

ОПЫТ ОБОСНОВАНИЯ ПРИРОДЫ И ХАРАКТЕРА ТВОРЧЕСТВА МУСОРГСКОГО*

Б. В. Асафьев**

Аннотация. Предметом статьи Бориса Асафьева является определение причины того, почему музыка Модеста Мусоргского сильно воздействует на окружающих. Метод анализа Асафьев изобретает сам, исходя из своих наблюдений над жизненными, так называемыми, импульсами, дававшими движение на пути к художественному итогу. Как представляется автору, дело было не просто в умении сочинять хорошие мелодии, секрет дарования был в способности закладывая в мелос целостный образ и выразительный характер персонажа, воплощать это в интонационной и пластической выразительности. Асафьев опирается на разработанное и исследуемое им понятие «интонация». Еще одно свойство художественного мышления Мусоргского Асафьев раскрывает через музыкальную форму, замечая вариантный способ мышления композитора, его умение писать музыку в разных версиях. И исследователь делает на этом основании вывод о действии в творчестве выдающегося композитора принципа импровизационности. Именно это утверждение Бориса Асафьева является уникальным во всей литературе о творчестве Модеста Мусоргского.

Ключевые слова: Мусоргский, мелодия, интонация, образ, выразительность, воздействие, человек, форма, вариантность, импровизационность.

Кратко и сжато я постараюсь изложить мои воззрения на все то, что составляет в творчестве Мусоргского главное: руководящее и формирующее начало или организующую причину, то, — благодаря чему никакие усилия консервативно-школьных катехизисов не могут лишить его музыку силы воздействия. Мусоргский в корне вокальный композитор, но вокальная природа его особенная. Он не «вокалист» в смысле виртуозно-пышного стиля итальянской оперы и не стилизатор-националист в смысле заимствования народных напевов для включения их в общеевропейскую формальную оправу. Поэтому в дальнейшем изложении я буду иметь в виду не мелодии Мусоргского как

темы, обрабатываемые им, а мелос Мусоргского — всю сферу *вокальных интонаций*, составляющих важнейший элемент в его музыкальном материале. Подчеркиваю: *вокальных интонаций*. Это значит, что, если рассматривать понятие интонации в актуальном плане (как звуковоплощение и как усилие, потребное на него, т.е. звукоизвлечение), то в творчестве Мусоргского интонационность его стоит в непосредственном соприкосновении с человеческим *дыханием*, ощутимым не через инструмент, находящийся вне человеческого организма, т.е. посредственно, а непосредственно через звук, осуществляемый силами самого организма, в нем самом.

* Б. В. Асафьев, Избр. Труды, Т. III, Изд. Академии наук СССР: М. 1954, С. 26–31

** Борис Владимирович Асафьев (1884–1949) — крупнейший российский музыковед, один из основоположников советского музыковедения, композитор, музыкальный критик, пианист-концертмейстер балета, педагог, общественный деятель. Литературный псевдоним — Игорь Глебов. Он — единственный музыковед, академик Академии наук СССР. Асафьев автор опер, балетов, из которых «Пламя Парижа» и «Бахчисарайский фонтан» ставятся до сих пор.

В теоретическом плане он автор знаменитого исследования «Музыкальная форма как процесс», книга 1 (1930) и книга 2 «Интонация» (1947). Музыкальную форму Асафьев рассмотрел не как статический конструкт, а как динамически движущийся процесс. Он ввел также обобщающую триаду функциональной организации формы, применимую ко всему многообразию классических форм: i-m-t (initium — motus — terminus).

Фундаментальным открытием стало асафьевское понятие «интонация». Имелось в виду выразительное наполнение любых структурных единиц: мотива, темы, даже целой формы. «Интонация» в этом смысле получила тотальное распространение в российской музыкальной науке и практике, но почти не привилась за рубежом России.

В историческом плане Асафьев создал яркие работы по всей русской музыке 19–20 вв., от Михаила Глинки до Дмитрия Шостаковича. Особенно значительны его книги «Глинка», «Симфонические этюды», монографии о Петре Чайковском, Модесте Мусоргском, Александре Скрябине, Александре Глазунове, «Книга о Стравинском».

Многочисленные статьи посвящены Сергею Прокофьеву, Николаю Мясковскому, Араму Хачатуряну, Виссариону Шебалину, также зарубежным композиторам — Альбану Бергу (Асафьев способствовал постановке «Воццека» в Ленинграде), Паулю Хиндемиту, Эрнсту Кшенику. Асафьев проницательно определял индивидуальность и историческую роль каждого композитора.

Парадоксально, но факт: композитор может писать романсы и оперы, но может при этом вовсе не быть вокальным-композитором, если он сочиняет вокальную музыку потому, что память его хранит напевы для человеческого голоса и вообще фрагменты из вокальной музыки прошлого, а воображение его, комбинируя, воспроизводит их. Такой композитор не участвует сам в зарождении и образовании вокальных интонаций — он только производит отбор из «бытующего» в музыке материала. Образно говоря: он сам не чеканит этой монеты.

Такое имитационное и, в сущности, вторичное творчество в сфере вокального мелоса в минимальной степени присуще и Мусоргскому. И у него встречаются «нейтральные», общие для его эпохи *выражения*¹, но не в них ценность его музыкального языка и его музыкальных характеристик — таких интонаций, по которым можно сразу ощутить живого конкретного человека вплоть до принадлежности его к той, а не иной социальной группе. Итак, вокальность (собств [енно] «мелосность») Мусоргского отличается от вокальности формального типа постоянным присутствием в ней элемента интонационного новоизобретения, который при слушании воспринимается как что-то свежее и жизненно-непосредственное. Отчего это? Мусоргский стремится к мелодии осмысленной, творимой говором человеческим. Следовательно, слово и живая речь для него не формальные импульсы, а интонационная база. Изымая из речевых интонаций их музыкальные элементы, он тем самым образуемую им мелодию мыслит в непосредственной связи с управляющими человеческой речью психофизиологическими процессами. Дыхание (степень его интенсивности) и эмоции (степень их напряженности) составляют существенный ингредиент музыки Мусоргского. Иначе говоря, каждая музыкальная интонация, им выбираемая, *оправдана* жизненными стимулами: она проверена на опыте, она вытекает из жизнеощущений данного персонажа, так как они отражаются в его речи.

Отсюда вытекает исключительная сила воздействия мелоса Мусоргского — он идет от жизни в жизнь. Этому мелосу соприсуща внутренняя динамика (от эмоционального тона, дыхания и интенсивности речевой и музыкальной интонации, обусловленных данным эмоциональным состоянием и объективными свойствами интонаций, присущих данной личности или социальной группе). Следовательно, можно сказать, что творчество

Мусоргского являет собою живой опыт трансформации внутренней субъективной жизни человека в музыкальную речь через посредство (через наблюдение) отражений эмоциональных состояний в речевых интонациях. Тем самым у композитора обогащается молодика и вообще сфера звуковых представлений. Он не механически комбинирует, а наблюдает и сам интонирует выбираемый материал постольку, поскольку о пассивном фиксировании мелодических фраз по памяти, а также по указке уже имеющихся в музыкальном обиходе «речений» здесь говорить не приходится. Я не отрицаю возможности иного рода и способа обогащения сферы мелодики новыми интонациями, я говорю только о том, что у Мусоргского такое обогащение преимущественно шло через речевые интонации и динамику человеческого дыхания. Естественно, что благодаря богатству наблюдений и опыта музыкальная речь Мусоргского всегда радует и поражает слушателя своей новизной и свежестью: поэтому в ней всегда есть элементы *неожиданности* (отметим: не случайности, а *неожиданности*). Неожиданность эта вполне органична и закономерна. О бесформенности речи не может быть.

Но надо определить, есть ли эта неожиданность того же порядка, как неожиданна и прихотлива речь каждого человека, будучи в то же время организованной, как психофизическое явление. Или же в такой неожиданности, при противопоставлении ее формальному единству и различного рода объединяющим принципам формообразования в искусстве, имеется художественный смысл? Иначе говоря, если Мусоргский не считался с привычными правилами голосоведения и доводами музыкальной рассудочности, то оставалось ли его творчество, несмотря на это, творчеством художественного порядка? Нет никакого сомнения, что да — оставалось и остается, поскольку Мусоргский всегда умел находить точное отображение своих намерений путем долгих и упорных интонационных поисков, переходя ко все большему (для него) и большему уточнению или детализации. Для нас эти этапы и эти поиски большей частью уже сами являются объектом художественного восприятия и удовлетворения, потому что Мусоргский, ища лучшего, бросал очень хорошее. Или даже, когда он переходил от незавершенного к более завершенному, то в покинутой музыке часто встречаются столь сочные и меткие штрихи, что ценить их следует не меньше, чем наброски-рисунки великих мастеров живописи.

Итак, раз навсегда не надо путать технической «неловкости» или незаконченности с неумением верно воплотить свою мысль. Такого неумения у Мусоргского нет. Все же, что можно сказать про

¹ Хотя бы в цикле романсов «Юные годы» (1857–1866), где за малыми исключениями перед нами — не сформировавшийся Мусоргский.

его технику, — это то, что он не всегда превращает набросок и эскиз в рационально-организованную картину. То же, что называют его беспомощностью, есть беспомощность пронизательного художника, к услугам которого его же эпоха еще не создала технических средств, вполне отвечающих новым замыслам. Это совсем не парадокс, хотя то была эпоха Вагнера.

Письма Мусоргского позволяют сделать вывод (принимая во внимание, что он не воздвигал последовательно осознанной эстетической системы), что он противопоставлял неповторимое единство живой интонации данного лица в данный момент некоему формальному запасу интонаций данной эпохи, всегда бытующих к услугам каждого композитора. Первичный опыт звуко сочетания он предпочитает вторичному. Объективное наблюдение и музыкально-интонационный отбор из данных наблюдения — субъективному использованию имеющихся в наличии норм.

Тщательность и заботливость, с какими Мусоргский при создании «Хованщины» сперва выявляет перед самим собою образ и драматическую ситуацию в их конкретнейших и характернейших чертах, показывают, что дело идет здесь о несомненном художественном отборе по принципу изыскания, наблюдения и организации элементов *выразительности* ради достижения максимальной силы воздействия. Сперва Мусоргский подбирает все, что делает данный образ пластически-образительно-жизненным. Потом, отсюда, в его воображении из богатых наблюдений рождается интонационная сфера, «омузыкаливающая» образ. Объединяющим художественным началом является здесь не извне данная схема, не формальные предпосылки, не рациональные дедукции, а характерная для данного лица или состояния интонационная сфера. Стимулом же служит драматическое действие или стремление художественно объективировать эмоциональное состояние через характерные интонационно-выразительные *формы*. В данном отношении Мусоргский никоим образом не повинен упрекам в бесформенности. Наоборот, есть одно обстоятельство, которое указывает на его стремление к музыкально-эмоциональной экспрессии лишь через строго искомую форму. Только форма эта представляется ему не в виде окончательно выкристаллизовавшейся и обобщенной, а как некое постоянное приближение ко все более точному воплощению дразнящего воображение образа. Форма в течение вышеуказанного мною процесса *поисков* индивидуализируется в ряде вариантов.

Как у импрессионистов наблюдаемое явление передается во множество моментных воплощений, так у Мусоргского человеческая эмоциональная

стихия, конкретизируемая в данном акте жизневедения или чувствования какой-либо личности, допускает ряд «интонационных портретов». Но хотя личность и ее переживание изменчивы, в то же время в основе своей это переживание принадлежит именно данной личности в конкретной обстановке. Следовательно, элемент единства всегда присутствует в формообразовании, как некий идеальный объект, допускающий, в сущности, нескончаемое приближение. Вот почему в творчестве Мусоргского начинает играть важную доминирующую роль — *вариант*. Это и есть обстоятельство, на которое я только что указывал.

И оперы и романсы Мусоргского (последние в особенности) подтверждают указанное явление, содержа множество вариантов — приближений к данному жизнью объекту. Трудно бывает сказать, который вариант совершеннее, как то же самое происходит и с вариантами народных песен. Каждый новый вариант — новая деталь, новое проникновение, новый эмоционально-выразительный нюанс при наличии одного и того же стимула — объекта (характер лица, его эмоции, или данная драматическая ситуация, ее напряженность). Подобного рода яркий факт приводит нас к неизбежности вывода, что у Мусоргского мы имеем дело с ощущениями динамической природы музыкальной формы и с преобладанием вариантных формообразований над конечными абсолютно замкнутыми (раз только они достигнуты и зафиксированы) формами. Скажу больше, процесс формообразования в вышеуказанном его смысле привлекает здесь не менее, чем конечный итог. Как художник-импрессионист, ухватив в пейзаже основной признак, нюансирует его на множество ладов и продолжает в изображении одного и того же объекта быть неожиданным, как неожиданны оттенки светотени и красок в природе и в воздухе, так же Мусоргский много раз «зарисовывает» «Семинариста», исходя из основной психологической ситуации и из ритмо-интонации зубрежки латинских слов.

Итак, вариант — не случайное, а органическое явление в творческом процессе Мусоргского, естественно вытекающее из опытно-наблюдательного характера этого процесса, из его эмоционально-динамической природы и из необходимости n-го ряда приближений к изменчивому объекту. Приближения осуществляются путем фиксации все новых и новых интонационных нюансов различной степени напряжения. Руководящими выступают вокальные интонации.

В какой же сфере художественного творчества мы встречаемся с возможностями безграничного пользования вариантом при данной первоидее? В импровизации. Думаю, что нет необходимости разъяснять подлинный художественный смысл

этого понятия от обывательско-салонного. Сжато говоря, импровизация, понимаемая как формообразующий принцип, требует сосуществования постоянного впечатления максимума неожиданности при максимуме внутренней закономерности и является, одновременно, преодолением схемы путем неожиданных контрастов и преодолением случайности через рациональное подчинение всех «неожиданностей» руководящей идее. В искусстве театра этот принцип всецело присущ *commedia dell'arte*. В музыке он свойственен мастерству Д. Скарлатти и не чужд Бетховену (хотя бы в последних сонатах). В конце концов, это принцип свободной формы, развернутый даже до возможностей разомкнутой формы.

В данном смысле Мусоргский представляется мне импровизатором (как импровизатором был и Даргомыжский в своем «Каменном Госте»). Он никогда не следовал идее законченной и завершенной формы (в формально-отвлеченном ее понимании). Его завлекал самый процесс звукоформления, ощущавшийся им как правдивое воплощение в музыке душевной жизни. Достаточно знать эскизы Мусоргского, чтобы понять, что всякие разговоры о том, можно или нельзя исполнять якобы им самим исключенные эпизоды и сцены или якобы незаконченные им вещи, идут от недооценки и невнимания. Мусоргский, как импровизатор, сочинял вариант за вариантом и шел от варианта к варианту, каждый очень тщательно записывая. Его рукописи — каллиграфичны. Но, знакомясь с вариантами отдельных эпизодов на сцене в его операх или с вариантами романсов, никогда нельзя утверждать, что вот такой-то вариант как последний является законченным и завершенным. Можно выбрать и предпочесть тот или иной из них другому. И только. Потому что если бы Мусоргский почему-либо еще раз вернулся к данному замыслу — он сделал бы его по-новому и оставил бы еще один не менее совершенный вариант. В этом отношении богатое поле для исследования являют рукописи романсов Мусоргского. Но несомненно, что так же сочинялся и «Борис». Можно вскрыть одну за другой авторские редакции оперы, но нельзя сказать, что лишь известная нам по клавиру 1874 г. редакция имеет право быть исполненной — даже если отказаться от корсаковской метаморфозы «Бориса». Значит ли это, что у Мусоргского в воображении не было некоей идеальной драматургической концепции оперы? Нет, не значит. Таковая концепция несомненно была, и если сравнивать первоначальную редакцию с позднейшей, то в первоначальной с гораздо большей четкостью и пронизательностью поставлены и намечены вехи народной драмы, чем это оказалось впоследствии. Но о драматур-

гической концепции оперы речь будет в другой статье. Здесь же, возвращаясь к вопросу о природе и характере творчества Мусоргского и его манере сочинять, мне хочется указать еще на одно важное обстоятельство: для Мусоргского, по-видимому, не существовало единого только и возможного решения проблемы «музыкализации» данного текста, ситуации, сцены или душевного состояния. Или если существовало, то скорее в виде предчувствуемого идеала (идеальной фиксации дразнящего воображения объекта) или временного удовлетворения достигнутым (как личного удовлетворения, так и похвалы друзей), чем в виде строго рационального, формально-замкнутого и теоретически правильного построения. Иначе говоря, не какая-либо объективная музыкально-эстетическая норма была для него критерием завершенности, а непосредственно субъективное ощущение соответствия между вызываемым музыкой волнением и динамикой передаваемого ею эмоционального состояния. В большей степени это и было желанной ему правдой. Таким образом, варианты воплощения одних и тех же заданий могли возникать в Мусоргском в силу ощутимой им неадекватности сперва найденной музыки с вызвавшей ее эмоцией. Но при изменчивости душевной жизни эта адекватность могла оставаться беспредельно искомой и недостижимой. Поэтому, строго говоря, любая концепция при импровизационном процессе оформления в состоянии превратиться в длительную художественную проблему воплощения — в глубоко жизненное задание в течение большого периода времени (так и произошло с «Хованщиной»).

Какие же выводы следует сделать из всего сказанного о творческом процессе у Мусоргского? Во-первых, то, что для суждения о музыке Мусоргского (в особенности, анализа ее) надо прилагать иные критерии, чем для музыкальных произведений композиторов рационалистического толка. Во-вторых, то, что при воспроизведении его сочинений нельзя ограничиваться формальным отношением к делу и брать последнюю редакцию в качестве основной, одобренной автором, ибо *все варианты* всегда правдивы и ценны, так как, в сущности, вполне законченных и окончательно завершенных произведений у Мусоргского не было и быть не могло. В этом отношении музыкальное творчество являлось для него целиком жизненным процессом. Все обвинения Мусоргского в том, что он легко менял под воздействием чьим-либо и по собственному побуждению отдельные моменты и значительные куски в своей музыке, теряют всякую опору, как только отнестись с вниманием к его композиторской природе и перестать применять к нему мерки, снятые с других. Именно, странно

было бы, если бы Мусоргский не мог изменять или сам бы перед собою упряился: душевная жизнь настолько многообразна и одно и то же жизнеощущение имеет столько нюансов и степеней, что может получить в музыке n-ый ряд отражений. *Мусоргский, испытывая на других людях и особенно на тех, кому он верил*, силу впечатления, производимого тем или другим звуко сочетанием, и убеждаясь, что оно не достигает желанной ому цели, не отказывался от новых вариантов. Только и всего. Но бывало ли это

всегда, во всех случаях — сомнительно. Лично я думаю, что у Мусоргского были и такого рода находки, в которых он не сомневался раз навсегда и ни перед кем не сдавался, но опять-таки не из согласованности с какой-либо формальной нормой, а по внутреннему убеждению и ощущению максимального приближения к «интонационной правде», к точности звукоплощения или музыкализации данного объекта. В письмах Мусоргского к Стасову можно по этому поводу найти много ценных указаний.

Библиография

1. Асафьев, Борис. Музыкальная форма как процесс. Книги 1-я и 2-я со вступительной статьей Елены Орловой. Изд. 2-е. Ленинград, 1971.
2. Орлова, Елена. Б. В. Асафьев. Путь исследователя и публициста. Ленинград, 1964.
3. Орлова, Елена; Крюков, Андрей. Академик Борис Владимирович Асафьев. Ленинград, 1984.
4. Jiranek, Jaroslav. Asafievova teorie intonace, její geneze a význam. Praha, 1967.

References (transliterated)

1. Asaf'ev, Boris. Muzykal'naya forma kak protsess. Knigi 1-ya i 2-ya so vstupitel'noi stat'ei Eleny Orlovoi. Izd. 2-e. Leningrad, 1971.
2. Orlova, Elena. B. V. Asaf'ev. Put' issledovatelya i publitsista. Leningrad, 1964.
3. Orlova, Elena; Kryukov, Andrei. Akademik Boris Vladimirovich Asaf'ev. Leningrad, 1984.
4. Jiranek, Jaroslav. Asafievova teorie intonace, její geneze a význam. Praha, 1967.