
И. М. ОБРАЗЦОВА

Традиция средневекового смеха в музыкальной драматургии Мусоргского

(К пониманию народного характера в творчестве М. Мусоргского)

О М. П. Мусоргском, его жизни и творчестве написано очень много. Однако творчество Мусоргского сложно и многообразно и долго еще будет раскрываться перед слушателями и исследователями все новыми и новыми своими сторонами. В частности, в дополнительном освещении нуждается проблема художественного изображения контраста народной психологии в творчестве Мусоргского.

Простая констатация глубокой связи произведения того или иного художника с фольклором в настоящее время вряд ли может претендовать на новизну. В искусстве всегда особенно важно не только что изображается, но и как, с помощью каких художественных средств. Конкретное выражение, своеобразие художественного строя, природа образов, их сцепление в сложный мир эстетического целого — вот то, что дает жизнь произведению, выделяя его из множества других.

К середине XIX в. в русском музыкальном искусстве господствовала уже устоявшаяся традиция изображения народа, во многом основывавшаяся на концепции народного характера, созданной М. И. Глинкой в его операх. Люди из народа мыслились чуждыми внутренними противоречий и борьбы, не знающими мучительной разорванности романтического героя, простыми и цельными натурами. Это идиллическое начало наиболее полно выражено в «Иване Сусанине». Вспомним показ семьи Сусанина, отношений между крестьянами села Домнино и героем, самую трактовку народных хором как единства, объединенность их одним настроением, одной мыслью.

Однако в пореформенную пору, в 60-х гг. прошлого века, при сознательном стремлении передовой части интеллигенции опереться на народ, уже невозможно было не заметить сложности народной культуры, у которой оказалась своя логика, а у ее представителей свои, особенные нормы поведения. Эта-то внутренняя драматичность народной жизни и культуры впервые была показана в музыке Мусоргским.

Мир народной жизни, в который вводит нас Мусоргский, прежде всего поражает своей особой логикой. Это не просто мир художественных контрастов (резкие контрасты были присущи уже романтизму). Человек из народа у Мусоргского не похож ни на доброго по своей природе человека Просвещения, ни на демоническую личность Романтизма. В романтическом характере сталкиваются добро и зло, но это столкновение беспросветной тьмы и абсолютного света. Каждое из этих начал безусловно и существует отдельно от другого. У Мусоргского контрасты не сосуществуют, а слиты воедино. Добро у него одновременно и зло, веселье не соседствует с ужасом, а само по себе ужасно. Смех страшен, а не чередуется со страхом. Мусоргский не выдумал этот мир — он подглядел его в кар-

наваальной стихии народного праздничного фольклора. Именно в нем он увидел глубокое своеобразие, глубинную сущность народной психологии. Так возник образ злобно-веселого, добродушно-кровавого, трагически-балаганного мира, художественную глубину которого современники Мусоргского не в силах были осмыслить.

Нельзя не заметить общее в подходе Мусоргского к этой теме и трактовке народно-карнавальной культуры, которая получила освещение в работах М. М. Бахтина, Д. С. Лихачева, А. М. Панченко и др. Интерес Мусоргского к народной смеховой культуре, юродству, жестокому карнавалу, совпадающий с напряженным вниманием его к кризисным явлениям русской истории конца XVI—XVII вв., делает рассмотрение его творчества под этим углом зрения вполне оправданным.

Д. С. Лихачев раскрывает глубокий социальный смысл «крошечного мира». Это мир разоренный, но в нем не просто бедность, а «лишенность богатств», обездоленность. Человек в нем не просто наг, не одет, а обнажен, одежда от него отнята. Счастье, доля были у него в прошлом, да отняты или «существуют где-то очень близко» — да ему не даются. «За тыном пьют, а ему не дают». «Цел бы был дом мой, да богатые зглотали, а родственники розграбили». ¹ Именем, которое оставили герою «отец и мати», «лихие люди завладели». «Срамно мне, убогому, с богатыми в пиру сидеть, на них платья цветные, а на мне балахоншко, и то в полденги», «ехал бы в гости, да не на чем, да никуды не зовут; чужова было мне не хотелось, а своего не случилось, тепереча не знаю, как промышлять, не лутче ли итти воровать, так скорей меня повесят». Эта перевернутость символизируется в одежде: не шапка, а берестяной колпак или соломенный венец, вместо пояса — лычко, если уж армяк, то мехом наружу, если, наконец, шапка, то задом наперед. Этот «изначальный» мир тесно связан с игрой, действием, со смехом, в котором очень силен элемент глумления, издевки. ²

В крошечный мир включались также юродивые, дураки и шуты.

«Что такое древнерусский дурак? — Это часто человек очень умный, но делающий то, что не положено, нарушающий обычай, приличие, принятое поведение, обнажающий себя и мир от всех церемониальных форм, показывающий свою наготу и наготу мира — разоблачитель и разоблачающийся одновременно; разрушитель знаковой системы, человек, ошибочно ею пользующийся». ³

В фольклорную карнавальную культуру органически входит трогательное и страшное, грозное и смешное как единство, в котором эти противоречия слиты, спаяны. При этом смешное отнюдь не перестает быть смешным, но приобретает терпкость и повышенную интенсивность, а трагическое еще более усиливается. Для карнавального восприятия вполне закономерно понятие трагического балагана.

Такая точка зрения очень далека от просветительских в своей основе взглядов демократической интеллигенции XIX в. Она, например, совершенно чужда В. В. Стасову — и чужда как раз в период увлечения его творчеством композитора. ⁴ В. В. Стасов смотрит на фольклор с позиции просветительства, как на объект изучения со стороны. В художественном произведении он ценит прежде всего объективность описания быта —

¹ В. П. Андрианова-Перетц. Очерки по истории русской сатирической литературы. М.—Л., 1937, с. 22—23.

² Д. С. Лихачев. Бунт крошечного мира. — В кн.: Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам, вып. 1. Тарту, 1974, с. 116; Д. С. Лихачев, А. М. Панченко. Смеховой мир древней Руси. Л., 1976, с. 57—65.

³ Д. С. Лихачев, А. М. Панченко. Смеховой мир древней Руси, с. 19.

⁴ На сложность отношений В. В. Стасова и М. П. Мусоргского при всей их дружбе, так скрашивавшей жизнь Мусоргского, обращали внимание уже Б. В. Асафьев, Э. Л. Фрийд, Г. Хубов и др.

жанровость. Мусоргский же показывает народный мир не как сторонний наблюдатель, а изнутри, как участник изображаемых им событий. Это удивительное свойство Мусоргского очень важно для понимания его творчества и вместе с тем очень близко народной психологии. Но дело не только в этом: понимание пародного характера Стасовым прямолинейно и однозначно; Мусоргский как бы является основоположником «неоднозначной логики» в музыкальной драматургии.

Поясним эту мысль на нескольких примерах. Обратимся к ранним произведениям композитора, прежде всего к вокальной миниатюре «Светик Савишна».

Для многих современников композитора подлинный Мусоргский начался именно с «удивительных», по выражению Н. А. Римского-Корсакова,⁵ песен «Светик Савишна» и «Гопак», хотя уже до них написаны такие шедевры, как «Калистрат» и «Крестьянская колыбельная» («Спи, усни крестьянский сын»). При этом «Светик Савишна» сразу же была выделена как более значительная. Сам автор ощущал произведение как этапное и впоследствии ставил его в ряд своих лучших работ.

Чем же это обусловлено, что так выделяет это произведение? Сам Мусоргский называл его народной сценкой. На его драматичность, даже театральность давно указывалось исследователями. Сценка инспирирована непосредственным наблюдением, по определению В. В. Стасова, «вырвана из гущи жизни».⁶ Стасов воспринимал ее через уже отстоявшиеся представления «натуральной школы» и как бы вгонял ее в существовавшие уже шаблоны художественно-жанрового мышления. Действительно, на первый (поверхностный!) взгляд миниатюра Мусоргского, как и другие его пьесы этого плана, представляет собой художественное воплощение увиденной Мусоргским картины народной жизни и в этом смысле оказывается в общем потоке русского прогрессивного искусства XIX в. — не только музыки, но и живописи, и литературы. Однако при более внимательном рассмотрении становится очевидной ее необычность.

Прежде всего, необычен ее герой: это не привычный герой «народно-любивого» искусства XIX в., жертва общественной среды, это — юродивый. Высокое здесь не отделено от изуродованного; традиционное понимание, требовавшее разделения «по полочкам», нарушено, приведено в движение. Так складывается новый подход к раскрытию художественного образа, не укладывающийся в привычные для эпохи нормы. Отсюда в высказываниях современников противоречие между непосредственным ощущением от большого и нового искусства и стремлением втиснуть его в рамки привычного. Ближе всех к истинному пониманию этой «народной картинки» оказался А. Н. Серов, которому, по воспоминаниям Н. И. Компанейского, принадлежит ее характеристика: «Ужасная сцена. Это Шекспир в музыке».⁷

Небольшое по протяженности произведение оказалось большим по масштабу. Сложности содержания его соответствует сложность музыки, в которой в особом рода контрапункте сочетаются контрастные элементы — безостановочная, словно захлебывающаяся речь, скороговорка вокальной линии и неуклюжий прихрамывающий аккомпанемент. Щемящее душу чувство раздвоенности не покидает нас с начала произведения, с самых первых его тактов и до конца. Собственно гармонического разрешения конфликта нет. Напряжение сцены не получает разрешения ни в эмоциональном, ни в музыкально-конструктивном плане. После крика

⁵ Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1955, с. 51.

⁶ См. об этом подробнее в кн.: В. Стасов. Избранные сочинения в трех томах, т. II. М., 1952, с. 184.

⁷ В. В. Яковлев. Мусоргский в воспоминаниях и наблюдениях современников. — В кн.: М. П. Мусоргский. Статьи и материалы. М., 1932, с. 110—111.

«Как люблю тебя» интонация гаснет, голос как бы замирает вдали, теряется в сумеречном звучании. В этом монологе слышится и сильное безудержное чувство, и горькая язвительная насмешка. Уже здесь в смехе Мусоргского явственно ощущается традиция народной смеховой культуры, не только насмешка над окружающим, но и над собою — глум. В этом смысле уже сам сюжет сценки, в которой убогий, юродивый признается в любви к молодой цветущей женщине, содержит элементы глума, вывороченности. Наиболее отчетливо эти черты проступают в среднем разделе: «Не побрезгай ты голюю голою, бесталанною моею долею. Уродился, вишь, на смех людям я, про забаву да на потехи им. Кличут, Савишна, скорбным разумом, величают, слышь, Вашей божиим, светик Савишна, свет Ивановна. И дают пинков Ване божьему, кормят чувствуют подзатыльником».⁸

Обращение «светик Савишна, свет Ивановна» характерно для поведения юродивого в народном представлении. Смысл его был понят далеко не всеми современниками. Так, В. С. Серова склонна была видеть в нем неграмотность и в статье «Значение романсов в наше время», вышедшей вскоре после обнародования «Савишны», недоумевала: «неизвестно — как предмет именуется по батюшке, потому что в песне говорится: верь мне светик Савишна, свет Ивановна.»⁹ — Значит предмет имеет два наименования по отцу (или же у нее их двое (!) было)? Напрасно Мусоргский не берет уже готовый текст для своих песен, у него есть способность писать на народные сцены удачную музыку, готовый текст избавит его от вышеприведенных необдуманностей.¹⁰

Упрек в несерьезности, адресованный Мусоргскому, говорит только о книжности знаний самого рецензента. Мусоргский же знал язык и из живого общения с крестьянами, и из ученых трудов. Небезынтересно отметить, что двое его друзей — П. М. Перевлеский и В. В. Никольский — занимались специально русской и славянской грамматикой. Чтение Мусоргским — «с великим интересом и со столь же великим поучением» — «Записок по истории русского языка» В. В. Никольского зафиксировано в его письме от 28 июня 1870 г.

Конечно, никакой речевой небрежности у Мусоргского нет, тем более случайного, необдуманного употребления выражения. Напротив, в дальнейшем Мусоргский еще более подчеркивает осознанность его применения, обыгрывает его в письме к Л. И. Шестаковой (весной 1868 г.) (об этом см. далее). Это обращение юродивого несомненно отсылает нас к фольклорной традиции. Правда, в записях народных песен такого двойного обращения по отчеству к одному лицу мы не встречаем. Однако в быту, по воспоминанию Д. С. Лихачева, оно могло иметь место, особенно когда лицо, которое хотели уважить, не было хорошо знакомо и, следовательно, возникали сомнения в правильности отчества. В таких случаях шло перечисление отчеств одного за другим, образуя синонимический ряд. Впрочем, в бытовом, обиходном обращении отчество могло получать значение имени и даже обобщенного понятия, т. е. стать как бы существительным. Интересный пример такого применения отчества приведен в любопытном документе русской разговорной речи XVII в. — русской грамматике, изданной в 1696 г. в Оксфорде Генрихом Вильгельмом Лудольфом, ученым-лингвистом, полиглотом, просветителем, путешествовавшим и жившим в России в 1692—1694 гг. Грамматика рассчитана на обучение русскому языку иностранцев.¹¹ Среди разговоров-диалогов

⁸ Напомним, что произведение написано на собственный текст композитора. См.: Модест Петрович Мусоргский. Литературное наследие. Т. 2. Литературные произведения. М., 1972, с. 178.

⁹ В. С. Серова цитирует слова романса не точно. У Мусоргского: «светик Савишна, верь мне, верь — не верь, свет Ивановна!».

¹⁰ Музыка и театр, 1868, № 17, с. 261.

¹¹ «... живой речи», по выражению Б. А. Ларина. См.: Б. А. Л а р и н. Русская грамматика Лудольфа 1696 года. Л., 1937, с. 35.

в ней помещена следующая русская фраза: «Малец, поди в поварну и позови Ивановну». В параллельных немецком и латинском текстах слово «Ивановна» переведено как жена, к которому оно становится как бы синонимической парой:¹² *Gehe in die Küche und ruf meine frau; Abi in culinam et adfoca buxorem meam.*

Не исключено, что Мусоргский слышал нечто подобное на Псковщине, где очень долго держались старинные обороты речи, а иногда и обозначения предмета.

Хотелось бы еще обратить внимание на возникающую в вокальной миниатюре Мусоргского смысловую игру. Первое отчество — Савишна — звучит в народных прославлениях насмешливо, уничижающе, корительно. Например, в известной величальной: «Масленица, Окулина Савишна, вчерашняя, давешняя, кушила салазки, круты головашки, поехала кататься, а они — разломаться».

Второе отчество — Ивановна — уважительное. Юродивый одновременно и издевается над женщиной, к которой обращается, издевается над своим чувством к ней и возвышает ее.

Удивительна драматургическая сторона этой пьесы. Это, по сути дела, диалогическая сцена, в которой один из участников ее не произносит ни звука. Вместе с тем именно этот молчащий в пределах музыкального произведения персонаж — Савишна (или иногда у Мусоргского «Савишьна») — надолго становится одной из любимых эпистолярных масок композитора. Письма Мусоргского оказываются своеобразным продолжением его творчества. Они как бы дополняют музыкальное произведение, обыгрывая его различные стороны, то пародируя его, то развивая характеристики уже выведенных персонажей. Интересно, что Савишна в письмах не только обретает голос, но и в ином, нежели в песне, ключе использует ее слова: «. . . а сказывали мне, что какой-то дурень меня в Ивановны окрестить изволил по-пскопски»¹³ (ср. упоминавшуюся выше несообразность в использовании отчества юродивым). Таким образом, создается ситуация сложной литературной игры, самый характер которой во многом обуславливается как сменой масок и обликов, определяющих особый стилистический строй писем, так и соотносительностью их с воплощением в творчестве. Савишна, подъячий из «Хованщины» — персонажи произведений Мусоргского, но в его эпистолярном наследии они словно выходят из сочинения и обретают жизнь. Происходит смешение действительности и творчества (*Dichtung und Wahrheit*). Наряду с масками, заимствованными непосредственно из произведений композитора, в его переписке встречаются иные, не имеющие аналогий в его творчестве. Так, появляется маска скомороха в письме к В. В. Никольскому, прозванному в кружке Балакирева «дяинькой». Мусоргский пишет: «Так вот, дружок дяинька, посудите меня скоморошеньку опасливого, а мы это изображение тиснем — пусть воеводы радуются».¹⁴

Мы знаем пример, когда в подобную литературно-эпистолярную игру был вовлечен круг друзей: коллективное письмо, отправленное М. А. Балакиреву в Прагу с поздравлениями от Л. И. Шестаковой, Ц. А. Кюи, М. Р. Кюи, В. В. Никольского, А. В. Никольской и М. П. Мусоргского. В нем очень заметна разница эпистолярного стиля его участников. Только двое непринужденны в своих масках — В. В. Никольский и М. П. Мусоргский, причем самое красочное письмо принадлежит Мусоргскому. У остальных избранный стиль не выдерживается. Любопытно, что

¹² Б. А. Ларин обращает внимание на то, что слово «жена» при этом хорошо известно автору грамматики и встречается в ней. Кроме него как синонимы приведены: «семья», «хосяишка». См.: там же, с. 35.

¹³ Модест Петрович Мусоргский. Литературное наследие. Т. 1. Письма, биографические материалы и документы. М., 1974, с. 86.

¹⁴ Там же, с. 114. — В письме имеется в виду намерение опубликовать «Раек». (Примеч. И. О.).

письма В. В. Никольского другим адресатам лишены подобного игрового характера. Создается ощущение, что тон его писем к Мусоргскому в значительной степени задан композитором.

Не менее поучительно сравнение двух писем — Балакирева и Мусоргского, — написанных под впечатлением поездки в Москву. Однако у Балакирева это впечатление зригеля. Поэтому дальше шуточного заголовка («Послание Мелеховскому заведению из Иерехона от соотечественника Мишина и Пожарского») и названия Иерехон его театрализация не идет, и он сбивается на обычный слог того времени. Не то у Мусоргского. В его письме не только описание красочности Кремля, но и характерное для Мусоргского динамическое восприятие истории, стремление превратить статичный древний пейзаж в место действия, драматургичность его мышления. Вместе с тем интересно в письме и другое: Мусоргский описывает прошлое, старину глазами очевидца, современника, но современника особенного, словно узнающего новые для него нравы и обычаи. В результате создается своеобразная точка зрения рассказчика, находящегося одновременно как бы в центре тех событий, живущего там и наблюдающего их со стороны. Как это близко его ощущению творческого процесса, видно из известного письма к В. В. Стасову: «Я жил „Борисом“, в „Борисе“, и в мозгах моих прожитое время в „Борисе“ отмечено дорогими метками, неизгладимыми».¹⁵

В письме к А. А. Голенщеву-Кутузову от 10 ноября 1877 г.¹⁶ Мусоргский сопоставляет свои вокальные миниатюры с оперой «Борис Годунов», а именно с картиной «Под Кромами», завершающей оперу: «Не так давно было, что от „Савишны“ и „Семинариста“ хохотали, пока не было кем следует растолковано музыкусам, что обе картинки имеют трагическую закваску. „Варлаам с Мисаилом“ (в «Борисе») вызывали смех, пока не показались в сцене „бродяг“: тогда смекнули, какие опасные звери эти, по-видимому, смешные люди».

Это сопоставление отнюдь не случайно. Картина «Под Кромами» неоднократно привлекала к себе внимание исследователей — от ранних работ Ю. Келдыша, П. Ламма, Н. Брюсовой, Б. Асафьева до недавно вышедших статей А. Орловой и М. Пекелиса, Ю. Тюлина и монографии Г. Хубова и С. Шлифштейна. Однако в работах, посвященных «Борису Годунову», обычно главное место занимает сравнение авторской редакции с редакцией Н. А. Римского-Корсакова, противопоставление линий Бориса и народа, разбор стилизованных деталей (настолько ярких, что они, естественно, на определенном этапе изучения наследия Мусоргского заслонили собой остальные элементы). Построением же картин, сквозным драматическим развитием их занимались гораздо меньше.¹⁷

Характерно, что в развернувшейся на страницах журнала «Советская музыка» полемике, непосредственно посвященной картине «Под Кромами», собственно построение сцены осталось в значительной мере вне поля зрения исследователей. Между тем опера прежде всего — произведение музыкально-драматическое. Звучание в ней связано с драматургическим замыслом, часто им обусловлено — и вне контекста, вне связи со сценическим действием и словами оно не может быть по-настоящему воспринято. Особенно это соображение действительно для Мусоргского, не только композитора, но и яркого драматурга. Картины «Под Кромами» не было в первой редакции оперы. Она возникла после того, как первая, представленная в 1870 г. в театральный комитет редакция была им забракована. Начав работу над второй редакцией по необходимости, Мусоргский

¹⁵ Там же, с. 138.

¹⁶ Там же, с. 235.

¹⁷ Напомним посвященный этому, но во многом спорный разбор Н. Брюсовой «Сцена под Кромами» в кн.: М. П. Мусоргский. Статьи и материалы, с. 90; см. также диссертацию Э. Фрид «Драматургия опер Мусоргского» (Л., 1948).

вскоре увлекается новым планом оперы и работает над ним с не меньшим жаром, чем над первой редакцией.

Картина «Под Кромами» занимает в композиции оперы особенное положение не только как финальная, но и потому, что она единственная, в которой словесный текст почти полностью создан композитором, а драматургия принадлежит ему целиком (в трагедии Пушкина, как известно, ее нет). Мусоргский создавал ее вдохновенно, в высоком творческом порыве, писал твердо убежденный в правильности своего замысла и его воплощения. О творческом подъеме свидетельствуют письма композитора, относящиеся к тому времени. Напомним известное письмо к В. В. Стасову от 11 сентября 1871 г.: «Обдумывается б р о д я ж н а я: (новость и новость) из новостей новость — ужасно приятно».¹⁸

Сцена начинается коротким, но очень динамичным вступлением. На остинатную, словно верещащую в верхнем регистре звуковую фигурку накладываются отдельные аккорды — пятна. Создается впечатление беспорядочных выкриков, тревожного набатного звона. Тональность неустойчивая. В первых тактах она как будто устанавливается, но уже в четырнадцатом такте разрушается. Соотношения аккордов, их связи — мелодические, поэтому голоса хора — выкрики бродяг так органично вплетаются в общее звучание. Из этого беспорядочного и тревожного гула, из этой суматохи вырастает первый эпизод — хороводная песня — величание воеводы. Странная это величальная! Она иногда осмысливается как «мягкая плавная мелодия народной песни, в которую врывается острый, резко твердый оборот». «Как будто привычная покорность сменяется взрывом долго таймой ненависти». Натянутость такого объяснения видна хотя бы из того, что весь этот эпизод написан в форме варьированного куплета с трехкратным его проведением. Стало быть, получается многократный переход «от покорности к взрыву, таймой ненависти» и опять к покорности.¹⁹

Для правильной оценки «покорности» и «величания» надо иметь в виду карнавальное-вывороченный характер всей сцены. Славу-то боярину поют связанному — и поют люди, готовые сейчас же с ним расправиться!

В XVII в., в эпоху бунтов и общего обнищания народа, образы крошечного мира стали выражением настроений обездоленных масс, скитавшихся «меж дворы» бедняков, пропившихся догола пьяниц, одетых в одежды, на тогдашний взгляд, как бы из «антиматериала» — рогожи, гуньки кабацкие. Этот люд принял самое широкое участие в восстании Ивана Болотникова в 1606—1607 гг. В преддверии же восстания в 1604 г. была создана знаменитая народная сатирическая песня «Камаринская», отразившая борьбу мужиков Камаринской волости со своим баринном и направленная против Бориса Годунова.²⁰ Население этой волости, пода-

¹⁸ Модест Петрович Мусоргский. Литературное наследие, т. 1, с. 125. — Как известно, первоначально предполагалась последняя сцена смерти Бориса; перенести картину «Под Кромами» в финал предложил В. В. Никольский. Композитор потому так охотно согласился с ним, что это предложение соответствовало его внутреннему чувству.

¹⁹ В известных воспоминаниях о Мусоргском А. А. Голенищева-Кутузова приводится как якобы авторские слова отрицательная оценка картины «Под Кромами». Сомнения в точности воспоминаний возникли уже у Ю. Келдыша (Музыкальное наследие, вып. 1. М., 1935, с. 10). Воспоминания писались по прошествии ряда лет после смерти композитора. Интересующее нас высказывание включено в ряд филиппик против вообще народных сцен оперы, против «всех этих невозможных корчмарок и пезуитов, бродяг и юродивых Иванушек» (там же, с. 22), против новшества и музыкального радикализма, против деятельности В. В. Стасова, будто бы сбивавшего Мусоргского с правильного пути. Воспоминания А. А. Голенищева-Кутузова явно полемичны. В них в основном повторяются обвинения, высказанные еще раньше Н. Н. Страховым (см. опубликованные в газете «Гражданин» в 1874 г. в № 8, 9 и 11 при письме «По поводу новой оперы „Борис Годунов“»). Однако разбор полемики вокруг оперы М. Мусоргского не входит в задачу настоящей статьи.

²⁰ И. И. Смирнов. Восстание Болотникова 1606—1607. Л., 1951, с. 114—115.

ренной со всеми ее доходами царем Феодором Иоанновичем своему шурина, состояло из черных тягловых крестьян, которых Годунов довел до полного обнищания.

Ах, ты, сукни сын, комаринский мужик,
Не хотел ты своему барину служить, —

насмешливо поется в этой песне, в которой умный барин грабит мужика догола, а глупый мужик отказывается от своего умного барина. Карнавальная, изнаночная культура, которая в Древней Руси была уделом скоморохов, в мятежном семнадцатом веке приобрела общенародное звучание. «Изнаночность» вписывалась в общую картину разоренного мира и разрушенных ценностей, осмеянных традиций, выступающих перед нами при изучении текстов демократической сатиры того времени.

Весь первый эпизод картины «Под Кромами» — сцена глумления над царским воеводой, своего рода жестокая игра — глубоко историчен. Это — похвала «крошечного мира». Отсюда и совершенно обрядовой запев «Не сокол летит по поднебесью», с его характерными для обрядовой песни плавными мелодическими оборотами. Но то, что в обычной жизни служит для прославления, тут, когда поднялась «сила пододонная», служит издевке. И это выражено как в резком повороте интонации,²¹ в сдвигах гармонии с вторжением чуждых звучаний в уже установившийся лад, так и в действии: боярину затыкают рот обрывком охабня, суют в связанные руки плетку, ставят «в зазнобушки» Афиью, которой «бают, уж вторая сотня подступила», окружают шутовской охраной — «как вора доброго». Характерен и злоеший конец эпизода: злорадное пожелание вечной славы тому, кто народ «тонкой плеткой постягивал», а теперь сам предстал перед судом народа.

Следующая сцена — появление Юродивого. Б. В. Асафьев считает ее жанровой, и она вызывала в его статье даже некий укор в несовершенстве драматургии: «Эта вставка досадно замедляет развитие бунтарской динамики».²² Близко к этому и суждение Г. Хубова. Он «оправдывает» ее появление «желанием композитора сохранить замечательную сцену Юродивого с мальчишками хотя бы и ценой несколько искусственной затяжки действия в Кромах».²³

Между тем это не совсем так. Каковы бы ни были первоначальные мотивы создания того или иного эпизода в картине, трудно представить себе, чтобы Мусоргский, беспощадно выкинувший из «Хованщины» ряд сцен, существование которых засвидетельствовано В. В. Стасовым, ввел его в окончательную редакцию, если бы это нарушало цельность драматургии.

Сценка Юродивого с мальчишками — новое звено в драматургическом развитии картины. Она носит не только жанровый характер, но как бы продолжает по-новому линию «жесточкого смеха» предшествующего эпизода. Уже в песне Юродивого, следующей за сценой, как бы сосуществуют, накладываются два разных пласта: необычайно глубокая, полная скорби и душевной чистоты музыка совмещается с нарочито бессмысленными «вывороченными» словами — «месяц едет, котенок плачет».²⁴ Нужно отметить, что бессмысленность текста играет здесь двойную, бифункциональную роль. С одной стороны, песня продолжает линию карнавальности, а с другой — создает своеобразную магию слов (магическое в не-

²¹ Резкое движение вверх, особенно заметное в вокале, разрывает плавность мелодии.

²² Б. В. А с а ф ъ е в. О подлинном «Борисе Годунове». — В кн.: М. П. Мусоргский. Статьи и материалы, с. 80.

²³ Г. Х у б о в. Мусоргский. М., 1969, с. 488.

²⁴ Напоминаем, что эти слова заимствованы Мусоргским из трагедии Пушкина.

понятном!).²⁵ Совмещение же глубоко осмысленного (музыка!) с бессмысленным (слова!) становится выражением расколотого мира, вселяет тревогу и служит для усиления драматической напряженности, ведущей к кульминационному эпизоду — хору «Расходилась, разгулялась удаль молодецкая».

Третьим звеном на подступах к хору является песня-былина Варлаама и Мисаила. Интонационно она словно зацепляется за последние звуки плача Юродивого (фа — ми) и начинается как прямое продолжение его. Народность звучания плача находит продолжение в известном былинном напеве, записанном от Рябинина. Текст здесь — своеобразное пророчество, с обычными для апокалиптических видений оборотами: «бродит зверье невиданное, родит зверье неслыханное, пожирает тела человеческие». Но смысл слов здесь опять как бы вывороченный, так как применяются они к царю, правящему «помазаннику божию».²⁶ Былинный эпизод своим грозным звучанием и тональной логикой непосредственно вводит в кульминационный хор.

Таким образом, вместо «смены приливов и отливов волн эмоционального возбуждения народной массы»²⁷ возникает единая, очень стройная линия раскрытия народной психологии: через карнавальнй обряд, через плач-заговор, через былинку — к мощной и страшной песне, образу мощного народного бунта. Образ этот — высшая точка сцены.

Любопытно, что слушателями эта картина всегда воспринимается не как дробящаяся на куски, а цельная, крупно построенная. Отсюда и впечатление от ее трагичности, потрясающей силы и грозного значения, о котором говорил В. В. Стасов.

Интерес к народному искусству закономерно привел Мусоргского к драматургии балаганного театра. Один из ранних таких откликов — песня «Ах ты пьяная тетеря» («Из похождения Пахомыча»), сочиненная в 1866 г. Посвящение ее В. В. Никольскому дало повод для довольно плоских осмыслений ее как произведения «биографического характера, так сказать, интимного, написанного *pro domo sua*». О «чисто интимном характере» этого произведения, вслед за А. Н. Римским-Корсаковым, говорит в своей монографии Г. Хубов,²⁸ хотя у него уже возникают сомнения в идентичности «Пахомыча» и В. В. Никольского. Напомним, что В. В. Никольский — пушкиновед, историк и знаток русского языка — входил в круг ближайших друзей композитора. Он адресат своеобразных «маскарадных» писем композитора, в которых игра масками и пародирование их накладываются на реальные бытовые события и причудливо с ними совмещаются. Он же подсказал Мусоргскому сюжет оперы по трагедии А. С. Пушкина и идею ее последней картины, что как-то не вяжется с возможностью прямолинейной подстановки его в герои этой сценки. Очень трудно сказать, имело ли в действительности место подобное веселое похождение, но можно сказать утвердительно, что вся ситуация сценки — и возвращение подвыпившего героя домой, и столкновение его с гневной и сварливой «женкой» — типична для народного театра. Самое имя героя — «Пахомыч» могло также ориентировать на традицию народного театра, в котором как раз в XIX в. бывало представление «Пахомушка».

Пример еще более непосредственной связи творчества Мусоргского с народными ярмарочными представлениями — «Раек». Если сравнить запись зачина представлений подлинного петербургского раешника, относящегося как раз к 60—70 гг. XIX в., с произведением Мусоргского,

²⁵ О характерности и значении этой бессмыслицы см.: Д. С. Лихачев, А. М. Панченко. Смеховой мир древней Руси, с. 105.

²⁶ Былина должна служить восхвалению богатыря, а не его разоблачению.

²⁷ Б. В. Асафьев. О подлинном «Борисе Годунове», с. 80.

²⁸ М. П. Мусоргский. Статьи и материалы, с. 126; А. Н. Римский-Корсаков. Из похождения Пахомыча. — *De Musica*, вып. III, Л., 1927, с. 70—75.

то нельзя не увидеть их прямой связи. Вот запись подлинного петербургского раешника:

Подходите, подходите
Да только карманы берегите
И глаза протрите.²⁹

А у Мусоргского:

Эй, почтённые господа,
Захватите-ка глаза,
Подходите, поглядите. . .

Меткие характеристики с пародийным использованием музыки противников Балакиревского кружка создают определенное ощущение издевки, буквально уничтожающей, и более чем сомнительно уверение В. В. Стасова: «Хохотали до слез даже сами осмеянные».³⁰

Интересный случай отражения в творчестве композитора принципов народной смеховой культуры представляет собой также вокальный цикл «Песни и пляски смерти», особенно третья его часть — «Трепак». Трагически гротескный образ пляшущей смерти близок древней смеховой культуре. Сопоставление звучания известной средневековой секвенции *Dies irae* и русской плясовой, их вариационное развитие, сближение и взаимопроникновение создают сгущение драматизма. Однако образ смерти еще более усложнен. Пляшущая смерть — одновременно и метель. Образ метели, чрезвычайно важный для русского искусства XIX в., для русской литературы (Пушкин, Гоголь), имел ко времени создания цикла и свои музыкальные аналоги. Так, в музыке метели в картине гибели Сусанипа тоже звучит *Dies irae*. Таким образом, уже Глинка связывает эти два образа — метель и смерть — воедино.³¹ Изумителен конец «Трепака» — тихая кульминация, мираж счастья, идиллии, колыбельная, укачивающая несчастного насмерть.

Заключительный романс цикла рисует картину битвы, торжество смерти: ее марш — пляс, или приплясывающий марш.

Любопытно раскрытие образности финальной части цикла самим композитором в письме к другу — А. А. Голенищеву-Кутузову от 15 августа 1877 г.: «Какая-то пригвозжающая к месту, какая-то неумолимая, смертельная любовь слышится! Это, как бы сказать точнее: смерть, холодно-страстно влюбленная в смерть, наслаждается смертью».³² Определение совершенно в духе карнавальности!

Несмотря на то что это определение, данное совершенно в духе карнавальной культуры, отнесено непосредственно к заключительной песне цикла, изображающей марш-пляс смерти на поле битвы, оно, без сомнения, может быть связано и со всем циклом в целом.

Цикл «Песни и пляски смерти» создается в самый разгар работы над оперой «Хованщина». Близость «Хованщины» с «Плясками» не только временная, в произведениях много общего в стилистических приемах, в подходе к раскрытию трагических конфликтов.³³ В опере, как и в цикле, очень важную роль играют элементы карнавального сознания. Зло-веселый, добро-кровавый мир «Хованщины» одновременно и народен, и интимно близок автору. Там, где другой художник изучал бы и исследовал, там, где В. В. Стасов смотрит гравюры и читает источники, Мусорг-

²⁹ Русская народная драма XVII—XX вв. М., 1958, с. 125—127.

³⁰ В. В. Стасов. Избранные статьи о М. П. Мусоргском. М., 1952, с. 109.

³¹ Автор выражает благодарность проф. М. К. Михайлову, сообщившему это наблюдение.

³² Модест Петрович Мусоргский. Литературное наследие, т. 1, с. 233.

³³ На близость образов «Полководца» и трагического поезда, везущего в ссылку Голицына, указано Э. Фрийд (Прошедшее, настоящее и будущее в «Хованщине» Мусоргского. Л., 1974, с. 291).

ский живет. Он живет внутри познанных им материалов, внутри обрядов и картин.

«Хованщина» — одна из глубочайших опер, созданных за всю историю музыки, произведение сложное и многоплановое. Не претендуя на всесторонний анализ, рассмотрим интересующий нас аспект оперы. До сих пор, как кажется, недостаточно оценено введение в оперу образов народной обрядовости, то, что народный бунт показывается как своеобразный народный кровавый праздник, включающий в себя элементы и героизма, и глумления. Это придает народным сценам в ряде случаев характер жестокого карнавала, где, как и в «Борисе Годунове», величание может сопровождать убийство, где трагическое и комическое оказываются неразрывно слитыми, как в фольклоре.

Вспомним, с чего начинается первое действие. После поэтичной музыки «Рассвета на Москве-реке» зритель сталкивается с разительным драматургическим контрастом: на сцене столб с его ужасающими в своей жестокости надписями — перечнем только что совершенных убийств и спящий у его подножия стрелец Кузька, с его удалой и добродушной песней, сам Кузька, один из участников «подвигов», запечатленных на столбе. Стрельцы, весело вспоминаящие, как «дьяку-то, думному, Ларивону Иванову, грудь раздвоили камением вострым, а немца, Гадена, у Спаса на Бору имали, а и сволокли до места и ту по членам разобрали», беззлобно балагурят над Кузькой, но уже шуточки их, адресованные подьячему, далеко не безобидны («Вашему приказному степенству!.. скорей на этот столбик угодить!»).

В центре первого действия — две народные сцены. Одна из них — сцена с пришлыми людьми. Пришлые люди вначале характеризуются светлой шуточной песней: «Жила кума, слыла кума недотрогой». Они же через несколько минут глумятся над подьячим, «возвышают» его с будкой, в насмешливо преобразенных интонациях причета сулят ему немедленную гибель. Народ доверчивый, легко поддающийся обману — таким он показан в начале оперы; он ужасается жестокости бунта и растерян перед ним. Сцена завершается хоровым раздумьем, построенным на прекрасной певучей теме, близкой темам Мусоргского, рисующим народное страдание. Так, сам образ пришлых людей раскрывается в острых противоречиях, они наделены и высокими чувствами и показаны как бы с «изнанки».

Знаменательно, что создание этих сцен по времени совпало с известным высказыванием Мусоргского в письме И. Е. Репину от 13 июня 1873 г.: «То-то вот: народ хочется сделать: сплю и вижу его, ем и помышляю о нем, пью — мерещится мне он, он один цельный, большой, неподкрашенный и без сусального. . . Какая неистощимая. . . руда для хватки всего настоящего жизнь русского народа! Только ковырни — напльнешься — если истинный художник».³⁴ Недвусмысленно здесь выражена воля к художественной правде, к истинности в постижении народа. Но интересна и другая мысль: постигая «страшное. . . богатство» народа, его жизнь, художник вместе с тем постигает и общечеловеческое. Раскрывая такое «неподкрашенное богатство» народной жизни, Мусоргский строит его показ не только на внутренней противоречивости в сцене с пришлыми людьми, но и в противоречии с последующей сценой торжественного шествия по Москве Ивана Хованского. Стройная благолепность шествия, широкий и красивый напев прославления «Белому лебедь путь просторен», светлые женские и радостные мальчишеские голоса, однако, вступают в конфликт с последующим завершением оперы. Страшной антитезой этой парадной сцене является картина стрелецкой казни. Праздничности шествия первого действия как бы противостоит смертный ход, праздничным стрелецким (светлым и задорным) рожкам — призывный полковницкий рожок князя Андрея. Связь, глубинное родство обеих

³⁴ Модест Петрович Мусоргский. Литературное наследие, т. 1, с. 148.

сцен, обоих образов подчеркивается тематическим родством: «Стрелецкая тема» — вариант темы Ивана Хованского, «Тараруя», она же — ведущая тема трагической кульминации четвертого действия.

Народная сцена³⁵ третьего действия начинается типичной похвальбой бражников: «Ах не было, ах не было печали, только зла-презла настойка хмельная». Это гульливая песня, в которой шуточно-торжественный запев перебивается дробно-плясовым ритмом камаринской, и второй плясовой мотив как бы дискредитирует неторопливость первого, подчеркивают его смехотворность и пародийность. Хор стрелецких женок и сцена с ними — голошение и брань, шуточные реплики стрельцов «бабы осерчали» — все это производит впечатление, характерное для народного театра, в котором никогда не обходится без потасовок.³⁶ Далее следует Кузькина «Песня о сплетне». Песня начинается опять-таки пародийно, словно бы стоном, причетом, а на самом деле — глумом, издевкой. «Ох, мне немоготу, ох, вот, вот совсем припешил», — и переходит в пляс, нагнетающий ощущение все большей разгульности, и на ее кульминации — появлении подьячего, вызывающий тревогу и смятение. Хор «Батя, батя», полный щемящей душу покорности бедам, какой-то почти детской доверчивости к всемогуществу и мудрости «бати Хованского», создает резкий перелом. Музыкальная основа хора — горестный вариант темы стрельцов. Нет и не может быть ответа народу у Хованского: его обращение к стрельцам — «идите в дома ваши и спокойно ждите судьбы решения» — отстранение от событий; это его растерянность, по существу, предательство. Молитва народа, которой кончается действие, глубоко трагична. Однако в первой картине следующего действия фольклорные карнавальные элементы не только вновь оживают, но применяются с небывалой до того драматичностью.

Все начало четвертого действия с его цепью эпизодов, возвеличивающих Хованского, его самовластность и могущество, вплоть до «Славы лебедю», представляется как бы первым разделом народного обряда, гигантским предыктом к его завершению — гибели, убийству Хованского Шакловитым, которое отнесено в самый конец картины. Таким образом, картина в целом как бы является художественным воплощением старинного обряда глумления над обреченным смерти. В этой идущей из глубокой древности обрядовой драме «брали человека, приговоренного к смерти, и объявляли его царем. Переводили его в царский дворец, переодевали в царское платье, давали ему царских наложниц и царский стол. Некоторое время он, как царь, неограниченно правил, но, вдруг. . . с этого человека совлекали одежды и прерогативы царя, переодевали опять в отрепья, били и убивали. . . все ему условно повинуются, он всеми условно правит, его ожидает гарем, любая его фантазия удовлетворяется, но, увы, до срока. Краткий интервал кончается, его раздевают, бьют и вешают».³⁷ Применив этот обряд в своей опере, Мусоргский создал уникальный художественный образ необычайной силы воздействия.

Над трупом Хованского звучит издевательская «Слава» и раздается дикий хохот Шакловитого. В начале «Хованщины», в 1-й сцене, мы слышим глумливый хохот стрельцов. Любопытно, что в первоначальном

³⁵ В некоторых разборах дифференцируются и даже противопоставляются друг другу понятия «народ» и «стрельцы». Однако сам композитор называл эту сцену народной. На народность ее указано и в кн.: Э. Ф р и д. Прошлое, настоящее и будущее в «Хованщине» Мусоргского, с. 102. — Там же см. о сложности и многогранности народных сцен оперы (с. 111—112).

³⁶ Элементы карнавальной культуры играют значительную роль не только в народных, но и в лирических сценах оперы. Так, лирико-драматический дуэт Марфы и Сусанны (в третьем действии) Мусоргский, по собственному его признанию, строит «на народной и ярзабулдыжной окраске». Это еще одна грань в духовно богатом облике Марфы.

³⁷ О. Ф р е й д е н б е р г. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936, с. 343.

варианте либретто второго действия «Хованщины» Марфа, только что спасшаяся от убийцы, рассказывая об этом Голицыну (наславшему на нее убийцу), глумится над ним и хохочет.³⁸

В русской старинной культуре смех — явление двойственное: усмешка, улыбочивость связаны со светом, с образами ангельскими; хохот же — начало дьявольское, безбожное. Поэтому так велико значение хохота и в народном карнавале, в котором весь круг жизненных понятий перевернут и дозволено все изнаночное, ряженое, святочное.

Интуиция художника часто обгоняет пути науки. В стремлении дать правдивый образ народа Мусоргский «набрел» не только на «мелодию, творимую» этим говором. Он глубоко проник в самую суть народного искусства, в народную психологию и гениально воплотил ее в своих великих творениях задолго до того, как эта сторона народной жизни привлекла внимание исследователей. Проникновенное понимание народной психологии с огромной силой высказалось в ряде произведений композитора, в которых выразительность усилена элементами амбивалентной народной культуры.

Своеобразие Мусоргского особенно заметно в сопоставлении с творчеством других «кучкистов» — А. П. Бородина и Н. А. Римского-Корсакова. Можно сравнить в этом плане юмористические образы Скулы и Ерошки с гротескными, неоднозначными образами Мусоргского. Не менее показательным было бы сопоставление двух трактовок одного и того же текста А. К. Толстого «Спесь», созданных Бородиным и Мусоргским.

Общезвестна большая сложность отношения Н. А. Римского-Корсакова к Мусоргскому и как музыканта и редактора почти всех его произведений, и как человека. Однако сам Римский-Корсаков испытал глубокое воздействие творчества Мусоргского, особенно заметное в «Псковитянке» — в начале его творческого пути — и в последних двух его оперных шедеврах. Без этого воздействия трудно себе представить возникновение у Римского-Корсакова трагически-шутовского образа Гришки Кутерьмы. Опосредованное влияние Мусоргского, думается, можно усмотреть и в опере «Золотой петушок», в использовании в ней традиций балаганного театра.

³⁸ Модест Петрович Мусоргский. Литературное наследие, т. 1, с. 165.