

Введение

1 Мусоргский и его театральное окружение

2 Композиторская режиссура в оркестровых, фортепианных, хоровых и камерно-вокальных сочинениях Мусоргского

Оркестровые сочинения

Фортепианные сочинения

Хоровые сочинения

Камерно-вокальные сочинения

Система сценических ремарок в вокальных сочинениях

Сценические ремарки, обозначающие физические действия

Авторские указания, касающиеся особенностей исполнения вокальных сочинений

Ремарки эмоционального плана

Система авторских указаний и текстология

Музыкально-выразительные средства как инструменты композиторской режиссуры

"Листья шумели уныло"

"Забытый"

"В четырех стенах"

"Кот Матрос"

"Над рекой"

3 Композиторская режиссура в сценических произведениях Мусоргского

Функции композиторской режиссуры на этапе возникновения замысла

Мышление действием

Сценическое действие и музыкально-сценическая форма

Система авторских сценических ремарок

Функции сценических ремарок в процессе формообразования

Проблема типологии сценических ремарок

Указания, обозначающие способы исполнения сольных и хоровых партий

Вступительные ремарки

Заключительные ремарки

Сквозное действие

Специфические приемы композиторской режиссуры в трактовке Мусоргского

Иллюзорное сценическое время

Иллюзорное сценическое пространство

Мизансценическое *crescendo*

Эффект безлюдной сцены

Фиксация линии поведения молчащих персонажей

Режиссерские ремарки как средство достижения сценической кульминации

Лейтмотивные функции сценических ремарок

Вариационная режиссерская техника

Литературный стиль сценических ремарок как режиссерский прием

Режиссерские функции сценического освещения

Режиссерский перпендикуляр

Ассоциативная режиссура

Режиссерская симфонизация

Заключение

Литература

Введение

Посвящается светлой памяти Марины Дмитриевны Сабининой

Общеизвестен и неоспорим тезис о том, что Мусоргский -- гениальный драматург.

Однако до сих пор в тени оставалась другая, не менее важная сторона его гения, -- а именно то, что Мусоргский еще и великий режиссер.

Подобное утверждение может показаться всего лишь хлесткой фразой или, по крайней мере, сильным преувеличением -- ведь, как известно, Мусоргский никогда не служил в профессиональном театре, а из пяти его оперных сочинений при жизни композитора была поставлена только вторая редакция "Бориса Годунова", да и то с громадными искажениями авторской воли.

Тем не менее, неповторимые черты художественной личности Мусоргского, круг его творческих интересов и, главное, огромный "режиссерский потенциал", заложенный в сочинениях композитора, -- все это позволяет с полным правом отнести Мусоргского к числу выдающихся композиторов-режиссеров.

Напомним, что проблема режиссерского мышления как особой, специфической стороны композиторского творчества в отечественном музыкознании впервые была поставлена и освещена в монографии М.Д.Сабининой об оперной драматургии Прокофьева.

Определяя прокофьевский музыкальный театр как "театр композитора-режиссера" (выделено М.Д.Сабининой. -- *Р.Б.*), исследователь указывает на два важнейших обстоятельства, позволяющих прийти к такому заключению. Первое -- характер самой творческой личности Прокофьева, его постоянное тяготение к различным театральным жанрам, многолетнее общение и сотрудничество с великими режиссерами -- Мейерхольдом, Таировым, Эйзенштейном. Второе обстоятельство, тесно связанное с первым, -- особая "режиссерская" направленность прокофьевских оперных партитур, где все музыкально-выразительные средства, сценические ремарки, иные авторские указания, существующие в неразрывном единстве и взаимосвязи, призваны предельно выпукло очертить и раскрыть малейшие особенности сценической жизни персонажей.

К явлению композиторской режиссуры М.Д.Сабинина не раз возвращалась и в дальнейшем. В частности, развитию важных теоретических положений в данной плоскости стала одна из глав ее капитальной монографии "Проблема взаимодействия музыкального и драматического театров в XX веке" (Рукопись. М., 1983).

Сегодня вполне очевидно, что понятие композиторской режиссуры, выдвинутое М.Д.Сабининой в связи с творчеством Прокофьева, выходит далеко за рамки индивидуальной стилистической характеристики.

Сама направленность творчества Мусоргского, а также особая, почти исключительная судьба его наследия, значительная часть которого и поныне не только не издана, но и попросту неизвестна, многократно усиливает актуальность и необходимость рассмотрения личности композитора и его произведений в театрально-режиссерском ракурсе.

На первый взгляд, подобная плоскость исследования почти всецело находится в сфере театроведения. Действительно, удельный вес театроведческой проблематики в изучении явления композиторской режиссуры весьма высок -- и это столь же неизбежное, сколь и необходимое условие для достижения значимых научных результатов.

Однако композиторская режиссура настолько вплетена в контекст творчества того или иного композитора, так неразсторжимо спаяна с другими гранями его художественного мышления --

эстетикой, драматургией, формообразованием, гармонией, мелодикой, оркестровкой, -- что плодотворное изучение этого явления попросту невозможно без профессиональных навыков музыкального анализа. А это обстоятельство уже само по себе вводит проблематику исследования композиторской режиссуры в орбиту музыкознания, определяя одновременно и научный приоритет этой гуманитарной дисциплины перед другими в изучении театрального мышления композиторов, и насущную актуальность постановки данной проблемы и подходов к ее решению именно со стороны ученых-музыковедов.

Что же касается непосредственно Мусоргского, то необходимость исследования специфики его режиссерского мышления музыковедами многократно усиливается весьма очевидным и в высшей степени существенным обстоятельством: той особой, почти исключительной ролью, которые играют в изучении любой плоскости его творчества, любого его сочинения вопросы **музыкальной текстологии**, разобраться в которых специалисту даже смежной области гуманитарного знания, как правило, не под силу.

Однако для того, чтобы приблизиться к постижению режиссерского мышления Мусоргского, необходимо вначале хотя бы кратко охарактеризовать сам объект исследования, очертить его границы и специфику, а также роль и место композиторской режиссуры в общей картине творческого процесса.

По существу, перед нами не просто одна из граней композиторского творчества, а неизученная донныне целая сфера художественного мышления -- сфера вполне самостоятельная, обладающая внутренними системными закономерностями, весьма разветвленной структурой и в то же время неразрывно связанная с другими сторонами творческого мышления композиторов.

Что же представляет собой эта сфера, которая в обобщенном виде названа "композиторской режиссурой"?

Ее можно определить как **совокупность замыслов и намерений композитора (и реализованных, и нереализованных на практике) в плоскости театрального воплощения собственных произведений**. Судить об этих замыслах и намерениях позволяют, как правило, те или иные письменные источники -- эпистолярное наследие, мемуары, воспоминания современников, протоколы и стенограммы репетиций, а также сценарии, либретто, клавиры, партитуры, наброски, эскизы, планы, заметки и т.д.

Вполне естественным и чрезвычайно важным в данном контексте является вопрос о соотношении и разграничении понятий **режиссуры и драматургии** в оперном произведении. Не претендуя на развернутое освещение этой проблемы, достойной отдельного исследования, следует все же отметить, что режиссура предстает как конкретное и индивидуальное воплощение драматургии, предполагающее детальную разработку внутренней и внешней линии поведения действующих лиц, элементов сценического оформления, световой партитуры и других параметров спектакля. При этом драматургия инвариантна, а ее режиссерское прочтение принципиально вариантно. Художественная и научная ценность *композиторской режиссуры* прежде всего в том, что она является частью синкретического, целостного авторского замысла и в то же время его первой по времени интерпретацией. В таком двуедином качестве композиторская режиссура должна непременно приниматься во внимание при обращении к любому оперному сочинению, -- как в практическом, так и в теоретическом плане.

Разумеется, сказанное вовсе не означает призыва к догматическому следованию всем без исключения сценическим указаниям композиторов прошлого в современных оперных постановках -- парадоксальным образом, это принесло бы серьезный вред и автору, и театру.

Разграничение понятий драматургии и режиссуры отнюдь не исчерпывается отмеченным сопоставлением инварианта и варианта, замысла и его интерпретации -- безусловно, разграничение это гораздо глубже и существеннее.

Применительно к интересующей нас плоскости рассмотрения музыкальную драматургию можно было бы определить как соотношение семантических полей как минимум двух элементов: *музыки и словесного текста* (стихотворного либо прозаического). Музыкальная режиссура в данном ракурсе определяется как соотношение семантических полей как минимум уже не двух, а трех элементов: *музыки, словесного текста и конкретного мизансценического видения*. Следует

особо подчеркнуть, что и в одном, и в другом случае имеется в виду не механическая сумма элементов, а их сложение в качественно иную синтетическую структуру, которая на порядок выше простого конгломерата.

Среди целого ряда факторов, определяющих коренное отличие композиторской драматургии от композиторской режиссуры, выделяется один, который можно было бы без преувеличения назвать лакмусовой бумажкой. Речь идет о явлении, которое выдающийся современный литературовед и филолог Е.Эткинд обозначил как "**приращение смысла**". Данное понятие может, на первый взгляд, показаться скорее метафорой, нежели научным термином, однако оно довольно точно отражает те важные качественные изменения, которые происходят со словом в поэзии по сравнению с прозой -- в работе Эткинда это показано весьма убедительно. Думается, равным образом понятие "приращение смысла" отражает специфику взаимодействия друг с другом контрастных искусств. Именно поэтому данное определение целесообразно привлечь для формализации отличий музыкальной режиссуры (и композиторской режиссуры в частности) от музыкальной драматургии -- причем сразу в нескольких плоскостях. Эти плоскости будут многократно рассмотрены нами в дальнейшем изложении -- как с теоретической, так и с исторической точки зрения.

В ракурсе творческого метода речь идет о том, что мизансценическое видение часто предшествует музыкальному решению. Для Мусоргского это характерно в высшей степени (конкретные примеры такого рода приведены в начале третьей главы настоящей работы).

В аспекте конечного воплощения композитором творческого замысла обращает на себя внимание подчиненность музыкальной формы (и как процесса, и как результата) сценическим закономерностям -- независимо от того, имеем ли мы в виду сочинения театральные жанры или произведения, прямо для сцены не предназначенные. Это может выражаться в виде едва заметной тенденции, или же, напротив, в виде резкого разрыва (иногда мнимого, иногда реального) с традициями и стереотипами формообразования в музыке.

В плоскости психологии восприятия публики следует говорить о двух обязательных перекрестных компонентах: **внутреннем видении сценической картины слушателем и слышании зрителем пластических ритмов и интонаций**, которые реализуют себя посредством смены мизансцен и явлений, а также иными специфически театральными средствами.

В сфере поэтики феномен композиторской режиссуры весьма наглядно разъясняет само содержание понятия "приращение смысла", ибо речь идет о таком качественном преобразовании музыки, слова и мизансценического видения, в результате которого образуется новая синтетическая структура с целостным воздействием, несоизмеримо более сильным, чем суммарное воздействие отдельных ее составляющих.

Мусоргский, как правило, мыслит на уровне именно такой синтетической структуры, и значение режиссерского видения в ней настолько велико, что без учета данного компонента художественный смысл может искажаться порой до прямо противоположного.

Наконец, с позиций драматургической типологии явление композиторской драматургии предстает замкнутым и даже в какой-то степени самодостаточным, имея в виду двойной музыкально-литературный текст. А феномен композиторской режиссуры размыкает подобную самодостаточность, требуя для воссоздания целостности художественной системы привнесения в нее чисто сценических компонентов с присущими только им функциями (как реально осуществляемыми в театральные постановках, так и возникающими в воображении слушателя-зрителя).

Важность и актуальность проблемы изучения режиссерского мышления композиторов во всех ее аспектах -- историческом, теоретическом, творчески-психологическом, -- трудно переоценить. Подобный ракурс исследования позволяет не только существенно обогатить и расширить наши представления о художественном синтезе, лежащем в основании оперного жанра, увидеть исторически меняющиеся закономерности соотношения друг с другом различных его компонентов. Рассмотрение оперного наследия в театральном-режиссерской плоскости заставляет по-новому взглянуть на широко известные, даже хрестоматийные сочинения, обнаружив новые, неизученные доселе пласты авторского замысла, -- и даже во многом переосмыслить современное понимание картины творческого процесса композитора-драматурга.

Более того, театральный аспект способен расширить горизонты нашего восприятия самой музыки Мусоргского, пролить новый свет на логику развертывания его мелодики, гармонических последований, формообразования, инструментального языка, других музыкально-выразительных средств, -- логику, зачастую глубоко скрытую и далеко не всегда поддающуюся расшифровке исходя из привычных внутренне-музыкальных закономерностей.

В некоторых случаях привлечение подобной проблематики парадоксальным образом дает ключ к решению сложных научных задач в сферах, на первый взгляд, достаточно далеких от вопросов режиссуры -- в частности, в области музыкальной текстологии.

Примером может служить готовящаяся к изданию в рамках Полного академического собрания сочинений Мусоргского опера "Сорочинская ярмарка". В условиях, когда отсутствуют полное либретто и подробный план сочинения, -- именно авторский сценарий, имеющий ярко выраженную режиссерскую направленность, стал главным текстологическим документом, определившим не только последовательность и принципы расположения материала, но и критерии целостности произведения, его общую творческую концепцию, отраженную в академическом издании.

К тому моменту, когда русский композитор делал свои первые шаги на оперном поприще, комплекс вопросов, связанных с ролью автора музыки в становлении сценических образов будущего спектакля, уже находился в поле зрения практиков музыкального театра на протяжении длительного времени.

В частности, в своем знаменитом трактате "Совершенный капельмейстер" (1739) композитор и теоретик Иоганн Маттезон утверждал: "Композитор должен иметь перед глазами позы и жесты актера, чтобы помогать ему в игре".

Прославленный драматург Пьетро Метастазियो, на чьи либретто создавали оперы Гендель, Глюк, Гайдн, Моцарт, писал в одном из своих писем, адресованных известному композитору Иоганну Адольфу Хассе по поводу совместной работы над оперой "Регул": "Он [Регул] должен медленно направиться к своему креслу, видимо погруженный в глубокую задумчивость. Необходимо, чтобы оркестр следовал за ним и сопровождал его, пока он не сядет <...> Раздумье, сомнение, замешательство -- дают место паре инструментальных тактов, выразительным модуляциям; но едва он поднимается, музыка должна выражать решимость и энергию".

Важный этап осмысления проблем композиторской режиссуры представляют собой мемуары известного французского композитора второй половины XVIII -- начала XIX вв. Андре Гретри (1789), в которых он комментирует свои оперные сочинения со сценической точки зрения. Особого внимания заслуживают высказывания Гретри о связи оперной музыки и пластики, о жестике и мимике, подразумеваемых его оперной декламацией.

Композиторская режиссура, рассматриваемая в крупном плане, естественным образом делится на две значительные и относительно самостоятельные сферы.

Первая из них -- сфера практическая, связанная с постановкой композиторами своих оперных сочинений на сцене. Как известно, подобная практика являлась устойчивой традицией западноевропейского музыкального театра с его истоков вплоть до конца минувшего столетия, когда профессия оперного режиссера стала самостоятельной театральной специальностью. В частности, можно назвать имена великих итальянских мастеров XIX в., ставивших многие, если не все свои оперные сочинения -- Россини, Беллини, Доницетти, Верди.

Обратимся в качестве напоминания к нескольким красноречивым отрывкам из вердиевских писем.

Выдержка из письма Верди председателю управления спектаклями венецианского театра "Ля Фениче" Чезаре Мардзари: "Я предлагаю "Стиффелио", и я сам приехал бы ставить оперу на сцене в те сроки, которые уважаемая Дирекция нашла бы уместными в течение карнавального сезона 1850/51".

Письмо к флорентийскому импресарио Алессандро Ланари от 24 января 1847 г.: "Говоря на днях

с Санквирико о "Макбете" (Алессандро Санквирико -- знаменитый художник театра "Ла Скала". -- *Р.Б.*), я высказал ему мое желание как можно лучше поставить действие с призраками, и он подсказал мне ряд вещей <...> Предупреждаю, что репетиций будет много как оркестровых, так и сценических".

Наконец, отрывок из письма Верди скульптору Винченцо Луккарди по поводу первой постановки "Аиды": "Ты отлично понимаешь, что я не поеду в Каир. Вместо себя пошлю доверенное лицо с копией партитуры, чтобы поставить оперу на сцене".

Известно также, что вердиевские планы сценической постановки его оперы "Отелло", хранящиеся ныне в архивных фондах, занимают несколько сотен рукописных страниц.

Излишне напоминать о том, что и Рихард Вагнер сам ставил свои сочинения, внося существенный вклад не только в практику, но и в теорию режиссуры.

В России же, как известно, ситуация была существенно иной. С одной стороны, здесь господствовала традиция постановок спектаклей ведущими актерами. С другой стороны, монополия императорских театров на оперные представления в столицах, длившаяся большую часть XIX в., в силу бюрократических процедур отчуждала композитора от процесса подготовки спектакля (несмотря на счастливые исключения из этого правила, каковыми явились участие Глинки в сценических репетициях своих опер и руководство, осуществлявшееся Верстовским при постановках его сочинений для музыкального театра).

Тем важнее при изучении театрально-режиссерского мышления русских композиторов XIX в. и, в частности, Мусоргского, оказывается вторая сфера композиторской режиссуры, связанная с фиксацией музыкантом-драматургом сценической стороны своего сочинения, образов будущего спектакля еще на этапе возникновения и развития замысла, параллельно созданию литературного и нотного текста.

С исторической точки зрения, эта область композиторской режиссуры существует столько же времени, сколько и сам оперный жанр, -- и связано это с самой природой художественного творчества в целом и процесса сочинения композитором оперы в частности. Хотелось бы привести по этому поводу концептуальное суждение такого выдающегося мастера музыкального театра, как Б.А.Покровский: "Оперный композитор -- в первую очередь драматург <...> Он должен выразить музыкой созданный его воображением эмоционально-действенный образ будущего спектакля. Подлинный оперный композитор пишет не музыку, а *драму музыкой* <...> Сочиняя сцену (именно *сцену*), он, как хороший актер, "влезает в шкуру" действующего лица <...> Сочинитель оперы, как хороший режиссер-постановщик, решает сцены, изобретает театральные приемы <...> Его художественная тенденция неделима и непогрешима во всех частях, от главной мысли до режиссерских деталей. Он -- первый философ, драматург, музыкант, режиссер и актер своей оперы" (выделено Б.Покровским. -- *Р.Б.*).

Действительно, творческая фантазия композитора-драматурга в процессе сочинения оперы неизбежно рождает не только слуховые, но и зрительные образы, которые получают свое письменное отражение на страницах эскизов, заметок, либретто, клавиров и других творческих документов. Однако фиксация оперным композитором контуров сценического действия далеко не всегда становится общественным, **публичным достоянием**. Происходит это, вероятно, в тот момент, когда произведение, так или иначе, отделяется от своего автора. Причин для подобной ситуации, как минимум, две: во-первых, постановка оперного сочинения не самим композитором, а другим лицом (либреттистом, ведущим актером труппы, антрепренером, позже -- режиссером); во-вторых, публикация оперы в том или ином виде (либретто, фортепианный клави́р с голосами и без них, партитура).

Обращаясь к данной сфере, чрезвычайно важно обрисовать и систематизировать круг тех выразительных средств и приемов, которые являются своего рода **материальными знаками** композиторской режиссуры и, следовательно, предметом изучения применительно к творчеству Мусоргского.

Эти средства и приемы можно условно разделить на три группы.

Первую из них -- наиболее объемную и значимую для исследователей -- составляют объекты специфического характера, в частности, авторские планы сценического действия, изложение режиссерского видения тех или иных сцен самим композитором, описание предполагаемых костюмов и декораций, содержащиеся в письмах и заметках Мусоргского, мемуарах его современников и других документах. Наиболее важной составляющей этой группы источников, ее сердцевиной является целостная, многослойная и полифункциональная **система авторских сценических указаний**, содержащаяся в рукописях композитора, прежде всего -- в либретто, клавирах и партитурах его оперных сочинений. Именно система сценических ремарок наиболее ярко отражает грани режиссерского мышления Мусоргского.

Вторая группа приемов композиторской режиссуры находится на стыке специфических и неспецифических (с театрально-сценической точки зрения) выразительных средств. Сюда входят указания, связанные с авторским членением оперной формы. Эти указания, в свою очередь, могут быть разделены на три подгруппы, соответствующие трем структурным масштабам: крупному, среднему и мелкому.

Относительно самого крупного плана внимание исследователей привлекает общая планировка оперного сочинения: количество действий и их внутренний состав, названия и подзаголовки картин, их разделение и слияние, а также взаиморасположение в различных вариантах авторского замысла.

К среднему плану относятся сквозная для всего произведения система авторских буквенных указаний, а также различные купюры и вставки.

Наконец, мелкий план представлен системой двойных тактовых черт, проставленных рукой композитора.

Если театрально-режиссерский аспект категорий, связанных с крупным планом формы, виден невооруженным глазом, то сценические функции буквенных указаний и двойных тактовых черт не столь очевидны. Между тем, достаточно беглого взгляда на сочинения Мусоргского, чтобы убедиться: эти авторские пометы создают особый драматургический рельеф, своего рода "ритм дыхания" его оперной формы -- ритм весьма сложный и изменчивый, далеко не всегда совпадающий с синтаксическими структурами, логикой тонального развития, гармонии, оркестровки и прочих музыкально-выразительных средств.

Однако в принципе все выразительные средства, так или иначе используемые в оперных сочинениях Мусоргского, как раз и составляют третью, неспецифическую группу приемов его композиторской режиссуры, -- разумеется, в тех случаях, когда композитор наделяет их явными театральными функциями.

Нетрудно заметить, что в последнем случае мы имеем дело со своеобразным "переменным множеством", элементы которого не только входят как минимум еще в одно множество (совокупность гармонических приемов, оркестровых, тональных средств и т.д.), но и в каждый конкретный момент оперного действия характеризуются разной степенью режиссерской нагрузки. То, что несколько минут назад определяло развитие действия, может отойти на второй план, уступив ведущую сценическую функцию другим выразительным средствам.

Для разъяснения приведенных положений приведем несколько примеров, демонстрирующих не только острую сценическую направленность музыкально-выразительных средств в театральных сочинениях Мусоргского, но и функциональную переменность, взаимосвязь между различными группами режиссерских приемов композитора.

В партитуре Сцены в тереме из первой редакции "Бориса Годунова" Мусоргский снимает ремарку, стоящую в клавири: "*Борис и Феодор вскакивают в ужасе*" на словах Шуйского: "*Димитрия воскреснувшее имя!*". Реакция Бориса и Царевича запечатлена в партитуре с помощью звучащей *tutti fortissimo* лейттемы Димитрия. Таким образом, сама оркестровая фактура (в единстве с тематизмом) становится своеобразной режиссерской "ремаркой" -- при том не только весьма выразительной, но и делающей излишним всякое словесное указание.

Следующий пример касается оркестрового вступления "Хованщины" и связан со сценической

функцией столь специфических элементов музыкального языка, как тональный план и тональная семантика.

Думается, идея рассвета -- ярко театральная уже хотя бы в силу своей визуальной природы -- получает здесь свое воплощение в немалой степени за счет неуклонного движения в сторону диэзных тональностей (от *E-dur* к *H-dur*, далее *Fis-dur*, *Cis-dur* и даже *Gis-dur*), что создает почти физическое ощущение "посветления" колорита. Режиссерская координация выразительных средств музыки и театра наиболее зримо чувствуется при взгляде на сценическую ремарку, помещенную автором точно над на трезвучием *Gis-dur* (цифра9): *"Вся сцена постепенно освещается восходящим солнцем"*.

Важнейшими режиссерскими функциями Мусоргский наделяет знаки, которые, как правило, не выходят у большинства композиторов за технические рамки, а если и обладают самостоятельной художественной выразительностью, то в иных сферах, нежели театральная. Речь идет о **паузах**.

Парадоксальным образом, паузы в операх композитора зачастую выражают нечто противоположное обычному смыслу -- скорее не отсутствие вокальной партии, а присутствие на сцене молчащего персонажа, становящегося свидетелем и участником совершающегося действия. Именно в такой ярко сценической функции использованы паузы, скрупулезно выписанные на протяжении многих десятков тактов в партии Феодора в первой части психологической дуэли Бориса и Шуйского (Сцена в тереме из первой редакции "Бориса Годунова"). В данном случае паузы всячески подчеркивают присутствие царевича на сцене -- факт, игнорируемый во многих постановках, а между тем, придающий драматургии картины совершенно иное качество. Этот факт, очевидно, был для Мусоргского настолько важен, что он еще раз подтвердил и продублировал его приведенной выше ремаркой клавира *"Борис и Феодор вскакивают в ужасе"* на словах Шуйского *"Димитрия воскреснувшее имя!"* Безусловно, надвигающиеся катаклизмы затрагивают не только Бориса, но и его сына -- видимо, поэтому Мусоргский-режиссер принял решение оставить Феодора на сцене, выразив это с помощью функционально необычного использования пауз.

Предложенное деление средств композиторской режиссуры Мусоргского -- на специфические, неспецифические и находящиеся на стыке тех и других, -- является лишь одной из возможных классификаций и вовсе не исчерпывает ни самого арсенала сценических приемов, ни богатства и разнообразия их применения, -- как по отдельности, так и в самых непредсказуемых сочетаниях. Тем не менее, предложенный ракурс рассмотрения позволяет представить совокупность режиссерских приемов Мусоргского в виде не одной линии или даже плоскости, а как особую звездную систему, где различные звезды и планеты способны не только оказывать влияние друг на друга, изменяя орбиты и характер движения, но и притягивать другие небесные тела, находящиеся на значительном удалении.

Думается, подобный взгляд на композиторскую режиссуру Мусоргского как на систему принципиально открытую дает своего рода методологический ключ для углубленного изучения творческого наследия композитора в интересующем нас аспекте с привлечением данных из самых различных областей искусствознания и других гуманитарных дисциплин.

Однако возникает закономерный вопрос -- насколько корректно с методологической точки зрения анализировать режиссерское мышление по намерениям, идеям, а не только по реально поставленным спектаклям? Особенно остро этот вопрос стоит именно в отношении наследия Мусоргского, чьи оперные произведения, за исключением второй редакции "Бориса Годунова", при жизни автора, как известно, ни разу не были публично представлены на сцене.

Ответ на этот вопрос коренится, с одной стороны, в устойчивых тенденциях современного театроведения, а с другой -- в особенностях самой театральной практики.

Как известно, срок жизни даже выдающихся спектаклей редко превышает 15--20 лет. Поэтому сегодня, составляя представление о режиссерском искусстве Станиславского, Мейерхольда, Таирова, исследователи обращаются не только к свидетельствам и воспоминаниям зрителей и самих участников постановок, но главным образом к архивным материалам, содержащим режиссерские экспликации, психологические разборы пьес, планы мизансцен, стенограммы репетиций, и многое другое. Кроме того, в художественное наследие всех великих режиссеров

входят не только незавершенные театральные работы, но и произведения, репетиции которых по разным причинам даже не начинались. В подобных случаях именно письменные источники позволяют оценивать режиссерские идеи и замыслы.

Обращаясь к освещению проблематики театрально-режиссерского мышления Мусоргского в научной литературе, мы сталкиваемся с ситуацией парадоксальной. С одной стороны, подобные вопросы в той или иной степени затрагиваются практически во всех исследованиях, посвященных оперной драматургии композитора. Многие из таких трудов, в частности, работы Б.В.Асафьева, Ю.В.Келдыша, Э.Л.Фрид, М.Д.Сабининой, Г.Л.Головинского, Е.М.Левашева и других авторов, содержат замечательные наблюдения в данной плоскости.

С другой стороны, изучение проблем композиторской режиссуры до сих пор не сформировалось в качестве самостоятельной области научного исследования, и не только по отношению к Мусоргскому, но и в более общем плане. Об этом свидетельствует, в частности, отсутствие фундаментальных теоретических положений, развитого понятийно-терминологического аппарата.

Причины такой ситуации -- как объективные, так и субъективные, -- достаточно ясны.

Прежде всего, изучение оперного наследия в режиссерском ракурсе явно выходит за традиционные музыковедческие рамки, широко вторгаясь в смежные дисциплины и отрасли гуманитарной науки -- в первую очередь театроведение, а также эстетику, культурологию, общую теорию искусств. Все это требует от ученого не только специальной подготовки, но и определенного опыта театральных исследований, профессионального владения непривычными для музыковеда терминами и категориями.

Углубленному изучению данной проблемы препятствует также устоявшаяся тенденция, согласно которой вопросы сценического воплощения оперных сочинений искусственно отторгаются от рассмотрения авторского замысла, целиком и полностью оказываясь в сфере интерпретации, той или иной исполнительской традиции.

Еще одна группа факторов, затрудняющих исследование композиторской режиссуры, связана с общим состоянием отечественной музыкальной текстологии и нотоиздательской практики. Излишне напоминать, что только сейчас начинают выходить из печати первые в нашей истории Полные академические собрания сочинений русских композиторов -- в частности, Мусоргского и Чайковского. И вполне естественно, что при отсутствии аутентичных авторских текстов музыкально-сценических произведений, снабженных корпусом необходимых научных комментариев, делать серьезные выводы в отношении театрального мышления композиторов вряд ли возможно.

Кроме того, изучение композиторской режиссуры осложняется и обстоятельствами историко-психологическими. Дело в том, что за последние сто лет сценический язык оперных постановок эволюционировал гораздо быстрее и интенсивнее, чем за предыдущие три века существования оперы. Вследствие этого многие авторские указания в театральной плоскости могут сегодня выглядеть определенным анахронизмом. Однако если их конкретное словесное выражение зачастую преходяще -- и исторически, и эстетически, -- то стоящие за ними драматургические функции нисколько не потеряли своего значения и поныне. Напротив, с течением времени их роль неизмеримо возрастает.

Перечень трудностей, неизбежно возникающих перед учеными при изучении столь сложной и многослойной проблемы, как композиторская режиссура, может быть продолжен. Однако эти трудности лишь подчеркивают насущную необходимость и важность исследований в указанной области.

Синтетическая, многосоставная природа режиссерского композиторского мышления, находящегося на стыке сразу нескольких творческих сфер, во многом определяет особенности подхода и к научной литературе, и к изучаемой проблеме в целом. В самом общем виде его можно представить как ряд плоскостей научного рассмотрения, некоторые из которых переплетаются достаточно тесно, другие почти накладываются друг на друга, а третьи имеют лишь одну-две точки соприкосновения, входя тем не менее в общую картину.

Обозначим бегло хотя бы часть подобных плоскостей и соответствующих им главных исследовательских задач, указывая попутно на существенные научные источники, которые могут помочь в их решении.

Одна из важных задач настоящей работы -- в основном историческая по характеру и сравнительно легко выполняемая -- заключается в воссоздании своеобразного театрального портрета Мусоргского в контексте его эпохи, на фоне разнообразного репертуара петербургских театров 1850--1880-х гг., эволюции сценической техники, круга друзей и знакомых композитора, так или иначе связанных со сценой и сыгравших значительную роль в его творческой судьбе, музыкально-сценических сочинений участников "Могучей кучки" и других авторов, влиявших на формирование театральных воззрений Мусоргского.

Названная тематика составляет основу первой главы настоящего исследования.

В качестве научных источников здесь естественным образом выступают, прежде всего, документы литературного наследия Мусоргского, письма других лиц композитору и о нем, мемуары его современников, критические статьи и рецензии, сведения из театральных архивов и другие материалы. Среди научных трудов, помогающих воссоздать театральную панораму эпохи Мусоргского, стоит выделить многотомное исследование А.А.Гозенпуда о русском музыкальном театре, а также работу Н.П.Извекова "Техника сцены" (Л.; М., 1940).

Еще один аспект рассмотрения связан с проявлением режиссерского мышления Мусоргского в произведениях, прямо не предназначенных для сцены -- вокальных и хоровых опусах, фортепианных и оркестровых пьесах и т.д.

Решению перечисленных научных задач посвящена вторая глава монографии.

Научными источниками в изучении данной проблематики являются, в первую очередь, материалы рукописного архива композитора, а также исследования текстологов и других музыковедов, в чьих работах выявляются как многоаспектные связи театральных и нетеатральных сочинений Мусоргского, так и закономерности его художественного мышления, общие для всех жанров.

В качестве примеров хотелось бы, в частности, назвать монографию Е.Е.Дурандиной "Вокальное творчество Мусоргского" (М., 1985), а также материалы т.15 и 16 Полного академического собрания сочинений композитора, подготовленных к печати А.В.Лебедевой-Емилиной и А.С.Виноградовой (т.15); Е.М.Левашевым и Т.В.Антиповой (т.16). Эти тома, содержащие немало подлинных научных открытий, впервые знакомят нас со всей совокупностью известных на сегодняшний день хоровых и оркестровых произведений Мусоргского, наглядно демонстрируя театральную природу замыслов большинства его сочинений для хора и оркестра.

Другая научная задача, неизмеримо более сложная, находится в плоскости теории и связана с необходимостью определения базовых категорий и понятий, с помощью которых можно было бы продуктивно исследовать режиссерское мышление Мусоргского и его современников.

В данном случае главное внимание должно быть отдано театроведческим работам, а также трудам выдающихся режиссеров-практиков, активно работавших в сферах как драматического, так и музыкального театра -- К.С.Станиславского, В.И.Немировича-Данченко, В.Э.Мейерхольда, Б.А.Покровского, Н.П.Акимова, Г.А.Товстоногова, Э.Крэга, В.Фельзенштейна, Д.Стрелера, П.Брука и других. Зачастую именно в их книгах, статьях и заметках содержатся важнейшие теоретические положения современной режиссуры, дается толкование базовых понятий и категорий театрального искусства.

Вопросы установления основных категорий композиторской режиссуры в оперных сочинениях Мусоргского рассматриваются в третьей главе.

Наконец, изучение комплекса проблем, связанных с композиторской режиссурой Мусоргского, было бы неполным, да и малопродуктивным вне осмысления этого явления в широком историческом контексте. А именно, в сравнении с театрально-режиссерским мышлением выдающихся оперных композиторов-современников Мусоргского (как в России, так и за ее

пределами): Римского-Корсакова, Чайковского, Верди, Вагнера. Подобный контекстуальный ракурс исследования не только поможет еще рельефнее выявить индивидуальность театрального языка Мусоргского, почувствовать уровень его режиссерского мышления, но и воочию увидеть, в какой мере он определял своим творчеством художественные тенденции современной ему эпохи, а в какой -- опережал ее на многие десятилетия, предвосхищая самые смелые театральные открытия XX века.

Эта плоскость научного рассмотрения представлена в заключении монографии.

Методология и методика исследования композиторской режиссуры Мусоргского, вытекающая из перечисленных научных задач, обязана не просто учитывать особенности его творческой личности, специфику его художественного мышления. В силу уникальной черты наследия композитора, где практически каждое значительное произведение, без преувеличения, олицетворяет особый мир -- со своими эстетическими закономерностями, "правилами игры", весьма различными для сочинений одного жанра или написанных в одни и те же месяцы, -- научный инструментальный изучение композиторской режиссуры Мусоргского в идеале должен быть столь же индивидуален для каждой его оперы, вокального или фортепианного цикла, сколь индивидуальны, а точнее -- неповторимы они сами. И уж во всяком случае, при рассмотрении театрального мышления русского композитора необходимо учитывать целый ряд существенных моментов, отличающих Мусоргского от его великих современников.

Некоторые из этих отличий видны невооруженным глазом.

Если существенной частью изучения театрального наследия Верди и Вагнера является сфера реальной сценической практики (спектакли, поставленные этими мастерами либо при их непосредственном участии), то при обращении к Мусоргскому, -- так уж сложилась его творческая судьба, -- главные акценты смещаются в плоскость режиссерских идей и намерений.

Отмеченная особенность музыкально-сценического наследия Мусоргского влечет за собой ряд следствий, важных для исследователей. Укажем лишь некоторые из них.

Поскольку многие театральные сочинения композитора не только не были исполнены, но даже не изданы в их аутентичном виде вплоть до нашего времени, изучение режиссерского мышления Мусоргского опирается в основном на иной корпус источников по сравнению с другими композиторами-драматургами его эпохи, -- а именно, не на издания, а почти исключительно на рукописи (это касается как нотных, так и литературных материалов).

В свою очередь, сами рукописные источники у Мусоргского имеют иную функциональную направленность в соотношении друг с другом, нежели, к примеру, у Верди и Вагнера. У итальянского и немецкого мастеров клавиры четко предназначены для певцов-исполнителей, партитуры -- для дирижера и режиссера, а в качестве дополнения, как правило, существуют подробные сценарии сценического действия, планы мизансцен, эскизы костюмов и другие материалы. Кроме того, не будем забывать, что важная часть режиссерских указаний передавалась Верди и Вагнером исполнителям непосредственно на репетициях.

У Мусоргского же различия либретто, клавира и партитуры в режиссерской плоскости определяются не столько разной практической предназначенностью названных материалов, сколько динамикой творческого процесса композитора. Зачастую тот или иной эпизод с театральной точки зрения оказывается более разработанным в либретто, чем в клавире, иногда самый глубокий и детальный сценический план содержится в партитуре. Эти соотношения всякий раз зависят от художественного контекста, и выяснение их алгоритма становится по отношению к Мусоргскому серьезной научной задачей.

В заключение отметим еще одну отличительную черту режиссерского мышления русского композитора, -- черту, тесно связанную с названными выше и также вытекающую из обстоятельств его творческой судьбы.

Общеизвестно: Мусоргский на долгие годы оказался фактически отлучен от практики современного ему оперного театра. Этот факт, несомненно, трагическим образом повлиял на всю его жизнь. Однако парадоксальным образом он же привел к подъему режиссерского мышления

композитора на новую ступень.

Прекрасно зная жизнь петербургских театров, будучи знаком и даже дружен со многими деятелями оперной сцены, Мусоргский в собственном театральном творчестве все же не был скован своеобразной "внутренней цензурой", теми жесткими рамками и ограничениями, которые неизбежно возникают (быть может, даже на подсознательном уровне) у композитора, который пишет оперное сочинение, имея в виду конкретный творческий коллектив, определенных исполнителей.

Метафорически говоря, оперы Мусоргского написаны в расчете не только на реальных артистов его времени, но и на своего рода идеальных исполнителей, не только на конкретные театральные помещения с их машинерией, освещением, сценографией, но и на некий идеальный театр, безусловно, существовавший в его воображении.

Тем большего внимания требуют от исследователей любые, даже самые незначительные на первый взгляд, сценические указания и режиссерские приемы великого драматурга, -- внимания, обращенного не только к их конкретному выражению, но и к духу, сути театрального мышления Мусоргского, проглядывающим сквозь материальную оболочку его режиссерских помет.

К великому сожалению, судьба Мусоргского сложилась так, что композитору удалось реализовать на практике лишь ничтожно малую часть его режиссерских идей и намерений. Если современники Мусоргского -- Верди, Чайковский, Римский-Корсаков видели практически все свои оперы поставленными на сцене, а Рихард Вагнер к тому же воплотил в Байрейте свой идеал музыкального театра, то понятие "театр Мусоргского" при жизни русского композитора не могло существовать даже в метафорическом смысле -- как совокупность постановок его оперных сочинений, поскольку только одно из них увидело в те годы свет рампы.

Тем не менее, режиссерские идеи Мусоргского не исчезли. Неразгаданные и непонятые не только в его эпоху, но во многом и до нашего времени, они, подобно легендарному Китежу, покоятся на страницах его рукописей, ожидая своего часа. Извлечь их из небытия, обогатив мировую художественную культуру, наряду с гениальной музыкой Мусоргского, его режиссерским наследием -- насущная задача современного музыковедения.
