

ОБЩАЯ ТЕОРИЯ МУЗЫКИ

Б. В. Асафьев

О МУЗЫКЕ В «ГОРЕ УМУ»

Аннотация. Предметом рассмотрения стала статья Б. В. Асафьева по поводу постановки комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума», осуществленной В. Э. Мейерхольдом в 1928 г. Асафьев, знаменитый российский и советский историк и теоретик музыки, известный композитор, также принимал участие в создании этого спектакля: он подбирал музыку, рисующую внутренний облик героев. Задачей публикуемой статьи стала его аргументация этого подбора, в наибольшей степени того, как складывался психологический облик главного героя — Чацкого. Особо важным доводом стало утверждение Асафьева о музыкальных характеристиках как наиболее действенных в проявлении характера героя. Методы, которыми пользуется автор статьи, — и исторические, и музыкально-аналитические, и театроведческие. Сопоставляются эпоха *Sturm und Drang*, времена Моцарта. Бетховена, Шуберта, немецкой *Lied*. Аналитически углубляясь в музыку Бетховена, автор подчеркивает ее многообразие, а обращаясь к Моцарту, выделяет в ней не солнечность, а, наоборот, черты «мировой скорби». В театроведческом плане Асафьев сопоставляет как непримиримые образы Чацкого и Фамусова, уделяет внимание логике диалогов и ансамблей, темпам развития сценического действия. Свойственным Асафьеву методом выступает и интонационный анализ. Он демонстрирует, например, интонации французских «веселеньких» песенок, отобранных для передачи уличной и салонной пошлости. В итоге, характеризуя знаменитую комедию Грибоедова через звучание музыки, Асафьев развертывает широкую музыкальную панораму, куда входят помимо названных композиторов, также И. С. Бах, Фильд, Вагнер. Публикация этой забытой статьи проливает свет на сотрудничество Асафьева с Мейерхольдом и в театральном плане и как этап в развитии интонационной теории Асафьева.

Ключевые слова: Асафьев, Мейерхольд, Грибоедов, Бетховен, музыка, драматический театр, импровизация, музыкально-исторические эпохи, русский человек, театральные образы.

В основу музыкального оформления «Горе уму» по ложен принцип воздействия музыкально-творческой энергии, проявляющей себя в импровизации и излучаемой главным действующим лицом пьесы — Чацким. Рассудочное резонерство Чацкого — одна лишь «видимая» сторона его существа. Только ли одна она делает восприятие, понимание и оценку Чацкого односторонними и половинчатыми? Остается также в тени вопрос: почему же так сильно воздействует, казалось бы, только рассудочная критика Чацкого? Разве мало было резонеров-проповедников и резонеров-сплетников? Но если подойти к образу Чацкого через музыку (что совсем не стоит в противоречии с представлениями нашими о Грибоедове), как тотчас сознанию становится родной другая, самая существенная сторона его бытия: динамика и обостренность его жизнеощущения и интенсивность эмоционального тона, проявляющие себя в постоянном общении Чацкого с музыкой. Его слова перестают быть пустыми или, вернее, полыми. Их наполняет и за них договаривает музыка. Через

музыку делается понятной пронизательность и глубина чувства Чацкого: сила его любви и ненависти и ужаса перед пошлостью и сытым мещанским прозябанием. Кто такой Чацкий? Чуткий русский, человек, художественно одаренный, побывавший на Западе тогда, когда там гигант Бетховен предъявил людской породе, с ее склонностью к филистерскому тупому прозябанию, неоплатные этические требования в звуках своей музыки:

Sturm und Drang революции миновал. Всех стало клонить ко сну. Одна музыка не хотела еще успокоиться и продолжала звать к завоеванию «прав человека и гражданина». К истокам музыки прибегла философия. От нее стали питаться все еще живые умы. Ее ток волновал всех, кто только еще не хотел быть косными^[1] и убивал на смерть дряхлых. В конце концов это привело к великой героической фигуре — к музыканту-революционеру Вагнеру. На Западе царил Бетховен, а рядом с ним скромный Шуберт идеализировал в своих песнях окружающий его быт и природу. Титанический симфонизм Бетховена и романтическая культура

немецкой Lied, а за ними свет и тени моцартовского мелоса и полузаглохшие воспоминания о великой эпохе Баха — о «море музыки» владели сознанием современников. Вот, чем был взволнован и потрясен Чацкий, с чем он летел на родину и что вызвало в нем столь темпераментный и интенсивнейший протест против московской тупой и косной жизни. Протест этот еще был усилен болью за оскорбленное светлое чувство любви и столкновением образа любимой девушки, музыкой вызванного, с реальным ее обликом, уже искалеченным пошлой развращенной средой. Чацкий — в течение всей пьесы — до крайности эмоционально напряжен. Силу воли он почерпает в музыке, и она же разряжает его взволнованность. Чацкий живет, мыслит и чувствует музыкой, как это было и с Бетховеном. Отсюда насыщенность образа Чацкого музыкальными импровизациями, материалом которых служит, главным образом, бетховенская музыка, взятая не в ее конструктивно-завершенных формах, а как живой поток, как постоянный ответ на любой запрос ума, воли и чувства. Древние бы сказали, что для Чацкого музыка оракул, а Сократ почувствовал бы тут своего «демона». Больше, чем словами, Чацкий укрощает музыкой «дикобразов московского быта», вроде Фамусова.

Итак, основным материалом служит Бетховен, понятый импровизационно. Поэтому щедро использованы его эскизы и наброски, как первообразы его идей и как стимулы жизнедеятельности и противления засасывающей пошлости: во все течение пьесы Чацкий *музыкой про тивится* цепким щупальцам спрута мещанства. Устойчивые и неустойчивые, пассивно-созерцательные и актуальные, утверждающие и зыбкие «моменты» музыки выбраны по возможности с таким расчетом, чтобы отвечать с одной стороны эмоциональным состояниям Чацкого, а с другой выражать его чувства и волю. Здесь, конечно, очень важна как бы своего рода музыкально-психологическая перспектива: назад к Баху — лозунг далее всего уводящий Чацкого от окружающей пошлости (сцена с Фамусовым), а вместе с тем, через Баха же, личность Чацкого становится максимально человеческой, «внесловной» и всеобъемлющей и приближается к современности. Такое же значение психологической перспективы получает обращение Чацкого к Моцарту. Но Моцарт взят здесь не солнечный, не собранный, а мечтательно-сумрачный, колеблющийся и раздвоенный: именно, в противовес бетховенской титанической воле, в Моцарте «обращенно» подчеркнуты черты Weltschmerz'a — созревающий байронизм.

Чацкий заряжен музыкой — музыкой мирового масштаба. Поэтому его муз^[икальные] импровизации — эмоциональный заряд и организующая воля

спектакля. Но Чацкому противостоит московский быт *своей музыкой*. В ней два лица. Одно благо роженное — музыкальная «надстройка», которая всегда во все эпохи преобразует уродливые черты самого «звериного быта» в человеческие состояния. Другое лицо — мелко-кабацкое, мещански-развращенное. Нежный и мечтательный мистер Фильд своими ноктюрнами как нельзя лучше идеализирует жизнь, прячется от нее в лунном зыбком свете своих изысканных мелодий и гармоний. Танцевальный Бетховен — Рубенс начала XIX века — вносит здоровую и непосредственную чувственную «фламандскую» радость в атмосферу жадного чревоугодия. Еще более бытовой танцевальный Шуберт вносит свой уют в салон сплетен подлого низкопоклонничества. Сознательно избегнута историческая стилизация подлинного крепостного оркестра и репертуара эпохи. В музыке быт взят вне данного места, т.е. фамусовской Москвы, а «приподнят» и «облагорожен», как это и делали в то время Шуберт, Фильд и другие. Тем сильнее должен быть контраст с пошлостью речей и чувств.

Для характеристики другого лика быта (мелкий молчалинский развратец и провинциально претворенная пошлость парижских бульваров) взяты типичнейшие *интонации* французских «веселеньких» песенок с неожиданным *срывом* с «венского» Шуберта, грубо вульгаризированного в «устах» обнаглевшей француженки. Задачей было вызвать через «французско-венско-московский» музыкальный *диалект* чувство омерзения ко всякому загрязнению уличной и салонной пошлостью человеческого облика Софьи, того облика, о котором мечтал Чацкий, взрастив его в своем музыкальном воображении. Таким образом, в музыке, по возможности, (по возможности — в том смысле, чтобы не загружать «словесного» и «вещного» действия пьесы музыкальными образами) отражено столкновение миров, идей и чувств, воплощенное Грибоедовым в «Горе уму». Помимо музыки, реально звучащей, музыкально-конструктивные и формирующие элементы входят в спектакль, как организующие его факторы, проявляясь в построении и развитии сцен, в динамических нюансах диалогов и ансамблей и в музыкальной разработке темпов действия. Конечно, музыкально-симфонический принцип контраста и различные степени интонационного нарастания играют существенную роль в музыкальной подоснове спектакля. Но на этих деталях останавливаться немислимо.

* Современный театр. 1928. № 11 (13 марта). С. 223–224. Подпись — Б. Асафьев (Игорь Глебов).

** Об авторе см. в предыдущей публикации из наследия Бориса Асафьева: Philharmonica. International Music Journal 1 (1) 2014. С. 140.

ПОСЛЕСЛОВИЕ.**К ИСТОРИИ СТАТЬИ Б. В. АСАФЬЕВА**

Предлагаемый текст Б. В. Асафьева составляет часть материала, который под общим названием «Как делалось “Горе уму”» был опубликован через день после премьеры спектакля по комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума», состоявшейся 12 марта 1928 г. в ГОСТИМе — Государственном театре имени Вс. Мейерхольда. На страницах еженедельника «Современный театр» о работе над постановкой рассказали ее создатели: режиссер («У Мейерхольда накануне премьеры» — так озаглавлено интервью, взятое корреспондентом, который скрылся под инициалом *N.*), автор музыкального оформления спектакля (это и есть публикуемый здесь текст Асафьева), художники Виктор Шестаков («О вещественном оформлении») и Николай Ульянов («О костюмах»).

В исследованиях по истории театра, в мемуарной литературе этому спектаклю, название которого само по себе говорило о намерении дать новую трактовку комедии Грибоедова (Мейерхольд остановился на первоначальном авторском заголовке), отводится место одного из самых оригинальных и вместе с тем характерных явлений в творчестве Мейерхольда конца 1920-х гг.^[1] В как и в ряде предшествующих работ режиссера («Учитель Бубус» А. Файко, «Ревизор» Н. Гоголя, 1926), музыка была включена в спектакль как неизменный компонент действия. В постановке пьесы «Учитель Бубус» (1925) — «комедии на музыке» (по жанровому определению, данному Мейерхольдом) — фрагменты из сочинений Шопена и Листа, исполнявшиеся на помещенном в особую раковину и видимом для публики рояле, отвечали миру буржуазии и интеллигенции. Музыка «ведет непрерывность сценического существования, жизни образа», тогда как «словесный материал актера становится своеобразным речитативом», — так излагал подход Мейерхольда к музыкальному оформлению в «Учителе Бубусе» Эраст Гарин — в то время один из ведущих артистов ГОСТИМа, сыгравший в Хлестакова в «Ревизоре» и Чацкого в «Горе уму»^[2]. В связи с «Ревизором» (1926) Мейерхольд говорил о «музыкальном реализме», имея в виду не только звучащую в спектакле музыку (она частично была написана М. Ф. Гнесиным, частично составлена из произведений композиторов гоголевского времени — Даргомыжского, Алябьева и др.), но и всю ткань спектакля, который должен быть выстроен «по всем правилам оркестровой композиции», где партию каждого актера нужно «обязательно ввергнуть в массу групп инструментов-ролей, сплести эту группу в очень сложную оркестровку, отметить в этой сложной структуре путь лейтмотивов и заставить вместе звучать подобно оркестру

и актера, и свет, и движение, и даже вещь, которая попадает на сцену»^[3]. Именно такую музыкальность мейерхольдовского «Ревизора» приветствовал Б. В. Асафьев в рецензии, напечатанной на страницах «Красной газеты» 30 января 1927 г.^[4] Это был один из самых сочувственных откликов в полемике, развернувшейся в печати по поводу новаторской постановки. Вскоре начинается сотрудничество Мейерхольда и Асафьева в работе над «Горем уму».

После «Учителя Бубуса» и «Ревизора» Мейерхольд сделал еще один шаг к слиянию музыки с главными смысловыми компонентами драматического спектакля. На этот раз музыкальность должна была составить самое существо центрального образа пьесы — Чацкого, который в постановке Мейерхольда фактически представлял музыкантом («Не Чацкий, а какой-то неврастенический пианист», — заметил один из недоброжелательных критиков премьеры^[5]). Из опубликованных писем следует, что замысел такого решения главной роли исходил от Мейерхольда, в то время как Асафьеву нужно было найти «конкретное музыкальное содержание» образа, «сферу музыки», в которой Чацкий пребывает^[6, 263]. Делясь с Мейерхольдом сомнениями по этому поводу, Асафьев отвергает естественно напрашивавшуюся мысль использовать музыку русских композиторов, которую мог знать Грибоедов — например, из ранних сочинений А. Н. Верстовского. Асафьеву она кажется слишком связанной с бытом, тогда как Чацкий «может чувствовать музыкальную сферу высшего порядка»^[6, 264]. Так он останавливается на Бетховене как главном, хотя и не единственном источнике материала для музыкального решения образа главного героя. Вероятно, в общих чертах это решение созрело быстро, впоследствии же лишь уточнялось и корректировалось в деталях^[7]. Во вторую очередь обсуждались вопросы выбора музыки, характеризующей внешний план и атмосферу действия (о ней Асафьев упоминает в последнем абзаце статьи); в этом случае требовалось оркестровать предложенные или одобренные режиссером пьесы. На афише первого представления значилось: «Музыка из произведений Баха, Бетховена, Глюка, Моцарта, Шуберта, Фильда и др. выбрана и инструментов^[аппа] Б. В. Асафьевым / У рояля А. Г. Паппе»^[8].

Асафьев, живший тогда под Ленинградом в Детском (Царском) Селе, не смог приехать на премьерные спектакли в Москву. Он расспрашивал о них, узнавал о реакции на постановку из отзывов печати, среди которых, особенно в первые дни, преобладали негативные. У Асафьева сложилось мнение, что спектакль оказался не понят в значительной степени из-за музыкального решения и размышлял о своих возможных просчетах^[9]. В письме к Мейерхольду, разочарованный приемом

спектакля, Асафьев высказывает ряд серьезных соображений о природе музыки в драматическом театре, допуская, что не учел некоторых общих закономерностей восприятия этого жанра. Что же касается главного — трактовки образа Чацкого, — то Асафьев делает замечание, затрагивающее, на наш взгляд, действительную проблему, убедительное решение которой трудно себе представить даже при всем мастерстве участников спектакля. Он пишет: «...она ^[идея] вполне может прийти только в том случае, если бы артист был и музыкантом-импровизатором и действительно находил бы стимул и опору своим словам в музыке» ^[6, 281]. В реальности же исполнитель роли Чацкого был вынужден лишь изображать игру на фортепиано, тогда как его действия сопровождал пианист за сценой, и так было в течение всего спектакля ^[10]. Но Мейерхольд, по-видимому, не усматривал в этом серьезного препятствия для раскрытия своего режиссерского замысла. «Горе уму» более двух лет сохранялось в репертуаре, а в 1935 г. Мейерхольд восстановил спектакль в новой редакции, сохранив «музыкальное» решение роли Чацкого.

Когда Асафьев написал по просьбе Мейерхольда публикуемый здесь текст, то сопроводил его следующим признанием: «...первоидея — Чацкий — музыкант — была Ваша. Я только развил ее. Если мое развитие не отошло от Вашей первоидеи — буду счастлив. Если в чем разошлось — внесите коррективы» ^[6, 275]. Трудно представить себе, что, занятый приготовлениями к премь-

ере, Мейерхольд корректировал статью Асафьева. Даже если он ее прочел, вряд ли был не согласен с прочитанным: весь комплекс высказываний Мейерхольда относительно его замысла говорит о том, что Асафьев по-своему, но вполне адекватно раскрыл главную режиссерскую идею относительно музыкального оформления спектакля. Вместе с тем, это — комментарий Асафьева, композитора и музыковеда, к его собственной работе, изложение не только идей Мейерхольда, но и своих, возникших как конкретизация и развитие режиссерского замысла. Более того, работа Асафьева над музыкальным оформлением «Горя уму», как и сама эта статья, может быть рассмотрена как этап на пути развития его интонационной теории. Уже обращалось внимание на то, что композиторское творчество Асафьева, в котором нередки обращения к заимствованному музыкальному материалу (в виде цитирования, обработок, досочинения незаконченных произведений), часто становилось для него проверкой на практике своих научных положений. Так, Е. М. Орлова, прослеживая историю разработки «интонационной теории музыкального стиля», упоминает сочинения Асафьева-композитора начала 1930-х гг. (балет «Пламя Парижа») как существенный этап в развитии идей ученого, центральных для него понятий «интонационный словарь эпохи», «переинтонирование», «стиль эпох» ^[11]. Роль же сотрудничества с Мейерхольдом в становлении главных идей Асафьева до сих пор остается неясной и мало исследованной.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Февральский А. В. Записки ровесника века. М., 1976. С. 254–255
2. Гарин Э. П. С Мейерхольдом. М., 1974. С. 96–97.
3. Мейерхольд В. Э. Доклад о «Ревизоре» (24 января 1927 года) // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 2. М., 1968. С. 140.
4. Игорь Глебов. Музыка в драме (о «Ревизоре» В. Э. Мейерхольда) // Мейерхольд в русской театральной критике: 1920–1938. С. 212–214.
5. Осинский Н. [Оболенский В. В.] «Горе уму», или Мейерхольдовы причуды // Известия. 1928. 15 марта. Цит. по: «Горе от ума» на русской и советской сцене. М., 1987. С. 258.
6. Письмо Б. В. Асафьева к В. Э. Мейерхольду от 5 апреля 1927 г. (Мейерхольд В. Э. Переписка. М.: Искусство, 1976.).
7. Мейерхольд репетирует. Т. 1. М., 1993. С. 171–174.
8. Встречи с Мейерхольдом. М., 1967. С. 493.
9. Гладков А. К. Мейерхольд. Т. 1. М., 1990. С. 254–255).
10. Московская консерватория. От истоков до наших дней. 1866–2006: Биографический энциклопедический словарь. М., 2007. С. 400–401).
11. Орлова Е. М. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления. М., 1984. С. 232–233.