

И. А. НЕМИРОВСКАЯ

*Государственный институт искусствознания*УДК
784(47):7.041

МУСОРГСКИЙ КАК ДЕТСКИЙ ПСИХОЛОГ

Обращение Модеста Петровича Мусоргского к миру детства соответствовало природе его души, располагающей к пониманию детей и способности вызывать ответную детскую любовь. При внутреннем одиночестве в нем была та особая доверчивость сердца, открытость, искренность, которые свойственны детям. «Удивительно мягкая и поэтическая душа», — говорит о нем А.Н. Пургольд (в замужестве Молаас) [8, с. 100]; характер «нежный до женственности и деликатный до наивности», — вспоминает А. А. Голенищев-Кутузов [3, с. 134].

Безусловно, в нем жила и ностальгическая тоска по детству — прекрасной и навек утерянной поре жизни, той поре, когда он был окружен ласковой заботой. В Мусоргском навсегда осталась нежнейшая любовь к матери и пристрастие к тому, что он делал в детские годы. Например, по воспоминаниям Александры Николаевны Молаас, «Модест Петрович больше всего любил ходить пешком и искать грибы, что ему напоминало детство, и он так наивно радовался, найдя хорошее грибное место <...> терпеть не мог, чтобы ловили рыбу на удочку. «Надо, — говорил он, — ловить сетью, чтобы не мучить напрасно рыбу, надо вообще всегда избегать делать больно какому бы то ни было живому существу и не заставлять страдать другого ни нравственно, ни физически» [8, с. 99].

Многие годы у него оставалась живая эмоциональная память о раннем периоде жизни, когда он ощущал себя «баловнем», то есть любимцем (такое выражение часто встречается в письмах композитора), память об органически присущей ребенку необходимости доброго к нему отношения и конечно же, любви, которой так сильно не хватало Модесту Петровичу во взрослом возрасте. И в жизни, и в творчестве он многократно пытался вернуть эмоциональное состояние «детства» — в сильных, искренних человеческих привязанностях и в создаваемых музыкальных произведениях. По мнению Г.Л. Головинского, такая тонкая психологическая материя, как потребность ребенка в душевном тепле, впервые превратилась в предмет художественного воплощения именно у Мусоргского [4, с. 287].

Глубинное понимание композитором детской психики, «понимание детей и взгляд на них как

на людей со своеобразным мирком, а не как на забавных кукол» (из письма М.П. Мусоргского В.В. Стасову от 23 июля 1873 по поводу вокального цикла «Детская» (цит. по: [9, с. 261])), привело его к ряду блестящих открытий, о которых и пойдет речь в данной статье.

ДЕТСКАЯ ТЕМА
В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРА

К детской теме Мусоргский обратился в первых фортепианных сочинениях: пьеса «Воспоминание детства» («Souvenir d'enfance», октябрь 1857), «Уголки» из задуманного цикла «Детские игры» («Ein Kinderscerz», первая версия — сентябрь 1859; вторая версия — май 1860), цикл «Из воспоминаний детства» в двух частях («Няня и я», «Первое наказание», апрель 1865). Идея создания детской бытовой и в то же время психологической сценки была продолжена в фортепианной литературе и позже, в одной из частей «Картинок с выставки» — «Тюильри. Ссора детей после игр» («Tuilleries. Dispute d'enfants apres jeux», 1874).

Мир детства вошел и в вокальные сочинения, начиная с конца 60-х — начала 70-х годов: «Детская песенка» на стихи Л. Мея (апрель 1868), «Вечерняя песенка» на стихи А.Н. Плещеева (март 1871), «Озорник» (декабрь 1867), «Сиротка» (январь 1868; вторая редакция — май 1874), камерно-вокальные циклы «Детская» (апрель 1868 — конец 1870) и «На даче» (август — сентябрь 1872) на слова Мусоргского¹.

Даже из краткого перечня произведений ясно, что тема детства у Мусоргского отмечена самыми разными содержательными гранями: портреты героев, бытовые и психологические сценки, социальные зарисовки, картинки природы, детские игры. Иногда эта тема связывается со сказкой: пьесы «Гном», «Балет невылупившихся птенцов», «Избушка на курьих ножках», «Баба Яга» из «Картинок с выставки»; песни «С няней» и «С куклой» из «Детской». Еще один пласт, хотя и косвенно, но все же пересекающийся с той же темой — многочисленные и, как правило, вовсе «не детские» колыбельные мастера. Наконец, она весьма существенна в опере «Борис Годунов», многие концепционно-драматургические линии которой тесно переплетены с мотивами детоубийст-

ва и, с другой стороны, — любви преступного царя к своим детям.

Необходимо отметить: при столь множественном подходе к рассматриваемой теме собственно произведений для детей Мусоргский не писал. И это вполне объяснимо, поскольку композитора волновали не столько инструктивно-воспитательные задачи, которые ставит перед автором музыка для детей, сколько сосредоточение на психологии ребенка, мире его души, на богатстве его переживаний, помыслов, эмоций.

В пьесах о детях Мусоргским выражена та яркость и непосредственность реакции на мир, которая свойственна человеку в самом начале жизни, схвачены характерные мгновения жизни ребенка. Они изменчивы и неустойчивы, сплетены прихотливо, проносятся бурной чередой подобно быстрому мельканию кадров фильма. Создается бесконечная вереница настроений, эмоциональных нюансов, психологических состояний: радость и волнение, испуг и любопытство, обида и упрек, жалоба и надежда, боль и отчаяние, игра и мечтание, испытания жизни и потребность в сказке... Но главное — передан огромный, загадочный и прекрасный мир, который до той или иной степени утрачивается взрослым человеком.

Подход композитора к этому миру абсолютно серьезен, в нем нет особого умиления: он видит и художественно преподносит нам реальные составляющие детского характера, где добро и зло так же нераздельны, как и у взрослых. Но поскольку дети еще не успевают выработать и значительно развить сдерживающие центры сознания, амплитуда и выражение их эмоций, желаний, страстей могут заметно «зашкаливать». С особой силой Мусоргским показана детская безжалостность, далеко не всегда происходящая по неразумию. Таков, например, «озорник», нагло издевающийся над старухой, или мальчишки в сцене с Юродивым в «Борисе Годунове».

В творчестве композитора достаточно ярко просматривается индивидуальная *авторская музыкальная поэтика детства*. Исследование отмеченной темы в подобном аспекте подводит к постановке и решению проблемы редкого в истории музыки феномена композитора-«детского психолога». Рассмотрим эволюционный путь формирования и развития подобной образности у Мусоргского.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ПОЭТИКА МИРА ДЕТСТВА В СОЧИНЕНИЯХ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

Как подлинный психолог, композитор сразу же, с самых ранних опусов запечатлевает крайние по-

люсы состояния души маленького по возрасту, но уже содержащего микрокосм взрослых страстей, человека: ласковую мягкость и яростно-напряженную агрессию. Более того, он педалирует этот контраст, и даже не контраст, а внутренний психологический конфликт, живущий в любой личности, в которой сложно переплетены добро и зло, горнее и дольнее, высокое ангельское и низкое мирское. Так, в цикле «Из воспоминаний детства» (1865), состоящем всего из двух пьес, в концентрированном виде сосредоточен именно такой контраст-конфликт: светлые эмоции (№ 1 «Няня и я») и крайне негативные (№ 2 «Первое наказание»).

Комплекс детской музыкальной поэтики намечается в самой первой фортепианной пьесе композитора — в *h moll'*ном «Воспоминании детства» (1857). Его определяет изысканность в выборе средств при интонационной и жанровой простоте тематизма. И хотя типично детских интонаций здесь еще нет, в целом пьесе отличает настроенные мягкости, лиризма и поэтичности, элегической дымки воспоминаний по прекрасному романтическому времени, по домашнему теплу. Ее стиль близок фортепианным сочинениям Чайковского: полетность аккордов вступления, задумчивость основной темы, ее романсные интонации (т. 30), *G dur'*ные мотивы русских плясовых притоптываний (средний раздел, т. 72) — все окрашено особой ласковой нежностью. Изяществу и в то же время эмоциональной согретости в большой мере способствуют темп (*Allegretto*, *quasi Andante*), «задушевность» плагальных гармонических красок (с опорой на Π^5_6), преобладание высоких регистров, гибкость фактуры и артикуляции.

В *D dur'*ной пьесе «Уголки» — тот же комплекс, но при ином жанрово-содержательном модуле: *скерцо* (обозначение композитора). Здесь индивидуально переосмыслен типичный образ веселой и светлой *детской игры*. Этому способствует в первую очередь сложная прихотливость индивидуально сконструированной формы² с характерным нарочитым «запутыванием» тематического материала (точные и варьированные повторы простейших мелодических оборотов, интонационное сходство рефрена и эпизодов). Ощущение полетности, изящества, даже некой «игрушечности» создается благодаря быстроте темпа (*Vivo*), высоте регистра (вплоть до *fis*³; поначалу низкого регистра нет вовсе), прозрачности фактуры, преобладанию стаккато, квадратности структур и т.п. Тому же эффекту способствуют бесконечные мелодические «кружения» (т. 50–71), переключки нисходящих квинтовых мотивов в разных регистрах инструмента (т. 75–79), множество «бегущих» гам-

мообразных движений «вверх — вниз». Все это легко ассоциируется с подвижностью детей, их болтовней и быстрыми мельканиями, с беготней в процессе игры.

Так со всей отчетливостью выразилась присущая творчеству Мусоргского яркая театральность, «зримость» изображаемых сцен — качество, достигающее кульминации к концу «Уголков» (кода), где особо изысканна динамика ($ff < > pp < > sf$ — т. 390–401), гармония (последовательность трезвучий $h\text{ moll} — B\text{ dur} — h\text{ moll}$), регистр (высочайший — вплоть до d^4). Искристость звучания заключительного «улетающего» пассажа ($pp < > sf$ — т. 398–401) может произвести впечатление реальной зарисовки быта: дети стремительно убегают, «разлетаясь» в разные стороны. Ярko ощутим и национальный колорит пьесы, особенно при звукоподражании игре на балалайке (т. 87–99, 157–167, 362–370).

Это сочинение настолько удалось двадцатилетнему композитору, что прочно вошло в его исполнительский репертуар: именно «Уголки» неоднократно звучали во время последней совместной гастрольной поездки Мусоргского с певицей Леоновой.

То же сочетание простоты и изысканности, но с другим образно-жанровым поворотом заметно в первом $G\text{ dur}$ -ном номере цикла «Из воспоминаний детства» — «Няня и я». Содержание пьесы перекликается с созданной впоследствии песней «С няней» (№ 1 цикла «Детская»). Тонкую материю переданного в фортепианном сочинении психологического состояния ребенка можно воспринять как ласковую чистоту обращения малыша к любящему, родному, все понимающему человеку. В пьесе явно выражены черты *колыбельной* (эффект покачивания, многократный повтор и варьирование небольших по масштабу мотивов), которые придают ощущение *растворенности в тихом счастье*, погруженности в поэтическое состояние покоя, когда детское сознание находится на грани полуяви-полусна. В то же время сочинение от начала и до конца проникнуто *речевой интонацией мягкой просьбы* и во многом перекликается с «Просящим ребенком» Шумана («Детские сцены»). Не случайно по поводу именно этой миниатюры К.В. Зенкин говорит о «шумановском качестве концентрированной обращенности интонации к собеседнику» у Мусоргского [6, с. 278]. Как и у Шумана, в пьесе «Няня и я» особенно выразительна заключительная интонация доверительного детского вопроса (можно представить малыша с широко распахнутыми глазами)³. Она предвосхищает окончания песен «Жук» («*Что ж это с ним случилось, с жу-*

ком-то?»), «На сон грядущий» («*Так? Нянюшка?*») из «Детской» или «Кот Матрос» («*Каков кот-то, мама,... а?*») из цикла «На даче». Изысканность настроения кроется не только в жанровом и интонационном своеобразии пьесы, но и в гармоническом языке этого номера в целом⁴. Простота определяется неизменной повторяемостью мотива нисходящей секунды, ясностью гомофонно-гармонической фактуры, небольшими масштабами сочинения и отсутствием контрастов.

Новый образный модус в мировой музыкальной литературе о детях впервые появился в $a\text{ moll}$ -ном «Первом наказании» (вторая часть «Из воспоминаний детства»). Перед нами — сложное душевное состояние ребенка, лишенного свободы, запертого в чулан (подзаголовок пьесы — «Няня запирает меня в темную комнату»). В нем кипят страсти: *обида, доходящая до бессильной ярости, отчаяния, злости*; в его душе — полная дисгармония. Здесь налицо важное художественное открытие Мусоргского: детские эмоции, пусть и возникшие по ничтожному (с нашей точки зрения) поводу, сильны не менее, а возможно и более, чем у взрослых.

В жанровом отношении это выражено достаточно непривычным для музыки о детях непрерывным бегом *токкаты*, которая в отличие, например, от легкого игрового скерцо «Уголков» направлена не на сюжетные перипетии сценки, а на душевное переживание ребенка, контрастирующее внешней ситуации — ограниченности свободы передвижения запертого в чулан малыша. При этом сам психологический контраст — порыв к освобождению и невозможность его осуществить — создают особое состояние «внутреннего кипения» при нервозности, неуравновешенности, злости и ярости от собственного бессилия. В сходную ситуацию попадает и герой песни «В углу» из «Детской», но он блестяще преодолевает создавшееся положение.

В философско-психологическом плане существенно то обстоятельство, что образный строй и даже сам характер агрессивно-напористого движения этой пьесы с присущими ему (как будто не связанными друг с другом интонациями) предвосхищает многие «взрослые» трагедийные образы Мусоргского. Прежде всего, сцены разбушевавшейся толпы в картинах «У Василия Блаженного» и «Под Кромами» из оперы «Борис Годунов». Так Мусоргский чисто музыкальными средствами подчеркивает один из важных законов психологии: сильно выраженные агрессивные свойства человеческого характера (и тем более взбунтовавшейся толпы) вполне могут иметь своим истоком нанесенную в детском возрасте обиду.

Отмеченное эмоциональное состояние героя в большой мере определяется фактурой заполняющих практически весь диапазон фортепиано «вздыбленных» октавных репетиций при кажущейся нерасчлененности метра и композиционной структуры (что непосредственно близко, например, оркестровому вступлению к сцене «У Василия Блаженного»). Мусоргский предвосхищает здесь крещендирующие композиции XX века с их текучестью формы, непропорциональностью разделов и мощной кульминацией в конце (*fff* и *sff*, тритоновость, сталкивание крайних регистров: *A-gis*⁴). Подобная структура в сочетании с «разорванностью» мелодии (резкими скачками, в том числе на тритоны, децимы, уменьшенные кварты, септимы, октавы и т.п.), с диссонантностью гармонических образований (вплоть до оборота: VII³₄ с прибавленной квартой [*d-f-gis-h-c*] — Т [т. 62–63]) весьма способствуют характеру жесткого напора. Непредсказуемость, буйство, дикость этой силы усугубляются «насилованным» членением формы — внезапными вторжениями резких кадансирующих аккордов, что может восприниматься и как чисто сценический эффект: при попытке выбраться из «темницы» «узник» время от времени колотит в запертую дверь, физически наталкиваясь на нее (см. т. 14, 15, 29, 44, 62, 63).

Так в ранних фортепианных пьесах Мусоргского предстают весьма разнообразные, в том числе не затрагиваемые ранее в произведениях о детях, содержательные модусы и жанровые характеристики. Определяются и черты музыкальной поэтики, присущие миру детства в его творчестве: при явном новаторстве и огромном разнообразии каждого из языковых средств, все они направлены на достижение синтеза простоты и изысканности, а пути создания этого синтеза бесконечно разнообразны, как и сами средства музыкального языка.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ПОЭТИКА МИРА ДЕТСТВА В ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

Особенно полно детская психология раскрывается тогда, когда музыка мастера сочетается со словом. В области камерно-вокального творчества — часто с текстом самого композитора. Первые песни из этого ряда — «Озорник» (декабрь 1867), «Сиротка» (январь 1868) и «Дитя» (апрель 1868). Ими отмечено начало нового этапа творческой эволюции композитора: психологизм подхода к решению образа героя предстающей перед слушателями сцены доходит до чрезвычайно высокого уровня, что непосредственно связано с новым и оригинальным художественным методом, охарактеризованным

в исследовательской литературе как «вокальный театр»⁶, воистину потрясающий душу «зрителя».

Ничего подобного и сравнимого с песней «Озорник» с точки зрения проникновения в глубины психики героя, а также с точки зрения ее содержательного и жанрового модуса, в художественной музыкальной литературе до Мусоргского не существовало. Нигде до этого не была показана дерзкая насмешка мальчишки над старухой, перерастающая в наглую *издевательство*. Сама же разбушевавшаяся анархия эмоций (уже не маленького ребенка, а скорее, подросткового «тинэйджера»), не сдерживаемая тормозящими центрами, удивительно сильна. «Героя» буквально распирает лихая, наотмашь, весельем брызжущая злость. По замечанию Ц.А. Кюи, текст и музыка проникнуты «тем щемящим комизмом, от которого делается жутко и больно» [7, с. 210], Г.Л. Головинский и М.Д. Сабинаина говорят о порою создаваемом впечатлении, что «герой пьесы ведет жестокую игру со своим жалким, немощным «противником», увертываясь от воображаемых ударов и забегая с разных сторон» [4, с. 252].

Перед нами — наиболее ранний в истории музыкального искусства пример детского «антигероя», вписанного в трагическую сцену. Метод гротеска, к которому прибегает автор, потому воспринимается здесь столь тягостно и мучительно, что он заостряет внимание на искореженной жизнью душе *ребенка* (пусть даже подросткового).

По мощи выраженной агрессии конец «Озорника» («Раззудись плечо, размахнись клюка, расходишь, карга старая!» — т. 55) явно перекликается с хором «Расходилась, разгулялась сила, удал молодецкая» из «Бориса Годунова». В.В. Стасов сравнивал пьесу со сценами из последнего акта оперы (правда, другими) — с издевательством народа над боярином Хрущовым и с мальчишками в сцене с Юродивым⁷. Мусоргский показывает, что в детских «забавах» может быть заложено начало многих отталкивающих свойств человека: ненависти, злости, жестокости, цинизма. Они возрастают во сто крат, когда люди сплываются в толпу, охваченную стихией издеательства, мести и разрушения.

Жанровый облик «Озорника» представляет собой сложный микст, включающий речевую скороговорку, детскую дразнилку, отчасти сказовость («По лесам бредешь — звери мечутся», — т. 26), отчасти глумливое величание-хорал («Ой, поджарая, баба старая», — т. 19), а также аллюзию на девичье причитание («За тобой же вслед, моя родная», — т. 38); здесь наблюдается непосредственное сходство с хоровым плачем девушек «Ты помилуй

нас, не во гнев тебе, не в обиду будь это сказано» из первого действия оперы Бородина «Князь Игорь». Все составляющие аккумулярованы в своеобразное скерцо, образно-этическая оценка которого была дана еще Ц.А. Кюи: «мучительное скерцо» (цит. по: [4, с. 252]). Е.А. Ручьевская акцентирует в пьесе истоки «речевой «дразнилки» и шире, — речевой интонации в целом [15, с.149]; Е.Е. Дуранина подчеркивает (как и в других «вокальных скороговорках» Мусоргского — «Гопак», «По грибы») тяготение к промежуточным типам народного творчества, первоосновой которых являются считалки, прибаутки, дразнилки [5, с. 105], то есть жанры детского фольклора.

В «Озорнике» акцентирован театрально-актерский слой произведения: можно легко представить старуху, не раз пытающуюся ударить парня (рефрен «Ой, не бей!»). В конце концов она, возможно, попадает в него своей клюкой («Ой, ой, ой, не бей, ой!»). Но, разумеется, на первом плане — действия «озорника», через которые и составляется его яркий психологический портрет. Он, все больше и больше втягиваясь в злую игру (когда шутка постепенно перестает ею быть), упивается природной силой и безнаказанностью, возвышаясь, таким образом, в собственных глазах. Он язвит, оскорбляет и больно жалит человеческое достоинство (например, — «Востроносая, серебряная, пучеглазая, поцелуй!»), пуская в ход, по справедливому замечанию Г.Л. Головинского, «сопутствующие дразнилке, так сказать, житейские «исполнительские приемы» — гримасы, жесты, ужимки» [4, с. 252].

Как и фортепианная пьеса «Первое наказание», эта песня построена по принципу крещендирующей композиции, в которой текучесть формы, непропорциональность композиционных разделов и кульминация в конце вызваны, разумеется, содержанием — как бы единой волной нарастания лихой разнузданности распоясавшегося «героя». Последняя фраза — «Ой, баушка! Ой, родная, ой, красавушка! Ой, ой, ой, не бей, ой!» — отмечена хроматизмами в средних голосах, квартерсекундаккордами, тритонами, динамикой *ff* (ее последнему звуку соответствует *sf*).

При всем богатстве сценического действия «Озорника», сам психологический портрет мальчишки дан в едином эмоционально-смысловом ракурсе издевки, диапазон которой колеблется от дерзости до жестокости и упоения собственным превосходством над противником.

Песня «Сиротка» — следующий этап в раскрытии детской психологии. В ней показан не только широкий спектр одного внутреннего состояния, но и перерастание этого состояния — под

воздействием сильнейших эмоций — в другое, противоположное первоначальному. В данном случае, скорбь, мольба о помощи сменяются отчаянием с заключенной в нем потенциальной угрозой. В целом, песня вызывает чувство острейшего сострадания и жалости, в особенности потому, что перед нами не просто голодающий человек, но *голодающий ребенок*. Он абсолютно беззащитен в своем горе и, что очень важно, он потерял всяческую надежду на милосердие людей, более того, веру в справедливое устройство мира. Его никто не любит, душа его глубоко страдает, поскольку в ней не может не пошатнуться система человеческих (христианских) ценностей. Голод, о котором здесь идет речь, — не только физический, но и духовный. А мастерство Мусоргского-психолога и драматурга создает эффект присутствия и, соответственно, острого «со-страдания». Думается, никто ранее в истории музыкальной культуры не выразил столь трагическую картину рушащегося мира в детском сознании, буквально умирающей от горя души.

В этом контексте уместно привести слова статьи В.В. Стасова «Перов и Мусоргский»: «Выражения безысходных страданий, следы вечных побоев нарисовались на усталых бледных личиках; целая жизнь рассказана в их лохмотьях, позах, в тяжком повороте их голов, в измученных глазах...» [16, с. 129]. В связи с «Сироткой» Ю.Д. Энгель пишет о «будничном трагизме непримиримой нищеты» [17, с. 97], И.Я. Вершинина — о «страхе и недетской укоризне» [2, с. 76], Г.Л. Головинский — о «вопле голодного, доведенного до отчаяния, до крайней черты маленького существа» [4, с. 239].

Подобного содержательного модуса до Мусоргского не существовало. И хотя повышенный тонус трагической экспрессии в выражении душевной боли, даже безумия, проникает в камерно-вокальную лирику уже с первой половины XIX века (Шуберт, Шуман, Даргомыжский), он все же столь остро не касается детской темы. А фортепианные пьесы Шумана «Просящий ребенок» («Детские сцены») и «Бедный сиротка» («Альбом для юношества») при всей выразительности их начальных по-детски искренних, доверительных, не предполагающих отказа мотивов-«обращений», при почти речевой убедительности их интонационного профиля, отражают различную степень печали, но никак не безысходной обиды, горя и страха от угрозы голодной смерти.

Жанровая основа песни также весьма непроста. Здесь сочетаются речитатив, плач, эпическая сказовость (средний раздел) и черты колыбельной

(начальная размеренность движения, повторы мотивов). Подобный сплав (исключая сказовость), как и интонации мольбы (в объеме нисходящей терции), близки характеристике Юродивого из сцены «У Василия Блаженного». Такое соприкосновение вполне закономерно, поскольку в обоих случаях перед нами — детская чистота души, ее наивность, неумение подозревать и предвидеть «злое», в конечном счете — столь пронзительная для нас полная незащищенность перед злом.

Как и в других остро эмоциональных пьесах или сценах из крупных театрално-драматических произведений Мусоргского, в песне «Сиротка» — крещендирующая композиция. Ее структурный профиль и экспрессивный накал, равно как и непосредственное сюжетное сходство, явно перекликаются с хором «Хлеба!» из «Бориса Годунова». Можно даже считать, что мольба ребенка о милостыне является одним из прообразов этой оперной сцены. В обоих случаях из жалобы постепенно прорастает требование и скрытая до поры до времени угроза (правда, степень ее различна), а из жанра плача вызревают мотивы могучих речевых скандирований, напоминающих некоторые фольклорные и «кучкистские» образцы богатырских песен вольницы. Звучание обеих кульминаций жестко, а фраза «С голоду смерть страшна, с холоду стынет кровь» интонационно сходна с темой «Ой, ты, сила, силушка» из «Сцены под Кромами» и содержит общие для них черты плясовых притоптываний.

Родство песни с оперными сценами из «Бориса Годунова» свидетельствует о глубинном художественном постижении Мусоргским важных законов психологии. Личность ребенка бунтует, кричит от обиды, и это детское унижение, смятение его души вполне могут заложить в нем готовность в будущем к бунту деятельному, социальному.

Новый поворот детской темы, вполне закономерный для эволюции творчества Мусоргского — в песне «Дитя» («С няней»)⁸. В отличие от двух предыдущих вокальных сценок, мы попадаем в комфортный, защищенный от социальных катаклизмов и экстремальных ситуаций мир «детской» из обеспеченной семьи. Маленькая девочка просит нянюшку рассказать ей сказку «про Буку страшного» и перебирает запомнившиеся и потрясшие ее воображение эпизоды. При этом она настолько себя внутренне взвинчивает, погружаясь в содержание «страшной» сказки, что с трудом выбирается из него, переключаясь на сказку «смешную». Так в художественном анализе детской души автор подошел к «чистому случаю» психологического исследования. Он показал присущие детям бурные

всплески эмоций как бы «на ровном месте», импульсивность их мировосприятия, повышенную возбудимость, не зависящую от жизненных обстоятельств (проявляющуюся даже в самых, казалось бы, спокойных ситуациях и при благоприятных условиях). То, что часто неверно воспринимается как детский каприз. В результате перед нами — не только яркий портрет-зарисовка, но именно психологическая сценка со сложно-прихотливой сменой настроений, обусловленной способностью героини сопереживать сказочным героям как живым людям, воспринимать сказку как реальность.

Тонкость художественного воплощения имманентно присущих психологии ребенка черт проявилась и в жанровом генезисе пьесы: мгновенные, словно непредсказуемые чередования разных типов интонации в большой мере способствуют здесь передаче спонтанности хода мысли, неожиданных эмоциональных поворотов (*сказовые, песенные, декламационные* мотивы буквально разбиваются *речевыми* вторжениями). То же относится и к абсолютно новаторской музыкальной поэтике (особенно в области метрики), направленной на выражение естественности речи героини⁹. Повторяя запомнившиеся фрагменты нянинных сказок, она естественно имитирует нянины интонации. Однако их степенный характер рушится чрезвычайно непосредственным эмоциональным стилем изложения у ребенка: длинные строки разбиваются короткими иррегулярно чередующимися мотивами (хореическими, амфибрахическими, дактилическими и т.д.). Балансирование между хорошо запомнившейся девочке взрослой речью и потребностью выразить мысль по-своему передает индивидуальность маленькой героини, «по-детски философствующее сознание» (выражение Б. В. Асафьева: [1, с.101]).

«Индивидуализация чужого» дает особую возможность прочувствовать во всех нюансах, что именно ребенок ощущает в каждый конкретный момент, подслушать его интонацию, «увидеть» то, о чем говорится.

Нежность, сердечное тепло, любовную доверительность выдает характерное изменение строки тонического стиха, особый эмоциональный акцент на слове *милая*. Вместо «Расскажи мне, нянюшка, / расскажи мне, *милая*» (обычная для эпического сказа акцентировка) звучит: «Расскажи мне, нянюшка, / расскажи мне, / *милая*» (иррегулярная акцентировка).

Смешанное чувство притягивающего к себе ужаса воссоздано неожиданными остановками-паузами, долгим по времени звуком на слове «*страшного*», падающими — «летающими в пропасть» — тритоновыми мотивами. Можно пред-

ставить себе мимику ребенка, его расширенные и наполняющиеся ужасом глаза. Вместо сказовой «няниной» строки «Про того, / про буку страшного» (обычная акцентировка) звучит интонация замирающей от страха девочки «Про того, / про буку, / страшного» (иррегулярная акцентировка).

Испуг девочки передает, прежде всего, множество «лишних» акцентов, способствующих ощущению нервного трепета, эмоциональной взвинченности. Вместо спокойной интонации «И как грыз он их белые косточки, / и как дети кричали, плакали» (обычная акцентировка) звучит «И как *грыз* он их белые косточки, / и как *дети*, / кричали, / плакали» (иррегулярная акцентировка, непосредственно сопряженная здесь с мелодическим рисунком — превышением вершин, совпадающих с каждым новым акцентом внутри мотивов).

Все это, в конечном счете, рисует на редкость живой детский портрет.

Написав песню и, возможно, почувствовав столь желанную способность выразить в музыке сложный мир души человека, Мусоргский решил посвятить «Дитя» музыканту, которого боготворил, художественные принципы которого всячески стремился развивать. Торжественность момента отражена в надписи на дарственном экземпляре: «Великому учителю музыкальной правды Александру Сергеевичу Даргомыжскому».

Подлинный шедевр проникновения в глубины детской психологии — вторая песня цикла «Детская» «В углу». Ее герой — положительный мальчик из барской семьи лет четырех-пяти, ничего общего с Озорником не имеющий. Напроказившего (не сильно) ребенка няня поставила в угол. Сначала он оправдывается, перекладывая вину на котеночка, затем обидевшись, убедившись в собственной правоте и несправедливости наказания, ворчит, подчеркивает нянюшкино «недостойство» («а няня злая, старая, у няни носик-то запачканный») и тем самым мысленно утверждает в моральной победе над ней. Вся эта логическая цепь проводится им не только с изяществом, свойственным не всякому дипломату, но и с полной искренностью, взрослым недоступной. Мишенька прекрасно (при том интуитивно) освоил и блестяще владеет всеми основными приемами взрослой демагогии. Подчеркнем: он не монстр, а хороший, добрый мальчик, о чем свидетельствует многое, в частности, наказание, которое он придумал няне («Миша больше не будет любить свою нянюшку, вот что!»)¹⁰.

Трудноразделимое смешение добра и зла, подмеченное автором в душе ребенка, не только не имело аналогов в современном композиторе музы-

кальном искусстве, но и намного опередило открытия детских психологов. Как и в других номерах цикла «Детская», в песне «В углу» Мусоргский воспользовался своим художественным открытием — новым способом претворения сложных психологических коллизий, происходящих в душе человека, что связано с особым качеством музыкального текста — с предельной концентрацией смысла в каждой интонации. Нейтральный в интонационном отношении материал при этом отсутствует вовсе. То есть весь содержательный, драматургический и сценический план пьесы-сценки можно прочесть только по ее интонационному развитию. Этот художественный прием, ставший важной составляющей творческого метода композитора, обозначен нами как «интонационный сценарий»¹¹.

Знаменательно, что он отработывался преимущественно в произведениях о детях, особенно в камерно-вокальных. Детский говор отличается необычайной выразительностью, смены различных интонаций происходят почти мгновенно, иногда совсем неожиданно и зависят от малейших изгибов мысли, эмоций, от речи собеседников, от темы разговора, от того, кому адресованы те или иные слова и т.д. Декларируя свои эстетические позиции по этому поводу («моя музыка должна быть художественным воспроизведением человеческой речи во всех тончайших изгибах ее»), Мусоргский выделяет в качестве «идеала, к которому стремится», четыре песни; три из них посвящены детям: «Сиротка», «Еремушка», «Ребенок»¹².

МИР ДЕТСТВА КАК МИР ТВОРЧЕСКИХ ОТКРЫТИЙ

Художественное внедрение в мир детства во многом способствовало нестандартным решениям Мусоргского, его творческим открытиям, касающимся самых разных областей стиля. Они непосредственно проявились в композиционной структуре произведений — в обращении к крещендирующей композиции или в намеренной «запутанности» формы, по внешней видимости происходящей от неумения, от недостатка мастерства, но совершенно необходимой для создания нужного образа. Включение любых, даже самых сложных, непривычных средств музыкальной поэтики сочеталось с тесным переплетением простоты и особой, тонкой изысканности, присущей детским портретам в любых видах искусства у художников разных эпох и национальных культур (вспомним, например, шедевры русских мастеров — Борови-

ковского, Левицкого, Рокотова, Брюллова, Тропинина, Венецианова, Перова, Маковского и др.).

Новой оказалась и жанровая система, где нередко синтезировались типичные интонации народной и бытовой музыки со специфическими, связанными именно с детским фольклором — считалками, дразнилками, прибаутками. Возникли неожиданные жанровые миксты, в разных случаях по-разному соединяющие сказовость, речевую скороговорку, детскую дразнилку, глумливое величание-хорал, девичье причитание, речитатив и др.

В связи с детской образностью у Мусоргского откристаллизовался и новый творческий метод — «интонационный сценарий», в целом определивший подход мастера к художественному претворению человеческой речи в музыку. К ярким новациям автора следует отнести и те содержательные модусы, которые ранее не встречались в музыкальной литературе. Обида, доходящая до бессильной ярости («Первое наказание»), грубое издевательство над старухой («Озорник»), умирающая от отчаяния сиротская душа («Сиротка»).

Те же модусы, к которым уже обращались предшественники и современники Мусоргского, трактованы им с несравненно большей глубиной психологического анализа: детские игры («Уголки»), наказанный ребенок («В углу»), пересказ нянинных сказок («С няней»), растворенность в тихом счастье, погруженность в поэтическое состояние покоя на грани полуяви-полусна («Няня и я») и др.

В собранных в единый цикл зарисовках детей («Детская») через мир ребенка композитором раскрыт микрокосм жизни человека. Перед нами важные ее проявления: забота и нежность («С куклой»), сочувствие («Жук»), обида и попытка самоутверждения («В углу»), мечта, где смешное торжествует над страшным, добро над злом («С няней»), сосредоточенность в молитве («На сон грядущий»), столкновение со смертью («Жук»). Все это передано необычайно драматично, можно сказать, с театральной выпуклостью, осязаемостью каждого образа, положения, ситуации.

И все же самое главное художественное открытие русского мастера в области мира детства — поразительная глубина проникновения в детскую психологию, в сложный мир логики, рассуждений, эмоциональных импульсов, настроений, во внутренние пружины поведения, стимулы тех или иных поступков, в процесс формирования убеждений и характера ребенка. С достоверностью подлинного исследователя он показал органически присущую детям спонтанность хода мысли, повышенную воз-

будимость, неуравновешенность, непредсказуемость неожиданных поворотов эмоций, бурные всплески чувств как бы «на ровном месте», выразил колоссальную амплитуду этих чувств, вплоть до их разбушевавшейся анархии, не сдерживаемой тормозящими центрами, вплоть до безысходности рушащегося в детском сознании мира.

Мусоргский запечатлел не только крайние полюсы внутренних состояний маленького существа, но и изначально содержащийся в его душе микрокосм взрослых страстей, воплотив в художественных произведениях глубинную, онтологическую природу любой человеческой личности с присущим ей нераздельным смешением добра и зла.

Композитор раскрыл в музыке о детях и некоторые фундаментальные законы психологии: в ребяческих небезобидных «забавах» могут быть заложены многие отталкивающие качества будущего характера человека, а сильно выраженные агрессивные свойства личности нередко берут истоки в нанесенной ребенку несправедливой обиде.

В основе отношения автора к своим героям лежит уважение к их личности, полная серьезность сопереживания их детским (а порой и не детским) проблемам. Художник смотрит на них не с позиции доброго дядюшки или мудрого старшего брата, а изнутри самого ребенка, как бы переселяясь на какое-то время в него самого, глубоко проникая в психологию сложно устроенной натуры.

Все это позволяет говорить о Мусоргском как о редком в истории искусства феномене композитора-«детского психолога». Однако автор подходит к исследованию детской психологии не как к отдельной, самостоятельной теме, изолированной от других тем, не как к отдельному пласту жизни, важному наряду с другими жизненными пластами. Обращение к миру детства позволяет ему по-новому и с новой полнотой постичь общечеловеческие и социальные проблемы, через душу ребенка увидеть, как в капле воды, всю картину мира.

И именно этим своим качеством он входит в контекст русского искусства, для которого основной стимул художественного исследования всегда заключался не в специальных поисках новых жанров, тем или героев, но в прочтении огромной глубины жизни как единого целого. В этом Мусоргский оказался близок своим великим современникам и соотечественникам Некрасову, Тургеневу, Григоровичу, Достоевскому, Толстому.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ О самостоятельном значении неоконченного вокального цикла Мусоргского «На даче» см.: Немировская И.А. Забытый вокальный цикл Мусоргского // Музыка России от Средневековья до современности / ред.-сост. М.Г. Арановский. — М., 2004.

² Трех-семичастная, образующая свободное рондо, где центральный эпизод *h moll* (т. 171–291) в точности отражает общую композицию произведения.

³ Восходящий мелодический ход на неустойчивой гармонии: D_7 у Шумана; VI — у Мусоргского.

⁴ D_9 — T с секстой (т. 2–3, 14–15), D_{11} (т. 20), хроматические сползания в мелодии с чередованием натурального и гармонического мажора на T - D органном пункте, сопровождающиеся D_9 (т. 22), $II_7^{\#1}$ гармонический (т. 25).

⁵ Экспозиционный и средний разделы слиты и вместе занимают 44 такта, реприза — 19 тактов, кода — 8 тактов.

⁶ Проблема вокального театра Мусоргского была поставлена Е.Е. Дурандиной в ее кн.: Вокальное творчество Мусоргского. — М., 1985.

⁷ «Народ, собирающийся чинить расправу над боярином, — писал критик, — играет с ним как кошка с пойманной мышью, и насмешливо, с поклонами, величает его» [16, с. 82]. «Озорник» — «это еще фигура из одной породы с мальчишками из последнего акта в «Борисе» [там же, с. 130].

⁸ Первоначальный вариант названия песни — «Дитя» (1868), последующие — «Ребенок», «Дитя с нянею», окончательный — «С няней» (№ 1 цикла «Детская», 1870).

⁹ Ломая традиционные представления о нормах записи музыки, размер этой песни вызвал крайнее раздражение у «пуританствующих» критиков. Оно оригинально проявилось, например, при знакомстве Листа с «Детской». Присутствовавшая при этом Аделаида фон Шорн ярко описала произошедший спор маэстро о новой русской музыке с известным тогда музыкальным критиком Отто Лессманом: «Критик, который с едва заметной усмешкой, взглянув на ритмы первой страницы, уже готов был торжествовать; счет на этой странице изменялся при всяком такте, начинаясь, как я сама в том убедилась, вместе с прочими с $7/4$, продолжаясь в $6/4$ и $5/4$ и доходя до $3/2$, $3/4$ и $4/4$, — семнадцать раз в течение 24 тактов». Но именно то, что Лессману показалось «чудовищной дикостью», вызвало восторг у Листа [9, с. 497].

¹⁰ О своеобразии интонационного развития и драматургии песен цикла «Детская», их жанровых истоков и музыкальной поэтики см. подробнее: [12; 14].

¹¹ См. подробнее там же. Иногда подобное интонационное развитие сопровождается яркими «сценическими ремарками», например: «капризно» («В углу»), «оживленно-болтливо», «свободно, почти говорком» («Кот Матрос»), «постепенно переходя в веселое настроение» («Поехал на палочке») и т.д.

¹² Письмо к Л. И. Шестаковой от 30 июля 1868 года [10, с. 68].

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б.В. Русская музыка о детях и для детей // Избранные труды. Т. 4. — М., 1955.
2. Вершинина И.Я. Речевая выразительность мелодики Мусоргского // Сов. музыка. — 1959. — № 7.
3. Голенищев-Кутузов А.А. Воспоминания о Мусоргском // Мусоргский в воспоминаниях современников. — М., 1989.
4. Головинский Г.Л., Сабина М.Д. Модест Петрович Мусоргский. — М., 1998.
5. Дурандина Е.Е. Вокальное творчество Мусоргского. — М., 1985.
6. Zenkin K.V. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. — М., 1997.
7. Кюи Ц.А. Избранные статьи. — Л., 1952.
8. Молас А.Н. Воспоминания о Мусоргском // Мусоргский в воспоминаниях современников. — М., 1989.
9. М.П. Мусоргский. Письма и документы / ред. А.Н. Римский-Корсаков. — М.; Л., 1932.
10. Мусоргский М.П. Письма. — М., 1981.
11. М.П. Мусоргский в воспоминаниях современников. — М., 1989.

Немировская Иза Абрамовна

ст. научный сотрудник
Государственного института искусствознания,
кандидат искусствоведения,
профессор Московского государственного
института музыки им. А. Шнитке

12. Немировская И.А. Метод интонационного сценария в камерно-вокальном творчестве Мусоргского (на примере цикла «Детская») // Музыкальная культура XIX–XX вв. / ред.-сост. И.А. Немировская. — М., 2002. — Вып. 2.

13. Немировская И.А. Забытый вокальный цикл Мусоргского // Музыка России от Средневековья до современности / ред.-сост. М.Г. Арановский. — М., 2004.

14. Немировская И.А. «Интонационный сценарий» в камерно-вокальном творчестве М. Мусоргского // Келдышевские чтения — 2006. К 95-летию со дня рождения И.В. Нестьева / сост. Н.Г. Шахназарова; ред. С.К. Лашенко. — М., 2007.

15. Ручьевская Е.А. Слово и внесловесное содержание в творчестве Мусоргского // Музыкальная академия. — 1993. — № 1.

16. Стасов В.В. Статьи о музыке. — М., 1977. — Вып. 3.

17. Энгель Ю.Д. Глазами современника // Избранные статьи о русской музыке (1898–1918). — М., 1971.