”, муз. Легара (автор “Веселой вдовы”). В этой оперетте много комического элемента, но обычные скользкие и двусмысленные, имеющие место в современной оперетте, совершенно отсутствуют. В музыке много красивых мелодий...»⁹. Великолукский зритель охотно посещал оперно-драматические спектакли. Как писал рецензент в одном из первых номеров городской газеты «Известия Великолукского совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов»: «поставленные за сезон труппой оперные спектакли воочию доказали, что народные массы не менее отзывчивы к художественным ценностям музыкального творчества, чем пользовавшиеся ими до сих пор привилегированные слои населения»¹⁰.

Активная работа Иосифа Степановича и серьезный репертуар его товарищества показали, что собственных творческих сил недостаточно, и Милославский был командирован в Петроград с целью пригласить на работу на условиях договора новых артистов, а его помощник и администратор А. Н. Ргуэ начал искать комнаты для приглашенных артистов Русской оперы¹¹. Благодаря усилиям Иосифа Степановича дали согласие на сотрудничество с оперно-драматическим товариществом и приехали в Великие Луки Александра Николаевна Антонова-Смоленская, актриса Русской оперы, Лидия Александровна Днепровна, Михаил Степанович Зубов, Алексей Николаевич Ризе, Елизавета Павловна Ленц, Георгий Георгиевич Шейдлер, Сергей Владимирович Шумов, Дмитрий Сергеевич Взоров, Екатерина Александровна Жарская¹². Созывая первый съезд учителей народных училищ, ОНО «пожелал доставить развлечение труженникам народной школы», и с этой целью обратился к артисту Милославскому с просьбой приурочить очередной оперный спектакль к этому событию.

⁹ ВЛО ГАПО. Ф. Р.-607. Оп. 1. Д. 58. Л. 40.

¹⁰ Цит. по: [1: 3].

¹¹ ВЛО ГАПО. Ф. Р.-607. Оп. 1. Д. 58. Л. 99.

¹² ВЛО ГАПО. Ф. Р.-607. Оп. 1. Д. 500. Л. 3, 56, 81, 91.

И. С. Милославский принял решение поставить оперный спектакль «Борис Годунов» М. П. Мусоргского. Постановка сложная, спектакль костюмированный, и Милославский просил руководство ОНО обратиться к настоятелю Троице-Сергиева монастыря за помощью. Поддерживая Милославского, председатель отдела народного образования А. Н. Малышев обратился к настоятелю монастыря о. Феодосию с просьбой выделить артистам старых и негодных к носке 6–8 ряс или подрясников, такое же количество скуфей на один вечер, если это нужно, то за плату. «Означенные вещи будут возвращены с благодарностью в полной исправности»¹³. В свою очередь Иосиф Степанович изыскал средства и послал в Москву своего представителя для закупки камней, галунов для украшения костюмов, а сам на свои собственные средства готовил декорации к спектаклю и оставил их на хранение в сарае театра «Летний сад».

Постановка «Бориса Годунова» стала для Федон-Милославского началом тяжелого конфликта с отделами Исполкома Великолукского совдепа. Учитывая тяжелое материальное положение учительства, отдел народного образования просил Иосифа Степановича выделить для учителей, участников съезда, бесплатных билетов на сумму 682 рубля и обещал безвозмездно предоставить артистам сцену театра «Летний сад» и компенсировать все расходы, что так и не было сделано, несмотря на обращения в президиум Исполкома самого руководителя товарищества и председателя ОНО.

К моменту конфликта из-за понесенных товариществом убытков Исполком совдепа передал функции материального обеспечения зрелищных мероприятий отделу коммунального хозяйства, и у подготовленных Милославским декораций оказался новый хозяин. Возмущенный этим Иосиф Степанович вновь обратился к председателю Исполкома совдепа с гневным письмом:

«I. Предварительная работа по постановке очередного оперного спектакля ... близится к концу, и он мог бы состояться в ближайшую субботу...

II. В виду сложности постановки оперных спектаклей и громадной ответственности перед публикой, мне необходимы на сцене опытные театральные рабочие-специалисты, отлично знающие дело. Таких рабочих нельзя заменить, как нельзя заменить и любого артиста, ведущего свою роль на сцене. Отделы же мест-

¹³ ВЛО ГАПО. Ф. Р.-607. Оп. 1. Д. 58. Л. 14.

ного хозяйства и труда навязывают мне рабочих, которые техники театрального дела не знают... В день концерта Союза учителей, где я помогал по организации, во избежание срыва <...> зрелищ я прибег к полюбовному соглашению между двумя враждующими сторонами рабочих сцены. В дальнейшем компромиссы такого рода немыслимы... В противном случае к величайшему сожалению я принужден буду отказаться от организации спектаклей в Великих Луках.

III. Путем постепенной работы по постановке спектаклей мною построены на собственные средства некоторые декорации, которые согласно словесной договоренности с председателем Совета т. Пескаревым, я предложил при своем отъезде из Великих Лук оставить в пользу отдела народного образования. Работая в контакте с сим отделом, в то время, когда театр находится в его ведении, я с ведома и разрешения отдела поместил эти декорации в пустом сарае в Летнем саду, повесив у дверей замок... Когда эти декорации понадобились Союзу учителей..., оказалось, что <...> замок с сарая снят и повешен другой, и для получения декораций, построенных моим трудом и средствами, понадобилось разрешение Исполнительного комитета совдепа. А что еще интереснее, над всеми, не принадлежащими совдепу декорациями, назначен особый заведующий. <...> В день спектакля <...> потребовалась особая записка сего директора от декораций на предмет получения моих кровных декораций... До сих пор совдеп не дал мне ничего даром, а потому я полагаю, что нет оснований отнимать у меня мой хлеб, мое средство к жизни»¹⁴.

На помощь Милославскому пришел председатель отдела народного образования А. Н. Малышев, который в ультимативной форме потребовал от коммунальщиков перестать вмешиваться в творческие планы и репертуар артистов. В противном случае А. Н. Малышев заявил, что снимает с себя всякую ответственность. К сожалению, ни письмо И. С. Милославского к высшему уездному руководству, ни личное ходатайство заведующего отделом народного образования А. Н. Малышева не помогли. Декорации не были возвращены его владельцу, не был оплачен ни его труд, ни его затраты. Иосиф Степанович вынужден был постоянно обращаться за разрешением использовать свои собственные декорации к отделу коммунального хозяйства города. Выходом из этих обстоятельств Иосиф Степанович посчитал добровольную передачу в ведение отдела народного

¹⁴ ВЛО ГАПО. Ф. Р.-100. Оп. 1. Д. 68. Л. 17–19 об.

образования своего оперно-драматического товарищества. 13 сентября 1918 года Милославский направил в адрес отдела заявление следующего содержания: «...Для полного сближения оперной труппы с отделом и усиления продуктивности в работе желательно было бы, чтобы отдел Уисполкома взял эксплуатацию оперного дела в свои руки. Взяв всю труппу на жалование, отдел станет полным хозяином дела и будет иметь возможность провести свою программу так, как это найдет нужным...»¹⁵

К заявлению была приложена развернутая программа, как сегодня мы сказали бы, бизнес-план развития оперного дела в городе, согласно которому отдел народного образования должен был бы пригласить в труппу новых артистов с такими голосами, как сопрано, колоратурное сопрано, меццо-сопрано, двух теноров, баритон, басы; собрать хор из 12 человек, подыскать плотника-декоратора. Оперные спектакли должны были ставиться 4 раза в месяц, из них 2 новые постановки и 2 повторных. Иосиф Степанович рассчитал, что расходы на расширение оперной труппы должны составить 15 500 руб., доходы — 21 200 руб. Единственно, что должен был сделать отдел — капитально отремонтировать сцену, которая пришла в полную негодность и могла в любой момент рухнуть во время спектакля. Помимо формирования труппы и ремонта сцены Милославский расписал репертуарный план новых постановок на зимний сезон, где рекомендовал подготовить такие оперные спектакли, как «Демон», «Самсон и Далила», «Лакме», «Паяцы», «Риголетто», «Травиата», «Севильский цирюльник», «Царская невеста», «Миньона», «Дубровский», оперетту «Цыганская любовь». Личный состав труппы должен был зависеть от репертуара, но приглашение артистов не должно проходить без ведома режиссера¹⁶. Как видим, репертуарный план Иосифа Степановича был фантастическим и на то время весьма дорогостоящим, и естественно он не был поддержан городской властью. Это усиливало непонимание между руководителем театрального дела Милославским, отделом народного образования и Исполкомом совдепа. Вместо того чтобы поддержать инициативы Иосифа Степановича, 10 января 1919 года на очередном заседании Исполкома рассматривался вопрос о злоупотреблениях в Отделе народного образования и было принято решение «пред-

¹⁵ ВЛО ГАПО. Ф. Р.-607. Оп. 1. Д. 500. Л. 38.

¹⁶ ВЛО ГАПО. Ф. Р.-607. Оп. 1. Д. 500. Л. 37–39 об.

ложить ОНО предать суду гр. Милославского. Ревизии (правительственной) в первую очередь обследовать театральную часть ОНО»¹⁷. По всей вероятности, серьезных нарушений не было выявлено, но после этого оскорбленный Иосиф Степанович покинул Великие Луки, город остался без талантливого артиста и организатора. Вслед за ним уехали и ведущие артисты оперно-драматического товарищества. Начиная с этого момента, имя Иосифа Степановича больше не встречается в документах нашего архива, зато обнаруживается в документах ЦГАЛИ, в одном из списков которого добавлено: Фидон, 39 лет, тенор был ответственным администратором оперного коллектива, который формировался во второй половине 1924 года. С января по август 1925 года гастролировал по Ленинградской губернии и другим городам: Череповец, Бежецк, Красный Холм¹⁸. Так закончилась история первого частного оперно-драматического товарищества И. С. Федон-Милославского (Фидон-Милославского) в Великих Луках, а постановка спектакля по опере М. П. Мусоргского «Борис Годунов» стала последней каплей в затяжном конфликте руководителя оперно-драматического товарищества с городской властью. Потеря такого замечательного театрального коллектива заставила отдел народного образования вплотную заняться созданием собственного театра драмы. Зимой 1919 года в городе начал работу театр «Дом просвещения», который мы с полным основанием считаем прообразом будущего Великолукского драматического театра, который в 2019 году отметит свой столетний юбилей.

Литература

1. *Бритикова В.* Великие Луки. Обзор первых номеров городской газеты // Великолукская правда. 1968 г. 25 октября.

¹⁷ ВЛО ГАПО. Ф. Р.-100 Оп. 1. Д. 26. Л. 30 об.

¹⁸ ЦГАЛИ СПб. Ф. Р.-110. Северо-Западное отделение Центрального посреднического бюро по найму работников искусств (Центрпосредрабис). Оп. 2. Д. 30. Л. 6 об., 14.

Наталья Клобукова (Голубинская)
(Москва)

**«Картинки с выставки» М. П. Мусоргского
в творчестве современных японских музыкантов:
Проблемы интерпретации**

Искусство интерпретации, под которым понимается «художественное истолкование певцом, инструменталистом, дирижером, камерным ансамблем музыкального произведения в процессе его исполнения...» [9: 549], заключается в индивидуальной трактовке музыкального произведения и его личностном творческом осмыслении. Такой подход, как известно, сформировался в европейском искусстве примерно в середине XVIII века в процессе разделения профессий исполнителя и композитора, и продолжил развиваться в XIX столетии, с углублением в музыку индивидуального начала, с усложнением её выразительных и технических средств¹.

Если обратиться к традиционной музыкальной культуре, которая культивировалась в Японии более тысячи лет, то, прежде всего, необходимо отметить, что в ней отсутствует само понятие «индивидуальная интерпретация»; любое проявление личных эмоций и творческих предпочтений при исполнении того или иного музыкального произведения является скорее недостатком, чем положительным качеством. Музыкант, играя традиционное произведение, обязан оставаться в рамках канонов школы, к которой он принадлежит; чем строже следование этим канонам, тем «правильнее» исполнение. Таково условие существования традиции, таков регламент передачи музыкального знания от учителя к ученику; таково, в конечном итоге, необходимое условие существования традиции, которое, в свою очередь, является защитой от её «размывания».

Западная классическая музыка пришла в Японию лишь в 1870-х годах, после длительной изоляции страны от окружающего мира и в начале периода модернизации², когда начались

¹ В задачу автора данной статьи не входит развернутый анализ самого понятия «музыкальная интерпретация», достаточно полно освещенного в работах российских и зарубежных музыковедов. См., например: [3].

² Этот период (1868–1912) именуется в японской истории эпохой Мэйдзи и характеризуется реставрацией императорской власти и всесторонним реформированием японского общества.

процессы активного заимствования достижений западной цивилизации, в том числе в области культуры и искусства. Музыка военных оркестров, христианские гимны, школьные песни — этими тремя музыкальными явлениями исчерпывалось на первых порах знакомство с западной музыкальной культурой; уже в процессе их заимствования стало очевидным разительное отличие западной музыки от японской традиционной. Позже, в 1890-х годах, когда японцы начали активно осваивать классическое западное музыкальное искусство как в консерваториях Европы и Америки, так и в самой Японии под руководством западных педагогов, проблема индивидуальной художественной интерпретации выявилась особенно ярко. Студенты, во-первых, не «видели» в музыке образов и красок, заложенных композитором; во-вторых, в силу одного из важнейших принципов традиционной конфуцианской морали — «уважение к учителю» — не смели проявлять во время исполнения собственную индивидуальность. Яркие эмоциональные состояния, диктуемые западной музыкой, были чужды японским музыкантам (а также их слушателям) еще и потому, что традиционная японская музыка не предполагает открытого проявления сильных чувств. Особенности японского музыкального менталитета, таким образом, оказывались ощутимым барьером в понимании западной музыки³.

Становится объяснимым тот факт, что наибольшей популярностью у японского исполнителя и слушателя пользовалась западная программная музыка, ориентированная на визуализацию звука, на создание конкретных художественных образов. Слушателю понятно, о чем эта музыка, и ему легче воспринимать ее, несмотря на то, что она построена по иным, непривычным его слуху законам. Исполнителю легко представить в своем воображении яркие образы и характеры и воплотить их. Именно этим объясняется, на наш взгляд, непреходящая популярность цикла фортепианных пьес «Картинки с выставки» (яп. «*Тэнранкай-но э*»). Образы, запечатленные

³ Отголоски этого явления можно наблюдать даже сейчас, когда в Японии сформировалась своя национальная школа европейской классической музыки, со своими традициями, высшими учебными заведениями, всемирно известными композиторами и исполнителями. Современные японские музыканты, следуя на подсознательном уровне принципам конфуцианской морали, зачастую испытывают определенную несвободу в интерпретации западных классических произведений.

М. П. Мусоргским, — человеческие характеры, пейзажи, зарисовки городского быта, сказочные персонажи — легко проецируются на реалии японской жизни и органично воспринимаются японским слушателем⁴.

Уточним, что цикл «Картинки с выставки», написанный М. П. Мусоргским в 1874 году по мотивам рисунков В. А. Гартмана, в Японии, как и во всем мире, удерживает своеобразное «чемпионство» по количеству аранжировок и интерпретаций.

Одной из самых популярных редакций цикла является аранжировка для духового состава. Надо сказать, что в Японии необычайно высока культура духового оркестра. Духовая музыка, попав в Японию еще до начала периода модернизации (1840–1850-е), в процессе становления японской армии и реорганизации ее по западным образцам, быстро завоевала популярность в качестве нового для Японии жанра музыкального искусства. В настоящее время о популярности духовой музыки свидетельствует хотя бы тот факт, что каждый год во Всеяпонском конкурсе духовых оркестров участвует более 10 тысяч оркестров в шести категориях (начальная, средняя, старшая школы, высшие учебные заведения, компании и фирмы, общественные оркестры) и около миллиона музыкантов, уровень которых достаточно высок. «Картинки с выставки» на этом конкурсе исполняются часто, причем руководители оркестров предлагают не просто отдельные номера, а перерабатывают их в небольшие попури (яп. *мэдорэ*, искаж. англ. *medley*). Так, например, оркестр медных духовых инструментов (яп. *бурабан*, искаж. англ. *brass band*) муниципальной старшей школы г. Касива исполнил компиляцию из «Прогулки», «Избушки на курьих ножках», «Катакомб» и «Богатырских ворот», подключив к исполнению расширенный состав ударных инструментов, а также 18 девушек с парными медными тарелками в руках, которые, расположившись на авансцене, «иллюстрировали» музыку различными групповыми движениями и перестроениями. Заметим, что японский зритель очень любит «оживление» концертов каким-либо действием,

⁴ Современные японские пианисты в плане мастерства художественной интерпретации шагнули далеко вперед. Автор настоящей статьи лично присутствовала на нескольких уроках, которые были даны по «Картинкам с выставки» профессором Московской консерватории Андреем Борисовичем Диевым студентке IV курса Токийской академии музыки Масэда Аяка. Ее интерпретация вопросов практически не вызвала, были сделаны замечания чисто исполнительского свойства.

активно реагирует на сценический юмор, особенно музыкантский; поэтому театрализация концертов европейской классической музыки вещь достаточно частая (в отличие от концертов традиционной музыки, где очень строго соблюдаются исполнительские и организационные каноны). Любовь японцев к массовым зрелищам (синхронная маршировка, многофигурные гимнастические упражнения, танцы и т. д.), в сочетании с музыкой большого духового оркестра приводит к созданию настоящих мини-спектаклей, как, например, в выступлении данного оркестра.

Что же касается профессиональной сферы, то одним из самых удачных, на наш взгляд, является исполнение цикла Мусоргского духовым оркестром *Tokyo Kosei Wind Orchestra*. Оркестр создан в 1960 году и считается одним из лучших духовых оркестров в мире; в репертуаре оркестра не только все шедевры мировой оркестровой классики, но и джазовые, популярные мелодии, музыка из кинофильмов и анимэ. Запись блестящего исполнения «Картинок с выставки» в аранжировке Марка Хиндсли была сделана в 1989 году. Отметим, что данный оркестр был образован по инициативе буддийского духовного ордена *Риссё косэй кай*, который известен также тем, что спонсирует вышеупомянутый Всеяпонский конкурс, а также Всеяпонскую ассоциацию духовых оркестров.

Исполняя «Картинки с выставки», японские ансамбли духовых инструментов по большей части руководствуются готовыми переложениями, сделанными европейскими, американскими, русскими музыкантами. Однако аранжировка цикла для гитары соло впервые была осуществлена и исполнена японским музыкантом. Это всемирно известный гитарист Кадзухито Ямасита (1961 г. р.), виртуозный исполнитель, композитор, автор блистательных переложений шедевров мировой музыкальной классики для гитары соло⁵.

Впервые Ямасита сыграл «Картинки с выставки» на гитарном фестивале в Торонто 29 июня 1984 года и произвел настоящий фурор. Многие современные гитаристы исполняют «Картинки» в переложении Ямаситы (например, Ивао Судзуки). Технически они делают это безупречно, но, на наш взгляд, никому еще не удавалось достичь того богатства звука и тончайшей нюансировки, которые мы слышим у Ямаситы. Так, например, во время звучания пьесы «Старый замок» создается иллюзия того, что исполнитель не играет му-

⁵ О творчестве Ямаситы см. статью Ю. Е. Бойко [2].

зыку, а рисует ее, — настолько свободно он использует для звукоизвлечения практически весь гриф, смело разнообразит тембры звука, сочетая в правой руке артикуляцию пиццикато и ногтями, и подушечками пальцев, перемежая с натуральными звуками естественные и искусственные флажолеты. Виртуозная техника пиццикато левой руки в сочетании с приемами правой руки позволяют Ямасите исполнять головокружительные по скорости и фантастические по выпуклости звучания пассажи в «Гноме», «Лиможском рынке», «Избушке на курьих ножках». Заключительные аккорды «Богатырских ворот» музыкант исполняет тремоло всеми пятью пальцами правой руки, что одновременно напоминает и звучание оркестра русских народных инструментов, и перезвон праздничных колоколов.

Интерпретация Ямаситы, таким образом, отличается абсолютной свободой трактовки, не ограниченной ни художественным мышлением, ни техническим мастерством, в сочетании с абсолютным же уважением к музыкальному тексту, написанному гениальным композитором. На наш взгляд, уникальность данной интерпретации состоит также и в следовании принципам японской традиционной музыкальной культуры. Так, в японской музыке культивируется отдельно взятый звук, а тембр звука является основным его отличительным качеством. На использовании различных тембров построена, например, техника игры на японской 13-струнной цитре *кото*. На цитре играют костяными плектрами, но используют также и пиццикато подушечками пальцев, и различные шумовые приемы, и флажолеты; разнообразие окрасок звука заменяет нюансировку и динамику. Кадзухито Ямасита, привнеся в интерпретацию «Картинок с выставки» не только техническое совершенство, но и остроумную игру тембрами звука, создал, на наш взгляд, истинный шедевр мировой музыкальной культуры.

Интересно наблюдать, как интерпретируют гениальное творение Мусоргского музыканты, принадлежащие к японской традиции. Автор статьи была свидетелем концертного исполнения нескольких частей «Картинок с выставки» — «Прогулки», «Старого замка», «Катакомб» и «Тюльри» — дуэтом молодых музыкантов — Фудзивара Додзана, играющего на бамбуковой флейте *сякухати*, и Синскэ, исполнителя на маримбе. Концерт состоялся в Осаке 12 июля 2012 года в рамках гастрольного тура «Болеро» и включал в себя несколько аранжировок шедевров европейской классики. В этом необычном переложении «Картинок» вновь восхитили удивительные тембральные находки, позволяющие создавать необыкновенно яркие образы

с некоторым японским акцентом. Так, исполнитель на маримбе использовал для звукоизвлечения не только традиционные молоточки с круглыми набалдашниками, но и барабанные щетки, и плоские кожаные «лопаточки», издающие таинственные, шелестяще-шлепающие звуки, и маракасы с длинными ручками, и даже браслет из бубенчиков, надеваемый на щиколотку. Флейтист варьировал инструменты, звучащие в разной тесситуре — от высокой флейты для «Тюильри» до низкой — для «Старого замка» и «Катакомб». Мягкий, обволакивающий звук *сякухати* в сочетании с разноцветным калейдоскопом переборов, аккордов и тремоло маримбы явил неожиданную трактовку шедевра Мусоргского, схожую со звучащей иллюстрацией к волшебной сказке.

Новое прочтение «Картинок с выставки» стало возможным с помощью современных средств воспроизведения звука. С появлением и развитием электронной и авангардной музыки, с началом широкого использования в композиторском творчестве синтезаторов, сэмплированного и цифрового звука стал меняться и подход к аранжировке классических произведений. Новые звуковые эффекты, тембры, приемы, ставшие доступными благодаря электронике, существенно расширили композиторский язык и предоставили возможности для творческого переосмысления известных композиций. Рассказанные языком современной музыки «Картинки с выставки» зазвучали совершенно по-новому, свежо и ярко, а временами непривычно и дерзко.

Так, родоначальник японской электронной музыки Исао Томита сделал две версии «Картинок с выставки», в 1966-м и 1974-м годах. Первую версию задействовал в своем творчестве анималист-авангардист Тэдзука Осаму. Художник творчески переосмыслил сюжеты пьес Мусоргского и совершенно изменил образы знаменитого цикла, которые в его представлении связаны с человеческими пороками и проблемами больших городов, с общим падением нравов современного общества. Осаму изобразил в своем фильме некий вернисаж, на котором — портреты узнаваемых людей, деятелей науки, культуры, политики: Авраама Линкольна, Зигмунда Фрейда, Альберта Эйнштейна, Николая Коперника, Исаака Ньютона и, конечно, самого Модеста Петровича Мусоргского — соседствуют с изображениями героев, вернее, анти-героев сюжетов пьес.

Так, главным героем пьесы «Гном» выступает продажный журналист — безногий уродец, пишущий лживые статьи. В «Старом замке» любитель урбанистических пейзажей изгоняет из горо-

дов живые цветы и деревья, заменяя их безупречными муляжами. В «Тюильри» показана работа косметического хирурга, с легкостью перекраивающего физические недостатки пациентов, заменяя красоту души мнимой красотой искусственного тела. «Быдло» повествует о тяжелом, изнуряющем труде рабочих больших заводов и фабрик. Главный герой «Балета невылупившихся птенцов» — битник, стилига, ведущий праздный, никчемный образ жизни в компании таких же стилиг. Боксер проводит свои бессмысленные бои на потеху публике в «Двух евреях, богатом и бедном», а капризная, манерная телезвезда становится кумиром и игрушкой толпы под музыку «Лиможского рынка». Дзэнский монах созерцает глубины духа в «Катакомбах». Но как понять, истинные они или мнимые?.. Грохот орудий и взрывов, яростные атаки солдат, убивающих друг друга во время жестоких войн под мрачную музыку «Избушки на курьих ножках» — и, наконец, величественные аккорды и перезвон колоколов «Богатырских ворот», проходя сквозь которые, бесконечная человеческая река (в которой видны и герои предыдущих портретов-историй), очистившись, устремляется вперед, ввысь, к свободе, к солнечному свету, к сиянию Вечности, Мира и Покоя...

Поразительно, но трактовка цикла японского художника во многом совпадает с исполнительской интерпретацией Марии Вениаминовны Юдиной, которая усматривала в «Картинках с выставки» не яркий лубок, не волшебную русскую сказку, а философское размышление о человеческой природе. В представлении М. В. Юдиной «Гном» — «это не только сказочный карлик. Это искажение человеческой — от начала благодатной — природы. Это — грех» [8: 96]. В «Быdle» обнажена глубокая «проблема человечества, обреченного — хочешь не хочешь — работать в поте лица своего» [8: 97]. Персонажи «Лиможского рынка» веселятся, торгуют, зубоскалят, сплетничают, смеются — но это те самые торговцы, которых Господь повелел изгнать из храма. Основной мотив «Избушки на курьих ножках» — борьба добра и зла, попытка злых сил устремиться вверх... В самом же цикле «столь велико в целом драматургическое напряжение, что мы полностью как бы сопричастны нравственным и физическим мукам героев, надеждам народа как единого лица, ужасу, неразрешимым противоречиям и коллизиям исторических катастроф. Однако даже на материале творчества Мусоргского мы не должны забывать, что неизбежно и неизменно остается тайна искусства и бытия» [8: 96].

Несомненно, сотворцом искусства японского анималиста Тэдзуки Осаму был композитор Исао Томита, творчество которого ста-

ло поистине революционным для своего времени. Первая версия «Картинок с выставки» 1966 года, основанная на авторской редакции самого М. П. Мусоргского, сохраняет фортепианную фактуру, воплощенную в синтезированных тембрах. Однако, создавая новую версию «Картинок» для записи 1974 года, Томида отходит от канонических вариантов оркестровки и стремится найти необычные, «неземные» звучания, смело микшируя тембры акустических инструментов с синтезаторными эффектами, используя ударные инструменты в качестве мелодических. Благодаря изобретению органа с динамичными клавишами появилась возможность регулировать мощь и глубину органного звука в «Богатырских воротах», а использование сэмплов певческих голосов («Быдло», «Катакомбы») позволило ввести в музыкальное повествование пение смешанного хора. Более того, Томида использует сэмпл голоса Ф. И. Шаляпина, взятый им с граммофонной пластинки, и «озвучивает» им «Прогулку», предваряющую «Балет невылупившихся птенцов». Сам же «Балет» решен с немалой долей юмора, представляя собой сценку на птичьем дворе, где слышится не только писк новорожденных цыплят, но и квохтанье курицы-матери, и мяуканье кошки, охотящейся за птенцами. Необычайно богатым на новые звучания оказывается «Старый замок», основная тема которого проходит в исполнении то тремоло балалайки, то колоколов, то синтезированного тембра, названного Томидой *whistle* — «свисток» (который в дальнейшем войдет в так называемый *General midi*, набор 126 стандартных звуковых сэмплов для синтезаторов и компьютеров). Интерпретация Томиты и его звуковые открытия, несомненно, предопределили развитие электронной музыки на много лет вперед и явились важной вехой в творчестве этого композитора.

Добавим интересное наблюдение. Сама идея «Прогулки» как связующей темы цикла и отчасти звуковой характеристики самого автора («Моя физиономия в интермедах видна» — писал Мусоргский В. В. Стасову) [6: 535] оказывается неожиданно близкой традиционной японской музыке, в частности, музыке театра *кабуки*. В структуре спектакля *кабуки* сцена путешествия — *митиюки* — является одной из центральных и важнейших для понимания сюжета и характера героев сцен. Возможно, это случайное совпадение, но оно лишний раз доказывает, что глубинные законы развертывания художественного материала — будь то музыкальный, литературный, пластический текст — действуют во всех без исключения мировых культурах и видах искусства.

В завершение статьи хочется привести слова Юрия Келдыша, который считал, что в произведениях Мусоргского «рассыпано столько неожиданных находок, казавшихся его современникам просто “причудой гения” или “результатом технической неловкости”, что для последующих поколений они послужат “источником новых оригинальных прочтений”» [4: 197].

Литература и источники

1. *Абызова Е. Н.* «Картинки с выставки» Мусоргского. М.: Музыка, 1987.
2. *Бойко Ю. Е.* Сравнительная характеристика гитарных транскрипций «Картинок с выставки» М. Мусоргского // М. П. Мусоргский: Истоки, Истина, Искусство: Сборник статей и материалов Международной научно-практической конференции, посвященной 175-летию со дня рождения М. П. Мусоргского (Великие Луки — пос. Наумово, 5–6 апреля 2014 г.) / Российский институт истории искусств; редкол.: И. В. Мациевский (отв. ред.), О. В. Колганова (ред.-сост.), Ю. Е. Бойко и др.. СПб.; Великие Луки, 2015. Вып. 1. С. 113–125.
3. *Гвоздев А. В.* Некоторые вопросы музыкальной интерпретации. Уфа: Проблемы музыкальной науки. 2015. № 2 (19). С. 88–92.
4. *Келдыш Ю. В.* Очерки и исследования по истории русской музыки. М.: Советский композитор, 1978.
5. *Клобукова (Голубинская) Н. Ф.* Музыкальная культура Японии в эпоху Мэйдзи (по дневникам о. Николая Японского). М.: *Orientalia et Classica*, 2010. Вып. XXXII. С. 297–316.
6. *Хубов Г. Н.* Мусоргский. М.: Музыка, 1969.
7. *Чинаев В. П.* «Картинки с выставки» Мусоргского. URL: <http://www.forumklassika.ru/showthread.php?t=4785&page=4&p=131466#post131466> (дата обращения 02.02.2019).
8. *Юдина М. В.* «Картинки с выставки» Модеста Петровича Мусоргского // Советская музыка. 1974. № 9. С. 96–98.
9. *Ямпольский И. М.* Интерпретация // Музыкальная энциклопедия. Т. 2 Гондольера — Корсаков. М.: Советская энциклопедия, 1974.
10. *Isao Tomita.* Pictures at the Exhibition. Audio CD, 1991.
11. *Mussorgsky.* Pictures at the Exhibition. Transcribed by Guitar solo by Kazuhito Yamashita. Audio CD, 1982.
12. *Tezuka Osamu.* Pictures at the Exhibition. Animación Experimental De Tezuka. DVD, 2008.

Владислав Панченко, Валерия Дарда
(Санкт-Петербург)

**Полиэлементно-монтажные аспекты
музыкально-драматургического становления
хоровых сцен опер М. П. Мусоргского**

Богатство смысловых линий и многозначность музыки Модеста Петровича Мусоргского содержат в себе возможность находить в ней не раскрытые ранее грани и нюансы, позволяющие видеть во все удаляющихся от нас во времени исторических коллизиях опер композитора современные нам человеческие характеры и поступки¹. Продолжение традиций формирования национального искусства само по себе несет бремя новаторства, а опережение своего времени и жизнь вне его границ — свойство, присущее гениям.

М. П. Мусоргский, либреттист и композитор в одном лице, стремился реализовать в сложнейшем жанре — опере, высокие требования: соединить многообразие жизни во всей ее глубине и неповторимости с динамикой непрерывающегося стремительного развития событийных хитросплетений². Средствами музыкального искусства,

¹ Изучение феномена «историзма мышления» в творческом наследии значимых деятелей отечественной и мировой культуры остаются актуальной задачей для исследователей. Весомый вклад в разработку данного направления вносят не только исторические, но и философско-филологические работы ученых, сочетающих изучение конкретных примеров с общими вопросами философии истории, эстетики и стилистических предпочтений исторических эпох. Специфика музыковедческого подхода (требующего владения инструментами структурного анализа музыки в аспекте самобытности музыкального языка (оркестровки и мелодико-гармонического строения произведения), формообразования и драматургии) к стилистическим и семантическим особенностям литературного и музыкального мышления М. П. Мусоргского, опирается на фактологические наработки А. Н. Римского-Корсакова, П. А. Ламма, Б. В. Асафьева, М. С. Пекелиса, А. А. Орловой и др. Их труды позволяют разобраться в многослойных и внутренне противоречивых событиях истории государства Российского (толковании наслоений древних славянских обычаев, народных традиций и православного вероисповедания).

² Обращение к личности Бориса Годунова у А. Пушкина и М. Мусоргского разделяет более сорока лет. Однако, как пишет Б. В. Асафьев, «Разного калибра Шуйских и различного оттенка самозванцев и дьяков и приставов российская действительность подсовывала и Пушкину, и Мусоргскому в достаточном числе в XIX веке, чтобы с достаточной же чуткостью и зоркостью описать таковых и конца XVI века... И Пушкин и Мусоргский как остро проницательные художники, искатели правды о человеке, с глубоким

опираясь на композиционно-структурные и драматургические компоненты, композитор передал глубинные взаимосвязи исторически укоренившейся нравственно-этической и мировоззренческой неповторимости народа России.

Неслучайно постановка опер композитора до сих пор остается своеобразной проблемой для самых титулованных трупп. Например, на 146-летнюю историю постановок народной музыкальной драмы «Борис Годунов» влияли существенно отличающиеся друг от друга воззрения времени. К ним относится как художественное, так и научное толкование произведения композитора-драматурга. Диапазон «понимания текста»³ простирается от современного автору приоритета реалистической достоверности жизни народа и его правителей, сменяется любовью к религиозной мистике и психологии личности (например, в трактовке Ф. Шаляпина), проходит путь «примера» классовой борьбы ради исторических преобразований (в 1920–1960-е гг.)⁴ до раскрытия религиозно-нравственных проблем общества, актуализируемых в день сегодняшний.

чувством исторической действительности, не очень доверяли карамзинским наветам на Бориса, разглядев в нем умного политика и дельного правителя..., но погибшего между молотом и наковальней, ибо реального хода исторических ситуаций он, как «проходящий царь» остановить не мог. Так возникла драматургическая привлекательная личность, носящая в себе и в судьбе своей трагическую коллизию» [3: 101].

³ Предпринимавшиеся попытки сформировать наиболее полную картину замысла композитора, такие как фундаментальный труд британского дирижера и музыковеда Дэвида Ллойд-Джонса, собравшего все известные варианты и наброски оперы М. Мусоргского «Борис Годунов» [4], оставляют открытым вопрос о преобладании сценического воплощения той или иной авторской версии.

Все, что касается редакторских версий музыки Модеста Петровича, то мнение Б. В. Асафьева на этот счет однозначно: «Не Мусоргский стал выразительнее, а стиль Римского-Корсакова углубился и вырос, когда произошло слияние музыки Мусоргского как материала (а не омузыкаленного мира идей и переживаний композитора) с приемами сочинения Римского-Корсакова. «Борис» же Мусоргского остался существовать сам по себе» [2: 70].

⁴ В ходе переоценки наследия композитора и перетолкования его произведений (кампании «современничества» и «консерваторов» по поиску «аутентичного» Мусоргского в сценических и редакторских версиях) в музыкальной критике 1920-х гг. «маятник» понятийного аппарата качается от реализма к «натурализму» и, вновь, к уже «социалистическому реализму». В 1950-е гг. сценическая практика контаминации редакций опер и «реализм» творчества композиторов «Могучей кучки» получают широкую идеологическую оценку в ленфильмовских кинобиографиях режиссера Григория Рошаля «Мусоргский» и «Римский Корсаков» [5].

Создание М. П. Мусоргским либретто своих опер демонстрирует, с одной стороны, многогранность его дарования, с другой, позволяет в большей мере отразить в произведении собственное «видение» выбранной темы. Композитор «веским словом» в становлении национальной оперы ярко определил переход от романтизма к реализму, не только сохраняя лирическую («любовную») линию развития сюжета, но отдавая ей одну из ведущих ролей в борьбе за власть, как неотъемлемой составляющей исторических перипетий.

Разработка и моделирование композитором иерархии образов и общих планов сценического действия будущего спектакля, отраженных в параллельно созданных литературном и нотном текстах, раскрываются нам в совокупности замыслов и намерений музыканта-драматурга, запечатленных в тех или иных письменных источниках⁵. По словам Б. Покровского, оперный композитор пишет не музыку, а драму музыкой. Спецификой его художественного мышления — драматургией, формообразованием, гармонией, мелодикой, он выражает созданный воображением эмоционально-действенный образ будущего спектакля. Он первый — философ, драматург, музыкант, режиссер и актер своей оперы [5: 30–31, 42, 61].

Специфика слова М. П. Мусоргского исключает рифмованные строки, что приводит автора к свободному музыкальному развертыванию, основанному на пластичности соединения интонаций и переплетению различных жанров народной музыки. Хор в творчестве композитора — это не выстроенный коллективный «монолит», а постоянная смена родовых (женских и мужских голосов) и видовых ансамблей (чередование хора и солистов, сопоставление смешанного хора и группового ансамблевого пения, неожиданные речитативы [без переходов] сменяемые песенными мелодическими [легатыми] эпизодами). Дифференцированный подход к возможностям ансамблевого исполнения приводит к сложной темброво-акустической, тесситурной и регистровой разнохарактерности изложения. Формирование столь детализированной музыкальной ткани сопровождается постоянными ладо-тональными изменениями, частой сменой размеров и метра, соединениями хроматизмов, плагальных оборотов и пентатоники, задействования высокой тесситуры («надрыва»).

Сложность донесения всех музыкальных и драматургических составляющих таких картин, как стрелецкий бунт в опере «Хован-

⁵ Помимо эпистолярных, к таким источникам относится система авторских указаний, купюры и вставки, общая планировка сочинения и взаиморасположения его частей в различных вариантах авторского замысла.

щина» и в «Сцене под Кромами» в опере «Борис Годунов», связана с насыщением их разнообразными вокально-речитативными стилями и приемами, национальными, сословными, гендерно-возрастными особенностями и определенными ладо-гармоническими и интонационно-ритмическими структурами⁶. Развитие сценического действия опер М. П. Мусоргского осуществляется по принципу калейдоскопичного появления и удаления персонажей и хоровых групп, что характеризует живое, разнородное, наполненное действо в рамках одной хоровой сцены⁷.

Такой принцип художественного мышления сопоставим с монтажно-кинематографической сменяемостью кадров, формирующей композицию и интерпретирующей смыслы содержания кинокартины путем отбора и сочетания отдельных фрагментов изображения.

⁶ Так, музыкальный язык вокальных партий и оркестрового мышления Мусоргского в опере «Борис Годунов» оставались во многом новаторскими даже во второй половине XX в. По словам Б. В. Асафьева композитор, стремясь выразить оркестровыми средствами динамику душевной жизни своих героев, вплотную подходил к импрессионистской стилистике в музыке, предпочитая «текущую и гибкую подвижную инструментальную ткань с частыми сменами светотеней и тембров, что, естественно, вызывается самим художественным заданием и принципом эмоционального реализма» [1: 37]. При этом «оркестровая ткань всегда заставляет настораживаться своей импровизационной свежестью, психологически и театрально-драматургически оправданной при кажущейся непоследовательности» [там же]. И, одновременно, «характерная черта оркестра «Бориса» — при наличии пластики движений и озвучивания эмоциональных состояний — крайний аскетизм средств и безусловный отказ от всякой излишней и внешней звуково-тембровой пышности. Что такого рода аскетизм вовсе не означает бедности и убогости инструментального изобретения, видно из того факта, что при ситуациях, требующих прежде всего сочной и яркой оркестровой изобретательности, Мусоргский находит и верную первоидею и соответствующие средства, но останавливается на грани, не переходя в сферу самодовлеющей декоративности» [1: 33].

⁷ Как яркий пример — «лихорадочная динамика» развития событий в «Сцене под Кромами»: от шутовской свадьбы боярина со старухой, «прерываемой» сценой появления Юродивого с мальчишками, нарастанием напряжения подстреканием бродяг к бунту беглыми монахами Варлаамом и Михаилом и кульминацией — хором «Расходилась, разгулялась удал молодецкая», переходящей в гневные возгласы: «Смерть Борису!», тут же направленными и к польским иезуитам — «Кого еще нелегкая несет? Слово волки воют!». Расправа над Черниковским и Лавицким «нарушается» появлением свиты, а затем и самозванца, славление которого увлекает за собой всю разношерстную толпу: бродяг, иезуитов, бояр. И вновь меняется смысловая доминанта сцены — звучит набат и плач Юродивого «Лейтесь, лейтесь слезы горькие».

Данный музыкально-драматургический организационный подход позволил представить М. П. Мусоргскому всю противоречивость и полиэлементность русской жизни в динамике ее развития и устремленности в будущее⁸.

Литература

1. *Асафьев Б. В.* Оперный оркестр Мусоргского // *Асафьев Б. В.* Избранные труды; Акад. наук СССР. Ин-т истории искусств. Москва: Изд-во Акад. наук СССР, 1954. Т. 3. С. 32–37.
2. *Асафьев Б. В.* Почему надо исполнять «Бориса Годунова» Мусоргского в подлинном виде? // *Асафьев Б. В.* Избранные труды; Акад. наук СССР. Ин-т истории искусств. Москва: Изд-во Акад. наук СССР, 1954. Т. 3. С. 68–77.
3. *Асафьев Б. В.* «Борис Годунов» Мусоргского как музыкальный спектакль из Пушкина // Избранные труды; Акад. наук СССР. Ин-т истории искусств. Москва: Изд-во Акад. наук СССР, 1954. Т. 3. С. 100–159.
4. Борис Годунов [Ноты]. Опера в 4-х действиях с прологом. Либретто композитора по А. С. Пушкину и Н. М. Карамзину. [Партитура] / Т. 3 // Полный оригинальный текст Первой (1869) и Второй (1872) редакций М. П. Мусоргского с дополнительными вариантами и фрагментами подготовил по авторским рукописям Дэвид Ллойд-Джонс / предисловие [и примечания] Д. Ллойд-Джонса; перевод с английского, вступительная статья и примечания К. Данько. Содержание: Перечень источников; Примечания к тексту партитуры; Приложения 1–4: Предварительная редакция и варианты фрагментов. М.: Музыка, 1979.
5. *Покровский Б. А.* Об оперной режиссуре. М.: Изд-во ВТО, 1973.
6. *Раку М. Г.* Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи: [механизмы «редукции классического наследия»]; Государственный институт искусствознания. Москва: Новое литературное обозрение, 2014.

⁸ Неслучайно были осуществлены выдающиеся постановки фильмов-опер «Борис Годунов» (1955) и «Хованщина» (1959), снятые на Мосфильме режиссером Верой Строевой с участием артистов и оркестра Государственного академического Большого театра СССР. Помимо этого, опера «Борис Годунов» была поставлена кинорежиссером Андреем Тарковским на сцене Ковент-Гарден (1983), а затем перенесена на сцену Мариинского театра (1990), где продолжает исполняться и сегодня в его сценической интерпретации.

Лариса Березовчук
(Санкт-Петербург)

**Влияние идеологических стандартов жанра
биографического фильма на создание
образа композитора:
Кинокартина «Мусоргский» Григория Рошала**

Киноведение может почтить 180-летие со дня рождения М. П. Мусоргского обращением к *единственному игровому фильму в отечественном кинематографе о великом русском композиторе*, поставленному в 1950 году режиссером Григорием Рошалем. Нам это — по разным причинам — сделать было непросто: издавна сложилось категорическое эмоциональное отторжение стилистики и кинодраматургии этой картины, на основании которой было построено киноповествование о жизни и творчестве Мусоргского. Приходилось также задавать вопрос собственному восприятию, которое задолго до нашего исследовательского — прагматического — интереса к фильму Рошала установило непреодолимые эстетические границы между биографическими лентами 1950-х годов и современными представлениями о том, каковым должно быть повествование экранными образами о жизни и деятельности великого человека. В целом можно констатировать, что фильм Г. Рошала «Мусоргский»¹ зрительской (и, в особенности, музыкально компетентной) аудиторией был забыт, и забыт заслуженно.

Но когда мы обнаружили еще одно свидетельство похожей реакции киноведа на картину «Мусоргский»², вопрос «почему возникает

¹ **Фильмографическая справка.** «Мусоргский» (1950), СССР, «Ленфильм». Режиссер: Г. Рошаль. Сценарий: А. Абрамова (Бруштейн), Г. Рошаль. Композитор: Дм. Кабалевский. Операторы: М. Магид, Л. Сокольский. Художники: Н. Суворов, А. Векслер, Е. Словцова. В ролях: Александр Борисов, Николай Черкасов, Андрей Попов, Федор Никитин, Бруно Фрейдлих, Любовь Орлова, Лидия Сухаревская, Георгий Орлов и др.

² На мысль о том, что музыка, звучащая в фильме и написанная его главным персонажем, может удивительным образом расходиться с показываемыми на экране событиями и даже с ее исполнением (!!!) в кадре, нас натолкнула статья Неи Марковны Зоркой 1988 г. Зоркая, наряду с Майей Туровской, была очень авторитетным советским кинокритиком. Поводом для написания этой статьи послужил просмотр фильма «Мусоргский», организованный ею в том же году для сотрудников редакции Советской энциклопедии. См.: [2].

подобный ценностно-эстетический сдвиг при восприятии фильмов, поставленных в прошлом советского кино?», научная проблема начала постепенно вырисовываться. Фильм Рошаля, представляющий-ся современному зрителю столь художественно «неудобоваримым», ставит сегодня перед киноведением ряд новых вопросов как исторического, так и теоретического свойств. Ответы на них призваны выявить и осмыслить специфику жанра биографического фильма в его национальных разновидностях, а также ряд особенностей фильмов, связанных с показом на экране жизни и творчества композиторов.

1. Трактовка жанра биографического фильма в послевоенном советском кинематографе

С точки зрения проблематики жанра байопика³, фильм Г. Рошаля «Мусоргский», на наш взгляд, является примером интерпретативной работы творческой группы с реальной биографией композитора. Но характер интерпретации здесь не субъективно-волюнтаристический, а задан идеологическим контекстом времени — началом 50-х годов XX века. Эта картина может служить образцовым воплощением жанрового канона историко-биографического фильма, который сложился в советском кинематографе «периода малокартинья».

«Период малокартинья» — принятый в киноведении термин при периодизации истории отечественного кино. Это шесть послевоенных лет: 1946–1952 годы. Ведущий историк отечественного кино Е. Я. Марголит полагает, что личный контроль Сталина во многом формировал ценностно-идеологический аспект в советском кино этого периода:

Послевоенная государственная политика в области кинематографии была, прежде всего, направлена на вытеснение и замещение этического и соответственно эстетического опыта, накопленного обществом в годы войны. <...> Система ставит перед кинематографом достаточно однозначную задачу: отринув, объявив несуществующим реальный исторический опыт военного периода, противопоставить ему новый миф — об абсолютном приоритете российской государственности [5: 353, 360].

³ Байопик — от англ. «**bi**ographical **picture**» — биографическая картина. Понятия «биографический фильм», «фильм-биография» и «байопик» будут употребляться нами как синонимы.

Но жанр биографического фильма не навязывался режиссерам. Скорее, наоборот. Вот как крупный кинорежиссер того времени Иван Пырьев объясняет причины добровольного обращения мастеров кино к истории, в том числе и к историко-биографическому фильму:

Современной темы в нашей кинематографии не существует (она так или иначе связана с войной. — Л. Б.). Все боятся за нее браться <...> Не так повернешь тему, не тому угодишь, не так будет поставлен вопрос — и вы сталкиваетесь с запрещением вашего сценария. Поэтому Эйзенштейн сидит на «Иване Грозном», Пудовкин на «Нахимове», Петров хочет ставить «Порт-Артур», Барнет хочет ставить «Волки и овцы». Я же сам хочу делать Достоевского. Это интересно и не опасно. При такой цензуре, какая есть сейчас в комитете и в других, более высоких инстанциях, мы только и сможем выехать на истории или на классиках [4: 722].

Кинопроизводство в послевоенные годы было ослаблено; остро ощущался недостаток в опытных кадрах — режиссерах, операторах, сценаристах. Параллельно усилилось давление органов идеологического контроля над ним, что стало одной из причин резкого сокращения выпуска фильмов. Так, в 1951 году было выпущено всего 9 фильмов, и то это были фильмы-спектакли. По непосредственной инициативе Сталина в 1948 году вышло постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О плане производства художественных, документальных и видовых кинофильмов на 1948 год: «ЦК ВКП(б) считает необходимым решительно повысить качество выпускаемых фильмов за счет уменьшения их количества и путем привлечения к постановке лучших актерских и режиссерских сил» [4: 364]. Увеличивается финансирование кинопроизводства со стороны государства. Это явилось базой для подчеркнутой пышности отечественного кино эпохи малокартинья, в особенности фильмов исторических.

Ведущим жанром этого времени становится историко-биографический фильм. В период малокартинья за шесть лет их было выпущено свыше двадцати. Если в 1930-е годы и даже в военное время по требованию ЦК и лично вождя кинематографисты должны были снимать биографические фильмы о выдающихся отечественных полководцах и государственных деятелях, то в период малокартинья в кинематографе на первый план вышли жизнеописания ученых, писателей, композиторов, путешественников. Были сняты фильмы о растениеводе-селекционере Мичурине, академике Павлове, изо-

бретателе радио Попове, об академике Жуковском, медике Пирогове, об украинском поэте Тарасе Шевченко, критике и мыслителе Белинском, о путешественнике и этнографе Миклухо-Маклае и др. В эту же группу историко-биографических фильмов входят ленты о композиторах Глинке, Мусоргском, Римском-Корсакове.

Жанровый канон советского биографического фильма начал складываться в 1930-е годы, а окончательно оформился в период малокартинья. Главным героем таких фильмов становился известный в истории Российского государства деятель. В довоенное время, когда советский строй проходил свое утверждение в СССР, приветствовались биографические фильмы о государственных деятелях и полководцах: «Александр Невский», «Дмитрий Донской», «Петр Первый», «Адмирал Нахимов», «Иван Грозный» и др. В историко-биографических фильмах 1946–1952 годов деятели культуры оттесняют на задний план деятелей государственных. Это было связано с новыми задачами, поставленными ЦК КПСС перед искусством, в том числе, искусством кино:

Исторический персонаж подается теперь<...> как герой-идеолог в первую очередь. Фактически он даже по типуажу являет собой официальное Слово: монументальный, с безупречной дикцией и театральным декламационным пафосом [4: 362].

Подобная трактовка образов выдающихся деятелей искусства и науки в советском кино этого периода насаждалась «сверху». И если иметь в виду фильмы о великих русских композиторах, то для их воплощения на экране оставалось всего два ресурса — слово (реплики и монологи, написанные в сценарии) и, собственно, музыка. О музыке будем говорить позже, а слово, как мы уже знаем, в историко-биографическом фильме строго регламентировалось как по смыслу, так и по интонированию. Оно должно было произноситься актерами с особым пафосом, звучать с экрана монументально и назидающе, в тенденции — быть сакральным. Иное слово — не допускалось. Фильм этого жанра, по сути, превращался в фильм-лекцию. Герой здесь демонстрирует свой вклад в мировую науку и культуру, разъясняет его суть и утверждает абсолютный приоритет России в определенной сфере деятельности.

По этим причинам экранный образ Мусоргского не мог быть иным — психологически, личностно и даже биографически более точным и правдивым, нежели тот, который создан в фильме Григория

Рошалья. В фильмах периода малокартинья реализм был особым — концентрировано социалистическим. Это требование трансформировало и жанровую специфику историко-биографического фильма, о которой мы говорили ранее.

В содержательном плане в центр картины ставился не биографически достоверный и психологически правдивый образ выдающегося человека. Его интерпретация средствами сценария и режиссуры **сдвигала трактовку исторического деятеля в сторону эмблематики и неразрывно связанной с ней дидактики**. В биографическом фильме нужно было показать жизненный путь выдающегося человека и его вклад в конкретную область приложения своих сил и таланта (военную, политическую, научную, художественную, др.). Главный персонаж (независимо от степени правдивости показываемой его биографии) после просмотра фильма должен был становиться образцом для других людей, одновременно прославляя свою страну. Герои биографических картин запечатлевались не столько в неповторимости личности и судьбы, сколько в отмеченных историей деяниях. Сюжет создает не путь к достижению какой-либо цели, к ее свершению, а сам показ этого свершения-результата. Такое деяние приносит персонажу славу, а отечеству — величие. Реальные исторические персоны показываются не такими, какими они были (каким, к примеру, был Мусоргский, запечатленный на правдивейшем реалистичном портрете И. Е. Репина), а такими, какими, по мнению создателей, они должны были быть.

Специфическим также для этого жанра (в отличие от голливудских биографических фильмов этого и более раннего периодов) **был разрыв между человеком и его делом**:

Оставались идеи, поступки; своеобразие человека, его индивидуальность уходили на второй план. Да и сами эти идеи, о которых подробно рассказывалось в картинах, <...> давались не в их драматическом становлении, а как готовые истины. Эти истины иллюстрировались теми или иными примерами из жизни великого человека [3: 98].

В биографическом фильме, независимо от того, какова была сфера деятельности главного персонажа, разрабатывалось всего две темы:

- 1) государственность, ее построение и укрепление;
- 2) борьба с иностранщиной — тлетворным влиянием Запада.

Первая тема косвенным образом подтверждала приоритет СССР на послевоенной международной политической арене. Вторая — превосходство страны во всех отраслях культуры и науки над другими странами. Все иностранное в условиях начинающейся «холодной войны» воспринимались ЦК ВКП(б) и лично Сталиным как враждебное. Личность крупной исторической персоны роли не играла. Уже в 1961 году, всего десятилетие спустя после выхода на экраны фильма «Мусоргский», киновед Р. Н. Юренев уверенно пишет о нем и ценностно-идеологической интерпретации жанровых оснований историко-биографического фильма в советском кинематографе:

Сценарий задумывался как драма борьбы народного музыканта против реакционной и церковной России. <...> (Фильм должен быть. — Л. Б.) «идейным, воспитывать зрителя в духе коммунизма, советского патриотизма, трудовой доблести» [3: 98].

Художественная сторона картины «Мусоргский», так же, как и стилистическая, должна была подчиняться критериям типичности, правдивости, идейности, народности. Подобная четкость означает одно: в течение периода малокартинья и последующих десяти лет жанровый канон биографического фильма уже сложился в практике советских кинематографистов и был осмыслен киноведами в теории и эстетике.

Приведенные нами особенности историко-биографического жанра в советском кино 1946–1952 годов позволяют сделать ряд выводов. Ясно, что сценаристам и режиссерам категорически запрещались какие бы то ни было интерпретативные и фантазийные своеволия с биографией знаменитого человека, которому посвящен фильм. Но дело в том, что еще до начала работы над картиной биография ученого или художника *уже была подвергнута интерпретации с позиций господствовавшей в СССР идеологии*. Биография и, что самое важное, основное творческое деяние великого человека были переосмыслены и трактовались как выражение ценностных, эстетических и мировоззренческих установок, возникших гораздо позже. В СССР подобные установки насаждались во всех творческих союзах, в том числе, в среде кинематографистов.

Отметим, что наиболее сложными для постановки считались и считаются до сих пор фильмы-биографии, посвященные знаменитым творческим личностям: ученым, писателям, поэтам, композиторам, художникам, архитекторам, актерам, певцам, танцовщикам,

режиссерам и др. Принципиальным отличием подобных биографических фильмов от прочих фильмов-биографий заключается в том, что режиссеру, хотя бы в минимальном объеме нужно показывать на экране основное деяние персоны, внесшей серьезный вклад в художественное и интеллектуальное достояние культуры — **показывать творческий процесс**.

Подчеркнем, в фильме нужно запечатлеть его особую — духовно-психологическую — сущность, а не материальный результат этого процесса. Показ на экране изданных книг Льва Толстого или сборников стихов Пушкина, картин Шагала и Малевича или рукописей партитуры, даже оркестра, исполняющего симфонию Чайковского, цветущих садов из новых сортов яблонь, которые вывел Мичурин, или бушующего огня под соплами многотонной машины космического корабля, разработанного Королевым, и т. п., — все это мало что разъясняет зрителям о происходящем во внутреннем мире деятеля искусств или ученого во время творчества. Поэтому именно актер должен сыграть, а камера зафиксировать **сам путь к внутреннему озарению художника или ученого, мотивацию этого пути и причины подобного озарения**. Но, самое главное — это воплотить в экранном изображении **специфическое психическое состояние, именуемое творческим актом**, в результате чего на свет появляется научная идея или произведение искусства, которые затем предлагаются обществу и впоследствии станут достоянием человеческой культуры.

Кинорежиссеры прекрасно понимают, что труд человека (какие-либо физические действия, например, писать картину или партитуру, работать с зубилом над куском мрамора, заполнять лист бумаги математическими формулами или капать какое-то вещество в пробирку) на экране показать можно, а вот то самое главное, что происходит в сознании ученого или композитора — нельзя. Именно для этого сценаристы вместе с научными консультантами выстраивают сложную цепь эпизодов, которые **косвенным образом** «подсказывают» зрителю, какие обстоятельства общественного или личного свойства могли инспирировать проявление творческого духа в главном персонаже биографического фильма.

Идеологическая интерпретация биографий ученых и деятелей искусств закономерно сказывалась на фильмах, поставленных в жанре байопика. Когда речь шла о жизни и творчестве человека другой эпохи, другой общественной формации искажения были особенно заметны. В биографических картинах подобные изменения

мотивации в поведении и поступках основного героя фильма и насильственное навязывание его деятельности новых — социалистических — рамок, придавало в итоге экранной «жизненной истории» черты абсурдности. Но в лентах об ученых и деятелях искусства в силу специфики биографического фильма нужно показывать на экране творческий процесс, неразрывно связанный либо с научными идеями, либо с созданными произведениями. И если поведение персонажа фильма, показ обстоятельств действия в кинокартине еще можно втиснуть в «прокрустово ложе» идеологического соответствия, то с произведениями композиторов, писателей, художников, др. всё обстоит несопоставимо сложнее. *Они в фильме-байопике предстанут такими, какими их создал автор (композитор, художник, писатель и др.), свидетельствуя об особенностях его творческого сознания, помимо воли партийных идеологов и «директивных органов», надзиравших за деятельностью кинематографистов, прежде всего, сценаристов и режиссеров*

Все сказанное в полной мере относится к фильму Г. Рошаля «Мусоргский».

2. Показ на экране жизни и творчества М. П. Мусоргского: вклад участников творческой группы фильма

Теперь, собственно, о фильме: как подобные установки — контекстуально-идеологические и, собственно, кинематографические, связанные с жанром биографического фильма, — реализовывались в процессе его создания.

Творческая группа, как и актерский ансамбль, были сформированы на высочайшем для студии «Ленфильм» того времени уровне: Режиссер — Г. Рошаль, операторы — М. Магид и Л. Сокольский, художники — Н. Суворов, А. Векслер, Е. Словцова. Композитором фильма был приглашен Д. Кабалевский. Он создавал закадровую музыку преимущественно как компиляцию, используя музыкальные темы сочинений Мусоргского. Но в ряде фрагментов специально делал для фильма оркестровые аранжировки произведений великого русского композитора, о работе над которыми в фильме идет речь. Ясно, что Кабалевский гораздо больше, нежели режиссер и сценарист, понимал о существовании творческого процесса композитора и мог бы что-то сказать о невероятной фальши эпизодов, в которых показывается, как Мусоргский сочиняет музыку. Но по фильму видно, что полномочия Кабалевского на содержание сценария не распространялись. Значит, за него в ответе его авторы.

Сценарием задаются событийная канва и диалоги в фильме. Если указывается режиссер как соавтор сценария, значит, в процессе подготовки Рошаль корректировал идеи сценария уже с точки зрения съемки картины. Основным автором сценария была — до этого фильма неизвестная историкам отечественного кино персоне — Анна Абрамовна Абрамова⁴ (настоящая фамилия Бруштейн⁵). Ясно, что цитатный коллаж из известных трудов Стасова и фрагментарно изданных тогда писем Мусоргского, делала сценаристка Абрамова. Она отбирала высказывания, необходимые в аспекте идеологической специфики жанрового канона биографического фильма в послевоенном советском кино, о чем речь шла ранее. Остальное — фантазировала сама в том же ключе: в диалогах цитаты из оригинальных источников и новый материал отличить можно только сравнивая их с подлинниками — работами Стасова, сохранившимися и изданными письмами композиторов. Все это — патетически и торжественно — провозглашают персонажи фильма, и в особенности «усердствует» идеолог «Могучей кучки» В. В. Стасов. Да и Мусоргский время от времени начинает воодушевленно проповедовать о народности и идейности русской музыки, что категорически не соответствует психофизике и внешности актера Александра Борисова⁶.

⁴ А. Н. Абрамова родилась в 1902 г. в украинском городке Конотопе, закончила в Москве Высшие литературные курсы (позже на их основании был создан Литературный институт). Есть информация о том, что Абрамова вместе с Рошалем готовили сценарий биографического фильма о Мусоргском 10 лет (то есть с предвоенных годов). Лишь в 1949 началась его съемка. Очевидно, Абрамова имела какое-то музыкальное образование, поскольку отметилась сценариями двух биографических фильмов о композиторах совместно с Рошалем («Мусоргский», «Римский-Корсаков», 1952). Она выступила сценаристом в двух экранизациях опер («Алеко», реж. Г. Рошаль и С. Сиделёв, 1953; совместно с Д. Шостаковичем был написан сценарий для «Хованщины», реж. В. Строева, 1959). Больше как сценарист она ничего не сделала.

⁵ Не путать с Александрой Яковлевной Бруштейн, также сценаристом «Ленфильма» и детской писательницей.

⁶ По всеобщему мнению критиков и киноведов, действительно выдающийся актер того времени А. Борисов в роли Мусоргского был внешне на композитора не похож. Борисов — невысокий мужчина с животиком и короткими руками, затянутый в нелепые для его фигуры брюки с высокой талией, с кротким взглядом голубых глаз, невидяще устремленных куда-то вдаль, и т. п. В этом образе не было телесной мощи и душевно-творческой энергии, в отличие от бородатого гиганта В. В. Стасова в исполнении Николая Черкасова.

Событийную канву фильма, связанную с творчеством главного персонажа, сценаристка выстраивала по простому принципу. Например, Мусоргский, приехав в свое имение, увидел избитого и плачущего нищего — в фильме показывается поющий уже в опере Юродивый с теми же интонациями плача. Другие примеры: Мусоргский слышит от деревенских мужиков что-то удалое и плясовое — в «Борисе» возникнет песня Варлаама; Мусоргский в поездке видит бунт деревенских мужиков и параллельно напивающегося и объедающегося барина, держиморд-полицейских, умиряющих крестьян, — вот исток сцены под Кромами и т. п. Именно к подобной кинодраматургии относятся слова возмущения, высказанные Д. Шостаковичем в одной из критических статей, где описывается поведение главного персонажа биографического фильма в соотношении с изображением, драматическим действием и звучащей музыкой на примере картины о Римском-Корсакове:

Вот он (Римский-Корсаков. — Л. Б.) закрыл глаза и ему почудилось море. Звучит «Садко». Вот он слушает пение птиц. Звучит «Снегурочка»... В этом отношении «Римский-Корсаков» не пошел вперед по сравнению с «Мусоргским» (режиссер Г. Рошаль) и с «Композитором Глинкой» (режиссер Г. Александров) [6: 4].

Отметим, это — общий принцип показа творческого процесса во всех трех биографических фильмах о русских композиторах-классиках (Глинке, Мусоргском, Римском-Корсакове), созданных в эпоху малокартинья. В двух из них (кроме фильма «Композитор Глинка») сценаристом выступала А. Абрамова. Понятно, почему Шостакович, не выдержав подобного воплощения в биографическом фильме творчества Мусоргского, столь им почитаемого художника, принял участие в подготовке сценария «Хованщины» (скорее всего, чтобы хоть как-то повлиять на идеологический раж сценаристки и не допустить искажений в музыкальной драматургии оперы). Сценаристом в «Хованщине» также была А. Абрамова.

Но и сугубо личные отношения между персонажами фильма «Мусоргский» в интерпретации Абрамовой выглядят тоже сомнительно, поскольку и на них распространяется идеологизация. В частности, вызывают недоверие формы «опеки» Стасовым над композиторами «Могучей кучки» — молодыми мужчинами дворянского происхождения, каждый из которых имел профессию и был лично состоявшимся к моменту активного общения с идеологом-на-

родолюбцем. Композиторы «Могучей кучки», как это представлено в картине, вовсе не были желторотыми юнцами-гимназистами. Идеологические проповеди о народности русской музыки и о ее преимуществах перед европейской были в фильме необходимы по стандарту жанра биографического фильма в период малокартинья. Именно их сценаристка заложила в роль Черкасова, и его персонаж Стасов провозглашал их во время общения с молодыми музыкантами в не терпящей возражений назидательной форме. Но в то время даже со стороны авторитетного старшего друга в дворянской среде являлось недопустимым навязывание своего мнения в столь безапелляционной, догматичной и к тому же панибратской манере: это считалось неприличным, признаком дурного воспитания.

Что же могла Абрамова в течение десяти лет работы над сценарием, в том числе подготовительной, почитать о подлинном существовании творчества великого композитора?⁷ Специальных музыковедческих исследований до 1950-х (а, реально, до войны), посвященных творчеству Мусоргского, было немного. В основном это брошюры просветительского характера. Но самая важная их отличительная черта — идеологический и ценностно-эстетический сдвиг в понимании художественного существа в творчестве композитора. Вот самые очевидные проявления подобного сдвига уже в музыкознании:

- замалчивание некоторых сторон биографии композитора;
- игнорирование циклов «Без солнца» и «Песни и пляски смерти» либо резко отрицательное отношение к ним;
- неумение проанализировать подлинно новаторскую для своего времени ладогармоническую специфику музыки композитора;
- непонимание принципов, обуславливающих уникальность речитатива, разработанного Мусоргским.

Получается, мало что могла почерпнуть сценаристка Абрамова из серьезных музыковедческих трудов того времени о творчестве национального гения. Но в музыке великого композитора (в том числе, и в той, которая как внутрикадровая присутствует в биографическом фильме о нем) все эти — сущностные — стилистические и эстетические ее признаки наличествуют! Они в картине звучат и звучат вопреки идеологии, потому что создание музыки является главным

⁷ При работе над этим исследованием мы в научной библиотеке Российского института истории искусств посмотрели все работы отечественных музыковедов, посвященные музыке Мусоргского, которые были написаны в первой половине XX в.

деянием исторической персоны Мусоргского! И здесь Абрамова, похоже, не до конца поняла советскую версию жанра биографического фильма того времени...

Но и режиссер Рошаль, стремясь соответствовать идеологической интерпретации жанра биографического фильма, много чего «натворил». Мы не говорим о кучке, в которую в течение фильма жмутся шесть представительных статных мужчин, фланируя по узким тротуарам каналов Петербурга и ведя беседы о великом будущем русской музыки. Общение композиторов «Могучей кучки», возглавляемой Стасовым, показывается в картине несколько раз: композиторы с небольшим количеством друзей и почитателей их таланта собираются, музицируют, слушают сочинения друг друга, делятся своими мыслями о музыке. Если не слушать реплики диалогов (прерогатива сценаристки Абрамовой), все это выглядит достаточно правдоподобным. По действию перед камерой имитируется ситуация аристократического музыкального салона, каковым, по сути, подобные собрания в реальности и были. Ведь изначально «Могучая кучка» была объединением музыкантов-дилетантов, в отличие от москвичей и, прежде всего, Рубинштейна и Чайковского, сразу взявших курс на музыкальный профессионализм по европейскому образцу. Но, исходя из идеологической предвзятости в трактовке художественного объединения «Могучая кучка» официальной советской пропагандой, аристократическое происхождение всех без исключения ее участников нужно было каким-то образом сnivelировать.

Ярче всего подобные задачи, стоявшие перед режиссурой, проступают в эпизоде поездки на дачу Стасова. Все мужчины одеты в светлые летние сюртуки, дамы — в летних соломенных канотье с цветами и в платьях, скромно украшенных рюшами и кружевами. Является опоздавший гигант Стасов в белой косоворотке с вышивкой «крестиком» по вороту и низу рукавов, в штанах, заправленных в сапоги и подпоясанный красным тесемчатым пояском — прямо-таки наглядное воплощение тезиса о народности музыки. А у Мусоргского в разгаре работа над оперой «Борис Годунов» и сочиненными эпизодами он делится со своими друзьями-кучкистами. Собственно говоря, подобные собрания и предназначались для первых прослушиваний созданных эпизодов под аккомпанемент рояля, перемежаемых закусками, чаепитиями и деревенским молоком. Мусоргский демонстрирует собравшимся новый эпизод из «Бориса Годунова» — песню «Как во городе было, во Казани». Поет бас Осип Петров (первый исполнитель партии Варлаама). Начинает петь Петров, потом

к нему присоединяются, воодушевленные энергичными ритмами музыки, Мусоргский, затем Стасов. И все это с «гиканьем», с комичными ужимками, «по-народному». Так, благодаря режиссуре Рошаля, ситуация исполнения и слушания в аристократическом музыкальном салоне вновь созданных сочинений трансформируется если не в трактирное буйство, которое, разумеется, гораздо ближе идеологическим требованиям времени создания картины «Мусоргский», то в капустник актеров театра.

Отметим, что в этом игровом фильме вообще условность театрального толка очень явственна. Она проявляется и в статичных мизансценах, и в преобладающей съемке статичной фронтальной камерой. Но особенно театральность заметна в актерских работах: наигранные, немотивированные действием всегда одинаковые жесты, выдающие оперное происхождение массовки⁸ в фильме; также немотивированные «выразительные» паузы в речи актеров. Для современного зрителя неприемлемой в кино оказывается не только пафосное идеологическое содержание реплик персонажей фильма, не только патетическое их интонирование, но и специфически театральная артикуляция актеров — подача голоса «в зал». Она особенно заметна у Н. Черкасова, Л. Орловой, Ф. Никитина (Александр Даргомыжский), В. Балаева (Милий Балакирев), а также у двух оперных певцов — артистов Георгия Орлова (бас Осип Петров) и Владимира Морозова (бас Иван Мельников), которые вообще не могут естественно говорить перед камерой.

Но едва ли не самым шокирующим сегодня аспектом режиссуры Григория Рошаля в этом фильме является показ крестьян как реального народа (съемки на натуре) и их же показ как исполнителей в хоровых сценах, в том числе, сцене под Кромами. Статистов явно набирали из оперного хора и почему-то грим у них тоже сценически-оперный. При съемках на натуре и солнечном освещении вид

⁸ Удручающее впечатление в фильме Рошаля производят народные сцены, в которых все участники массовки одинаково — по-оперному — жестикулируют руками. Точно так же жестикулирует ими и Мусоргский, когда перед друзьями-кучкистами исполняет «Раек». На оперной сцене традиция жестов руками для «изображения» чувств и их усиления, распространяется не только на артистов хора, но и на солистов, вписываясь в тенденцию драматического «оживляжа» исполняемой вокальной партии. Режиссер не учел главного: то, что *добавляет правдоподобия в вокально-музыкальный образ оперного персонажа на театральной сцене, в игровом фильме — недопустимо по причине иной природы условности в искусстве кино.*

у деревенских мужиков не просто неестественный, а отталкивающий: лохматые театральные парики, грязные лица с ярко красными носами и щеками, картинно оборванная одежда, часто из мешковины. Как всё это объяснить?

Похоже, режиссер явно не учел того, что оперная сцена, рассчитанная на зрительное восприятие «издалека», и съемки камерой реальных людей, которые впоследствии предстанут на экране в виде оптической иллюзии, *требуют различной по своей природе условности*. В кино камера беспристрастно фиксирует то, что режиссер с художником-постановщиком, костюмерами и гримерами поставили на съемочной площадке перед объективом. Рошаль не подумал о том, что реальные крестьяне, жившие и работавшие в имениях семьи Мусоргского и соседских помещиков, и которых видел композитор во время своих поездок в деревню, — это один объект съемки. А голодающие, молящиеся и под Кромами взбунтовавшиеся мужики и бабы в эпизодах оперы «Борис Годунов», — это другой объект съемки. Эти крестьяне должны были визуально отличаться друг от друга: одни — реальные, «настоящие», а другие — условные, «оперные».

Вряд ли режиссер решил сэкономить на костюмах и гриме для крестьян-статистов, которые явно были набраны из оперного хора: для постановки биографических фильмов в СССР периода малокартинья средств не жалели, несмотря на послевоенную разруху. Визуально «народ» в фильме одинаков и в эпизодах его реальной жизни в деревнях, и в сценически-театральных эпизодах «Бориса», и в съемках оперы на натуре, прежде всего, в экранизированных хоровых эпизодах сцены под Кромами, в которых артисты оперного хора поют в кадре. Одни и те же лица, грим, костюмы, одно и то же поведение массовки перед камерой⁹. Если подобные объекты съемки в биографических фильмах послевоенного времени воплощали принцип «народности», — то закономерно, что сегодня эти эпизоды воспринимаются не только как нестерпимо фальшивые, но попросту

⁹ Вот еще одна причина, помимо музыки Мусоргского, вызвавшая потрясение жюри Каннского МКФ, не ведавшего об идеологических аспектах жанра байопика в советском кино того времени. Увидев хаотично передвигающиеся по экрану под музыку массы нищих, уродливых, диких и агрессивных людей, именуемых по фильму «русским народом», европейские кинематографисты наверняка испытали культурный шок. Возникновение подобного ощущения для них было связано с работой художников, которые сумели эту гигантскую по тем временам массовку специфически одеть и загримировать.

возмутительные. К тому же современному зрителю трудно отличить, какую реальность он видит на экране — подлинную или оперную. А это уже ошибка Рошаль в организации киноповествования.

Но самыми важными в фильме «Мусоргский» являются эпизоды, в которых *звучит музыка композитора как внутрикадровая, — то есть, на экране показывается основное деяние главного героя биографического фильма*. Таких эпизодов, к чести режиссера, в картине объективно много. По сценарию на экране запечатлено исполнение камерных вокальных сочинений Мусоргского (песни и романсы), а также фрагментов из опер «Женитьба» (концертное исполнение), «Борис Годунов» (творческая работа над произведением или его репетиция, концертное исполнение, сценическое исполнение и экранизированные эпизоды).

Надо сказать, что Рошаль проявил при показе сочинений великого композитора изрядную изобретательность, удачно мотивируя введение внутрикадрового исполнения музыки обстоятельствами действия. Песни и романсы поет сам Мусоргский на собраниях «Могучей кучки» и ее друзей («Колыбельная Ерёмушки», «Песня Мефистофеля в погребке Ауэрбаха», «Раёк», др.). «Семинариста» исполняет противник Стасова и его идей — композитор [?] Ржевский, по фильму возглавлявший Императорское музыкальное общество. Также в различных аспектах в картине показан процесс создания «Бориса Годунова» композитором и его исполнения. Работая над сочинением оперы, Мусоргский мог воображать в своем сознании звучащие сцены из нее. Режиссер пытался также представить на экране исторически известное исполнение сцен из «Бориса» силами учеников Бесплатной музыкальной школы. Наконец, в фильме показаны (вроде как воссозданные) эпизоды из премьерного спектакля оперы. Нужно сказать, что Рошаль при введении в фильм сцен из «Бориса Годунова» применил даже комбинированные съемки (спецэффекты), что было новаторским в контексте историко-биографического фильма о музыке и композиторах¹⁰.

¹⁰ Например, когда на концерте учеников Бесплатной школы исполняется начало оперы («Сцена у Ново-Девичьего монастыря»), то кадр делится на две части. В правой части снята публика, которая сидит в Малом зале нынешней консерватории, а в левой его части показана сцена оперного театра, на которой поставлен «Борис Годунов». Это — внутрикадровый монтаж, при котором граница между планами чуть размыта, на стыке пленок четкость утрачена. Но подобные последствия этого приема длятся буквально мгновение, и внимание зрителя не привлекают. Тем более что дальнейшее действие в фильме переключается на сценическое действие уже в опере.

Наконец, о самом важном и самом трудном в биографическом фильме о композиторе — о показе на экране творческого процесса. Это — прерогатива режиссуры.

Когда Мусоргский сочиняет музыку, то в фильме чаще всего это *передается посредством физического действия*: он пишет нотный текст или слова, ходит по помещению, играет на рояле, поет и даже дирижирует музыкой, которая «звучит» в его сознании. Все это, в большей или меньшей степени, выглядит *комичным* (потому что размахивание руками актером Борисовым, изображающим порыв творческого воодушевления, вызывает хохот при просмотре фильма), поскольку поведение на экране композитора-человека в творческом акте зачастую невозможно мотивировать бытовыми обстоятельствами действия.

Если же Мусоргский еще только предчувствует будущие музыкальные образы, то в таких моментах фильма Рошаль использует *крупный план*, на котором глаза актера Александра Борисова стекленеют, неподвижный взгляд устремлен в одну точку, мышцы лица обмякают. Человек-композитор как будто выпадает из реальности. Подобные кадры тоже *эстетически сомнительны, поскольку порождают вопросы о психическом здоровье художника-человека*.

Получается, что попытки режиссера воплотить на экране творческий процесс средствами актерского поведения перед камерой, психологической проработки роли, успехом особым не увенчались. На наш взгляд, существо творческого деяния композитора в этом фильме удалось лишь наметить (похоже, без сознательного участия Рошаля, поскольку это трудно срежиссировать) в одном эпизоде — репетиции первого монолога царя Бориса «Достиг я высшей власти». И это всецело связано с талантом актера Борисова. Он был избран на роль Мусоргского прежде всего потому, что он был поющим актером и, похоже, неплохо играл на рояле. В кадре он исполнил несколько камерно-вокальных сочинений, в числе которых «Песня Мефистофеля» (без шаляпинских «раскатов», но вполне достойно); Борисову прекрасно удался «Раёк», который он спел как драматический актер. Его исполнение монолога из «Бориса Годунова», о котором идет речь, крайне важно потому, что именно оно, а не режиссура или сценарий, точнее всего передает существо и творческого процесса, и, собственно, музыки, созданной великим композитором.

В классе Бесплатной школы идет разучивание с Иваном Мельниковым (будущим первым исполнителем партии Бориса) монолога «Достиг я высшей власти». За роялем Римский-Корсаков. Мусоргский у окна сидит и слушает. Мельников спел два периода монолога.

Мусоргский прерывает его, садится за рояль и поет сам точно то же самое, что мгновением раньше спел певец. В чем разница?

Ясно, что у драматического актера А. Борисова вокальные ресурсы несопоставимо скромнее в сравнении возможностями народного артиста СССР, оперного бас-баритона Владимира Морозова, который в фильме исполнил роль Мельникова. Перед камерой Мельников–Морозов поет «как в опере», уже погрузившись в иной мир — мир условности оперного действия; важна только психологическая правда, выраженная пропеваемым речитативом; оперный певец уже *живет жизнью своего персонажа, не задумываясь, что в эту жизнь — в музыкальном плане — входит.*

Борисов же по-актерски — именно по-актерски! — так проинтонировал своим пением внутреннее состояние царя Бориса Годунова, что стали очевидными два компонента его внутреннего мира в данный момент оперного действия, *закрепленные в тематически значимых интонациях.* Первый — собственно внутренний монолог о себе «Достиг я высшей власти», выраженный вполне европейским по стилистике речитативом. Второй компонент — молитва «О, праведник, о, мой Отец державный», связанный со специфическим для творчества Мусоргского интонационным комплексом религиозных образов. Его истоки коренятся как в тематических стандартах музыкально-церковного «обихода» XVIII–XIX веков с его наивной религиозностью, так и в православной паралитургической музыке более древнего происхождения. Борисов посредством артикуляции показывает в своем пении и в его соотношении с несложным и прозрачным по фактуре фортепианным аккомпанементом, причем, показывает психологически точно, что в этот момент переживает царь Борис: *человеческое деяние и Божественное ведение...*

Любое произведение Мусоргского, звучащее в фильме в качестве внутрикадровой музыки, обнаруживает эту полистилистическую, по сути, множественность интонационных истоков. *Независимо от режиссуры, сценария и идеологической догматики эта множественность возникает и наличествует в киноповествовании в те моменты, когда исполняется музыка великого композитора, вступая, практически с ними в ценностно-мировоззренческий конфликт.*

Полистилистика в музыке тотально проявила себя и эстетически оформилась полувеком позже. Надо сказать, в творчестве Стравинского, основоположника этого направления, его эстетика была направлена, прежде всего, на освоение и объединение разобщенных

в историческом времени пластов музыкальной культуры. Мусоргский же в своем творчестве интуитивно искал способы и приемы для того, чтобы выразить множественность аспектов, присущую сознанию человека. А если иметь в виду его знаменитый тезис: «Я понимаю народ как личность, воодушевленную единой идеею», то становится понятным, что этот художник сумел создать в своих творениях образ неразрывной связи личности в каждом мгновении ее жизни как микрокосмоса и социума, как макрокосмоса, движимого мало-понятными человеку стихийными энергиями истории.

Именно по этим причинам масштаб и глубина музыки Мусоргского в момент ее звучания сразу переводят действие в фильме на какой-то иной уровень. Благодаря звучанию музыки, голубоглазый, маленький и робкий мужчина превращается в великого художника, создающего образы трагической истории России, панораму жизни народа во всех его ипостасях — от народного бунта до народного покаяния. Музыка Мусоргского, такая разнообразная, может быть сатирической и злой, а может воплощать в своих образах глубины бессознательного и осмыслять трагичность личной жизни человека — будь-то монарх, будь-то юродивый, будь-то любой человек в принципе.

Литература

1. *Березовчук Л. Н.* Опера как синтетический жанр (предварительные заметки о психологических предпосылках принципа дополнительности и его роли в музыкальном театре) // Музыкальный театр. Проблемы музыкознания. СПб.: РИИИ, 1991. Вып. 6. С. 36–93.
2. *Зоркая Н.* Что же нам тогда так нравилось? // Советский экран. 1988. № 18. С. 10–11.
3. История советского кино. 1917–1967: в 4 т. 1941–1952. М.: Искусство, 1975. Т. 3.
4. Кремлевский кинотеатр. 1928–1953: документы. М.: РОССПЭН, 2005.
5. *Марголит Е.* Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. СПб.: изд. «Сеанс», 2012.
6. *Шостакович Д.* Римский-Корсаков. Новый художественный фильм // Советская культура. 1953. 27 августа. № 24. С. 4.

Ольга Колганова
(Санкт-Петербург)

Портреты М. П. Мусоргского в экслибрисах А. Калашникова, Д. Беккера, В. Покатова

Одной из значимых тем в искусстве экслибриса является тема музыки. К таковой можно отнести книжные знаки с изображением знаков музыкальной нотации или фрагментов сочинений, атрибутов музыкальной деятельности (инструменты, дирижерская палочка, пюпитр и др.), сцен из популярных произведений, портретов известных композиторов или исполнителей. В композиции экслибриса могут быть соединены несколько указанных элементов. Книжные знаки с портретами композиторов распространены достаточно широко¹. Известна, к примеру, большая подборка экслибрисов почтителей творчества Л. ван Бетховена с портретами композитора². Встречаются также портреты И. С. Баха, В. А. Моцарта, Ф. Шопена, Ф. Шуберта и др. Из русских композиторов, по нашим сведениям, наиболее часто, в книжных знаках фигурирует портрет П. И. Чайковского³. Экслибрисы с портретами М. П. Мусоргского — явление довольно редкое.

В данной статье мы остановимся на четырех известных нам работах, посвященных Мусоргскому. Все они выполнены художниками-графиками, в творчестве которых жанр экслибриса — один из основных. Наиболее ранняя из этих работ была создана московским художником, автором гравюр на дереве для почтовых марок и экслибрисов, заслуженным художником РСФСР Анатолием Ивановичем Калашниковым (1930–2007)⁴. Экслибрис выполнен в технике ксилографии в 1967 году, его владельцем указан Генна-

¹ О «задачах портретного книжного знака» и их специфике, см., в частности, работу Г. И. Гидони [4].

² См.: [12].

³ См., например, экслибрисы А. Надиной [худож. В. Н. Чекарьков], В. Кукушкина [худож. Р. Киш], С. Н. Кузнецова [худож. Е. Кузнецова], Марио де Филипписа, Вальтера Якобса, М. А. П. Пфистера и мн. др.

⁴ А. Калашников стал первым русским художником, который был избран почетным членом Королевского общества художников-графиков Великобритании. Награжден именной серебряной медалью папы Иоанна Павла II. Его графические работы представлены в Британском музее, а также в некоторых музеях и картинных галереях бывшего СССР.

дий Рождественский [ил. № 1]. Еще один книжный знак исполнен московским художником, поэтом и журналистом Валерием Владимировичем Покатовым (1946 г. р.), являющимся в настоящее время президентом Российской ассоциации экслибриса, членом Совета Международного союза книголюбов, главным художником отдела книжных изданий Российской государственной библиотеки, а также членом жюри молодежных конкурсов книжного знака. Его экслибрис с портретом М. П. Мусоргского датируется 1996 годом и также создан в технике ксилографии [ил. № 2]; принадлежит он Виталию Бакуменко. Автор двух других книжных знаков — одесский художник Давид Юльевич Беккер (1940 г. р.), член клуба экслибрисистов Голландии, Германского общества экслибриса, Национального союза художников Украины. Его знаки с портретами М. П. Мусоргского (*Ex libris Gerrit de Naas*, 1990 г. и *Ex libris Jorge Frances Piquer*, 2007 г.) выполнены в цвете в технике «сухая игла» и «меццо-тинто»⁵ [ил. № 4, № 5].

В творчестве всех этих художников обращение к теме музыки и, в частности, к портрету композитора не является единичным.

Помимо экслибриса Г. Рождественского, в 1967 году А. Калашников создал множество прикладных работ на музыкальную тематику. Среди них — экслибрисы с портретами А. Хачатуряна, Г. Свиридова, Г. фон Караяна. Несколько ранее, в 1966 году, вышла в свет его же серия марок, посвященная третьему Международному конкурсу имени П. И. Чайковского. В разные годы А. Калашников работал над марками к 150-летию со дня рождения Дж. Верди и Р. Вагнера (1963), 200-летию со дня рождения Л. ван Бетховена (1970), 100-летию со дня рождения А. В. Александрова (1983) и др. Автор обра-

⁵ По международной системе обозначений, это C4 и C7: сухая игла, т. е. гравировка по металлу без кислот и лаков (C4) и меццо-тинто (C7), от итал. «mezzo» (средний) и tinto (окрашенный, тонированный) — вид гравюры на металле, относящийся к глубокой печати [5: 43]. В технике традиционного офорта, предполагающей использование кислоты и лаков, Д. Беккер не работает из-за аллергии. Вот как художник характеризует процесс своей работы: «Сначала создаю эскиз экслибриса, обсуждаю его с заказчиком <...> Затем я гравировую иглами из твердых сплавов рисунок на цинковой пластине. В зависимости от нажима и выбранного инструмента линии получаются более глубокие или совсем легкие. Эту технику использовал еще Альбрехт Дюрер в 1512 г. Обязательно ввожу цвет, в последнее время — еще и подкрашиваю от руки готовые отпечатки. Более 20 оттисков пластина не выдерживает, после этого приходится подновлять» [5: 42].



Ил. № 1. Из книг Геннадия Рождественского. Художник Анатолий Калашников. Бумага, ксилография. 1967 г.⁶

щался к теме музыки на протяжении всего творческого пути. Красноречиво свидетельствует об этом статья о музыкальных темах в его книжной графике, опубликованная к 75-летию со дня рождения художника Виталием Марковичем Бакуменко [1].

Для исследования книжных знаков нередко личность владельца может быть значима не в меньшей степени, чем автора. Если о деятельности Г. Рождественского знают многие, то В. М. Бакуменко менее известен. Между тем, будучи коллекционером, он оказался своего рода связующим звеном между разными художниками: заказчиком для одних, историографом — для других. «“Рыцарь отечественного экслибриса”, как образно называли его друзья и коллеги», В. М. Бакуменко (1937–2014) был оперным певцом, журналистом, вице-президентом Российской ассоциации экслибриса Международного Союза книголюбов, ответственным секретарем «Российского экслибрисного журнала», действительным членом Вологодского Союза писателей-краеведов [10]. По словам Валерия Покатова, «как ветеран Большого театра, он увлекался многими вещами: коллекционированием экслибрисов, книг, гравюр, журналистикой и пр.». В. Бакуменко пробовал себя и на композиторском поприще. «Он написал мелодии к семи моим стихотворениям»⁷, отмечает В. Покатов⁸.

⁶ Экслибрис опубликован в книге Е. Н. Минаева [8].

⁷ Из личной переписки автора статьи и В. В. Покатова.

⁸ См. поэтический сборник В. В. Покатова «Из пряжи бытия» [11].

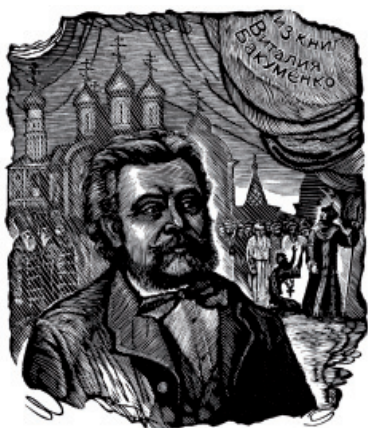
В. М. Бакуменко был владельцем около 500 экслибрисов, выполненных на его имя. Многие из них посвящены музыке⁹. Кроме экслибриса с портретом М. П. Мусоргского (№ 62 согласно авторской нумерации¹⁰), В. Покатов исполнил для В. М. Бакуменко еще два книжных знака: они посвящены Дж. Верди (№ 81, 2000 г.), а также А. С. Пушкину и П. И. Чайковскому (№ 94, 2004 г.). Таким образом, три экслибриса В. Бакуменко, исполненные В. Покатовым, оказались посвященными трем великим оперным композиторам. Помимо них, на музыкальную тему Покатов исполнил книжный знак с портретом Л. ван Бетховена¹¹. В настоящее время, художник работает над своим 122-м экслибрисом для Собрания отдела нот и звукозаписей Российской государственной библиотеки. «Сам я в юности увлекался музыкой. Особенно был мне близок Никколо Паганини и, конечно, скрипка. Эта любовь была настолько сильной, что находясь на службе в армии я сделал скрипку себе сам», — вспоминает также художник.

В одном из интервью Давид Беккер, автор третьего из рассматриваемых нами экслибрисов, рассказал о тематике своих работ: «Я очень люблю греческую мифологию, античный мир меня весьма волнует, преклоняюсь перед Венецией и темой карнавала; конечно же, литература, архитектура, живопись, обнаженная натура. Иностранцы любят русских композиторов, Ренессанс, эротические композиции. Российские библиофилы и коллекционеры тяготеют к литературным темам» [5: 43]. Действительно, практически все владельцы экслибрисов Д. Беккера с портретами русских и советских композиторов являются иностранцами. Помимо М. П. Мусоргского, в творчестве художника есть экслибрисы, посвященные Н. А. Рим-

⁹ Целый ряд музыкальных книжных знаков, выполнил для него в 1972–1973 гг. новороссийский художник Федор Молибоженко (1927–1980). В. Бакуменко вспоминал: «Именно с легкой руки этого большого мастера ксилографии я вошел в волшебный мир книжного знака и много лет увлеченно коллекционирую, и активно занимаюсь популяризацией графики малых форм» [10]. Многие из них представлены на сайте Федора и Юрия Молибоженко: URL: <http://www.exlibris-molibojenko.ru/> (дата обращения 10.10.2019).

¹⁰ Все экслибрисы А. Калашникова, Д. Беккера и В. Покатова пронумерованы. Помимо номера, А. Калашников и В. Покатов оставляют на своих знаках авторскую монограмму. Д. Беккер напротив номера экслибриса помещает свою подпись.

¹¹ Экслибрис был выполнен для дочери редактора издательства «Современник» Надежды Павловны Булаевой — Аллы Булаевой.



Ил. № 2. Экслибрис Виталия Бакуменко. Художник В. В. Покатов. Бумага, ксилография. 1996 г.¹²

скому-Корсакову, П. И. Чайковскому, Д. Д. Шостаковичу и С. С. Прокофьеву¹³. Самый, пожалуй, известный музыкальный экслибрис Беккера — с портретом Н. А. Римского-Корсакова — исполнен в 2000 году по заказу японского коллекционера Ясунобу Саито (Yasunobu Saito). На конкурсе лучших книжных знаков 2000 года, организованном Японской ассоциацией экслибриса, данная работа была удостоена Гран-при¹⁴ [см. ил. № 3]. Японские экслибрисисты

¹² Экслибрис публикуется с разрешения автора. В числе других работ художника он представлен на сайте В. В. Покатова: URL: http://pokatov.ucoz.site/Gal_Exlibris.htm (дата обращения 10.10.2019).

¹³ См. экслибрисы: Gerrit de Haas. С портретом М. П. Мусоргского. № 458. 1990 г. 95 x 87 мм.

M. P. de Haas. Опера П. И. Чайковского. № 529. 1994 г. 110 x 125 мм.

Peter van der Weerd. С портретом Д. Д. Шостаковича. № 628. 1997–1998 гг. 125 x 98 мм.

Hideo Arisumi. С портретом П. И. Чайковского № 706, 1999 г. 127 x 100 мм.

Yasunobu Saito. С портретом Н. А. Римского-Корсакова. № 727. 2000 г. 126 x 124 мм.

Jorge Frances Piqueras. S. Prokofiev. № 869. 2006 г. 122 x 120 мм.

Jorge Frances Piqueras. С портретом М. П. Мусоргского 2007 г. № 896. 120 x 118 мм.

Данные приводятся на основе списка экслибрисов Д. Беккера, созданных в период с 1968 по 2012 год. Список опубликован в Журнале библиофила [5].

¹⁴ На конкурсе были представлены более 500 работ от участников из 50 стран мира. См. информацию на сайте «Окна соцреализма»: URL: <http://oknasocrealisma.com/authors/bekker-david-yulevich/> (дата обращения 10.10.2019).

и коллекционеры очень высоко ценят работы Д. Беккера. Ряд книжных знаков художника посвящены также И. С. Баху, Л. ван Бетховену, Ф. Шуберту, Ф. Шопену, Дж. Верди, А. Дворжаку¹⁵. Имя В. А. Моцарта фигурирует в списке экслибрисов Д. Беккера в трех знаках, принадлежащих разным людям.



Ил. № 3. Ex libris Yasunobu Saito.
Художник Давид Беккер. Сухая игла,
меццо-тинто. 126 x 124 мм. 2000 г.¹⁶



Ил. № 4. Ex libris Gerrit de Haas.
Художник Давид Беккер. Сухая игла,
меццо-тинто. 95 x 87 мм. 1990 г.

¹⁵ См. следующие экслибрисы:

- Paz Ferrer Chover. Johann S. Bach. № 857. 2005 г. 125 x 118 мм.
Rafael Ehrmanntraut. С портретом Моцарта. № 461. 1990 г. 130 x 90 мм.
Paul G. Becker. Mozart, allegretto. № 491. 1992 г. 89 x 77 мм.
Jaques Delissen. С портретом Моцарта. № 588. 1997 г. 130 x 108 мм.
Joop Sliep. С портретом Л. ван Бетховена. № 522. 1994 г. 100 x 90 мм.
Uriy Dikiy. F. Chopin. № 931. 2010 г. 126 x 110 мм.
B.W. Wreesman. С портретом Ф. Шуберта. № 520. 1994 г. 128 x 108 мм.
Arno Kupka. Verdi & Shiller / Don Carlos. № 647. 1999 г. 107 x 126 мм.

¹⁶ Экслибрисы Д. Беккера публикуются с разрешения автора.



Ил. № 5. Ex libris Jorge Frances Piqueras.
Художник Давид Беккер. Сухая игла,
меццо-тинто. 120 x 118 мм. 2007 г.¹⁷

Все три названные нами художника — А. Калашников, Д. Беккер и В. Покатов — не обошли своим вниманием личность П. И. Чайковского [см. ил. № 6, 7, 8]. В творчестве А. Калашникова фигурируют три экслибриса с его портретами (экл. Karin Humplstötter № 433; экл. А. С. Зуева, № 585; экл. Р. J. J. Reignenburg, № 720). В одном из них (это № 433 по авторской нумерации) портрет композитора дан в сопоставлении с портретами М. И. Глинки и С. В. Рахманинова, очевидно любимыми композиторами владельца. В списке экслибрисов В. Покатова книжный знак с портретом Чайковского занимает 94-ю позицию. Из личной переписки с художником, нам известна следующая история его создания, которая показывает возникающую порой сложность отношений между автором и заказчиком:

Первоначально этот экслибрис был выполнен на имя другого заказчика и был одноцветным. Верх был чистым, а вместо Пушкина был портрет лица, которому он был адресован. Эскиз знака был согласован и утвержден заказчиком, и я награвировал эту композицию. Но, как иногда бывает, знак, выполненный в материале, не вдохновил заказчика. Конечно, это не слишком большая потеря, тем более что знак состоялся и вошел в мою биографию. Такое, увы, случается с нашим братом художником. Но оттиск этой работы как-то случайно увидел Виталий Маркович [Бакуменко] и ему эта атрибуция понравилась, запала в душу. Мало того, он попросил этот знак переделать на его имя. Его даже не смущало наличие портрета лица незнакомого и мне, и ему. Я предложил вместо этого портрета поместить Пушкина, на что он с радостью согласился, сказав: «Петр Ильич Чайковский

¹⁷ Экслибрис публикуется с разрешения автора.

и Александр Сергеевич Пушкин, это же замечательно!». В утонченном восприятии окружающего мира у двух гениев много общего. На том и порешили. Вот так экслибрис № 94 поменял своего владельца. Я ввел второй цвет, утяжелил верх, натюрмортом, придав, тем самым знаку более лирическое и музыкальное звучание. К тому же в моем творческом багаже появился еще один знак с Пушкиным и впервые в моих работах возник Петр Ильич Чайковский (см. ил. № 7).

Из более чем одной тысячи книжных знаков Д. Беккера творчеству П. И. Чайковского посвящены две работы: экслибрис М. П. Хаас с изображением сцен из опер П. И. Чайковского (№ 529, 1994) и экслибрис Хидео Аризуми с портретом композитора (№ 706, 1999). Фамилия владельца экслибриса с портретом М. П. Мусоргского также Хаас. Как сообщил нам художник, это целая семья коллекционеров из Голландии, с членами которой он часто встречался как в Голландии, так и в Германии в 1990-е годы.



Ил. № 6. Ex libris P. J. J. Peignenburg. Художник
Анатолий Калашников. Бумага, ксилография.
1989 г.¹⁸

Заказчиками книжных знаков на тему музыки могут стать композиторы, исполнители, любители музыки, а также коллекционеры. Однако книжные знаки подчас создаются художниками не только по заказу, но и по собственному желанию, то есть вне принадлежности

¹⁸ Экслибрис опубликован на сайте Государственного каталога музейного фонда Российской Федерации: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=16917874> (дата обращения 10.10.2019). Место хранения: Государственное автономное учреждение культуры Ярославской области «Рыбинский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник».



Ил. № 7. Экслибрис Виталия Бакуменко.
Художник Валерий Покатов. Цветная
ксилография. 2004 г.¹⁹



Ил. № 8. Ex libris Hideo Arisumi. Художник
Давид Беккер. Сухая игла, меццо-тинто. 127 x
100 мм. 1999 г.²⁰

кому-либо или в подарок тому или иному музыканту²¹. Иногда очень сложно понять, был ли известен экслибрис человеку, которому он адресован. Не редки, думается, и работы художников из серии: каким бы мог быть экслибрис того или иного известного музыканта. Из экслибрисов с портретами М. П. Мусоргского к такому типу, воз-

¹⁹ Экслибрис публикуется с разрешения автора. В числе других работ художника он помещен на сайте В. В. Покатова: http://pokatov.ucoz.site/Gal_Exlibris.htm (дата обращения 10.10.2019).

²⁰ Экслибрис публикуется с разрешения автора.

²¹ См., например, нашу статью об экслибрисе композитора и дирижера И. С. Миклашевского, исполненном Г. И. Гидони [7].

можно, относится книжный знак Г. Н. Рождественского. К сожалению, нам не известно, был ли он заказан известным дирижером или нет. Исходя из авторской нумерации экслибрисов А. Калашникова, это была 87-я из более чем тысячи работ в данном жанре. Соседние номера тематически также связаны с музыкой (№ 83 — Г. фон Караяна, № 84 — А. Хачатуряна, № 85 — Г. Свиридова²²). Вероятно, в 1967 году художник создал некий цикл книжных знаков на музыкальную тему, и вряд ли все они были заказными.

Другие три рассматриваемых экслибриса действительно были заказаны теми, чьи имена на них выгравированы. В одном случае это был В. М. Бакуменко, в двух других — коллекционеры Геррит де Хаас (Gerrit de Haas) и Джордж Франсес Пикерас (Jorge Frances Piqueras), которые не раз становились заказчиками Давида Беккера. Джорджу Франсесу Пикерасу посвящен также книжный знак с портретом С. Прокофьева²³. Фамилия «Хаас», как уже отмечалось, среди владельцев книжных знаков руки Д. Беккера встречается несколько раз, в том числе и в связи с творчеством П. И. Чайковского.

Упомянем еще об одном варианте владения книжными знаками. По словам Е. П. Минаева и С. П. Фортинского, «еще в дореволюционные годы в Российской империи были попытки создания так называемых “универсальных” сюжетно-тематических экслибрисов, т. е. таких, которые не предназначались для определенных владельцев, их фамилии должны были впоследствии вписываться от руки» [9: 61]. Подобные универсальные знаки представил, например, архитектор Л. А. Окунь, в 1930-е годы бывший главным художником Театра музыкальной комедии. «Для филологов он предложил экслибрис с изображением старинной книги, раскрытой на странице, где начинается “Слово о полку Игореве” <...>. Для музыкантов и театралов им предлагался другой сюжет: взмахнувший палочкой дирижер перед раскрывающимся театральным занавесом». Однако, как продолжают писать Е. П. Минаев и С. П. Фортинский, «универсальные книжные знаки не получили распространения» [9: 65].

В рассматриваемых знаках с портретами М. П. Мусоргского художники используют самые распространенные варианты текстов: в экслибрисах А. Калашникова и В. Покатова, адресованных русскоязычным владельцам, помещен текст на русском языке («из книг

²² Данные экслибрисы опубликованы в книге Е. Н. Минаева [8].

²³ Д. Беккер. *Ex libris Jorge Frances Piqueras. S. Prokofiev*. № 869. 2006 г. 122 x 120 мм.

Г. Рождественского» и «из книг В. Бакуменко»), практически во всех работах Д. Беккера применяется латиноязычный вариант (*ex libris*). Между тем, тексты, используемые в русскоязычных и латиноязычных экслибрисах на тему музыки, могут быть и другими. В латиноязычных знаках, помимо основного варианта («*ex libris...*», т. е. «из книг») наиболее часто применяются такие: «*ex musicis...*»/«*ex music...*» (из музыки), «*ex notis...*» (из нот), «*ex libris et musicis...*» (из книг и музыки)²⁴. В русскоязычных знаках, кроме текста «из книг» встречаются следующие: «из нот...», «из музыки...», «нотная библиотека», «ноты...», а также экслибрис памяти какого-либо музыканта²⁵. В других языках возможны иные варианты.

В основе композиции трех из рассматриваемых экслибрисов — портрет композитора, который помещен на фоне сцен из того или иного сочинения. Так организованы экслибрисы В. Покатова и Д. Беккера. На первом плане у В. Покатова изображен портрет М. П. Мусоргского, на втором — сцена у собора Василия Блаженного из оперы «Борис Годунов». В правом верхнем углу, на фрагменте театрального занавеса, размещено имя владельца экслибриса — В. М. Бакуменко. Сам художник дает следующее пояснение к экслибрису:

Нужно сказать, что практически все экслибрисы, которые я делал для Виталия Марковича Бакуменко по дружбе, были мне заказаны им. Как правило, у меня была свобода выбора в композиции и сюжете. Была обозначена только тема, что во многом является положительным фактором в творчестве. Была только

²⁴ См., например, следующие латиноязычные экслибрисы на музыкальную тематику: *Ex libris* А. З., экслибрис-монограмма А. Зилоти (1900-е гг., единственный экслибрис художника Л. Бакста); *Ex musicis* Gon Jansen (худож. О. Premstaller); *Ex music* С. Рихтера (1967 г., худож. Е. Голяховский); *Ex libris et musicis* И. Миклашевского (1926 г., худож. Г. Гидони) [см. об этом статью автора: Колганова]; *ex libris ex musicis* Алексея Семеновича Зуева (1976 г., худож. Е. Синилов); *Ex notis*. Экслибрис для нотной библиотеки Яна Френкеля (1985 г., худож. Н. Канделаки) и др.

²⁵ См., например, следующие русскоязычные экслибрисы на музыкальную тематику: «из нот Я. И. Рабиновича» (1930 г., худож. А. Скворцов); «из нот М. и Н. Крюгер» (1929 г., худож. Н. Бриммер); «из нот Ольги Аренской» (1922 г., худож. С. Грузенберг); «из нот О. И. Михайлопуло» (1934 г., худож. П. Карпун); «ноты» (нотный знак для Н. А. Габричевской, худож. Е. Кругликова) [9: 126]; нотная библиотека Клавдии Григорьевны Теодорович (1963 г., худож. К. Теодорович); экслибрис Виталия Бакуменко памяти Ф. Шаляпина (1973 г., худож. Ф. Молибоженко) и др.

установка: книжный знак, посвященный Мусоргскому. Поскольку Пушкин уже давно является моим любимым героем, то неудивительно, что мой выбор остановился на «Борисе Годунове». Это было в 1996 году. В это время я начинал работу над поэтической серией «Мир поэзии» издательства «Летопись», где для каждого сборника я гравировал портрет поэта из мировой классики. Поэтому и в книжных знаках старался в качестве композиционного центра делать портреты. Тем более Мусоргского я любил. Любил его гениальные «Хованщину» и «Бориса Годунова».

Был соблазн попытаться в маленькой миниатюрной гравюре увидеть и соединить трех титанов, даже четырех: А. С. Пушкина, Ф. И. Шаляпина, Ивана Козловского и, конечно, Модеста Петровича Мусоргского. Безусловно, в таком маленьком медальоне трудно распознать Шаляпина и уж еще труднее увидеть в юрковом Иване Козловском, но стоит ли интеллектуальному человеку объяснять, кто есть кто?²⁶

Аналогичным образом решены композиции экслибрисов Давида Беккера. Как правило, в свои работы на музыкальные темы Д. Беккер не только включает портрет композитора, но и визуализирует то или иное его произведение. Во многих подобных знаках присутствует нотная графика. Так, в экслибрисе Ясунобу Сайто кроме портрета Н. А. Римского-Корсакова, даны иллюстрации к симфонической сюите «Шехеразада», а также первые такты ее партитуры [см. ил. № 3]. Посвященные М. П. Мусоргскому работы Д. Беккера выполнены на основе известного портрета И. Репина, но на разном фоне. В первом из них, как и в экслибрисе руки В. Покатова, фоном становятся ключевые сцены из оперы «Борис Годунов» [см. ил. № 2]; во втором — рисунки В. А. Гартмана и фрагменты пьесы «Богатырские ворота. В стольном городе во Киеве» из «Картинок с выставки» [см. ил. № 4].

Несколько иначе решен экслибрис Г. Рождественского руки А. Калашникова. В 1967 году, когда он создавался, Г. Рождественскому было 36 лет, и в тот момент он являлся самым молодым главным дирижером симфонического оркестра Большого театра за всю его историю.

Почему именно графический портрет М. Мусоргского был включен художником в композицию экслибриса Г. Рождественского? Ответ на этот вопрос вполне очевиден. О глубоком понимании Г. Рождественским гения Мусоргского можно судить по целому ряду

²⁶ Из личной переписки В. В. Покатова и автора статьи.

высказываний дирижера. Приведем фрагмент вступительного слова Г. Рождественского к одному из концертов (14 ноября 1983 г.) в Большом зале Московской консерватории:

Гений Мусоргского — явление совершенно экстраординарное. Словесно определить, вернее, конкретизировать, в чем особенность его искусства, рассказать о самой душе его, объяснить, откуда исходит сила его всепокоряющего обаяния — задача почти невыполнимая. Однако можно попытаться определить источники этого поистине испепеляющего излучения при помощи метода, на первый взгляд, может быть, и дискуссионного, но порой весьма результативного. Метод этот заключается в принятии **за основу** при попытке проникновения в тайны творчества великого мастера противоречивость, **парадоксальность** его натуры. Надо поверить в эту парадоксальность и, более того, полюбить ее, отождествив с тем, что принято называть гениальным. Тогда многие непонятные явления станут, по крайней мере, более понятными. Этот метод может быть применим как к Мусоргскому, так и к Стравинскому [3: 169–170].

В этом концерте прозвучали «Картинки с выставки» (оркестровка Э. Денисова) и вокальный цикл «Без солнца» (оркестровка Л. Стоковского). Комментируя «Картинки с выставки», Г. Рождественский также сказал:

Пожалуй, ни одно сочинение во всей необозримой фортепианной литературе не вызывало желания оркестровать его у столь различным мастерам, как ученик Римского-Корсакова Тушмалов (ему принадлежит первая оркестровая транскрипция «Картинок с выставки»), Морис Равель (безусловно, самая известная транскрипция), англичане — Гренвилл Банток, Генри Вуд, финский дирижер Лео Фунтек, советский дирижер Сергей Горчаков, и, наконец, Леопольд Стоковский [3: 171].

Сам Г. Рождественский также инструментовал музыку М. Мусоргского. В 1982 году фирмой Мелодия была выпущена грампластинка с записью сцен оперы «Женитьба» в его оркестровой интерпретации (Гос. симф. орк. Министерства культуры СССР)²⁷. Таким

²⁷ В 1984 г. под управлением Г. Рождественского также была сделана запись циклов М. П. Мусоргского «Песни и пляски смерти» и «Без солнца» в инструментовке Э. Денисова.

образом, совершенно закономерно присутствие портрета композитора в композиции экслибриса Г. Рождественского²⁸.

А. Калашников также включил в композицию экслибриса нотный фрагмент. Вероятно, это первые такты пролога к опере «Борис Годунов». Три нотных стана словно вплетаются в звонницу с колоколами и будто бы приводят колокола в действие, линии нотных станов переходят в языки колоколов. Продолжением нотных станов, помещенных в левой верхней части экслибриса, является и сама надпись «Из книг Геннадия Рождественского», симметрично расположенная в правой нижней части работы. Графическими средствами автор экслибриса воспроизводит одну из черт стиля композитора — присутствующую его музыке колокольность²⁹.

В изобразительном плане эта зарифмованность личности М. Мусоргского и колоколов (колокольного звона) проявляется в различных видах изобразительного искусства. Она составляет одну из неотъемлемых частей аудиовизуального образа композитора [6: 171]. Примерами таких работ являются монумент Мусоргскому в селе Карево (скульптор В. Х. Думанян, архитектор А. В. Степанов), памятник, установленный перед музыкальной школой имени композитора в Великих Луках, марка и почтовая карточка, выпущенные к 150-летию со дня рождения композитора (1989, художник Р. Стрельников). Изображение колоколов также активно используется в оформлении пластинок с записями опер «Борис Годунов», «Хованщина» и различных версий фортепианного цикла «Картинки с выставки».

Итак, рассмотрев известные нам экслибрисы с портретами М. П. Мусоргского, можно отметить, что по сравнению с другими композиторами, такие книжные знаки достаточно редки³⁰. В целом, для них характерны те же принципы, которыми руководствуются

²⁸ В аналогичном ключе Анатолием Калашниковым решен экслибрис австрийского дирижера Герберта фон Караяна (созданный в том же году). Парящей над городом здесь изображена фигура его соотечественника — Вольфганга Амадея Моцарта. В связи с этим, по отношению к книжному знаку Г. Рождественского возможна и дополнительная смысловая интерпретация: в своем экслибрисе художник как бы сопоставляет двух великих музыкальных деятелей русской культуры — композитора М. Мусоргского и дирижера Г. Рождественского.

²⁹ О колокольности в драматургии М. П. Мусоргского см., например статью Л. Д. Благовещенской, публикуемую в данном издании [2].

³⁰ Гораздо более часто в экслибристике встречаются портреты П. И. Чайковского.

художники, создавая другие экслибрисы с портретами композиторов. На первом плане, как правило, помещается сам портрет, на втором — нотные фрагменты, а также сцены или образы из наиболее известных сочинений. Особая роль в процессе создания экслибриса принадлежит личности владельца. Именно владелец книжного знака, подчас, определяет особенности композиции, а также возможные тематические направления и смысловые доминанты.

Литература

1. Бакуменко В. М. Музыкальные темы в книжной графике Анатолия Калашникова: к 75-летию со дня рождения известного художника А. И. Калашникова // Библиотекосведение. 2005. N 2. С. 59–62.
2. Благовещенская Л. Д. Колокола в драматургии М. П. Мусоргского // М. П. Мусоргский: Истоки. Истина. Искусство: коллективное исследование: по материалам Международной научно-практической конференции, посвященной 180-летию со дня рождения М. П. Мусоргского (г. Великие Луки – д. Наумово, 15–17 марта 2019 г.) / Российский институт истории искусств; ред.-сост. О. В. Колганова; отв. ред. И. В. Мациевский. Санкт-Петербург; Великие Луки: РИИИ, 2019. Вып. 2, ч. 1.
3. Геннадий Рождественский. Преамбулы: Сборник музыкально-публицистических эссе, аннотаций, пояснений к концертам, радиопередачам, грампластинкам / сост. Г. Алфеевская. М.: Советский композитор, 1989.
4. Гидони Г. И. Портретно и[ко]нографические книжные знаки Г. И. Гидони. Собрание 30 экслибрисов со статьей автора «о задачах портретного книжного знака» и указателем выполненных автором экслибрисов. [1916–1933]. Л.: изд. автора, 1934.
5. Интервью с Д. Беккером // ПРО Книги. Журнал библиофила. 2012. № 2 (22). М., 2012. С. 39–51.
6. Колганова О. В. В честь М. П. Мусоргского: ономастика, филателия, нумизматика, фалеристика // М. П. Мусоргский: Истоки, Истина, Искусство: Сборник статей и материалов Международной научно-практической конференции, посвященной 175-летию со дня рождения М. П. Мусоргского (Великие Луки — д. Наумово, 5–6 апреля 2014 г.) / Российский институт истории искусств [Редкол.: И. В. Мациевский (отв. ред.), О. В. Колганова (ред.-сост.), Ю. Е. Бойко и др.]. СПб., Великие Луки, 2015. Вып. 1. С. 182–191.
7. Колганова О. В. Композитор/дирижер И. С. Миклашевский и художник/изобретатель Г. И. Гидони: история одного экслибриса //

Научный вестник Московской консерватории. № 1 (32). 2018. С. 132–147.

8. *Минаев Е. Н.* Экслибрисы художников Российской Федерации. 500 экслибрисов. М.: Издательство «Советская Россия», 1971.
9. *Минаев Е. Н., Фортинский С. П.* Экслибрис. М.: Издательство «Книга», 1970.
10. *Молибоженко В., Молибоженко Ю.* Виталий Маркович Бакуменко — коллекционер и пропагандист книжных знаков [Электронный ресурс]. URL: <http://www.exlibris-molibojenko.ru/bakumenko.htm> (дата обращения 09.10.2019).
11. *Покатов В. В.* Из пряжи бытия: избранные стихотворения. М.: Пашков дом, 2006.
12. Экслибрисы почитателей творчества Людвиг ван Бетховена [Электронный ресурс]. URL: http://www.tvoyapechat.ru/main11/ekslibrisy_pochitateley/ (дата обращения 06.10.2019).

Наталья Бекетова

(Ростов-на-Дону)

ПРОШЛОЕ В НАСТОЯЩЕМ (НА ЗЕМЛЕ МУСОРГСКОГО)

1. Буква и дух

*«Не плоть, а дух растлился в наши дни,
И человек отчаянно тоскует...»*

(Ф. И. Тютчев, 1851)

Не дух, а буква нынче правит нами.
На страже — цифра. Мы под номерами,
Исчислены и вдоль, и поперёк,
Бездарно учим бранный свой урок —
Не выучим никак.

И вот нам знак:

На землях древнерусских псковичей
Прильнуть к груди истории своей,
Озёрных глаз её испив благоволение
И получив, как встарь, благословение
Её недостижимых небес.
Ведь как бы ни усердствовал «прогресс»,
Исконно неподвластны тёмным безднам
Просторы древнерусского созвездья!

Здесь прошлое тревожится прозреньем
О настоящем. Здесь на всякий час
Случается времён соединенье,
Грядущего испытывая наказ.

Здесь обитает древней мощью всей
Великий дух торопецких князей,
Повитый славой бранных лихолетий;
Здесь Луко-Моря русского отметин —
Не счесть. Здесь перевиты грани
Бесчисленных отеческих преданий,
Очерченных в символике гербовой.

Изустных недр богатые уловы
Исполнены волшебным смыслом слова,
Играющим столетьям «в поддавки»:
Лишь здесь узнаешь, букве вопреки,
Что люди Слова — с Ловати-реки.

Здесь музыкой родства делится слух,
И оживает внове вещей дух,
Свидетельствуя чудо возрожденья.
Трепещет всюду памяти томленье,
Святых погостов дремлет тихий сказ
О тех других, давно ушедших — нас...

17.03
и 20.03.2019

2. Лоно рюриковичей¹

«Любовь к отеческим гробам...»
(А. С. Пушкин, 1830)

Живём, считая то излишним,
Что выгоды не прочит нам.
Не в «тренде» ценностей привычных
Любовь к родному пепелищу
И прочий непотребный «хлам».

Давно уже скрижалей ломких
Разбиты торные ряды,
И древних Рюриков потомки
Утратили свои следы.

На карте городов российских
Нет мест, где жизнь их зачалась —

¹ Посвящено местам рождения двух русских музыкальных гениев рюрикова рода — Мусоргского (Кареево) и Рахманинова (Онег Новгородской губернии, и Семёново, где, как ныне доказано, он явился на свет).

Нет барских гнёзд, где их родили,
Где им когда-то пела мать,
Где няня сказывала сказки,
Где хулиганили с острасткой
Мальцы в усадебном саду,
И если надо, с наказаньем
Стояли в «совестном» углу.

Нет храмов — тех, где их крестили,
Нет и окрестных деревень...
Пусты твои поля, Россия,
Где гениев своих растила
Твоя спасительная сень.

Но древних плачей новгородских
И вещей зов колоколов
(Что со-вестью исстарь зовётся) —
Оттуда памятью прольётся
На мир поруганных основ.

И тяжкий безпробудный сон
Однажды горестно прервётся.
Душа Вселенной содрогнётся
От нашей покаянной силы,
Услышав, как Блаженный сын
Рыдая, плачет о России.

20.03.2019
(в поезде — от Мусоргского)

Сведения об авторах

Бекетова Наталья Викторовна — музыковед, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, руководитель Творческого центра «Рахманинов — Лосев: наследие» (Ростов-на-Дону).

Березовчук Лариса Николаевна — музыковед, киновед, кандидат искусствоведения, доцент, старший научный сотрудник сектора кино и телевидения РИИИ (Санкт-Петербург).

Благовещенская Лариса Дмитриевна — музыковед, кандидат искусствоведения, научный консультант Сибирского центра колокольного искусства (Новосибирск).

Дарда Валерия Николаевна — музыкант-исполнитель, музыковед, кандидат искусствоведения, доцент кафедры актерского мастерства Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения (Санкт-Петербург).

Евдокимова Нина Кузьминична — музыковед, старший преподаватель кафедры теории музыки, начальник Центра дополнительного профессионального образования Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского (Екатеринбург).

Климовицкий Аркадий Иосифович — музыковед, главный научный сотрудник РИИИ, профессор Санкт-Петербургской консерватории, доктор искусствоведения, Заслуженный деятель искусств, кавалер Ордена Дружбы (Санкт-Петербург).

Клобукова (Голубинская) Наталья Федоровна — музыкант-исполнитель, музыковед, кандидат культурологии, преподаватель игры на традиционных японских инструментах, солистка ансамбля японской музыки «Wa-On» при Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, преподаватель истории японской музыки Института классического Востока и античности Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва).

Колганова (Пахомова) Ольга Викторовна — музыковед, кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ, член Санкт-Петербургского союза ученых (Санкт-Петербург).

Майданова Марина Николаевна — театровед, кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора источниковедения РИИИ (Санкт-Петербург).

Никитина Лариса Николаевна — музыковед, преподаватель Псковского областного колледжа искусств им. Н. А. Римского-Корсакова, зав. предметно-цикловой комиссии «Теория музыки», член Союза композиторов РФ (Псков).

Панченко Владислав Викторович — композитор, дирижер, преподаватель, член Союза композиторов РФ, член Союза кинематографистов РФ, доцент кафедры актерского мастерства Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения (Санкт-Петербург).

Петропавловский Андрей Владимирович — дирижер, кандидат искусствоведения, начальник оркестра, военный дирижер Саратовского военного ордена Жукова Краснознаменного института войск национальной гвардии РФ (Саратов).

Полозов Сергей Павлович — музыковед, композитор, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Саратовской госу-

дарственной консерватории имени Л. В. Собинова, член Союза композиторов РФ, главный редактор журнала «Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания» (Саратов).

Ромодин Александр Вадимович — музыкант-исполнитель, этномузыковед, кандидат искусствоведения, заведующий сектором фольклора РИИИ (Санкт-Петербург).

Тетерина Надежда Ивановна — музыковед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора академических музыкальных изданий Государственного института искусствознания (Москва).

Тимофеева Маргарита Николаевна — музыковед, кандидат искусствоведения, преподаватель Новгородского областного колледжа искусств имени С. В. Рахманинова (Великий Новгород).

Тимошенко Алиса Анатольевна — музыковед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург).

Трофимова Галина Терентьевна — кандидат философских наук, профессор, сопредседатель Великолукского городского краеведческого общества, член Союза краеведов России (Великие Луки).

Шабалина Людмила Константиновна — музыковед, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского (Екатеринбург).

SUMMARY

Alexander Romodin

(Saint-Petersburg)

Creators of Tradition. Musorgsky's Land

The paper deals with the musical and anthropological peculiarities of North Belorus tradition. M. P. Musorgsky was born and grew up here, in the Russian-Belorussian border area. Over there are focuses on number of creative and cultural aspects which probably could be influenced Musorgsky's character as well as his art.

Arkady Klimovitsky

(Saint-Petersburg)

Beethoven by Mussorgsky

The article discusses and publishes for the first time the barely known Mussorgsky's transcriptions of L. van Beethoven's quartets for piano two and four hands. This article discusses the idea of Mussorgsky, an outstanding pianist, about Beethoven, as well as the role of his legacy in the training of Mussorgsky. In the second part of the issue, his transcriptions of Beethoven's quartets with comments will be published.

Nadezhda Teterina

(Moscow)

B. V. Asaf'yev's Significance and Role in the «Restoration of the Authentic Musorgsky»

The significance and role of B. V. Asafiev in the «restoration of authentic Mussorgsky» needs to be substantially clarified and expanded. Asafiev was the initiator for staging the opera in the «original edition» in the the Leningrad State Academic Theatre of Opera and Ballet (premiered on February 16, 1928), prepared «Boris Godunov» musical score for publication, fully orchestrated the opera Khovanshchina, published a number of scholarly essays and critical articles. P. A. Lamm and B. V. Asafiev activities in the period 1924–1931 were of fundamental significance for restoring Musorgsky's authentic music texts.

Larisa Nikitina

(Pskov)

Modest Mussorgsky' «Rayok» [raree-show] — the Musical Pamphlet in the Context of Artistic and Aesthetic Polemics: XIX, XX Centuries

The work is devoted to the musical pamphlet «Rayok», which in Russian musicology is traditionally perceived only as a «parody for a current interest» in Russian musicology (M. Sabinina), a satire on the «retrograde» antagonists of the «The Russian Five» [also known as the Mighty Handful]. The author is trying to put the piece of art into polemical context of 60-s and 70-s of the XIX century, positioning it as esthetical «manifest» of «New Russian school». The Musorgsky' masterpiece was created not against the specific persons (such as N. Zarembo, A. Famnitsyn, F. Tolstoi, A. Serov), but against the stylistical and generic preferences of these people (Italian opera, works of R. Wagner etc.), as well as against their views on the further development of musical art in Russia (reliance on academic education, on classical samples of musical form, a simplified understanding for working with folklore).

The collisions mentioned in «Rayok» more than once actualized in the history of Russian music of the twentieth century. The «Rayok» issues acquired a new meaning in the 1920s (the polemic of the A. S. M. and R. A. P. M.), in the 40s (the struggle against «formalism», which served as an impetus for D. Shostakovich to compose the «Anti-formalistic rayok»). The issues of tradition and innovation, academism and the avant-garde are relevant for contemporary Russian culture.

Alisa Timoshenko

(Saint-Petersburg)

«Marriage» M. P. Mussorgsky: from the Technology of the Singing Process to the New Poetics

The opera «Marriage» is analyzed in the article as an object of cultural dialogue with various phenomena and trends of West European culture of the XIXth and early XXth centuries. The experimental work of the composer's early opera turned out to be a forerunner of fundamentally new phenomena in twentieth-century music, including opera on a prosaic text, erosion of tonal-harmonic gravities (realized later in the style of *sprechstimme*), signs of new opera poetics, composer directing, etc.

Nina Evdokimova, Lyudmila Shabalina
(Yekaterinburg)

Musorgsky's Speech Intonation from the Perspective of Linguistic Analysis (Based on the Study of V. P. Kostarev)

Among the studies carried out in The Urals Mussorgsky State Conservatoire on studying works of Modest Mussorgsky, whose name the Conservatoire has since 1939, the most significant is professor V. P. Kostarev's monograph «“Musorgsky's Rubicon”: vocal forms of speech genesis» (1993). The author presented his doctoral dissertation (1996) on its' basis. The idea of the monograph was to reveal the originality of the musical language and the principles of Musorgsky's formation in the perspective of the intention declared by the composer himself: to find artistic means for the embodiment of colloquial speech (that was meant by the expression «the Rubicon transition»). According to this concept, Kostarev involved linguistics in the studying of Musorgsky's embodiment of speech intonation. The article is focused on the evaluation of the results of linguistic analysis obtained by Kostarev (1923–2006), and the prediction of further prospects for the study of Musorgsky's specificity of vocal and speech intonation via musicology and linguistics

Sergey Polozov
(Saratov)

An Informational View for the Sign System in M. P. Mussorgsky' Music

The article is devoted to the study of the sign system in the music of Modest Mussorgsky. The methodological reliance on the information approach allows us to take a fresh look at some semantic properties of the composer's musical language. Among these properties, the semantics of zero information content are distinguished in the context of the methods of absence and repetition of sound, onomatopoeia and visualies. The result of the study is the discovery of certain regularities inherent in Mussorgsky' musical language.

Larisa Blagoveschenskaya
(Novosibirsk)

Bells in the Dramaturgy of Modest Mussorgsky

Bells in music can exist as an independent form, a source of harmonic, textural findings, etc. In the work of M. Mussorgsky, they capture the sustaining moments of drama, for which this article is devoted to.

Margarita Timofeeva
(*Veliky Novgorod*)

**On the Implementation of the Traditions of the «Laughter World»
in Modest Mussorgsky's Opera «Boris Godunov»**

The inherited from a medieval culture so-called «laugh world» with its sacred functions and a system of binary oppositions had to be the one of the sources for the formation of a laughable musical text for Mussorgsky. The skomorokhi [buffoons] were the representatives and creators of this world. Their documentary and historical images, the traditional forms of their syncretic art serve as the identification marks of those cultural archetypes of laughter which are mediated by the composer in his musical and literary texts. There are no actual skomorokhi among the characters of the works by Mussorgsky, but the free, playful good-natured spirit, which was Mussorgsky's more than of any member of «Russian Five», clearly hovers in many of his works. Not only musical, but also literary texts of his songs, operatic libretto, stylized letters testify his deep immersion in the sphere of folk laughter culture and comprehension of archaic forms of laughter. The correlation of the aesthetics of the work with the cultural and historical realities of the plot, the laughter dominant of the composer's personality and the circumstances of his creative life allow us to harmonize our ideas about the work and the psycho-creative nature of Mussorgsky's art.

Andrey Petropavlovskiy
(*Saratov*)

**March in the Works of Modest Mussorgsky: Traditions and
Innovation (on the Example of the «Solemn March»)**

The article is devoted to the identification of key features and characteristics of the musical language of the march in the work of Modest Mussorgsky, thanks to which it becomes possible to form a holistic picture of the composer's views on this genre. The material of the study became a «Solemn March» — the composer's most famous one to the wide audience. In the course of the study, a number of issues are solved, among which: the identification of both traditional and innovative techniques for the presentation of the musical material of the march; identification of the ratio between an applied traditional and innovative techniques; classification of the march into variety of forms, for which a complex-varieties approach is used.

Marina Maydanova

(Saint-Petersburg)

Modest Mussorgsky in the Creative Biography of A. I. Mosjoukine (Based on Materials from the Archives of the Cabinet of Manuscripts of the Russian Institute for the History of Arts)

The article discusses the image of Boris Godunov («Boris Godunov» by MP Mussorgsky), as he appears in the interpretation of A. I. Mosjoukine, the Russian singer of the first quarter of the XXth century, based on materials from his archives stored in the Cabinet of Manuscripts of the Russian Institute for the History of Arts. The issue of imitative replication in Russian opera is also considered and ways to overcome it are proposed.

Galina Trofimova

(Velikiye Luki)

Modest Mussorgsky' «Boris Godunov» in the repertoire of Collective of opera and drama in Velikiye Luki (1918)

In 1918 I. S. Miloslavsky created at the city of Velikiye Luki an opera and drama troupe, which has been staged classic opera performances for the townspeople. Modest Mussorgsky' «Boris Godunov» was one of those opera performances. In the harsh conditions during the First World War, the organizer had great difficulty getting out costumes and props requisite. The conflict between the departments of local authorities led to the fact that Miloslavsky along with his troupe left the city. The city lost the opportunity to acquaint residents with opera.

Natalia Klobukova (Golubinskaya)

(Moscow)

«Pictures from the exhibition» by M. P. Mussorgsky in the Works of Japanese Musicians: Problems of Interpretation

The article highlights the issues of contemporary Japanese musicians' creative approach to the performance for the cycle of piano plays «Pictures from the Exhibition», written by Modest Mussorgsky in 1874 based on drawings by V. A. Gartman. Interest in this work remains in Japan for a long time and brings to life adaptation and transcription for both solo instruments and for various ensembles. Mussorgsky's cycle occupies an important place in the work of such composers and musicians as Isao Tomita, Kazuhiko Yamashita, Fujiwara Dozan and others. For Japanese musicians brought up on the samples of the national musical tradition,

the interpretation of Western music is always fraught with certain difficulties, primarily with the lack of freedom of creative expression. Western program music, aimed at visualizing a sound figure, is more understandable to the performer and listener. For this reason, «Pictures from the Exhibition», as one of the most striking examples of Russian program music, is still very popular. Examples of the original approach for understanding the composer text and the related general issues of musical interpretation are the subject of this article.

Vladislav Panchenko, Valerija Darda
(*Saint-Petersburg*)

Polyelement-assembling Aspects of the Musical and Dramatic Formation of Modest Musorgsky' Opera Scenes

Get ahead of one's time and life beside its borders is a attribute inherent in geniuses. The continuation of the traditions of the national art development in itself carries a burden of innovation. However, Modest Mussorgsky, a librettist and composer, strives to realize even higher requirements in the most difficult genre — opera: to combine all the diversity of life in all its depth and originality with the dynamics of the incessant rapid movement of eventual intricacies.

The staging of the composer's historical operas still remains a kind of challenge for the most titled troupes. The difficulty of interpretation all the musical and dramatic components of such episodes as the Streletsky revolt in the opera *Khovanshchina* is associated with the richness of the choral scene with various vocal and recitative styles and techniques, national, religious, social and gender-age characteristics of the participants in the action (harmonic and intonational rhythmic structures) in combination with the modern editing and cinematic interchangeability of «frames» of the presentation of the original story. Such a musical and dramatic organizational principle allows us to represent all the inconsistency and multielementality of Russian life in the dynamics of its development and aspiration for the future.

Larisa Berezovchuk
(*Saint-Petersburg*)

Grigory Roshal' film «Mussorgsky»: Ideological Standards of the «Biographical Movie» as the Genre in Soviet Cinematography and the Figure of the Composer

The article is devoted to the causes of aesthetic rejection in the post-Soviet period of the biographical film genre. Since the 1930s, this

genre has been vast popular over the USSR. Gregory Roshal' movie «Mussorgsky» (1950) was dedicated to showing the life and work of the great Russian composer. The author of the article poses the issues of the discrepancy between the ideological coordinates of the post-war Soviet cinematography, embodied in the genre of a biographical film, and the historiosophical attitudes that Mussorgsky adhered to and embodied in his work. Keywords: biographical film genre (biopic), history, power, ideology, Grigory Roshal, Modest Mussorgsky, composer's creative process.

Olga Kolganova
(Saint-Petersburg)

**Portraits of M. Mussorgsky in Ex-librises by A. Kalashnikov,
D. Becker, V. Pokatov**

The article deals with ex-librises with portraits of M. Mussorgsky by graphic artists A. Kalashnikov, V. Pokatov (Russia), D. Becker (Ukraine) in the period from 1967 to 2007. In addition to the characteristics of bookplates, special attention is paid to the music subjects in the works of these artists, in particular ex-libris with portraits of P. Tchaikovsky.

М. П. Мусоргский
Истоки. Истина. Искусство

Коллективное исследование
Выпуск 2

По материалам Международной научно-практической конференции,
посвященной 180-летию со дня рождения М. П. Мусоргского
(г. Великие Луки – д. Наумово, 15–17 марта 2019 г.)

Часть первая

Редактор В. А. Фролов
Верстка: В. А. Фролов

Подписано в печать 03.12.2019 г. Усл. печ. л. 12,0.

Тираж 200 экз. Заказ 800.

Отпечатано в ООО «Великолукская типография».

182100, Псковская область, г. Великие Луки, ул. Полиграфистов, 78/12.

Тел./факс: (8513-53) 3-62-95. E-mail: zakaz@veltip.ru. Сайт: <http://www.veltip.ru/>