

Ключевые слова

М. П. Мусоргский, Б. В. Асафьев, опера «Борис Годунов»,
Н. А. Римский-Корсаков, Государственный академический театр
оперы и балета.

Игорь Глебов [Б. В. Асафьев]

Почему надо исполнять «Бориса Годунова» Мусоргского в подлинном виде?*

В данной публикации представлена первая авторская версия статьи Б. В. Асафьева «Почему надо исполнять “Бориса Годунова” Мусоргского в подлинном виде?». Текст приводится по машинописному чистовику, сохранившемуся в фонде П. А. Ламма в Российском государственном архиве литературы и искусства. Второй вариант текста этой статьи опубликован и широко известен. Однако для понимания сути научно-творческого конфликта, возникшего между Б. В. Асафьевым и П. А. Ламмом по поводу этого асафьевского текста, а затем разросшегося до разногласий в понимании творчества Мусоргского в целом, необходима публикация первого варианта статьи..

* Первая авторская редакция статьи. Публикуется по машинописному чистовику. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 106–123. Публикация и комментарии В. А. Александровой. 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)».

Key Words

M. P. Musorgsky, B. V. Asaf'yev, opera Boris Godunov, N. A. Rimsky-Korsakov, State Academic Theatre of Opera and Ballet.

Igor Glebov [Boris Asaf'yev]

Why Musorgsky's Boris Godunov Should be Performed in Its Original Version?

The present publication introduces the first version of Boris Asaf'yev's article 'Why Musorgsky's Boris Godunov should be performed in its original version?' The text is reproduced after the fair typescript found in P. A. Lamm's file at the Russian State Archive of Literature and Art. The article's second version was published and is well known. However, the publication of the article's first version is important inasmuch as it helps to understand the essence of the conflict that broke out between Asaf'yev and Pavel Lamm around this text and later led to their dramatic disagreement regarding the understanding of Musorgsky's oeuvre as a whole.

[Почему надо исполнять «Бориса Годунова» Мусоргского в подлинном виде?] Казалось бы, вопрос этот лишен всякого смысла. Свыше пятидесяти лет тому назад в России эпоха народничества обусловила издание гениальной по новизне и силе выражения народной музыкальной драмы «Борис Годунов»¹. Опыт Мусоргского оказался настолько впереди своего времени, что через двадцать приблизительно лет после его осуществления понадобилось редакторское вмешательство Римского-Корсакова², чтобы приспособить партитуру Мусоргского к вкусам театральной публики и пышному стилю барокко «последней империи». Для этого вся музыка «Бориса» подверглась суровому педагогическому просмотру и была *приглажена* соответственно музыкально-теоретическим воззрениям и техническим приемам Римского-Корсакова – композитора с яркой и сильной индивидуальностью. Если смотреть на всякое музыкальное произведение, не касаясь его интонационной природы (т.е. характера и смысла звучания

1 В прижизненном издании оперы «Борис Годунов» (СПб.: Бессель, 1874), так же как и в сохранившихся документах Мусоргского, жанровый подзаголовок «народная музыкальная драма» отсутствует. П. А. Ламм указывает на это обстоятельство в письме Б. В. Асафьеву от 13 января 1928 года: «Имейте в виду, что нигде я не встречал того, чтобы Мус[оргский] называл “Бориса [Годунова]” народной музыкальной драмой – так ее окрестил Стасов и присные с ним, но сам Мус[оргский] этого не делал». Ламм П. А. Письмо Б. В. Асафьеву от 13 января 1928 года. РНММ. Ф. 171. Ед. хр. 1278; РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 42. Л. 1. Однако Асафьев, комментируя это замечание, сообщает: «Стасов говорил, что это название М[усоргско]го, а что в театре “Б[ориса] Г[одунова]” назвали “оперой”». РНММ. Ф. 171. Ед. хр. 1278. Поскольку в 1904–1906 годах Асафьев действительно много общался с В. В. Стасовым и почерпнул от него ценные сведения о творчестве композиторов старшего поколения, которых сам Асафьев не застал, этим словам, по всей видимости, можно доверять.

2 Мусоргский М. П. Борис Годунов: Народная музыкальная драма в 4-х действиях с прологом (По Пушкину и Карамзину) М. П. Мусоргского / В обработке и инструментовке Н. А. Римского-Корсакова. СПб.: W. Bessel & Co, 1896.

каждой ноты), и ограничиваться только формально-тектоническими воззрениями, то, конечно, безразличным для жизни и судьбы чьего-либо сочинения является факт большего или меньшего, вольного или невольного изменения мелодики и гармонической ткани, урезывания и сокращения эпизодов и сцен, наконец, превращения аскетически суровой фактуры произведения в роскошную и пышную и т.д. Все это делалось во имя удобства и легкости исполнения и постановки, и ради популяризации музыки Мусоргского, чей талант всегда признавался, но чье право говорить своим собственным языком было взято под сомнение за его якобы безграмотность. Что же получилось? Получилось блестящее историческое театральное представление с фигурой кающегося злодея Бориса на первом плане с его пышным коронованием и не менее пышной кончиной. Народная драма отошла на задний план. Народ как актуальный элемент был смягчен и облагорожен. Благодаря изменениям характера хоров Мусоргского, благодаря перестановке сцены под Кромами, как раз все главное в этой многострадальной опере было заслонено не главным, но зато выигранным. Нет спору, опера «Борис Годунов» Мусоргского – Римского-Корсакова является в полной мере ярким и художественно законченным произведением, но не надо путать ее с подлинной народной музыкальной драмой того же названия, задуманной и выполненной в ряде вариантов самим Мусоргским. К счастью для Римского-Корсакова, его редакция «Бориса» встретила широкое и общее признание. Этому помогло еще то обстоятельство, что одна из сильных ролей Шалапина – роль царя Бориса – была выучена артистом именно в корсаковской редакции. Гастроли Шалапина за границей содействовали успеху и популярности оперы. Но мало-помалу интерес к артисту сменился интересом к композитору, а потом в связи с ростом этого интереса возникло стремление к знакомству с «Борисом» Мусоргского в его подлинном виде. До сих пор этому стремлению удовлетворял неряшливо изданный, полный опечаток, клавираусцуг оперы, появившийся еще при жизни автора³. Десятилетняя годовщина Октябрьской революции открывает новые пути к познанию музыки Мусоргского: Музсектором Госиздата под редакцией П. А. Ламма выпускается в свет клавираусцуг и готовится к изданию партитура «Бориса Годунова», в которых сведено воедино все, что было создано

3 Мусоргский М. П. Борис Годунов: Опера в 4-х действиях с прологом. Полное переложение (с включением сцен не предполагаемых к постановке на сцене) для фортепьяно с пением. СПб.; М., [1874].

Мусоргским под этим титулом⁴. Свод всего материала показывает, с одной стороны, что до сих пор мы знали едва ли более двух третей всей музыки «Бориса», а с другой – что среди этих двух третей мы не знали многих ценнейших вариантов. Мало того, все материалы по «Борису Годунову» в целом развертывают перед изумленным взором и слухом каждого, кто интересуется музыкой Мусоргского, такой размах и такое богатство художественно драматургических замыслов – что становится ясным простой факт: предвидения композитора опередили не только свое время и свою среду, но даже вкусы ближайших к нему поколений. Понятно, поэтому, что и Римский-Корсаков, как опытный мастер и как человек своей эпохи, приспособляя «Бориса» для сцены, сделал всего-навсего лишь рациональный отбор, основываясь на последней, далеко не полной редакции автора, и взглянув на свою задачу очень просто: как на обработку хорошего, зря залежавшегося материала. Ревниво, однако, следя за точным выполнением всех авторских предписаний в своих партитурах и оберегая каждую ноту, ибо он не мог не знать, как великий музыкант, значения точной интонации.

Римский-Корсаков не церемонился с Мусоргским, и во имя формального голосоведения, казавшегося ему единственно рациональным и непреложным голосоведением, не стесняясь изменял фактуру Мусоргского и выравнивал все, что казалось шероховатым и резким. При этом он абсолютно не считался с эмоциональной стороной музыки «Бориса» и, как бы считая, что содержание и форма в музыке вещи настолько друг к другу безразличные, что можно безнаказанно уложить в прокрустово ложе правоверной его теории и его личной практики – замыслы композитора совсем иных воззрений, иного музыкального типа и темперамента, иного душевного склада. Мне кажется, что слава Римского-Корсакова ничуть не пострадает оттого, что роль его в отношении Мусоргского – при всем признании его искреннего желания помочь покойному другу – нельзя будет считать бесспорно неуязвимой.

Он в гордости своей прошел мимо простой истины: если допустить, что Мусоргский не имел своей техники, то техника Римского-Корсакова, будучи формально приложена к материалам Мусоргского,

4 Мусоргский М. П. Борис Годунов: Опера в 4 д. с прологом: Сюжет заимств. из драм. хроники А. С. Пушкина того же названия с сохранением большинства его стихов / Сост. и прораб. по автогр. композитора и доп. неизд. картинами, сценами, фрагм. и вариантами Павел Ламм. М.: Гос. изд.-во. Муз. сектор; Лондон: Изд.-во Оксфордского ун-та, 1927; Мусоргский М. П. Полное собрание сочинений. Т. 1. Вып. 2. Ч. 1–4: Борис Годунов: Опера в 4-х д. с прологом / Под ред. Б. Асафьева и Павла Ламма. М.: Музсектор Госиздата; Лондон: Оксфордский университет, 1928.

неизбежно превратит их в совсем иной вид. Добро бы Мусоргский не имел своего лица, тогда с его пассивным и нейтрализованным музыкальным материалом можно было бы делать что угодно. Но там, где сталкиваются две сильные индивидуальности, нельзя ожидать беспристрастного разрешения «редакторской проблемы». Кто-либо из двух пострадает. Пострадал Мусоргский (правда – после своей смерти). Но, в итоге, «Борис Годунов» Римского-Корсакова, как я уже говорил, вызвал симпатии и интерес к подлинному Мусоргскому, и диалектика, как всегда, оказалась права: именно то художественное явление, которое, казалось бы, должно было окончательно победить своей своевременностью другое, якобы недосказанное и рационально-неорганизованное, – на самом деле способствовало возрождению первоисточника. Это вполне естественно: наша эпоха слышит музыку Мусоргского без каких-либо посреднических услуг, потому что мы переросли формально-эстетские воззрения на музыкальную технику и теорию композиции. Мусоргский казался своей эпохе безграмотным и беспомощным, потому что он стремился передать своей музыкой то, что было чуждо большинству людей. Он искал новых форм и новых средств выражения, потому что привычные тогда формы, средства и приемы мешали непосредственному и искреннему его общению с людьми через музыку. Те же «правила», которые помогли Римскому-Корсакову своей совсем иной (в сравнении с Мусоргским) запасом материала использовать на много лет, – те правила теснили воображение Мусоргского и искажали его замыслы.

Попробуйте-ка язык Тургенева приложить к языку Гоголя или синтаксис Толстого к синтаксису Достоевского – что получится? А ведь русский язык один и тот же у них у всех. Только бездушный и мертвый формализм в музыке может мириться с якобы единой «теорией» для всех веков, времен, народов и людей...

Все сказанное совсем не умаляет пользы работы Римского-Корсакова, и его редакция «Бориса Годунова» может жить, пока ей живется, так же как сам Римский-Корсаков не отрицал права на существование за авторским подлинником. Скажу больше: в сущности, обо всем этом и толковать бы много не следовало, если бы противники и враги Мусоргского, под видом якобы защиты и любви к его музыке, [не] начинали⁵ каждый раз спора о том, кого надо предпочесть, Мусоргского или Римского-Корсакова, как только где-либо поведется речь о возможности исполнения подлинного «Бориса» и восстановления авторской концепции. Стыдно за то, какое умственное убожество,

провинциализм и интеллигентское мещанство находят еще себе место в музыкальных кругах под видом охраны русской музыкальной культуры и традиций. Никому, например, в голову не придет доказывать, что нельзя исполнять неоконченную симфонию Шуберта, или что публикуемые новые неизвестные варианты или неизданные самими авторами произведения Пушкина, Толстого и других поэтов и писателей не предназначены для всенародного пользования, ознакомления и чтения, а должны быть известны только узкому кругу специалистов. Стоило же только возникнуть идее полного собрания сочинений Мусоргского, стоило Акопере⁶ пожелать поставить подлинного «Бориса» по сохранившимся авторским материалам, включая полную партитуру, как начались нелепейшие возражения: помилуйте, композитор сам исключил то-то и то-то, помилуйте, он не знал музыкальной грамоты и еще на смертном одре хотел поучиться, помилуйте, разве можно идти против высокого авторитета Римского-Корсакова и т.д., и т.д. Странное дело! Большая часть писем Мусоргского к Стасову содержат вопли затравленного художника и резкие выпады его против музыкального формализма, схоластики и косности, а нас заставляют верить устным преданиям о безразличии Мусоргского к переделкам его музыки, об отсутствии у него слуха, о добровольных сокращениях, о его технической беспомощности и т.п.! При этом, любопытно, что нигде нет указаний на многие действительно важные и существенные черты в жизни и творчестве Мусоргского, а тщательно сохраняются и поддерживаются сведения, умаляющие его дарования. Психологически положение тут ясное: когда так называемый период дилетантизма «могучей кучки» уступил место усвоению техники, а потом постепенному образованию композиторской школы Римского-Корсакова и впоследствии беляевского кружка, – Мусоргский оказался на старых, а, в сущности, передовых позициях, тогда как Римский-Корсаков уступил требованиям времени и постепенно усвоил и привил своей школе музыкально-охранительные тенденции. В своем творчестве он продвигался последовательно-эволюционно, но в музыкальных воззрениях и в педагогике замкнулся в магический круг дедукций. Педагогом он стал и по отношению к Мусоргскому и его наследию. Притом, как это обычно бывает с великими самоучками, он поверил в усвоенную им теорию творчества и мастерства столь убежденно и столь бесповоротно, что стал считать ее альфой и омегой всего музыкального искусства, породив тем самым ряд схоластов в музыке. Повторяю, ничего оскорбительного для Римского-Корсакова тут нет.

⁶ Государственный академический театр оперы и балета (ныне – Мариинский театр).

Он действовал искренно и не мог бы действовать иначе, в целях саморазвития и самосохранения. Ограничение и сужение юных стремлений и отказ от идеалов могучей кучки обусловило рост его творчества. Склонный к рассудочности, он абсолютно не понимал характера и склада творческой личности Мусоргского, для которого не существовало в музыкальном творчестве никаких предвзятостей, и который шел от непосредственно эмоциональных стимулов, через наблюдение за интонациями людей, к осмысленной, как он сам говорил, мелодии, творимой говором человеческим.

Мусоргский – импровизатор. Он никогда не следовал идее законченной и завершенной формы. Его интересовал самый процесс звукоформления, понимавшийся им как правдивое воплощение в музыке душевной жизни. Достаточно знать эскизы Мусоргского, чтобы понять, что всякие разговоры о том, можно ли или нельзя исполнять якобы им самим исключенные эпизоды и сцены, или якобы незаконченные им вещи, – просто досужая болтовня. 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 какой-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 бы к данному замыслу, – он сделал бы его по-новому и оставил бы еще один не, менее совершенный, вариант. В этом отношении богатое поле для исследований 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[ода] 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 драматургической концепции оперы речь будет впереди. Здесь же, возвращаясь к вопросу о присущей Мусоргскому 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 или временного удовлетворения достигнутым (как личного,

так и похвалы друзей), чем в виде строго рационального 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 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 как за основную, одобренную 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 бы изменять или сам бы 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 ему 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 объективной нормой, а по внутреннему убежде-

нию. В письмах к Стасову можно по этому поводу найти много ценных указаний.

Возвращаясь теперь к «Борису», как к концепции импровизационного порядка, остается признать полную возможность выбора вариантов среди всего сохранившегося материала для нового сценического оформления. Никакого правонарушения здесь нет, поскольку каждому ряду перемешанных редакций, вариантов и планов самого Мусоргского присущи своеобразная свежесть, оригинальность и экспрессия, и поскольку нет никаких оснований держать под спудом и прятать от широких масс драгоценные страницы самобытной сочной музыки великого русского композитора. И, конечно, сценических оформлений «Бориса» на основе различного отбора материала может существовать сколько угодно. Я бы сказал, что в этом даже содержится большое преимущество для режиссеров, так как, благодаря ряду вариантов концепций, смягчается скованность режиссерского воображения, ощутимая при постановке опер абсолютно завершенных. Лично мне кажется, что можно вполне мыслить «Бориса» как произведение не «замкнутой» формы, как и большую часть произведений Мусоргского, и что столь же можно предположить, что если бы еще при жизни композитора возникла бы в театре мысль о новой постановке «Бориса» – он, безусловно, внес бы еще и еще изменения и добавления?⁷

Тем не менее, несмотря на запутанность вопроса о составе авторских редакций «Бориса», вследствие перестановок и *наслоений*, первоначальная руководящая концепция драмы вскрывается довольно четко и может служить в качестве направляющей и регулирующей схемы при постановке оперы в условиях желательности приближения к первоидею композитора и использования неизвестной публике, но сочной и выразительной музыки. Смысл этой первоначальной концепции, вкратце, сводится к следующим положениям: актуальное участие народа угнетенного, недовольного, голодного и бунтующего в развитии действия оперы; сильное драматургическое значение персонажей – представителей народа (Митюх[а] и Юродивый) в сравнении с их урезанной ролью в последней редакции; возвышение фигуры Пимена до политического вождя; избегание лишних, отвлекающих внимание от главной нити развития драматического действия, бытовых эпизодов, как то игры в хлест и рассказа о попиньке, и отсутствие польских сцен; большая активность Шуйского – сильного, равного Бо-

7 Эти идеи были впоследствии раскрыты автором в рамках отдельной статьи. См.: Глебов И. [Асафьев Б. В.] Опыт обоснования природы и характера творчества Мусоргского // Глебов И. [Асафьев Б. В.] К восстановлению «Бориса Годунова» Мусоргского: Сборник статей. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1928. С. 3–11.

рису врага – и выделение антитезы: выскочка Царь Борис и озлобленный народ, тогда как в дальнейшей жизни оперы центр тяжести драмы перенесся на трагедию совести Бориса (в особенности, в редакции Римского-Корсакова и в трактовке Шаляпина). Эта антитеза является решающей в предпочтении уклона на первоначальную редакцию, так как, благодаря ей, опера «Борис Годунов» становится действительно единственной по своему своеобразию и мощности выражения *народной музыкальной драмой*, а сценическое оформление ее получает глубокое социальное значение. Эта же антитеза дает максимум драматургического напряжения в развитии действия и углубляет динамику спектакля. В целом, все указанные положения в достаточной мере оправдывают постановку «Бориса» в подлинном виде. В достаточной мере, а не вполне – если бы к ним не присоединилось еще одно решающее обстоятельство: замечательная музыка именно тех эпизодов и сцен, которые подчеркивают и актуальную роль массы и основную антитезу царя и народа. В самом деле, совершенство и социальная значимость драматургической концепции еще не причина обращения к первоисточнику, если бы музыка не поддерживала этого обращения. Но тут перед нами полное совпадение интересов театральных и музыкальных. Музыка всех нешедших до сих пор эпизодов и сцен не только не уступает остальной известной музыке, но в заключительном эпизоде первой картины пролога и в сцене у собора Василия Блаженного достигает непревзойденной самим Мусоргским концентрации драматического действия при крайней простоте средств и лаконичности языка. Продолжает оставаться загадочным факт исключения из поздней редакции «Бориса», именно, конечного эпизода первой картины пролога, в котором содержатся важные для всего развития народной музыкальной драмы положения, а также указанной сцены у собора. Единственно правдоподобным объяснением изъятия является, на мой взгляд, безусловная невозможность проведения этих сцен сквозь тогдашнюю цензуру, и Мусоргский еще до представления в оную, вероятно, по чьему-либо совету срезал конец первой картины пролога, где народ, после крестного хода, весьма иронически обсуждает происходящие события, и сцену у Василия Блаженного, где голодный московский люд требует у царя хлеба, и где юродивый кидает Борису в лицо обвинение в убийстве («нельзя молиться за царя Ирода»).

Если к неизвестной до сих пор музыке указанных и еще других моментов оперы присоединить музыку известную только в редакции Римского-Корсакова, а теперь воспроизводимую в ее подлинном оригинальном и самобытном облике – в том облике, как она звучала при жизни Мусоргского, то необходимость новой постановки «Бориса Годунова» именно в этом виде становится очевидной. Пора музыке Мусоргского отвечать самой за себя. Наша эпоха не нуждается в смяг-

чения и подкрашивании сурового и терпкого языка, свойственного Мусоргскому, так же как не нуждается она в пышном оркестровом наряде, глубоко несвойственном аскетической фактуре подлинника. «Борис Годунов» по природе своей опера вокальная. Оркестр в ней ни в каком случае не должен играть доминирующей и внешне декоративной роли. В данном отношении, «Борис Годунов» антивагнеровское произведение. И успех его на Западе несомненно связан с падением интереса к вагнеровским синтетическим драмам. «Музыка будущего» склонилась перед правдивой эмоциональной музыкой русского музыканта-драматурга. Мелос Мусоргского и жизненность его музыкальной речи, суровая величественная простота монологов Пимена, суровая скорбь Бориса, сочность диалога в корчме, стихийная сила хоров в сцене под Кромами – все это поражает своей безыскусственностью, соединенной с эмоциональной убедительностью и своей импровизационной неожиданностью и, скажем смело, своей иррациональностью в том смысле, в каком иррациональна вся наша душевная жизнь. Как и в остальном творчестве Мусоргского, вокальность «Бориса Годунова» не отвечает обычным представлениям об оперной вокальности итальянско-кантиленного и виртуозного «концертирующего» стиля. «Борис Годунов» стоит в принципе гораздо ближе к музыкально-драматическим опытам флорентийцев начала XVII века и Монтеверди. Мелос «Бориса» оправдан интонациями человеческой речи и гениальным чутким претворением динамики народно-песенной стихии. Римский-Корсаков, понижая, в целях якобы удобства, tessitura хоров и выравнивая хоровое песенно-мелодическое голосоведение Мусоргского в угоду формальным правилам, тем самым вносил разлад в самое ценное во всей фактуре оперы – в ее глубоко правдивую вокально-интонационную сферу, напряжение которой ослабевало как раз в самые яркие моменты. Впечатление от звучности хоров в сцене под Кромами в их подлинном виде по силе своей совпадает с впечатлением, получаемым от «звучности» живописи после расчистки икон! Иначе я не могу выразить сущности этого впечатления. Сцена под Кромами далеко не единственный пример, и подобных «интонационных открытий» можно встретить на протяжении всей оперы сколько угодно, чем и измеряется интенсивность вокальной звучности «Бориса», и раскрывается поразительное чутье Мусоргского в данном отношении. В [18]70-х годах, когда европейская опера целиком подчиняется инструментализму, русский композитор, наоборот, строит все драматическое действие на вокальной динамике и песенно-повествовательной мелодической линии, и подчиняет ей все остальные элементы композиции. Мало этого, он стремится к тому, чтобы мелос его был жизненным, т.е. правдивой музыкальной речью, отображающей эмоциональные состояния, а не общеевропейской

итальянизированной мелодией, представляющей собою оторванную от непосредственных жизнеощущений нейтральную интонационную сферу. И Мусоргский победил.

Резюмирую теперь вкратце все существенные доводы в защиту исполнения оперы «Борис Годунов» согласно подлинной авторской партитуры. Прежде всего, самым существенным доводом является довод здравого смысла: нет никаких оснований прятать в пыли архивов вовсе не архивную музыку великого, самобытного, признанного всем культурным европейским миром композитора. Признание и известность Мусоргского и интерес к его подлинным произведениям столь выросли, что всякое опекуновство над музыкой Мусоргского должно быть снято, и тогда легенда о его технической беспомощности и неумении выражать свои мысли сама собой забудется. Подлинная партитура «Бориса Годунова» вовсе не заключает в себе страниц, неудобных для исполнения. На сценах европейских театров идет немало опер, оркестровая сторона фактуры которых оставляет желать много лучшего рядом с «Борисом». У нас достаточно указать на «Демона» Рубинштейна, против которого не выступают ревнители пышной и блестящей вагнеро-штраусовской оркестровой фактуры и инструментовки Римского-Корсакова. Поскольку «Борис Годунов» является всецело вокальной оперой (т.е. действительно оперой), в которой песенная стихия и музыкально-речевая интонация в виде диалогов и монологов оказываются доминирующими и руководящими элементами композиции, постольку ни в каком случае нельзя ставить в упрек Мусоргскому аскетизм оркестровки и простоту в выборе и использовании инструментальных средств выражения. Никак нельзя сказать, про оркестр «Бориса Годунова», что это беспомощный и хаотичный оркестр. Содействуя вокальному рельефу и будучи мягкой, а также достаточно гибкой и чуткой в психологическом отношении, инструментовка Мусоргского не является, поэтому, пассивным аккомпанементом, и достаточно определенно раскрывает ход драматического действия. Если не подходить к оркестру Мусоргского с точки зрения декоративно-театрального или монументально-симфонического вагнеровского инструментального ансамбля, и оценить в нем все, что отвечает данному замыслу, – то нет оснований считать авторскую партитуру «Бориса» препятствием к постановке оперы в ее подлинном виде. Музыка «Бориса» – вся в живом звучании и театральном действии. Никакие формально-тектонические тенденции ей не свойственны. Поэтому любителям зрительного созерцания музыкальных построек с ней делать нечего. Значит, нельзя представлять себе существование полного собрания сочинений Мусоргского и, в частности, издания полного «Бориса» в музейно-исследовательских интересах. Каждый театр, достигший высокой ступени развития, а таким является современный

русский театр, должен радоваться возможности постановки музыкального произведения, которое содержит в себе элементы социальной драмы. Именно таким произведением и является «Борис Годунов» в авторской концепции, поскольку здесь народные массы действительно активно участвуют в развитии действия, и поскольку вся музыка задумана в театральном плане, и вне театрального оформления немислима. Как опера, в которой носителем драматического действия выступает вокальное начало не в концертно-виртуозном преломлении, а в значении музыкально-эмоциональной речи, «Борис Годунов», наряду с «Хованщиной» и фрагментом «Женитьбы», предстает перед всем культурным миром как самобытное и оригинальнейшее, лишенное какой бы то ни было доли подражательности, художественное завоевание русской музыки. Спрашивается, почему же это единственное в своем роде произведение должно жить в приспособленческом облике? Почему в то же время повсюду в Западной Европе, да и у нас в области литературы, считается совсем не зазорным делом собирать, издавать и знакомиться с каждым вновь находимым отрывком великих писателей? Почему же на Западе происходит то же самое в отношении реликвий выдающихся музыкантов, а мы, обладая подлинным Мусоргским, должны стыдиться якобы корявости и терпкости его самобытного музыкального языка и слушать его произведения в чужой редакции, автор которой не удовлетворяется чисто редакторской ролью, а, будучи сам великим музыкантом, вносит в композицию иной характер и иной колорит, и дает иное направление драматической концепции. Отрицать это – значит думать, что в музыке можно безнаказанно для стиля ее изменять интонации и ритмы, сохраняя лишь формальное сходство. Увы, именно в отношении музыки Мусоргского, при ее исключительной самобытности, всякое превращение редакторского корректирования в самостоятельное исправление приводит к нежелательным результатам: к замене оригинала его бледным отражением. Кто этого не слышит и не понимает, тот просто неспособен ценить подлинного Мусоргского или же привык ко всякой музыке подходить с одной и той же формальной меркой.

В заключение укажу в кратком перечне на существенно новое (неизвестное), что мы имеем в музыке «Бориса Годунова» при постановке оперы в авторской концепции, помимо того, что с нее снимается весь чуждый привкус, привнесенный дружественной рукой редактора.

Первая картина пролога получает логическое смысловое завершение, благодаря целиком сохранившейся народной сцене. Это стимул к дальнейшему разворачиванию действия в плане музыкальной народной драмы. Ничего «безграмотного» в музыке данного заключительного эпизода нет. Наоборот, поражает мастерство, с каким Мусоргский пользуется уже ранее введенным материалом и строит лаконичную

выразительную коду на постепенном затихании. Сцена коронации предстает в совершенно новом облике – это вовсе не пышное и радостное празднество, а подневольное славление, подневольное торжество. «Быть худу» – таков смысл всей концепции. Народ величает царя по указке, и величает вяло и неохотно. Дальше, в сцене в келье, вырастает значение Пимена, как политического врага Бориса, благодаря неизвестному до сих пор драматическому рассказу его об угличском деле. Напряженная, ярко динамичная и образная музыка этого рассказа принадлежит к лучшим страницам оперы. Сцена в корчме звучит в подлинной редакции грубее и сочнее. Сцена в терему предварительной редакции представляет собою в сравнении с известной редакцией этой сцены с играми и рассказом о попиньке и курантами – выдающуюся по драматическому напряжению и концентрации вступающих в столкновение сил. Текст следует пушкинскому. Все лишнее, мешающее выявлению основного конфликта, исключено. За причитаниями Ксении и «уроком географии» следует непосредственно трагически насыщенный монолог Бориса с упором на антитезу: царь-высочка и озлобленный народ, а не на личную трагедию совести Бориса-убийцы. Этот монолог, таким образом, тесно связан с доминирующей линией всей драмы: от народного недовольства в первой картине пролога через подневольную коронацию и политически-агитационный рассказ Пимена о событиях в Угличе. От этого же монолога и следующего за ним остро отточенного диалога Бориса Годунова с Шуйским ведет нить к исключительно сильной и волнующей народной сцене у собора Василия Блаженного. Столкновение Бориса с Шуйским в диалоге предварительной редакции несколько не уступает их знаменитой беседе в известной редакции. Но здесь оба врага в равной мере сильны, потому что лаконизм, терпкость и чеканность диалога усугубляют напряженность момента, обнажая сущность конфликта, благодаря переводу его в плоскость социально-политической борьбы. Ни тени и ни следа расслабленности и слабости. Никакой подмены столкновения за власть состраданием к преступнику, замученному совестью. Рассказ Шуйского об убитом царевиче дышит в предварительной редакции жутью, своим жестоким реализмом и деловитой трезвостью в соединении с мстительным старческим лукавством, построенный на панихидно-елейных интонациях, рассказ этот, на мой взгляд, превосходит тот же эпизод в известной редакции. Налет мистицизма в сочетании с мелодраматическим пафосом, присущий отчасти музыке этой сцены, как она идет обычно, здесь, в предварительной редакции, окончательно стирается. Монологи Бориса звучат суровее и властнее. Степень напряженности интонации значительно повышена. В сравнении с этой редакцией, раскрывающей перед нами иную неизвестную в большей своей части музыку, основная известная редакция, при всей

своей выразительности и богатстве материала, кажется расплывчатой, недостаточно сконцентрированной. Конечно, происходит это от вставок, интересных в бытовом отношении и музыкально вкусных, но мешающих развитию драматической коллизии. Подобного рода вставки и, кроме того, повторяю, уклон в сторону французской романтической мелодрамы в характеристике Бориса (затравленный совестью и галлюцинациями, но вызывающий сожаление злодей), несмотря на прекрасную музыку, заметно снижает социальную ценность драматургического плана. Тем не менее, будучи теперь освобождена от внесенных редактором изменений и, восполненная, к тому же, исключительно сильными речитативами, сцена эта – даже при всех излишних подробностях и уступках чувствительной театральности – волнует своей глубоко человеческой, проникновенной эмоциональностью. О следующей сцене у собора Василия Блаженного уже не раз мною было упомянуто. Это центр основной коллизии, высшая точка антитезы: царь и народ. Вслед за столкновением с Шуйским, Борис оказывается здесь лицом к лицу с[о] своим более страшным врагом, от которого нельзя отделаться внутренне-дворцовыми репрессиями, – с голодным московским людом. Ясно, что сцена эта безусловно необходима в развитии действия. До сих пор остававшаяся неизвестной музыка ее отличается бесспорными достоинствами и одному только Мусоргскому свойственным умением воплотить переживания масс с исключительной правдивостью и художественной простотой. Отметим кстати, что оркестровое введение, с которого начинается данная сцена, сходно по характеру мелодического движения с некоторыми эпизодами из «Майской ночи» и «Млады» Римского-Корсакова.

В дальнейшем развитии своем действие стремится к катастрофе. После сцены у Василия Блаженного следует сцена заседания боярской думы и смерти Бориса. В ней также имеются страницы новой неизвестной музыки. Особенно ценно то, что найден и включен на свое место «манифест Бориса», сообщаемый Щелкаловым в самом начале картины и содержащий оповещение о самозванце. Таким образом, осмысливается начальная фраза хора: «что ж, пойдем на голоса, бояре», тогда как до сих пор она возникала неизвестно почему. Противники Мусоргского говорят, что не следует включать то, что было сокращено самим композитором. Но причины сокращений, совершенно бессмысленных с драматургической точки зрения (вроде выкинутого рассказа Пимена об Угличе, сцены у Василия Блаженного и изъятие указанного только что манифеста), остаются неизвестными. Ведь и «Руслана» сокращали с «согласия» Глинки! Так неужели же восстановления сцен и эпизодов, музыкально-ценных и драматически *необходимых*, являются преступлением против воли автора? Какая трогательная заботливость о композиторе после его уже давней смерти, о композиторе,

затравленном жизнью и не понимавшей его целей и стремлений культурной средой! Но тогда надо прекратить всякие посмертные издания и сжигать рукописи, чтобы не оскорблять авторитет вольных или невольных душеприказчиков. К счастью, требования жизни не позволяют считаться с косными убеждениями, и растущий интерес к каждой строчке, оставшейся после писателя, всегда их побеждает. То же и в музыке.

Восстановление полного музыкального текста «Бориса Годунова» напоминало собою что-то вроде известной детской игры в складывание из разнородных отрезков цельной картинке. Когда все отрезки оказались найденными и каждый занял соответствующее ему место, оказалось, что тот «Борис», к которому все привыкли, был картинкой со многими зияющими пропусками, лишь формально-подретушированными. Кроме того, вся картина была покрыта как бы слоем лака, покрыта очень тщательно и с большим рвением и старанием – с неменьшим, чем в недавнем еще прошлом ревнители благолепия покрывали добротной «естественной» живописью, заштукатурив старинные росписи, или зарисовывали древнее письмо на иконах. «Правильность» рисунка и перспективы, человеко- и правдоподобие, внешний лоск и блеск временно побеждали сердца «предстоящих» мещан, но конечная художественная победа осталась не за ревнителями! Так же точно была «зализана» музыка «Бориса», и такие точно люди не хотели слышать и замечать пронизательности, чуткости и своеобразного мастерства Мусоргского, не чуждаясь, однако, заимствований от него. Теперь наступает иное время: выбора нет, и те, кто действительно любят, ценят и понимают Мусоргского – не могут не принимать всех его произведений в их подлинном виде. Раз вникнув в этот своеобразный мир музыкального творчества, невозможно от него оторваться, как нельзя вернуться к конфетной зализанной живописи. Редакция Римского-Корсакова – исторически неизбежный факт приспособления – сыграла свою роль и, диалектически последовательно, возбудила живой интерес к Мусоргскому «без лака». Способна ли будет современная музыкальная культура принять и ассимилировать живую музыкальную речь Мусоргского, покажет близкое будущее. Это своего рода экзамен на зрелость! Славу же Римского-Корсакова в достаточной мере поддерживают и увеличивают его собственные великие произведения, и ее, конечно, не убудет от того, что рядом встанут в своем подлинном виде оперы композитора «косноязычного» для формалистов, а для всех музыкантов, лишенных школьных предрассудков, великого и правдивейшего русского художника-реформатора.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 Глебов И. [Асафьев Б. В.] Опыт обоснования природы и характера творчества Мусоргского // Глебов И. [Асафьев Б. В.] К восстановлению «Бориса Годунова» Мусоргского: Сборник статей. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1928. С. 3–11.
- 2 Мусоргский М. П. Борис Годунов: Народная музыкальная драма в 4-х действиях с прологом (По Пушкину и Карамзину) М. П. Мусоргского / В обработке и инструментовке Н. А. Римского-Корсакова. СПб.: W. Bessel & Co, 1896.
- 3 Мусоргский М. П. Борис Годунов: Опера в 4-х действиях с прологом. Полное переложение (с включением сцен не предполагаемых к постановке на сцене) для фортепьяно с пением. СПб.; М., [1874].
- 4 Мусоргский М. П. Борис Годунов: Опера в 4 д. с прологом: Сюжет заимств. из драм. хроники А. С. Пушкина того же названия с сохранением большинства его стихов / Сост. и прораб. по автогр. композитора и доп. неизд. картинами, сценами, фрагм. и вариантами Павел Ламм. М.: Гос. изд-во. Муз. сектор; Лондон: Изд-во Оксфордского ун-та, 1927.
- 5 Мусоргский М. П. Полное собрание сочинений. Т. 1. Вып. 2. Ч. 1–4: Борис Годунов: Опера в 4-х д. с прологом / Под ред. Б. Асафьева и Павла Ламма. М.: Музсектор Госиздата; Лондон: Оксфордский университет, 1928.

REFERENCES

- 1 *Glebov I.* [Asaf'ev B. V.] Opit obosnovaniya prirodi i kharaktera tvorchestva Musorgskogo [An essay in substantiating the nature and the character of Musorgsky's oeuvre] // *Glebov I.* [Asaf'ev B. V.] K vosstanovleniyu 'Borisa Godunova' Musorgskogo: Sbornik statey [To the Restoration of Musorgsky's *Boris Godunov*. Collection of Articles]. Moscow: Gos. izd-vo. Muzikal'niy sektor [State Publishing House. Music Section], 1928. P. 3–11.
- 2 *Musorgskiy M. P.* Boris Godunov: Narodnaya muzikal'naya drama v 4-kh deystviyakh s prologom (Po Pushkinu i Karamzinu) M. P. Musorgskogo [*Boris Godunov*. People's music drama in 4 acts with prologue (after Pushkin and Karamzin) by M. P. Musorgsky / V obrabotke i instrumentovke N. A. Rimskogo-Korsakova [Arranged and orchestrated by N. A. Rimsky-Korsakov]. Saint Petersburg: W. Bessel & Co, 1896.
- 3 *Musorgskiy M. P.* Boris Godunov: Opera v 4-kh deystviyakh s prologom. Polnoe perelozhenie (s vlyucheniem scen ne predpolagaemikh k postanovke na scene) dlya fortep'yano s peniem [*Boris Godunov*. Opera in 4 acts with prologue. Complete arrangement (with scenes not intended for stage performance) for piano with singing]. Saint Petersburg and M., [1874].
- 4 *Musorgskiy M. P.* Boris Godunov: Opera v 4 d. s prologom: Syuzhet zaimstv. iz dram. khroniki A. S. Pushkina togo zhe nazvaniya s sokhraneniem bol'shinstva ego stikhov [*Boris Godunov*. Opera in 4 acts with prologue. The plot is borrowed from Pushkin's dramatic chronicle of the same name, with most of his verses retained] / Edited after the composer's holographs, supplemented with unpublished tableaux, scenes, excerpts and variants by Pavel Lamm. Moscow: Gos. izd-vo. Muz. sektor [State Publishing House. Music Section]; London: Oxford University Press, 1927.
- 5 *Musorgskiy M. P.* Polnoe sobranie sochineniy. T. 1. Vyp. 2. Ch. 1–4: Boris Godunov: Opera v 4-kh d. s prologom [Complete Works. Vol. 1. Issue 2. Parts 1–4: *Boris Godunov*. Opera in 4 acts with prologue] / Ed. by B. Asaf'yev and P. Lamm. Moscow: Muzsektor Gosizdata [State Publishing House. Music Section]; London: Oxford University Press, 1928.