

НАШ МУСОРСКИЙ

К 125 - Л Е Т И Ю
С О Д Н Я
Р О Ж Д Е Н И Я

НАПРАСНО наши музыканты так незаслуженно мало внимания уделили скульптурному портрету Мусоргского работы Коненкова. Мне этот портрет очень нравится. Он заключает в себе новый взгляд, новое, наше, советское понимание великого Модеста — и это особенно привлекательно и волнующе. Скульптор сумел передать впечатление не только от увиденного, но и от услышанного по-новому композитора.

Коненков разрушает старое, канонизированное представление о Мусоргском и его музыке... Струющаяся в камне копна непослушных волос, обрамляющая высокий, чистый лоб мудреца, нахмуренные брови, широко открытые глазницы... Вся поза этого Льва музыки полна величавой суровости, мятежного пафоса, классической монументальности. Ничего от жанрового мелкотемья, сердцевинчатости и мелодрамы. Коненков отмечает Мусоргского, трактованного как описателя маленьких дел маленьких людей. Он снимает с Мусоргского живописные народнические обноски, ему нет дела до завсегдатая «Малого Ярославца». Он забыл, не хочет знать коллежского асессора из Лесного департамента. Коненков уводит нас все дальше и дальше от личной бытовой драмы человека к трагедии народа. И это прекрасно.

Всматриваясь в коненковского Мусоргского, я вдруг совершенно неожиданно для себя вспомнил... одну граммпластинку: Рихтер играет «Картины с выставки». Есть у вас эта запись? Она захватывает не только своим техническим мастерством, но и новаторской, необычной трактовкой музыки Мусоргского. Казалось бы, нам, привыкшим за последние годы к знаменитой оркестровой транскрипции «Картинок с выставки», сделанной Равелем, фортепианная версия должна была бы показаться бедной, бескрасочной. Ничего подобного! Как ни привлекательна и живописно нарядна, изумительна по красочности равелевская партия «Картинок», она даже в чем-то блекнет, тускнеет рядом с рихтеровским черно-белым фортепианным оригиналом. Не потому ли,

что Мусоргский, избрав именно фортепьяно, надеялся на внутреннюю силу музыки, силу, вырастающую из величия чувств, а не на фейерверк оркестра?

В оркестре «Картинки с выставки» даже больше, пожалуй, оправдывают свое название, чем под руками Рихтера. Когда Рихтер играет «Быдло», «Богатого и бедного евреев», когда слышишь, как у него дерутся дети в саду Тюильри, как тараторят лиможские рыночные торговки, картины подлинной жизни, а не раскрашенные выставочные миниатюры проходят перед нашим мысленным взором.

Почему же, однако, я вспомнил рихтеровскую пластинку? Да потому, что рихтеровский Мусоргский поражающе близок Мусоргскому Коненкова! Та же лапидарность стиля, суровая терпкость, крупные линии, трагизм, эпическая монументальность и приподнятость высокой классики. Но как ни прекрасен такой Мусоргский, может быть, все же это очень субъективное представление о нем? Только рихтеровское, только коненковское? Чтобы разубедиться в этом, нужно погрузиться на время в чтение двух партитур, только что вышедших у нас, — «Бориса Годунова» и «Хованщины» в редакции Дмитрия Шостаковича. Я не буду здесь подробно говорить об этих партитурах. Работа Шостаковича над Мусоргским (кроме двух опер, Шостакович недавно оркестровал «Песни и пляски смерти») заслуживает и требует специального разговора и детального разбора. Скажу лишь, что работа эта не только «личное» дело и «личное» достижение Шостаковича, но замечательный успех и — не побоюсь сказать — историческое достижение всей советской музыкальной культуры. А выход в свет двух партитур — радостный и волнующий праздник для всех нас.

Сейчас необходимо подчеркнуть другое. Со страниц обеих партитур — «Бориса Годунова» (она сделана Шостаковичем еще 25 лет назад!) и «Хованщины» — встает все тот же неподлинный Мусоргский, которого мы нашли в тонком и точном абрисе, намеченном в скульптуре Коненкова, и которого мы услышали в интерпретации Рихтера.

Причем здесь даже нельзя предположить наличия заимствований, взаимовлияний и т. д. Нет никаких данных, что Коненков создал

своего Мусоргского именно таким, скажем, наслушавшись «Годунова» и «Хованщины» в редакции Шостаковича, или что Рихтер стал так трактовать «Картинки с выставки», увидев портрет работы Коненкова. Наоборот, важно другое. Каждый делал «своего» Мусоргского отдельно, у себя, в своем искусстве, в своем жанре. И то, что все трое оказались на одной трассе, идущими в одном и том же направлении, необычайно знаменательно и свидетельствует, что в таком Мусоргском назрела необходимость. И в коненковском опыте работы над портретом композитора, и в игре Рихтера, и в творческих обработках Шостаковичем наследия Мусоргского нашли, на наш взгляд, отражение некоторые важные и характерные процессы, происходящие ныне в нашей музыке и вообще в советском искусстве. Прежде всего в этой суровости и простоте, чужающейся всего, что когда-то сам Мусоргский обозвал «галевимейерберовщиной», нельзя не ощутить законной и плодотворнейшей реакции против того «стиля» помпезной красоты, бездушной парадности и оглушающей бравуры, который, вопреки природе всей русской культуры, в недавние еще, всем памятные годы насильственно насаждался в нашем искусстве. Вместе с тем в новых работах бьется беспокойный дух новаторства, смелого поиска, та ненасытная жажда познать и «сделать» подлинного Мусоргского, которая зовет и манит уже не одно поколение советских музыкантов...

СУСАЛЬ... Согласно словарю Ушакова, тончайшие листики сусали служат для позолоты (сусальное золото). Но вместе с тем сусальный — значит также слащавый, сентиментальный. Мусоргский хотел показать народ «без сусального», то есть без фальшивой позолоты и без слащавой сентиментальности. И он показал такой народ в своей музыке. С какой-то новой, небывалой силой ныне ощущаешь в народных сценах и образах Мусоргского их эпическое начало. И стихию мятежей, являющую собой сущность всего искусства Мусоргского.

Эпическая мощь присуща у Мусоргского именно народу. Она таится в человеческих массах, вперые, можно сказать, так вольготно, «по-хозяйски» почувствовавших себя в русском искусстве XIX века и в музыкальных драмах Мусоргского прежде и больше всего. В течение десятилетий жила легенда о Мусоргском-народнике, Мусоргском-жанристе. То была именно легенда. Ибо народ Мусоргского вовсе не народ народников, и образы народные у него не просто жанровые зарисовки. И во все не случайно, что такой замечательный музыкальный критик, как А. Серов, услышав «Савишну» Мусоргского, сказал: «Это Шекспир в музыке!». И недаром члены «Могучей кучки» называли себя «русскими», а Мусоргский в «соавторы» взял себе не кого другого, как самого Пушкина. От интродукции «Руслана» и народных эпических сцен «Ивана Сусанина», от пуш-



МУСОРСКИЙ. Портрет работы С. Коненкова (мрамор).

кинской классической традиции отталкивался Мусоргский, когда живописал народ и народные типы. И, конечно, от русского народного эпоса.

Эпическое связано у Мусоргского с революцией. С крестьянской революцией.

В «Борисе Годунове» народ бунтует против московского царя. И хотя после всего он опять склоняется перед новым самозванным претендентом на престол, ощущение великанского народа вас не покидает. Силы народные в сцене «Под Кромами» показаны, можно сказать, всего на мгновение. Но это такие могучие, стихийные силы, от которых у публики дореволюционного партера должны были и впрямь дрожать поджилки и бегать мурашки по телу. «Кромы», однако, были поражением народа. Но поражением поучительным, поражением, за которым видна будущая победа. Не может быть, чтобы такой народ не взял свое!

Стрельцы («Хованщина») беспорочно пьянствуют в своей слободе. Кончают они вообще-то дурно, и только милость Петра I спасает их (так в опере!) от позорной плахи. Но опять же, какой богатейской удачей наделяет их автор! И не может Мусоргский скрыть, что любуется этой удачей. И с превеликим удовольствием наблюдает, как сила молодецкая играет, по косточкам переливается.

Призрак Пугачева бродит по страницам «Хованщины», по страницам сцены «Под Кромами».

Нет у народа в операх Мусоргского нужных, достойных, настоящих вождей — все это «обманные» вожди, корыстные, свои дела обделяющие и смертельно боящиеся народа — в этом, по Мусоргскому, вся беда. А дай кромским бунтарям или стрельцам и даже на вид смиренным тихоням — пришлым людям (а с взяточником-подьячим у них расправа, небось, коротка!), дай им всем настоящим вожакам, они бы показали себя!

Эта живущая рядом «пугачевщина», простирающийся второй план произведения, образ грядущего, которое исправит, обязательно

исправит ошибки прошлого и которое принадлежит народу, — составляет зерно образа народа у Мусоргского. Шостакович дал «прорасти» этому зерну в своих редакциях обеих опер — и это, может быть, самое ценное в них.

Народ Мусоргского — это не только великое художественное открытие композитора, которому суждено было совершить истинно революционный поворот в русской музыке, в оперном театре, в мировом искусстве: ведь влияние Мусоргского на передовую музыку Запада и поныне огромно, но, увы! — как и многое другое в биографии Мусоргского, до сих пор никак и никем по-настоящему не учтено и не исследовано...

В народе — главном действующем лице музыкальных драм Мусоргского — нашел свое выражение весь комплекс его идей, его философия истории. Отсюда же идет и трагическая закуска его искусства (о которой писал сам композитор). Закуска эта — в разладе между душевным богатством народа и нищенским, убогим его реальным существованием, между мятежной мечтой о свободе и страшной, мучительной, рабской действительностью.

Кто виноват в бедах и несчастиях народных? По Мусоргскому — не только сядящие наверху Хованские, Голицыны, цари настоящие и поддельные, самозванные, все, кто куражится над народом, обманывает и угнетает его. Нет, по крайней мере часть вины лежит и на самих массах, пребывающих в невежестве и разброде, растрачивающих впустую, а зачастую и себе во вред свои исполинские силы.

Страстной любовью к родному народу, искренним желанием ему добра продиктованы эти горькие мысли Мусоргского. Надо только заметить, что Мусоргский не желал обидеть народ жалейной слезливостью и не терпел в искусстве настырной назидательности, не подбирал иллюстраций к заранее заданным идеям, а выводил эти идеи из самой жизни, из своей современности.

Художественные и общественные идеи, таким образом, сосуществовали у Мусоргского. Они были неразборчивы, составляя единое и неделимое целое. Вся жизнь Мусоргского без остатка была посвящена русскому искусству. Но и искусство его было посвящено жизни, оно возвращалось в жизнь, чтобы воздействовать на нее, переизменять, участвовать в борьбе за народное счастье.

«Всего себя подай людям — вот что теперь надо в искусстве», — писал Мусоргский Стасову. Эти слова звучат как кредо великого музыканта и как его завет грядущим поколениям. И мы страстно хотели бы, чтобы каждый советский музыкант слова эти вписал себе, не в тетрадку — в сердце!

М. СОКОЛЬСКИЙ.

108