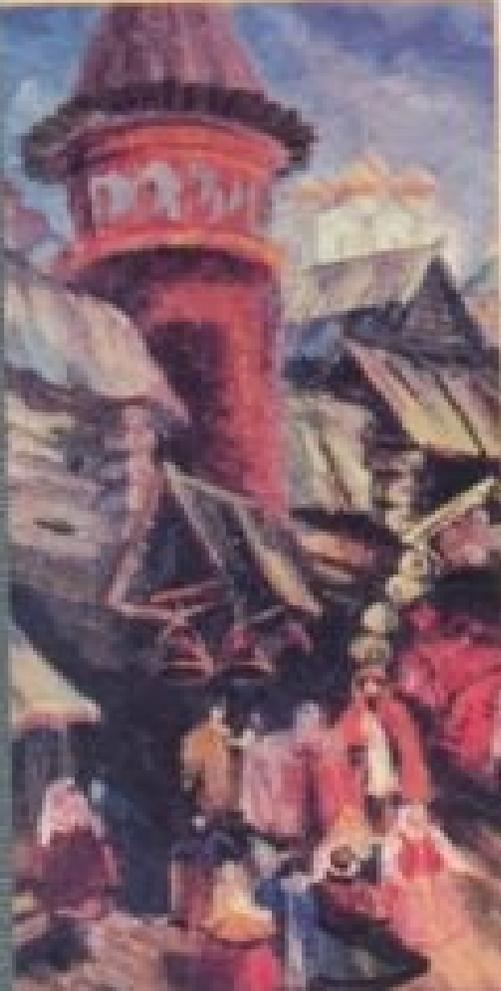
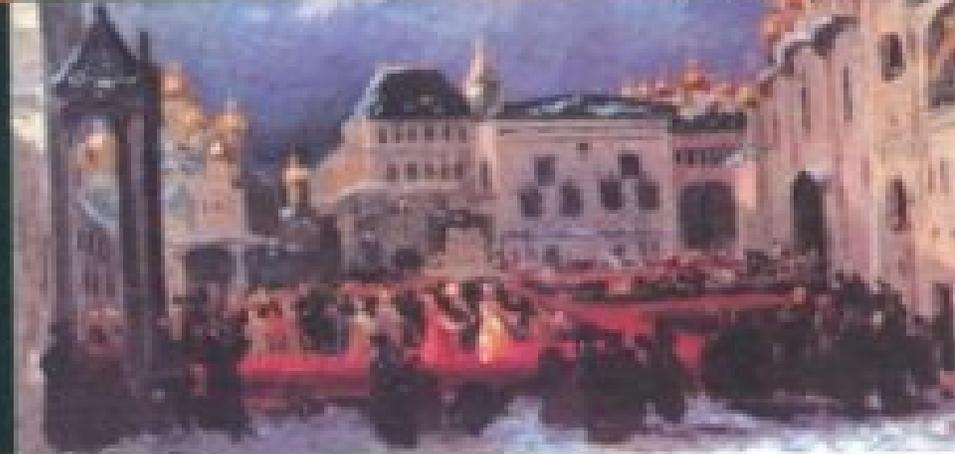


МУСОРГСКИЙ



Сергей
Федякин



ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

Annotation

Это наиболее полная биография великого композитора-новатора. Дотошное изучение архивов, мемуаров современников и умелое привлечение литературных и эпистолярных источников позволили автору воссоздать объемный образ русского гения, творчество которого окружали глухое непонимание и далекие от истины слухи.

- [Сергей Федякин. Мусоргский](#)
 - [ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ](#)
 - [Глава первая ИЗ НЕИЗВЕСТНОСТИ](#)
 - [Карево](#)
 - [Петербург](#)
 - [Глава вторая ПРОРАСТАНИЕ](#)
 - [Начало](#)
 - [Прорастание](#)
 - [«Саламбо»](#)
 - [На пороге зрелости](#)
 - [Глава третья ПЕРЕД «БОРИСОМ»](#)
 - [В преддверии нового замысла](#)
 - [«Прозаическая опера»](#)
 - [Глава четвертая «БОРИС ГОДУНОВ»](#)
 - [Первая редакция](#)
 - [Между «Борисом» и «Борисом»](#)
 - [Вторая редакция «Бориса Годунова»](#)
 - [«Хованщина»](#)
 - [Судьба «Бориса»](#)
 - [Глава пятая ГОД 1874-Й](#)
 - [Премьера «Бориса»](#)
 - [Среди художников](#)
 - [«Без солнца». «Картинки с выставки»](#)
 - [«Без солнца» и «Рассвет»](#)
 - [В новой жизни](#)
 - [Глава шестая «ХОВАНЩИНА»](#)
 - [«Песни и пляски смерти» сквозь очертания музыкальной драмы](#)

- [Между двух опер](#)
- [Годы испытаний](#)
- [По югу России](#)
- [На излете 1879-го](#)
- [Время свершений](#)
- [1881-й](#)
- [ВМЕСТО ПОСЛЕСЛОВИЯ](#)
- [ИЛЛЮСТРАЦИИ](#)
- [ОСНОВНЫЕ ВЕХИ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА М. П. МУСОРГСКОГО](#)
- [КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ](#)
- [СЛОВА БЛАГОДАРНОСТИ](#)
- [notes](#)
 - [1](#)
 - [2](#)
 - [3](#)
 - [4](#)
 - [5](#)
 - [6](#)
 - [7](#)
 - [8](#)
 - [9](#)
 - [10](#)
 - [11](#)
 - [12](#)
 - [13](#)
 - [14](#)
 - [15](#)
 - [16](#)
 - [17](#)
 - [18](#)
 - [19](#)
 - [20](#)
 - [21](#)
 - [22](#)
 - [23](#)
 - [24](#)
 - [25](#)
 - [26](#)

- [27](#)
- [28](#)
- [29](#)
- [30](#)
- [31](#)
- [32](#)
- [33](#)
- [34](#)
- [35](#)
- [36](#)
- [37](#)
- [38](#)
- [39](#)
- [40](#)
- [41](#)
- [42](#)
- [43](#)
- [44](#)
- [45](#)
- [46](#)
- [47](#)
- [48](#)
- [49](#)
- [50](#)
- [51](#)
- [52](#)
- [53](#)
- [54](#)
- [55](#)
- [56](#)
- [57](#)
- [58](#)
- [59](#)
- [60](#)
- [61](#)
- [62](#)
- [63](#)
- [64](#)
- [65](#)

- [66](#)
- [67](#)
- [68](#)
- [69](#)
- [70](#)
- [71](#)
- [72](#)
- [73](#)
- [74](#)
- [75](#)
- [76](#)
- [77](#)
- [78](#)
- [79](#)
- [80](#)
- [81](#)
- [82](#)
- [83](#)
- [84](#)
- [85](#)
- [86](#)
- [87](#)
- [88](#)
- [89](#)
- [90](#)
- [91](#)
- [92](#)
- [93](#)
- [94](#)
- [95](#)
- [96](#)
- [97](#)
- [98](#)
- [99](#)
- [100](#)
- [101](#)
- [102](#)
- [103](#)
- [104](#)

- [105](#)
- [106](#)
- [107](#)
- [108](#)
- [109](#)
- [110](#)
- [111](#)
- [112](#)
- [113](#)
- [114](#)
- [115](#)
- [116](#)
- [117](#)
- [118](#)
- [119](#)
- [120](#)
- [121](#)
- [122](#)
- [123](#)
- [124](#)
- [125](#)
- [126](#)
- [127](#)
- [128](#)
- [129](#)
- [130](#)
- [131](#)
- [132](#)
- [133](#)
- [134](#)
- [135](#)
- [136](#)
- [137](#)
- [138](#)
- [139](#)
- [140](#)
- [141](#)
- [142](#)
- [143](#)

- [144](#)
- [145](#)
- [146](#)
- [147](#)
- [148](#)
- [149](#)
- [150](#)
- [151](#)
- [152](#)
- [153](#)
- [154](#)
- [155](#)
- [156](#)
- [157](#)
- [158](#)
- [159](#)
- [160](#)
- [161](#)
- [162](#)
- [163](#)
- [164](#)
- [165](#)
- [166](#)
- [167](#)
- [168](#)
- [169](#)
- [170](#)
- [171](#)
- [172](#)
- [173](#)
- [174](#)
- [175](#)
- [176](#)
- [177](#)
- [178](#)
- [179](#)
- [180](#)
- [181](#)
- [182](#)

- [183](#)
- [184](#)
- [185](#)
- [186](#)
- [187](#)
- [188](#)
- [189](#)
- [190](#)
- [191](#)
- [192](#)
- [193](#)
- [194](#)
- [195](#)
- [196](#)
- [197](#)
- [198](#)
- [199](#)
- [200](#)
- [201](#)
- [202](#)
- [203](#)
- [204](#)
- [205](#)
- [206](#)
- [207](#)
- [208](#)
- [209](#)
- [210](#)
- [211](#)
- [212](#)
- [213](#)
- [214](#)
- [215](#)
- [216](#)
- [217](#)
- [218](#)
- [219](#)
- [220](#)
- [221](#)

- [222](#)
 - [223](#)
 - [224](#)
 - [225](#)
-

Сергей Федякин. Мусоргский

Светлой памяти моих родителей



ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

«И с того времени невидим бысть...» Есть сокровенное предание, пришедшее из русской истории, как стоял некогда среди лесов на берегах озера Светлояра город дивно украшенный. И звался он Китеж. Строили его люди с молитвой на устах, помогали им ангелы. И в лихую годину, когда подошли к его стенам Батыевы рати, вышли им навстречу воины-защитники. В жестокой сече одолели несметные вражьи полчища русских воев. И тогда жители Китежа, кто еще был жив, обратили молитвы свои ко Господу, чтобы не попустил он врагам разорить город и надругаться над храмами. И Божию волею стал град Китеж невидимым. И остался таковым в веках, вместе с жителями своими. Лишь раз в году может явиться он человеческому взору, и то — лишь праведным очам. Да можно иногда увидеть его отражение в светлых водах озера — с ослепительным сиянием куполов, крестов на церквях — и услышать звон его колоколов.

Быть может, это блеснувшее на миг перед человеческими очами отражение родило и другой конец легенды, будто погрузился Китеж-град в светлые воды озера, в вечность. Там, в глубине, он и живет своей праведной жизнью. И если прийти на берег в тихостный час и долго слушать плеск воды, можно различить колокольные звоны. Они поднимаются со дна, из незримой глубины. Это — голос Китежа. Века протекли со времен его исчезновения. Над землей сменялись эпохи. Войны, кровь людская, разруха — чередовались с затишьем, медленными буднями. За ними шли опять потрясения — новые смуты, тревоги, печали, скорбь. А праведный Китеж живет все так же — своей древней и вечной жизнью...

«Преданье старины глубокой...» Оно поневоле приходит на ум, когда пытаешься единым взором охватить жизнь Модеста Петровича Мусоргского. И легенду о Китеже воплотит в музыке другой композитор, товарищ его молодости, Николай Андреевич Римский-Корсаков. И Жижецкое озеро, на берегах которого провел лучшие детские годы маленький Модинька, не похоже на Светлояр. Но то небольшое, что известно о нем, вырисовывает перед мысленным взором «китежанина».

Легенда о чудесном граде — не только слово о святом месте. Это и особенность русской истории. Утраченное, почти забытое — вдруг воскресает из небытия. И разбитая Древняя Русь заново воплощается в Московском царстве. И эта, другая Русь, по-новому отзовется в Российской империи. Мусоргский, как мало кто из русских музыкантов, умел чутко

вслушиваться в дыхание времен. И под его рукой воскресли и царство Бориса Годунова, и эпоха стрелецких бунтов, и зарождение петровской России. Столь же чутко он вслушивался в человеческие души. В его музыке могли звучать и живые детские голоса, и заунывные крестьянские судьбы, и жутковатое приборматывание юродивого: «Светик Савишна, сокол ясненький, полуби ж меня неразумнова...»

Но вот чуткий слух композитора касается миров непостижимых. И в его сочинениях звучит то голос смерти, то писк еще не вылупившихся птенцов, то — мифологические существа из сочиненной людьми вечности: Гном, Баба-яга, ведьмы на Лысой горе... Вот он вслушивается в Русь изначальную — и в звуках рождается «Рассвет на Москве-реке».

Способность услышать всё, понять сердцем всё — и всё выразить в звуке. Она с неизбежностью должна была странным образом повлиять на его судьбу. Жизнь Мусоргского иногда более походит на предание, нежели на биографию. Но явиться взору она может даже из скурых сведений, из беглых воспоминаний, из закутанных в чужие редакции его собственных произведений. Образ композитора так же может блеснуть из этих разрозненных свидетельств, как и праведный Китеж. И прикосновение к этому образу — такое же чудо, как проявленные вдруг в озере золотые купола Китежа. Или — благовест, всплывающий со дна его светлых вод.

Легенда о чудесном граде не случайно родилась после всенародной беды. Как в мировой истории — сначала волна накрывает целую культуру, творение рук человеческих, а потом появляется миф о всемирном потопе, так и в русской жизни — сначала нашествие Батыево, разор, побитые рати, сожженные города, потом — светлое предание. «В страдании счастья ищи», — внушал героям и читателям современник Мусоргского Федор Михайлович Достоевский. И диво града невидимого является лишь душам, очищенным бедой. Музыка Мусоргского — такое же чудо. И она тоже омыта страданием.

Автор «Бориса Годунова», «Детской», «Картинок с выставки», «Хованщины» всем своим творчеством показал, что прошлое — не исчезает, не уходит. Его можно «услышать». Но значит и собственную жизнь Мусоргского можно «услышать» в его музыке...

Глава первая ИЗ НЕИЗВЕСТНОСТИ

Карево

«О герое нашем известно... родился в деревеньке... в семье... Отец... Матушка...»

Русский роман XIX века любил рассказывать биографии главных действующих лиц. Коротенькие — но теплые, мягкие. Вся жизнь персонажа до того мгновения, когда он начинал по-настоящему «вращаться» в повествование, была подернута дымкой прошлого. Жизнь, которая рождалась под пером автора, могла быть удивительно похожа на реальную, как у Льва Толстого, но могла, напротив, казаться почти фантастической, как у Достоевского. А то — походила на действительность, но будто слегка подретушированную, как у Тургенева. Биография становилась волшебным мостиком из мира обычного в мир произведения. В ней — как бы небрежно брошенными штрихами — рисовался герой в далеком и недалеком прошлом, его родные и близкие, места, в которых текла его прежняя жизнь, а заодно и какие-то эпизоды из пережитого, привычки, свойства характера. И все вместе превращалось в тот словесный портрет, который готовил читателя к восприятию и поступков героя, и самого строя его души.

Почти о каждом известном историческом лице девятнадцатого века (полководце, государственном деятеле, ученом, писателе, художнике, музыканте) можно было бы написать нечто подобное. И плавно запечатленные черты характера да некоторые эпизоды из жизни, «подштрихованные» сведениями из «анкетных данных», начертали бы вполне объемный портрет.

О Модесте Петровиче, великом русском композиторе, такое повествование невозможно. В 1880 году, незадолго до смерти, композитор по просьбе иностранного издателя начнет набрасывать «Автобиографию»:

«Модест Мусоргский. Русский композитор. Родился в 1839 году 16 марта...»

Он и сам не подозревал, что появился на свет неделей раньше. Когда же о нем будут писать другие, неточностей и ошибок будет еще больше. Они будут порождать домыслы, нелепые предположения, превращаться в легенды.

«...Что мы знаем о детстве Мусоргского — времени, когда складывалась, формировалась личность художника-музыканта? Да почти

что ничего». Этот отчаянный возглас биографа^[1] понятен каждому, кто пытался вчитываться в беглый перечень событий его детской жизни. В документах — несколько куцых сведений, воспоминаний — никаких. Биографы, подступая к первым девяти годам жизни Модиньки Мусоргского, либо черкнут несколько беглых замечаний, либо отдаются игре воображения.

...В 1917 году на страницах журнала «Музыка» появится фотография флигеля — всё, что осталось к тому времени от дома, где композитор провел детские годы. Автор фотографии сопроводит ее подробным пояснением:

«Один из флигелей старого жилья чьими-то попечениями, однако, сохранен. Он перенесен в новое место, обнесен частokoлом, содержится в порядке. Предполагать, как это я слышал в Кареве, что в этом флигеле родился М. П., конечно, можно, но никаких положительных доказательств тому, что событие 9-го марта 1839 г. произошло именно здесь, а не в центральном доме или в другом флигеле — и тот и другой ныне не существуют, — привести никто не может»^[2].

В течение многих десятилетий фотография будет переходить из одного издания в другое. Но из подписи улетучится всякое сомнение, и читатель, увидев это весьма убогое строение, прочтет что-нибудь торжественное, вроде: «В этом флигеле родился Модест Петрович Мусоргский».

Зыбкие предположения, которые со временем становятся утверждениями; «вольные мысли», далекие от реальных событий, которые со временем превращаются в часть «биографии», — всего этого слишком много в посмертной судьбе композитора. Его «книга жизни» даже до современников дошла с утратой очень уж многих страниц, так что, «перелистывая» ее, поневоле сомневаешься — сохранилась ли хотя бы половина?.. Хотя бы треть?.. Восьмая?.. Двенадцатая?..

*

«В детстве, в богатом помещичьем доме, окруженный крепостною челядью, презираемую барами как тварь, он уже понял, что эта-то тварь, русский мужик, и есть настоящий человек», — произнес один из ранних биографов композитора^[3]. С этого мгновения чуть ли не каждый, кто писал о судьбе Мусоргского, разгоряченный собственным воображением, начинал сочинять никогда не существовавшую жизнь. На беду, Николай Иванович

Компанейский, ничего не знавший о родных Модеста Петровича, но с такой легкостью, несколькими взмахами пера обрисовавший их чванливыми барами, имел счастье учиться в той же самой школе гвардейских подпрапорщиков, где несколько лет провел и будущий композитор. Не удивительно, что его очерк о Мусоргском был воспринят как своего рода *воспоминания*. И почему-то никто не обратил внимания на главный лейтмотив этого сочинения:

«Вся жизнь М. П. Мусоргского слагалась из случайного ряда противоположных течений, и он плыл против течения, бесстрашно, сквозь бурю, мели и подводные камни к новым берегам...»

Пробегая по биографии Модеста Петровича, которую он знал столь же скудно, как и большинство современников композитора, Компанейский попытался доказать именно это: несмотря на постоянно возникающие препятствия, Мусоргский всегда шел собственным путем. Более того — всегда двигался «против течения». И если в нем столь очевидным было *народолюбие*, значит, и здесь он должен был что-то преодолеть.

Смутные знания, шаткие основания, домыслы и небылицы... Только дать волю воображению — и родные Мусоргского обращаются в скопище самодуров, предки — в «диких помещиков». Но затейливым образом дед, человек сумасбродный и крутого нрава, вдруг превращался в романтика, человека честного и благородного. Алексей Григорьевич и вправду женился на собственной крепостной, и как было не родиться новым легендам? — Внезапно в барине вспыхнула страсть, она захлестнула все его существо. И вот блестящий гвардеец отказывается от военной карьеры, подает в отставку, пренебрегая сословными предрассудками, идет под венец с собственной холопкой. — Не биография предка, но история из душещипательного романа. Но есть и другой, на первый взгляд, более «реалистический» сюжет. Сначала «проворная» дворовая девушка втирается в доверие к барыне, потом становится ключницей, приживает с барином сына и по смерти хозяйки — вынудив барина жениться — занимает её место. Впрочем, и этот вариант истории мог быть приправлен романтическим соусом: не расторопная холопка, но певунья и хорошая работница — потому и обворожила барыню, потому и свела с ума ее супруга, а впоследствии вдовца.

«Пока наш герой погружен в свои мысли, познакомим читателя с ним поближе. Его дед... отец... мать...» Вольно было писателям XIX века пускаться в подобные отвлечения! Не они ли приучили к этому биографов, которые берутся измыслить сочинение о людях знаменитых? Не было ни «барыни», ни «ключницы». Был лишь «неравный брак». Но в

фантазмагорических повествованиях о Мусоргском должен был и Петр Алексеевич, отец композитора, наследовать дурные привычки своего родителя. Вспомнив о «диком барстве», сочинитель принимался «живописать»: разнузданные кутежи, запущенное хозяйство, разор имения, неприязненное отношение к крепостным. И к матери композитора, Юлии Ивановне, далеко не каждый сочинитель склонен был питать теплые чувства. Перед читателем представала сентиментальная барыня, неумная, слезливая, с «больными нервами» и склонная к истерии. И все же самым нелюбимым «персонажем» оказывался брат Филарет. Когда жизнерадостный Модинька убегал на улицу резвиться с крестьянскими детьми, этот герой презрительно поджимал верхнюю губу и взирал на оборванных приятелей младшего брата с крайней брезгливостью.

Всякое воспоминание похоже на кривое зеркало — вогнутое или выпуклое, сферическое или гиперболическое, иногда — волнообразное, с почти невероятными рельефами. Это зеркало воспоминаний временами имеет совсем малую кривизну и дает достаточно точное и четкое отражение. Но часто причуды памяти бывают столь замысловаты, что цельный образ дробится, а каждая черта колеблется, как отражение в потревоженной воде. Соединяя разные отражения одного и того же образа в сознании современников, можно иногда добиться должного сходства с оригиналом, особенно если есть на руках и другие документы: дневники, счета, закладные, некогда полученные аттестаты... Разумеется, и документы могут обмануть, рассказав об одних сторонах жизни, но утаив другие, сделав их как бы невидимыми, а значит, и несуществующими. Но что делать, если документальных свидетельств — горсточка, воспоминаний и того меньше, да и сами эти воспоминания слишком эпизодичны, слишком разрозненны? В ход — поневоле — идет воображение. И хорошо, если биограф обладает должной интуицией. Но если рождаются образы фантастические и вместо реальных лиц на нас смотрят лики чудовищ?

...«И он плыл против течения...» И правда, если представить разом все это неприятное семейство, маленький Модест начинает видеться чудоребенком, очень уж не похожим на своих родных и близких. Но почему-то именно из его уст прозвучат нежные слова о матери. Именно он с теплотой будет говорить о собственном брате. В автобиографии вспомнит и об отце, «обожавшем искусство».

«Модест Мусоргский. Русский композитор. Родился в 1839 году 16 марта, Псковск. губ., Тороп. уезда...»

Автобиографическая записка Мусоргского могла неточно запечатлеть даты, она писалась человеком тяжело больным, который второпях мог что-

то ненароком и преувеличить. И все же в ней нет легенд, похожих на сплетню или незатейливо сочиненную «мифологию». О детстве — лишь несколько строк. И все-таки сказано самое главное.

*

Заметка должна была походить на словарную статью. Мусоргский и писал о себе в третьем лице:

«Сын старинной русской семьи. Под непосредственным влиянием няни близко ознакомился с русскими сказками. Это ознакомление с духом рус. нар. жиз. было главным импульсом музыкальных импровизаций до начала ознакомления еще с самыми элементарными правшами игры на фортепиано. Начальную школу игры на фортепиано преподала мать...»

Записка сочинялась на русском, переводилась на французский. В последний вариант вносились небольшие исправления. При столь скудных сведениях, которые пожелал сообщить о себе композитор, любая оговорка становится значимой.

«Начальную школу игры на фортепиано преподала мать...» Во французском варианте — еще одно вкрапление: *«...в течение уроков он не мог выносить того, что предписано»*.

Первая живая черточка: маленький Модинька был непоседой. И, конечно, тоску наводили всякие упражнения, а быть может, и нотный текст. Хотелось не «долбить» гаммы, аккорды, арпеджио, но играть музыку. Хотелось не столько следовать «обязательным» нотам, сколько импровизировать. Весь ершистый, несговорчивый «Мусорянин» уже предстает здесь. Его будут укорять за незнание законов голосоведения, — он будет полагать, что их и нужно не знать, что музыку нужно чувствовать. Каждое произведение — неповторимо, оно — живое. И, значит, упражнения — пусть даже «теоретические», на нотной бумаге, — ничего хорошего в живую музыку не внесут.

«Под непосредственным влиянием няни близко ознакомился с русскими сказками». Тут французский вариант автобиографии запестрел подробностями: *«Еще совсем ребенком он, быть может, бодрствовал по нотам; от этого родилась страсть говорить миру музыкальными звуками все о человеке, чтобы облечь в музыкальные формы»*.

Конечно, после няниных рассказов он долго не мог заснуть. Ворочался. Лежал в темноте с открытыми глазами. А если прикрывал — начинал видеть то, что рисовало воображение. Есть дети, которых сказки

«убаюкивают». И есть — кого возбуждают, заставляют фантазировать, сочинять. В возрасте «под тридцать» он напишет — каким-то единым рывком — вокальное сочинение на собственные слова, где появляется ребенок, няня, ее сказка про «Буку». Лесное чудище (хватает детей, уносит их, вопящих от ужаса, в чащу) пришло, конечно же, из няниных сказок. И потешные царь с царицей, где один, хромой, так диковинно спотыкается, что под ногой выскакивает гриб, где другая столь оглушительно чихает, что со звоном рассыпаются стекла, — тоже пришли из этого вечернего — таинственно-забавного — няниного говорка.

Он и тогда, совсем маленьким, мог ощутить не только любовь к милой няне, но и другую, сословную близость. Из разговоров взрослых, из недомолвок, случайных намеков. Или — при взгляде на бабушку Арину, свою крестную, которая родилась крестьянкой. Мог узнать и «простую» свою родословную: крепостные предки Мусоргского не могли не оставить по себе особую память. Очень уж отличились своим долгожительством. Самый древний, Иван, почти ровесник Петра Великого (был моложе на два года), пережил времена стрелецких бунтов и скончался ста шести лет от роду. Сын его, тоже Иван, умер в сто один год, жена же его Евдокия ушла из жизни столетней. Своего крестьянского прадедушку, Егора Ивановича, маленький Модинька мог даже видеть: тот перевалит за девяносто. И все же в биографической заметке Модест Петрович о пращурах скажет иначе: «Сын старинной русской семьи...» Во французском, расширенном варианте в скобочках прибавлено: «боярин».

Что знал о своих предках маленький Модинька Мусоргский? О чем умолчал Модест Петрович, сочиняя автобиографическую заметку? Ведал ли он хоть отчасти, что состоял в дальнем родстве с Козловскими, дипломатами и деятелями культуры, к роду которых принадлежала мать композитора Даргомыжского? Или о родстве с Голенищевыми-Кутузовыми, откуда вышел знаменитый победитель Наполеона, Михаил Илларионович Кутузов?..

Или о переплетении судеб представителей его рода и Воронцовых-Вельяминовых?

Род Мусоргских — древний род. Зачинался в княжеских хоромах. Маленький Модинька был потомок легендарного Рюрика в тридцать третьем поколении. Маленьким он мог и об этом слышать. Но что знал он о далеких своих прародителях? Появлялись ли — после няниных сказок, после рассказов матери — из ночного воздуха их загадочные и, наверное, не слишком отчетливые фигуры?

«Боярин»... Нет, князьями предки его давно уже не были. История драматичная, тяжелая. В лето 6895-е (или 1387-е от Рождества Христова) в битвах с Литвой положит свою голову Святослав Иванович, князь Смоленский. Детей его да бояр — в полон уведут, но одного сына, Юрия Святославича, победители посадят править — «из своей руки»^[4], дабы помнил на себе власть литовскую. А через семнадцать лет осадит Смоленск Витовт. И семь недель будут держаться горожане. А как отойдет литовский князь землю смоленскую разорять, князь Юрий в Москву отправится, челом бить. Василий Московский, сын Дмитрия Донского, женат был на дочери Витовта, Софье. Мог заступиться. И смоляне думали: лучше уж под князем московским ходить, нежели под литовским. Но не пошел Василий Московский супротив Витовта, и второй осады смоляне выдержать не смогли. Город пал. На сто лет Смоленск ушел из-под власти русских князей, стал землею литовской. Князь Юрий бежал в Новгород.

Через два года Василий Московский вспомнит о нем, даст в управление город Торжок. Тут и попутал бес Юрия Святославича. Княгиня Ульяна, жена Семена Мстиславича Вяземского, с ума его свела. Захотел было Юрий Святославич сделать ее своею наложницей. Да Ульяна честь соблюдала, воспротивилась князю Юрию, ударив его ножом. В бешенство пришел правитель Торжка. Приказал убить Семена Мстиславича, а жену — изувечить, отрубив конечности, и бросить в реку. Но поднялся ропот в городе, и от срама и гнева бежал князь Юрий в Орду. И умер спустя год в одном из монастырей рязанского княжества.

Сын беспутного князя Александр Юрьевич в монастыре воспитался. Потому и прозван был «Монастырь». От него и пошли Монастыревы — уже не князья, только лишь дворяне. А внук Александра Юрьевича, Роман Васильевич, тоже получил свое прозвище — «Мусорга». От него пошла фамилия «Мусоргский».

Род дробился, вотчины становились все крохотнее, Мусоргские так и оседали в провинции. Несли службу, воеводой или стольником, вице-комендантом или стряпчим, лейтенантом флота или корнетом гвардии... Со временем и фамилия пообносилась, «забыла» о том, кто положил ей начало. Появились Мусорские, Мусарские, Мусерские. Композитору будет лишь «за двадцать», когда в ту фамилию, которую он носил с детства — «Мусоргский» — он введет букву «г». Узнал о далеком своем предке? Расслышал в собственной фамилии греческое «мусорга» и был поражен

совпадением своей фамилии с замечательным смыслом этого слова: «композитор»?^[5] Одно из писем приятелю 1870-х, Арсению Аркадьевичу Голенищеву-Кутузову, он так и подпишет: «Мусорга». Похоже, к тому времени действительно знал о далеком предке.

...Роман Васильевич Монастырев, «Мусорга», композитор. По тем временам это могло означать лишь одно: сочинял духовные песнопения. Что «запомнила» русская духовная музыка из напевов, сочиненных «Мусоргой», Романом Васильевичем Монастыревым?

Рюриковичи — Монастыревы — Мусоргские... От ствола — большая ветвь, от нее — ветви поменьше... Прозвища оборачиваются фамилиями. Иван Иванович — первый из Мусоргских, имя которого запечатлелось в Новгородских писцовых книгах. Назывался он и «Яном», за этим вариантом имени Иван — отзвук польского влияния. Противостояние Польши и Московии — постоянная боль русской жизни этого времени.

Шестнадцатый век, трудные изгибы русской истории сламывают одни ветви, давая простор другим. Ляпун Янович и Третьяк Янович Мусоргские с сыном Макаром у Ивана Грозного значатся в списке «детей боярских лутчих слуг 1000 человек». Третий брат, Осип Янович, казнен опричниками.

Меняются и названия вотчин. Ян Иванович имел поместье в Бежецкой пятине, в Михайловском погосте. Ляпунов сын Макар Мусоргский в 1572 году владел землею в Великих Луках. Иван Макарович Мусоргский — при Годунове и в Смутное время — служил в Москве. Отбивал голодную, измученную столицу от поляков и войск Лжедмитрия II. Во времена смут и предательств — остался верен престолу. Был жалован поместьем в Луцком уезде «за московское сидение на вечные времена поместьями и вотчину за службу и храбрость в Польскую и Литовскую войну». Михаил Иванович Мусоргский стал владельцем деревни Алексеевской, жалованной царем Алексеем Михайловичем Тишайшим за ратную службу. Пройдут времена. Алексеевское станет зваться Карево. За странной сменой имени все та же зыбкость сведений, что окутывает биографию композитора. Возможно, и была деревенька Каревом, да жалованная в вотчину царем Алексеем получила на время «царское» прозвище.

Евангелие от Матфея начинается длинной цепочкой предков: «Авраам родил Исаака», «Исаак родил Иакова», «Иаков родил Иуду и братьев его», «Иуда родил Фареса...» — и далее, далее, до самого Иосифа, мужа Девы Марии. Древняя традиция — установить всю цепочку рождений от прародителя до потомка — идеал для биографа. У Мусоргского лишь часть этой ветви выступает из тумана: «Ян родил Ляпуна», «Ляпун родил

Макара», «Макар родил Ивана»... Но там, где эта ветвь от древа Рюрика снова уходит в туман, из белесоватой пелены начинают выступать очертания малой родины Мусоргского — деревеньки Карево. Год за годом это место все более срасталось с именем рода, хотя даже незадолго до рождения Мусоргского главным семейным гнездом чаще значилось Полутино, что лежало неподалеку, всего в двадцати верстах. Впрочем, если коснуться ближайшей родословной композитора — от прадеда до отца, эти названия мелькают постоянно: Полутино и Карево, Карево и Полутино...

*

«Сын старинной русской семьи»... Вряд ли, глядя в ночь пристальным детским взглядом, маленький Мусоргский мог «вспоминать» далеких предков. Но о прадедушке услышать все же мог. Имя его могло сорваться с уст бабушки Ирины, мог произнести его и отец. Правда, что они сами знали о Григории Григорьевиче? Что оставил службу по нездоровью? Что — после того — рядом с женой и свекровью тихо зажил в своем Полутоне? Что рано покинул этот свет, оставив неутешную вдову с тремя сиротами на руках?

Если что и слышали помимо скудных биографических сведений отец композитора или бабушка о Григории Григорьевиче, то время все равно поглотило живые черты предка, ни характер, ни привычки, ни жесты, ни тембр голоса — ничего от живого облика Григория Григорьевича не дошло до пытливых глаз биографов композитора. О сыновьях же его известно больше. Оба, как было принято в семье, стали военными. Старший, Николай Григорьевич прослужил недолго, вышел в отставку, как и отец, по болезни. Младший, Алексей, похоже, был человеком здоровья более крепкого. Но и он карьеры не сделал. В чине сержанта был определен в лейб-гвардии Преображенский полк. В полк «Архангелогородский пехотный» будет переведен в звании капитана. Вспыльчивый, обидчивый, он вряд ли мог достичь большего. Необузданный нрав не способствует продвижению по служебной лестнице. В звании капитана-исправника Алексей Мусоргский «сотворил» не самый благовидный поступок в своей жизни. Чем ему не угодил неизвестный истории мелкий военный чиновник, понять затруднительно. Но, как свидетельствуют потемневшие архивные страницы, Алексей Григорьевич «с свирепым видом избил канцеляриста в разные места». Вряд ли именно с этим случаем можно связывать его отставку. Но, зная свой несдержанный характер и, возможно, не чувствуя к

полковой жизни особого пристрастия, он мог оставить службу и по собственному желанию, когда вышел известный указ Екатерины Великой «о вольности дворянской». А точнее — «Грамота на права, вольности и преимущества благородного российского дворянства». Знаменитый документ сей был велеречив. Длиннен уже в самом зачине:

«Божиею поспешествующую милостию мы, Екатерина Вторая, императрица и самодержица Всероссийская, Московская, Киевская, Владимирская, Новгородская, царица Казанская, царица Астраханская, царица Сибирская, царица Херсонеса-Таврическаго, государыня Псковская и великая княгиня Смоленская, княгиня Эстляндская, Лифляндская, Корельская, Тверская, Югорская, Пермская, Вятская...» и так далее, так далее, так далее... Но указ при этом исполнен особого пафоса: государыня была полна благодарности дворянскому сословию за великую службу.

«Грамота» дышала историей. Если бы Алексей Григорьевич читал ее, он, возможно, мог бы что-то припомнить о деяниях и своих предков. Но, всего скорее, воспринял указ с чисто практической стороны: грамота давала особые преимущества дворянам. Он мог спокойно оставить службу, уединиться в собственном имении и жить там в полном согласии с собственными желаниями.

Полк Алексей Григорьевич оставил 14 апреля 1785 года в звании секунд-майора. Оное получил к отставке, «на пропитание». В Полутоне жил уже незатейливой холостяцкой жизнью брат Николай. Алексей Григорьевич поселился в двадцати верстах от него, в Кареве. Ему шел двадцать восьмой год, жизнь впереди была еще долгая, и семьей обзаводиться он не спешил. Усадьба была невелика: господский дом, людская, несколько хозяйственных построек. Вокруг простирались пашни. Доход от своих земель Алексей Григорьевич имел небольшой. Рыбы в Жижецком озере водилось предостаточно, однако почвы близ него были илистые: ни хорошего пастбища, ни большого урожая. Впрочем, к хозяйственной жизни Алексей Григорьевич не питал никакого интереса, при крайней надобности предпочитая продать часть земель, нежели оказать усердие в делах. Он сдружился с соседями, особенно выделяя Чириковых. Но большую часть времени проводил среди дворовых. Любил ли отставной секунд-майор просиживать дни на берегу с удой, волнуясь, когда дернется поплавок? Или кровь заходила от скачки да отчаянного лая гончих во время охоты? Или всему предпочитал пасьянсы, покуривая и попивая, тем и коротая холостяцкие дни? Характер у него был крутенок. Но о том, каково было переносить его ближайшему окружению, история умалчивает. Из дворовых людей Алексей Григорьевич выделял Семена Емельянова, в

прошлом — своего денщика. Семен-то первым и нарушил холостяцкую жизнь — взял себе в жены молоденькую крестьянку Прасковью, которая годилась ему в дочери. Следом переженились как-то и другие обитатели дома. Размеренный ход жизни менялся. Барин один оставался холостяком. Впрочем, и у него появилась своя подруга.

Ирина, Егорова дочь, была крестьянкой из деревеньки Юрьево. Здоровья она была, по всей видимости, крепкого, возможно унаследовав его от деда и прадеда, проживших более века. Жила в многодетной семье, была среди мальчишек единственной сестрой. Ее, семнадцати лет, вместе с младшим из братьев, и взял к себе в Карево барин дворовыми людьми. От барина и прижила Ариша своего первенца, Петра.

Алексей Григорьевич не собирался венчаться со своей холопкой. С незаконнорожденным сыном выдал ее замуж за своего дворового, Льва Парфенова. Скоро у Ирины родился и второй, «крестьянский» сын, Авраамий. Но супруг ее вскорости приказал долго жить, и Алексей Григорьевич — как-то незаметно — снова сошелся со своею крепостной, которая родила ему еще дочерей: Олимпиаду и Надежду. К пятидесяти годам барин был все также холост. А тут, в 1807-м, скончался брат его, Николай. Детей у покойного не было, Алексей Григорьевич стал обладателем и Полутона. Туда, в родовое гнездо Мусоргских, он отправился доживать свой век вместе с Ириной и детьми. К шестидесяти барин, похоже, ощутил, что непутевое его житье не принесет более никаких особых перемен. Жизнь прошла, а у него — ни нормальной семьи, ни полноправных наследников. Тогда-то, в 1818-м, он решится, наконец, обвенчаться с «торопецкой мещанкой» Ириной Георгиевной. Через два года прошение Алексея Григорьевича об уравниении супруги в правах и усыновлении собственных детей подпишет император Александр I.

Скончался дед будущего композитора в 1826 году, в возрасте 68 лет. Детям своим он смог-таки дать неплохое образование. И все же — носить с ранних лет фамилию «Богданов», которую дают внебрачным детям, расти — и узнавать всю странность своего положения: ни барин, ни крепостной... Впрочем, это — лишь смутные догадки непростой судьбы Петра Алексеевича. «Отец, обожавший искусство»... — это всё, что мы знаем о нем из автобиографической заметки Мусоргского. Был ли он человеком вспыльчивым? Если и перенял крутой нрав от предков, то жизнь должна была научить его сдержанности.

Служить он будет в Сенате. Какие учебные заведения могли позволить ему занять там даже столь небольшую должность, как сенатский регистратор? Петербургская гимназия? Служебные связи отца?

В 1814 году, шестнадцатилетним, Петр Алексеевич начнет свою службу. Через шесть лет, в 1820-м, он уже губернский секретарь. Не потому ли, что в этом году 9 мая император Александр I подписал прошение отца, Алексея Григорьевича, об «узаконении прижитых до брака детей»? Впрочем, и выписка личного дела Петра Алексеевича говорит о редкой его исполнительности: «В продолжении служения своего вел себя хорошо, отправляя должность свою с особым прилежанием и успехом, а в штрафах и под судом не бывал». Значит, был человеком терпеливым и добросовестным.

Через два года он покинет столицу, вернется в родные места. Служить еще будет, но поблизости, в Торопце, коллежским секретарем. По смерти родителя своего, Алексея Григорьевича, еще сравнительно молодым человеком примет наследство и станет полноправным помещиком.

Как он умел ладить с родственниками, где значились и дворяне и крепостные? Как общался с соседями? Чириковых, кажется, он особенно выделял, как ранее — его отец. Когда-то Алексей Григорьевич крестил детей отставного капитана лейб-гвардии Преображенского полка Ивана Ивановича Чирикова. Теперь среди них Петр Алексеевич и сыскал себе невесту.

Юлия Ивановна была моложе его на десять лет. Будучи от природы девушкой доверчивой, простодушной и слегка восторженной, она успела-таки хлебнуть горя: мать потеряла будучи семи лет от роду. И хотя появилась на свет пятым ребенком в семье, младших — брата и двух сестер — немножко «воспитывала».

Образована Юлия Ивановна была превосходно: изъяснялась на французском и немецком, играла на фортепиано. Впрочем, как и другие девицы Чириковы, могла и прясть, вязать, вышивать. Что она чувствовала в тот осенний день? Быть может, даже оставила в своем стихотворном дневнике рифмованную запись, рассказавшую, как билось ее сердце, как, тоненькая, трепетная, она стояла рядом с женихом в церкви. И как пошучивали дружки жениха, майоры Иван Болотников и Федор Родзянко, как помалкивал подпоручик Никандр Польский. И как строго держался ее старший брат, штабс-капитан Александр Иванович Чириков. Увы, от стихотворных биографических опытов Юлии Ивановны останется лишь небольшой отрывочек, но и тот запечатлеет лишь один эпизод, случившийся спустя где-то полтора десятка лет.

Из Наумова, усадьбы Чириковых, было видно сельцо Карево, что в полутора верстах. На границах земель стоял погост Пошивкино. Там, в Одигитриевской церкви, 13 октября 1828 года венчались коллежский

секретарь Петр Алексеевич Мусоргский и дочь губернского секретаря Ивана Ивановича Чирикова — Юлия. До Карева было рукой подать. Но поселить молоденькую жену в столь скромном доме после наумовской усадьбы с мезонином, балюстрадой, колоннами Петр Алексеевич не пожелал. Молодые зажили в Полутине, в двухэтажном господском доме, окруженном парком, рядом с матерью хозяина, Ириной Георгиевной, некогда — дворовой девушкой Аришей, и его сестрой Надеждой Алексеевной. С этим местом, возможно, Петр Алексеевич и связывал свое будущее. Но судьба, конечно же, поломала все его планы. Не потому ли, что именно в маленьком Кареве, в простом доме и должен был родиться его младший сын?

«Модест Мусоргский. Русский композитор. Родился в 1839 году»...

*

День рождения не был главным в его жизни. На свет он появился 9 марта 1839 года. Но когда в последний свой год будет набрасывать автобиографию, рука выведет: «16».

По привычке поставил «один» и «шесть», начертав число, в которое справлял именины? Отмечал их 16 мая, цифры могли запасть в память, примерещиться и как дата рождения, перебежав с мая на март. Или иная, грозная сила нашептала ему это страшное «шестнадцать»? Из жизни Модест Петрович Мусоргский уйдет именно 16 марта. *Этот* день — всю жизнь — он считал днем своего рождения.

Смерть — это, конечно, и начало бессмертия. Но до чего странно воплотилось это совсем *обыденное* предчувствие! И будущая кончина, которую он столь неожиданно связал со своим рождением, заставляет вспомнить не только о «вечной жизни».

Стонет ребенок.
Свеча, нагорая,
Тускло мерцает кругом.
Целую ночь, колыбельку качая.
Мать не забылася сном.

«Колыбельная», первое произведение из «Песен и плясок смерти». Слова напишет его друг, граф Арсений Аркадьевич Голенищев-Кутузов.

Композитор их слегка лишь тронет, усилит чувство тревоги: в первой строке вычеркнет вялое «плакал», впишет мучительное «стонет».

Раным-ранехонько в дверь осторожно
Смерть сердобольная — стук!..

Время из прошлого у Мусоргского переместилось в настоящее: смерть посетила не «когда-то», она пришла *сейчас*. Но главное здесь не слова, главное — интонация, та музыка «выпевания», в которую слова вписались. Музыка и заставляет их сумеречно мерцать, наполняться тихой жутью.

...Двое старших братьев Мусоргского умрут во младенчестве. Он никогда их не видел, но незримое присутствие невинных душ, столь рано покинувших земной мир, очень ощутимо в судьбе композитора. Когда его родители, Петр Алексеевич и Юлия Ивановна, похоронят одного крошечного «раба Божия Алексея», затем второго — тоже Алексея! — они покинут свое имение в Полутоне и переберутся в Карево, в дом, где обычно жила дворня. Две ангельские души — слышал ли Модинька Мусоргский о рано умерших братьях? — сделали Карево его родиной. Они подарили ему этот простор, такой узнаваемый и такой необыкновенный.

...Смерть будет частой гостьей в его судьбе. Она будет вычеркивать из жизни родных, близких, друзей. И даже там, где ее дыхание в самой жизни Мусоргского не было ощутимо, оно затейливо проявится в той мифологии, которой настойчиво будет обрастать его биография.

Третий мальчик Петра Алексеевича и Юлии Ивановны родится уже в Кареве. Назвать его именем Алексей — видимо, особенно чтимым в семье, — не решались. Старший брат Мусоргского после крещения получит имя Филарет. И здесь проступает что-то непонятное и своеобразное: Филарета в семье будут звать Евгением.

Причудливая «зыбкость» имени... Она не могла не обрасти домыслами. В начале XX века, когда очевидностью станет: современники проморгали, не поняли, не захотели по-настоящему услышать музыку одного из величайших своих соотечественников, когда захотелось побольше узнать о его жизни, — биографы начнут хвататься за самые малые сведения из жизни композитора, его близких и строить свои суждения на весьма шатких предположениях. И тонкий, умный «философ от музыки» Вячеслав Каратыгин не удержится от замечания: быть может, маленький Филарет тоже готовился «уйти в мир иной» вслед за двумя Алексеями. Его и покрестили второй раз, дав другое имя. Каратыгин

слышал об одном крестьянском поверии: второе крещение, второе имя дает другого ангела-хранителя. Смерть, пришедшая за «Филаретом», не найдет его в «Евгении» и пройдет стороной. Родится у «допытчиков прошлого» и схожая ссылка, уже на боярскую традицию: два имени, — одно при рождении, другое при крещении, — помогали отвести порчу, наваянную колдовством.

Простое объяснение, что имя «Филарет» могло быть получено младенцем внезапно, вопреки замыслу родителей, почему они и предпочтут называть его по-домашнему теплым именем Евгений, кажется слишком будничным. Но стоит вспомнить, что Юлия Ивановна была большая охотница до чтения, сама пыталась сочинять стихи. Не наваяно ли это домашнее «Евгений» чтением пушкинского «Онегина»? А может быть, «Евгений» сначала и вовсе было прозвищем и лишь со временем обрело силу второго имени? Ведь было у Филарета и еще одно прозвание — «Кито», «Китушка».

...Зыбкое знание. Вся биография Мусоргского, его близких, его друзей — полна загадок. Как отражение в озерной воде, тронутой дуновением ветерка: изображение угадывается, но точно его рассмотреть нет никакой возможности. Свидетельство, почти подобное поверью, доносит, что и Модест имел второе имя — Николай.

«Что мы знаем о детстве Мусоргского?» — вновь и вновь восклицает честный, растерянный биограф. Сам и отвечает: «Да почти что ничего»^[6]. И если перебирать родных и близких, будет все то же. «Почти ничего» — и об отце, и о матери, и о брате. Разве что пристальней взглядеться в само озеро, постоять на его берегах близ сельца Карева. Исподволь эта вода и эта суша запечатлелись в музыке Мусоргского, быть может, с еще большей отчетливостью, нежели история его рода.

*

...Есть места, рождающие легенды. Каждая часть такого мирка: речка, озерцо, холмики, зубцы дальнего леса, — все обрастает историями, сказаниями, поверьями. Но есть и совсем особые края, где в шевелении трав, качании и шелесте деревьев, в ряби, пробегающей по озерной глади, в которой дрожит небесный свод, — ощутимо присутствие предания неизвестного.

Если об этом уголке земли могли бы сохраниться древние мифы, они запечатлели бы берега Жижицкого озера, «воды многие» (озеро было

огромным), жителей, которые ставят дома на сваях, и летописи наводнений — главной беды тех далеких столетий. Но со временем необозримый водоем суживался, берега его подсыхали, и люди, связавшие с ним свою жизнь, стали селиться в обычных домах.

Край озерный — особый край. Мир изменчивый и молчаливый. Небо лежит над землей, смотрится в воду и полнится необыкновенным светом...

Когда перемещаешься с юга России к северу, замечаешь, как меняется сама окраска воздуха. Еще где-нибудь у Курска или Орла рассветы и закаты краснее, даже чуть-чуть ярче, нежели в Москве, Ярославле, Владимире или Ростове Великом. А еще дальше, где-нибудь у Пскова или Архангельска, воздух будто и блёкнет, и становится более прозрачным. В пасмурную погоду здесь часто сквозь сероватую воздушную рябь начинает ощущаться едва уловимое глазом розоватое свечение. И сами места — деревья, травы, вода, человеческие жилища, соборы, крепостные стены — временами начинают казаться чуть призрачными.

Жижицкое озеро (по-старому — Жисцо) лежит южнее Пскова, западнее и чуть севернее Москвы и Твери. Здесь белый свет тверских земель словно соединился с зачарованностью земель псковских. Мир без ярких красок юга. Здесь важен не цвет, но его оттенок. То дрожание воздуха над озером, что заставляет вглядываться в мир — и не только *видеть*, но и *привидеть*, — и прошлое, и будущее, и загадочное настоящее...

Летопись сохранила воспоминание о древнем городе. В 1245 году здесь, под Жижицем, Александр Невский разбил литовские рати. Позже город отойдет-таки к Литве, но к XVI столетию он снова будет русским. К XIX веку от него останется лишь крепостной вал на возвышенном полуострове. Но и такие следы истории, как и следы древних засек, уходивших на запад, делают давнее — близким. Смотришь на траву холмов, обдуваемую ветром, — и Гришка Отрепьев, бежавший из Чудова монастыря, и самый его вопрос: «Далеко ль до литовской границы?» — не покажется канувшим в вечность. Живое прошлое ощутимо в дыхании воздуха, в тенях от облаков и в солнцем высвеченных пригорках, а зимой — в том «снеге забвения», который засыпает землю, крыши домов, деревья, помертвевшую озерную гладь, схватывая ее, сковывая льдом.

Имя Мусоргского заставляет вспомнить о преданиях. Одно из них повторяется из книги в книгу: вторая половина XVII века, эпоха стрелецких бунтов, гонец от мятежников, посланный в Торопец подбивать людей на смуту, тонет при переправе через Жижецкое озеро.

Разгоряченное воображение легко может нарисовать картину:

завороженный мальчик слушает из взрослых уст сказание о давних временах... Но Мусоргский мог и не слышать этой истории. Восприимчивая душа способна — даже не зная повести о стародавних событиях — уловить присутствие седой древности в самом течении времени. Села, лежащие близ Жижицкого озера, — Карево, Полутино, Пошивкино, Наумово, — дышат воздухом веков. Здесь каждое мгновение незримо связано с вечностью. Да и самый «скрип половиц» в родовом имении напоминал о далеком прошлом.

Русь и Россия. Эти два начала сосуществуют в русской культуре. Русь древнее и благочиннее. Она — прародительница идеи «Святой Руси», в основе ее жизни, ее культуры лежит православие. Потому Русь и стремится к святости. Россия — более «мирская» страна, но и более «общительная». Она зарождается после «татарщины», расширяется: на восток, на юг, на запад... Лик ее проступил после Смутного времени, но со всей отчетливостью явился с деятельностью Петра, отца великой империи. Россия не всегда могла ощутить исконную правду Руси. Да и Русь иногда отшатывалась от российской пестроты, ее равнодушия к «последней правде». Но оба эти начала — вглубь и вширь — тесно переплелись. Мусоргский, как почти все дворянское сословие, был частью России. Его тянуло к тому, чтобы проникнуть в душу других людей, дух иных народов. Но само это познание не было возможно без тяги к последней глубине и правде. И ранние годы в озерном краю, в Кареве, — это русская древность. Корнями своими Мусоргский уходил в Русь.

Он мог не знать многого. Но как было не видеть окрестных земель с большого холма. Особенно — летом, в ясный день, слушая треск кузнечиков и вздохи трав. Небо с кучевыми облачками; над головой оно глубокое, синее, дальше — побледнее, кажется даже — чуть отдает зеленцой, над дальними лесами становится совсем белесым. Справа — залив, за ним кудрявится мыс, впереди — холмы с перелесками, озеро, остров. Там — береговая полоска, светло-зеленая, за ней стоят рыхлой стеною кудлатые деревья. Их отражение жметя к самому краю берега, а над озером — всклокоченные облака. Чуть левее — церковка и погост в Пошивкине. К этому месту стоит приглядеться. Здесь — с ранних лет — Модинька впитывал духовные песнопения. В них жили стародавние времена. Церковь уже знала многоголосное пение на новый лад, но сплетение голосов в старых русских распевах, еще архаических, допускало параллелизмы кварт и октав, перекрещивание голосов, немислимых в европейской классике. Это голосоведение войдет в самую природу музыки Мусоргского, оно принесет ему много неприятностей на творческом пути,

но и приблизит к нему русскую древность.

За Пошивкином располагалось Наумово. Усадьба солидная, с колоннами, была тоже местом совсем родным. Туда ездили в гости к дяде. Там мать Мусоргского, Юлия Ивановна, жила, когда была маленькая... Вид с «Лысой горы» рождал ощущение пространственной дали и душевной близости. Но можно было спуститься с холма, идти вниз, еще вниз, сойти к самому озеру. И здесь окрестность виделась совсем иной. Осока с острыми изогнутыми листьями, ее шевеление. Взгляд по воде скользит дальше. Там — лес на острове. Около Карева Жижецкое озеро похоже на излучину реки... Тот берег — лесной, «взъерошенный». На воде — тишина, быть может, крестьяне на лодках ставят сети. А здесь — всхлипывание воды, колыхание травы — и мерное, от волн, и прихотливое, от ветерка.

Главный мотив дивной музыкальной картины «Рассвет на Москве-реке» мог зародиться и в этих местах. Утром вода переливается красными отблесками, шевелится прибрежная осока, причудливо колеблется ее отражение, ее тени на чуть всхлипывающих волнах. От воды поднимается пар. Солнце набирает силу, поднимается выше... Из красного становится оранжевым, потом золотым. Воздух светится. Рассеивается последний туман...

*

«... *Что мы знаем о детстве Мусоргского...*» По редким репликам в письмах и воспоминаниях о нем — что видел, как ставят сети на озере, как их вытягивают, собирая рыбу в лодку. Как они с братцем Кито любили с берега бултыхнуться в воду, с визгом и брызгами. Дядино имение в Наумове было так близко, что вряд ли с Чириковыми они могли видаться редко. А мама, конечно, должна была частенько гостевать у брата, ведь и за день было легко обернуться: пообедать у родственников — и домой. Об одной такой поездке Юлия Ивановна напишет. Осколочек этого стихотворения — что-то вроде дневниковой рифмованной записи — появится в печати стараниями музыковеда Вячеслава Каратыгина. Стихи не без восторженности. Поэтому Юлия Ивановна частенько предстает в трудах музыковедов натурой «чрезмерно романтической» и не слишком «художественно одаренной». Стихи ее, действительно, не бог весть какие. Но и нездоровую сентиментальность из них вычитывать — напрасный труд. Они писались по романтическим клише альбомной поэзии тех далеких времен. Жуковский, Пушкин, Боратынский — это поэзия, которую

можно было встретить в альманахах или журналах. В альбомы часто вписывалось нечто вполне доморощенное, чувствительное, привычное: встреча с тем, кто ранее предстал перед взором юной героини доблестным молодым гвардейцем, усатым красавцем, лихим наездником. Теперь он — состарившийся, уставший, едва узнаваемый. И теперь сама память о далеком прошлом может показаться смешной.

И грустно стало мне,
И жаль прошедших дней...

Две строчки Юлии Ивановны, которые в ином контексте могли бы стать не только стихами, но и поэзией. Впрочем, четыре строки — биографическое свидетельство — важнее любых иных сочинений Юлии Ивановны:

И вот уж дома я,
Бегут меня встречать,
И муж, и вся семья
Спешат меня обнять.

Петр Алексеевич, с ним — Кито и Модинька. Их любовь к Юлии Ивановне запечатлена в этих словах.

Есть ли еще хоть крошечные свидетельства? Что видел маленький Мусоргский? Что он переживал?

Сохранились только намеки. Едва проясненные. Многие — более походят на предположения. Когда кладут мозаику — камешек к камешку, — постепенно проступает картина. Если же большая часть ее осыпалась... И все же.

...Мусоргский будет еще совсем молодым человеком, когда к нему начнет настойчиво возвращаться прошлое. В 18 лет появится «Воспоминание детства». Небольшая фортепианная пьеса, запечатленная печаль. Вряд ли здесь можно расслышать эпизод из жизни маленького Модиньки. За звуками, скорее, юноша, вдруг остро ощутивший, что прошлое ушло безвозвратно.

В двадцать лет он припомнит «Детские игры». Из цикла будет написано только одно сочинение, скерцо «Уголки»... Оживление, какие-то перебежки, кажется — и сдержанный детский смех, и милая детская

тревога.

Играть можно было и в доме — были бы четыре угла — и на улице, за четырехугольной оградкой, а то и просто начертив на земле большой квадрат.

Играли впятером — с братцем и каревскими ребятами? Четверо — по уголкам жмутся, пятый, «мышка», ходит хитренький. Посмотрит на одного, на другого да на третьего... Подойдет:

— Кумушка, дай ключи.

А ему в ответ:

— Поди-ка — там постучи!

И тут же остальные, стремглав — прыг из угла в угол, меняясь местами. Хитрая мышка, улучив минутку, — юрк в пустой. А тот, кто самый нерасторопный (быть может, чуть лбом на мышку не наскочил), кто не успел занять уголок, сам уже стал мышкой. И уже он, чуть насупленный, посматривает — у кого бы ключики попросить... Так будут играть спустя десятилетия. Такие ли «уголки» запечатлелись в пьесе Мусоргского?

В двадцать шесть лет — еще фортепианный цикл, «Из воспоминаний детства». Две пьесы: «Няня и я» и «Первое наказание». Одна — полнится тихой радостью. Вторая — детская драма, быть может, даже с перебранкой. Подзаголовок, начертанный Мусоргским, высветит целый сюжет: «Няня запирает меня в темную комнату». Сам характер этой фортепианной вещицы поневоле заставляет вспомнить более поздний вокальный цикл, «Детская», вторую сценку — «В углу»:

— Ах ты проказник! Клубок размотал... Прутки растерял! Ахти! все петли спустил! Чулок весь забрызгал чернилами!.. В угол!.. в угол!.. Пошел в угол! Проказник!..

Мог быть не клубок и не прутки. И даже не чернила. Но маленький Модинька, похоже, здорово накуролесил. В музыке «Первого наказания» — и детская тревога, и обида клокочет, и ужас перед темной комнатой, где придется сидеть в крошечной тьме, одному!

Слова из цикла «Детская», цикла «На даче», включая их черновики. Что пришло из позднего времени, в милых наблюдениях над другими детьми? Что — из собственного детства? «Ой! ой! больно! Ой, ногу! Ой, больно! Ой, ногу!..» — «Милый мой, мой мальчик, что за горе! Ну, полно плакать! Пройдет, дружок!.. Посмотри, какая прелесть! Видишь, в кустах, налево? Ах, что за птичка дивная! Что за перышки! Видишь?.. Ну что? Прошло?..» Умные, мягкого характера мамы... Они умеют незаметно отвлечь свое дитя. И вот маленький сын забывает про боль, возвращается к своей игре. Если вспомнить трепетное отношение Мусоргского к матери,

здесь мог запечатлеться именно ее образ.

Часто ли он вспоминал свое радостное детство? — Кругом гудели пчелы (Петр Алексеевич держал пасеку). А если побежать к холму, к Лысой горе, в жаркое время там зудят противные слепни. Пристают к коровам, заставляют лошадей прядать ушами, махать хвостом... К вечеру, когда угомонятся, все громче слышен треск кузнечиков...

Это — всё. Почти всё, что можно сказать о живом десятилетии. Еще — лишь совсем немного.

Мама за роялем. Она хорошо играет. И вот уже и Филарет, и Модинька пытаются нажимать пальцами на клавиши. Оба — со слухом. Но у Модиньки, похоже, особая одаренность. Он все пытается изобразить звуками — и музыку, которую слышал, и предметы. И, быть может, те же «уголки».

«...Ознакомление с духом рус. нар. жиз. было главным импульсом музыкальных импровизаций до начала ознакомления еще с самыми элементарными правилами игры на фортепиано».

И далее — лишь эти скупые сведения самого композитора: мама, взявшаяся за своих детей, особенно за Модиньку. Его ошеломительные успехи. В семь лет — играет маленькие пьески Листа. В девять лет, когда съехалось множество гостей, исполнил большой концерт Фильда, в то время — весьма популярного композитора. Но здесь опять все застилает туман. Каревское десятилетие подходило к концу. Впереди замаячил образ столицы. Невиданной, пугающей, притягивающей воображение...

Петербург

Детство закончилось в августе 1849-го. Петр Алексеевич отдавал своих детей в учение, и семья отправилась в Петербург. Вглядываться в это событие также непросто, как и в ранние годы Мусоргского. Вероятно, сначала были несколько таинственные для детского сознания разговоры родителей. Потом — сама новость: готовиться к переезду. Долгие сборы, хлопоты, тревоги взрослых и томительное ожидание детей. Они должны были услышать что-то замечательное о Петербурге: вряд ли мальчишкам рассказывали о той «изнанке», которая сопровождает жизнь в любой столице. День отъезда тоже теряется в дымке времен: собрались ли в начале месяца, чтобы успеть обжиться в Петербурге, или отложили отъезд на конец, чтобы мальчишки уж сразу начали свою новую жизнь с учебы. Вряд ли у них были средства, чтобы тратить на перекладных; по всей

видимости, ехали на своих лошадях, тряслись по российским дорогам не один день, останавливаясь на постоянных дворах. То, что Модест уже не раз ездил на лошадях в гости, в том нет никаких сомнений. Но знал ли он дальние расстояния? Знал ли, к своим десяти годам, путь хотя бы до Торопца? Но даже если такие поездки и были ему знакомы, то все же дорога до Петербурга была дольше, а значит — должна была запасть в его сознание. Да и сама столица должна была сразу произвести впечатление.

Уже издали они могли разглядеть купола Троицкого собора. Затем Петербург их встречал массивной колоннадой Московских ворот, видом Царскосельской железной дороги и близлежащими низенькими постройками предместья. Величие и запустение были рядом, хотя именно величие блистательной северной столицы и должно было в первую очередь поразить глаз деревенского отрока.

Петербург 1849-го. На Аничковом мосту еще шла установка конных групп скульптора П. А. Клодта. Уже достроен Исаакиевский собор, но внутри идет отделка. Центр города, куда вписывался и Медный всадник, и Адмиралтейство, и длинная набережная, и Зимний, и Невский проспект с размашистым Казанским собором, и многочисленные каналы и реки, и витые чугунные решетки, — приобрел уже «царственный» вид. Город мог поразить. И мог испугать — и населенностью, и своим безразличием.

На исходе XIX века поэт Иван Коневской в письме другу начертает почти символический портрет Невской столицы:

«...В то время, как Москва и германо-романские средневековые города свиваются как гнездо, внутри их чувствуются живые недра, взрастившие и питающие их, обаятельные затаенными завитками и уголками своих закоулков, Питер весь сквозной, с его прямыми улицами, проходящими чуть не из одного конца города в другой; внутри его тщетно ищешь центра, сердцевины, в котором сгущались бы соки жизни, внутри — зияющая пустота, истощение».

Это чувство испытывали жители столицы так же, как и ее временные посетители. Испытывали и в начале XIX века, и в середине, и в конце, и в начале века XX. Более того, восприятие «величественной пустынности» отягощалось близким болотным тлением, его «заразным дыханием», и усиливалось еще одним мрачноватым ощущением. Тот же Коневской скажет и об этом:

«Именно вспомнив судьбу многих лиц Достоевского, заброшенных на эту почву и в эту атмосферу, беги ее ужаса. Ужиться там способны только полузвери — биржевые, банковые, промышленные дельцы, солдаты и прочий одичалый сброд, далее — получерви — приказные, подьячие,

мелкие литераторы и ученые, и, наконец, полубоги, которые все озаряют, как Пушкин. „Этот омут хорош для людей, расставляющих ближнему сети“ — и „люблю твой строгий, стройный вид“... Но вдохновенные, занимающие среднее положение между полубогами и получервями, чахнут и гибнут в этом смраде»^[7].

Из этого ощущения родился «Медный всадник» Пушкина, где гордое «Петра творенье» предстает в двух своих обликах — блистательной столицы и города, несущего гибель маленькому человеку. Из того же чувства родится Петербург Гоголя — жуткий, сумеречный город, где одни сходят с ума, с других сдирают на улице шинель и фантастический призрак бывшего маленького человека начинает пугать высокопоставленных чиновников. И мерцающий свет Петербурга Достоевского — тоже отсюда, где одна болезненная греза героя может показаться чуть ли не реальностью: «А что как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизлый город, подыметса с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красы, бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне?»

Потом появятся подобные образы мучительного города у Александра Блока, Иннокентия Анненского, Андрея Белого, Дмитрия Мережковского...

И все же воздух Петербурга 1849 года — особенно мрачен. Европа приходила в себя, остывала от только что пережитой революции. В 1849-м она будет хоронить Шопена, услышит реквием Антона Брукнера, с воодушевлением примет оперу «Пророк» одного из самых популярных композиторов Франции Джакомо Мейербера^[8], закончит возведение Дрезденской галереи.

В России — все иначе: революционных потрясений не было, но в политической жизни огромной страны воздух темнеет. То, что происходит в Петербурге, навеяно ужасом от недавних европейских событий. Не случайно русская армия под командованием И. Ф. Паскевича двинется в Венгрию, чтобы помогать австрийцам давить любые волнения. В самой же Невской столице запахло политическим сыском...

Когда мальчик Мусоргский, вместе с родителями, с братом, будет ходить по петербургским улицам, в воздухе будут бродить туманные истории о революционерах, о каком-то заговоре, выявленном совсем недавно.

...Кружок молодых людей, что собирался на квартире М. В. Буташевича-Петрашевского, вряд ли можно было назвать «радикальным». Здесь, разумеется, были и те, кто мечтал о политических изменениях. Но большая часть — офицеры, литераторы, журналисты, учителя — были люди умеренные. Говорили о литературе, о свободе печати, при этом вели себя весьма смирно. Аресты прошли еще в конце апреля, ночью. Когда по городу поползли первые слухи, «злоумышленники» уже сидели в казематах, ожидая своей участи. Потому и сами разговоры о новых «крамольниках» (после выступления декабристов прошло почти четверть века!) не могли не быть несколько фантастическими.

Был среди этих интеллектуальных бунтарей и молодой, не так давно ставший весьма известным писатель Достоевский. Ныне он сидел в крепости. Временами ему казалось, что его камера — корабельная каюта, что он плывет в неизвестность, что пол то подымается, то опускается под его ногами. Его водили на допросы к следователю. Иногда выводили на прогулку. В маленьком тюремном садике он сосчитал все деревца, припоминая потом каждое из семнадцати.

Казематный свой досуг Достоевский посвятил писанию. Сыроватая, темная камера. Тревожное ожидание будущего. А на бумагу ложатся строки, где оживает совсем другой мир.

«Маленький герой» — мальчик, которому еще нет одиннадцати. Тайно влюбленный в молодую даму. И ради нее готовый на самые отчаянные жертвы.

Мусоргский с Достоевским почти не будет знаком. Встретаться они будут случайно и редко. Но тайные нити судеб земных будут сводить их жизни иным образом. Судьба, мелькнувшая в ясной и солнечной повести Достоевского, еще ждет маленького Модеста.

В Петербурге живут дальние родственники их семьи — Опочинины. Нет никаких свидетельств о встрече с ними в 1849-м. Позже Мусоргские будут с родственниками видаться, и не раз. Встретились ли они тогда, в год приезда? Шестеро братьев и сестра. Двое — Александр Петрович и Владимир Петрович Опочинины — певцы-любители «с басом», выступали в любительских концертах. Надежда Петровна — одно из самых загадочных имен в биографии Мусоргского.

Ему, как и «маленькому герою», еще нет одиннадцати. Ей, как и Достоевскому, двадцать восемь. Когда пробежит между ними иная, «взрослая» искорка, он будет юношей. Она уже, возможно с грустью, будет поглядывать иногда на себя в зеркало. Разница в возрасте — столь же катастрофическая.

...22 декабря, незадолго до Рождества, петрашевцев выведут на площадь. Эшафот, смертный приговор, священник, целование креста. Потом к трем столбам «для расстреляния» подведут первых, наденут смертные белые балахоны... Дадут отбой. Прочтут слова помилования и новый приговор. Впереди у многих были годы каторги и солдатчины.

Модинька Мусоргский, «маленький герой», вряд ли мог тогда видеть этот эшафот, сопереживать несчастным арестантам. Но чуткая его душа не могла — при слухах о страшном событии — не вздрогнуть, не откликнуться если не на казнь, то хотя бы на самое «петербургское время», которое в его жизни начиналось с тревожных колебаний в воздухе Невской столицы.

*

Школа гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров — сюда Петр Алексеевич хотел определить своих детей. Сам он волею судеб был человек гражданский — родился незаконнорожденным, и военная карьера, давно ставшая традицией в семье Мусоргских, была для него закрыта. Хотелось, чтобы жизнь детей складывалась ровно, спокойно, «традиционно». Ради этого стоило жертвовать многим. Кажется, отец денег для сыновей не жалел. Чтобы поступать в военное учебное заведение, ребенок должен был достичь тринадцатилетнего возраста. Старшему, Филарету, не хватало нескольких месяцев. Нужно было пока приискать другое учебное заведение.

...Большое здание в три этажа, в самом облике которого — степенность и твердость. Перед входом — шесть добротных колонн с лепниной. Выше — на полукруглом фронте — надпись на немецком. Если перевести — «Главная школа святого Петра». Здесь же — две даты: «1760», год закладки здания, и «1838», время его перестройки^[9].

Знаменитое «Петришуле», учебное заведение, где давалось гуманитарное образование. И образование здесь поставлено было с немецкой четкостью и даже велось на немецком языке. В стенах этого учебного заведения и оказался «маленький герой» Модест Мусоргский вместе с братом Филаретом.

Легко ли было привыкнуть к новому распорядку? Здесь даже классы — от младшего к старшему — назывались по особому: малая прима, большая прима, секунда, малая терция, большая терция, кварта, селекта и супрема. Могли Модинька не удивиться, что названия классов иногда

удивительно напоминают названия музыкальных интервалов? Сам он попал в класс «секунда», Филарет — в «малую терцию». 12 сентября их фамилии занесут в толстенную книгу: «Алфавитный список учеников Главной немецкой школы св. Петра». Записи о детях «коллежского секретаря» четкие, писаны по-немецки, и — с искажением фамилии: «Мусерски».

Петришуле... Здесь когда-то преподавали поэты радищевского круга — И. М. Борн и В. В. Попугаев, известные тем, что в начале века основали Вольное общество любителей словесности, наук и художеств. Стены здания Петропавловской школы еще помнили собрания этого общества. В 1813–1819 годах русский язык здесь вел профессор Александр Иванович Галич, тот самый, который более года — с мая 1814-го — преподавал и в Царском Селе, в лицее, чей голос слышал маленький Пушкин. Этот славный, добрый умница и остролов, наезжавший в Царское Село из Петербурга, превращавший уроки в живые беседы, был частью тогдашней — 1810-х годов — Петропавловской школы.

Но в воздухе Петришуле чувствовалось не только замечательное прошлое. Время, наступившее после ареста петрашевцев, историки позже назовут «мрачным семилетием». Это семилетие и есть годы учебы Мусоргского: Петришуле, пансион Комарова, Школа гвардейских подпрапорщиков. Но и в эти годы, при всей немецкой четкости, при отчетливом распорядке, что-то живое теплилось в Петропавловской школе. Лучше всего здесь давали языки — русский, немецкий, латынь и еще один, французский или английский, на выбор ученика. Изучали — историю, географию, Закон Божий. Были уроки устного счета, арифметики, геометрии, рисования, пения, танцев. Модесту не сразу дались каллиграфия и устный счет. Но зато увлекла история. И он с легкостью усваивал языки. Кроме того, в церкви Святого Петра играл орган. Мог ли Мусоргский слышать сочинения Дитриха Букстехуде или Иоганна Пахельбеля, сказать трудно. А вот Иоганна Себастьяна Баха он слышал здесь непременно.

Жить братья будут у инспектора школы, господина Рёмгильда, Ивана Егоровича, на полном пансионе. После вольной деревенской жизни — поначалу неизбежная робость на незнакомом месте, в центре шумной столицы. Потом — привычка.

Они жили на Невском. И как недавно еще писал о самой знаменитой улице Петербурга не менее знаменитый русский писатель: «Нет ничего лучше Невского проспекта, по крайней мере в Петербурге; для него он составляет все».

Утро — это были крики молочниц, разносчиков, приносящих свежие

булки, мальчишек, бежавших по Невскому по разным поручениям, грохот колес и стук копыт — водовозы подвозили воду в огромных бочках. Потом наступало время занятий. Уроки шли с немецкой методичностью, и вряд ли братья Мусоргские могли проявить в это время свою природную живость. Что было после?.. Конечно, вечерняя прогулка. И только в сопровождении взрослого. Сам ли инспектор Рёмгильд, человек по тем временам уже пожилой (ему было за шестьдесят), водил своих пансионеров вдоль шумных улиц и набережных? Или это занятие можно было поручить кому-нибудь другому?

Будочки забирались на лестницу и зажигали газовые фонари. Их неровный, дрожащий свет бросал фантастические отблески на Невский. Можно было идти, прищуривая глаза и вслушиваясь в шуршание платьев и стук сапог. Или, идя по набережной, всматриваться в дрожащие блики света на воде.

Зимой — она пришла довольно скоро — мир Невского и всей столицы преобразился. Сумерки стали совсем ранние. Фонари все так же нервно трепетали, снег искрился. При дыхании пар шел изо рта. Здесь и самое обычное казалось все-таки не таким, как в Кареве. Зимний воздух был здесь сырой. И более сумеречный.

Кроме обычных учебных занятий, Модеста ждали и другие, особенные. В пансионе имелось фортепиано. Им могли пользоваться и пансионеры. И это для маленького Мусоргского — уже не любительство. У него появляется наставник, некогда ученик знаменитого в Петербурге Джона Фильда, а ныне — пианист известный и почитаемый, Антон Августович Герке. Он не только успешно концертировал в Европе и России. Он следил за новой музыкой, от него Модинька мог узнать и Листа, и Шумана, и Шопена.

Отец не пожалел денег на музыкальное обучение сыновей. И довольно скоро мог убедиться, что не напрасно. «Профессор был так доволен учеником, что назначил его на 12-летнем возрасте играть концертное рондо Герца на домашнем концерте с благотворительной целью у статс-дамы Рюминой. — Это пишет о себе в третьем лице Модест Петрович в своей беглой автобиографии. — Успех и впечатление игры маленького музыканта были таковы, что профессор Герке, всегда строгий в оценке своих учеников, подарил ему сонату Бетховена As-dur».

...В сентябре 1851 года брат Филарет поступил в школу гвардейских подпрапорщиков. Модесту было только двенадцать, год ему предстояло еще провести в другом учебном заведении. Петр Алексеевич и на этот раз выбрал достойнейшее. Пансион, в который отдали Мусоргского, принадлежал Александру Александровичу Комарову.

Еще недавно новый воспитатель Мусоргского сам преподавал словесность в Школе гвардейских подпрапорщиков. Его там успел застать один из учеников, Петр Петрович Семенов-Тян-Шанский, знаменитый путешественник и географ, который впоследствии оставит свои воспоминания о школе. Комаров жил в его памяти, о нем думалось с удовольствием. Александр Александрович много читал своим воспитанникам на уроках, читал вдохновенно. Стихотворениями ученики просто заслушивались. Но звучала и проза. И тут же шел разбор прочитанного, — подробный, основательный. А в нем сквозило уже понимание самой природы художественного слова.

Комарова любили даже самые ленивые. Вместо обычных уроков учитель всегда был готов предложить ученикам сочинение. Называл несколько тем на выбор. Пояснял, с каких точек зрения можно смотреть на ту или иную.

Дать возможность ученику не только выбрать тему, но и показать разнообразие возможных воззрений на нее — уже в этом виден подлинный педагог. Если к этому прибавить и хороший вкус... Однажды своей приверженностью к подлинно художественному слову Комаров навлек на себя грозный взгляд начальства. Когда вышли «Мертвые души», половина читательской публики пришла от книги в подлинный восторг. Другая половина, особенно те, кто почитывал «Северную пчелу» Сенковского, воротила нос. Сочинение Гоголя казалось «неблагопристойным». Сенковский был удивлен, что вещь, написанная не стихами, была названа «поэмой», полагал, что и Петрушку уместнее было бы называть «Петрушею». Современники припомнят множество устных отзывов о гоголевском произведении:

- ...очень забавная штучка...
- ...удивительнейшее сочинение, хотя гадость ужасная...
- ...«Мертвые души» не должно в руки брать из опасения замараться...
- ...всё, заключающееся в них, можно видеть на толкучем рынке...

Комаров обожал это сочинение. Один полковник — из «недругов» поэмы — даже присоветовал ему переменить мнение о поэме, дабы не потерять место в Пажеском корпусе, где Комаров тоже преподавал.

Впрочем, было у Александра Александровича еще одно достоинство, уже «из ряда вон». Он прятельствовал с Белинским и Гоголем. Знакомством с последним Комаров особенно дорожил. Всегда радовался его появлению в доме. Начиная разговор с учениками, не мог не делиться своим восторгом. Хотя про себя-то, конечно, припоминал и странности Николая Васильевича. Выучка Гоголем, несомненно затронувшая душу Модиньки в пансионе Комарова, еще скажется. И самым необыкновенным образом. Гоголь — не просто будет любимейшим писателем Мусоргского (Стасову о «генералах» от художества он однажды черкнет: «Глинка и Даргомьжский, Пушкин и Лермонтов, Гоголь и Гоголь и опять-таки Гоголь...»). Но слово автора «Невского проспекта», «Ревизора», «Портрета», «Мертвых душ», «Шинели» — особенным образом скажется на характере его собственной музыки. Не случайно Стасов долгое время будет убежден, что талант Мусоргского — «гоголевский» по преимуществу.

*

Отец, в детские годы словно повисший между двух сословий, положивший после столько сил, чтобы «выйти в люди», хотел своих детей окончательно вернуть в дворянство. Потому и видел их военными. Искусство он обожал, учителей музыки сыновьям нанимал, не жалея денег. Но игра на фортепиано не была самоцелью. Она была подспорьем в том непростом деле, которое именовалось карьерой. На Школу гвардейских подпрапорщиков Петр Алексеевич возлагал все свои надежды. Возможно, чувствовал, что ему нужно торопиться: здоровье оставляло желать лучшего.

И Школа открыла свои двери сначала для Филарета, потом для Модеста. Он поступит 1 сентября 1852 года. И атмосфера учебного заведения, где он проведет несколько лет в том юном возрасте, когда человек особенно впечатлителен, особенно восприимчив и для хорошего, и для дурного, должна была наложить свою печать на его характер не менее значимую, нежели годы, проведенные в Кареве.

История школы отсылает к 1822 году. Великий князь Николай Павлович находится в Вильне. Там он видит, насколько молодые военные не готовы к службе — совершенно несведущи в военных науках. Сначала великий князь сам попытался наладить обучение, по возвращении в Петербург подал своему брату, императору Александру, проект специального учебного заведения. Государь проект утвердил, надзор за

школой поручил, разумеется, Николаю Павловичу. Через два года, после смерти Александра I и выступления декабристов, Николай сам взшел на престол.

Самым знаменитым выпускником Школы был, несомненно, Михаил Лермонтов (столь раздражавший императора Николая). Похоже, бесстрашие, даже безоглядность тогда особенно ценились среди воспитанников. Лермонтов же и в жизни своей всегда был готов к крайней опасности. Здесь же, на манеже, он попытался показать свою удаль: вскочил на невыезженную лошадь, был сброшен; всполошились и другие лошади, одна из которых сильным ударом разбила юнкеру ногу. Юного поэта вынесли тогда с манежа без чувств. Нога его после будет кривой, за что его будут поддразнивать однокашники. И после, прихрамывая, он черпал в обретенном недуге байронический взгляд на мир (знаменитый английский поэт был отмечен сходным физическим недостатком).

К тому времени, когда в школе появится Петр Семенов (которому судьба назначит стать знаменитым путешественником и географом Семеновым-Тянь-Шанским), о Лермонтове среди учеников ходила молва. Впрочем, смотревший за юными подпрапорщиками ротный командир Лишин не хотел верить, что знаменитый поэт и тот вечный нарушитель дисциплины (даже курил табак!) — одно лицо.

И вот — время Мусоргского. Что могло удивить Модиньку, так это собственное имя. Он тут стал называться «Мусоргский-второй». Первым был брат Филарет, и его присутствие должно было очень помочь «Мусоргскому-второму» в новой жизни. Другое неизбежное впечатление — несколько казенный «пейзаж», который будет для него почти домашним в течение несколько лет. Четыре просторных дортуара на двух этажах, комнаты дежурных офицеров, классы, разделенные коридорами. Перед церковкой площадка с паркетными полами, где будут проходить уроки танцев. Кругом — порядок, чистота. На стене — мраморные доски с именами лучших выпускников. Этажом ниже — зал для шагистики. Неподалеку от главного здания — манеж для верховой езды. Во дворе — казармы для младших чинов и крепостной прислуги учащихся. Уроки фронта и фехтования — в нижних залах, свободное время — в дортуаре. Отбой в девять вечера, подъем в шесть утра.

Нравы школы... Если следовать самым карикатурным описаниям мемуаристов, большую дикость трудно вообразить. У каждого подпрапорщика — свой человек, из крепостных (на самом деле ими пользовалась едва ли половина будущих гвардейцев). Если лакей не мог угодить барчуку — его нещадно пороли. Доставалось и юнкерам. Старшие

величали себя «господа корнеты», младших презрительно звали «вандалами». Последним приходилось несладко: то, что спустя годы вспоминалось как самодурство «господ корнетов», то для «вандалов» был закон. Коридоры школы видели не раз, как маленький «вандал» сгибался под тяжестью наглого «корнета», которого он должен был на закорках везти к умывальнику.

Не утруждали себя «господа корнеты» и учебой, готовить уроки считалось занятием унижительным. Строй, шаг, муштра — этого «балета» избежать было нельзя. Но зато в свободное время стоило разгуляться. Три заботы занимали умы подпрапорщиков: танцы, амурные дела и пьянство.

Директор школы и сам не поощрял занятий науками. Его более беспокоила выправка и тот гвардейский «шарм», который он стремился привить ученикам. Неважно, что «корнет» вернется из увольнения пьяным. Важно, чтобы напивался не водкой, а шампанским, чтоб не плелся, переставляя нетвердые ноги, а подкатывал к дверям Школы на собственных рысаках, развалясь по-барски в коляске.

Этот очерк нравов нарисовал всё тот же Николай Иванович Компанейский. И в редком стремлении бросить тень на alma mater он явно сгустил краски. Мусоргский учился в школе десятью годами раньше. Мог ли он видеть то, что припомнит Николай Иванович? Генерал Сутгоф, учивший и Мусоргского, и Компанейского, появился еще при Семенове-Тянь-Шанском. И два изображения директора школы — раннее и позднее, — данные глазами разных мемуаристов, никак не сводятся воедино.

Генерал Сутгоф, сквозь пальцы взирающий на то, как «господа корнеты» пренебрегают науками, — у Компанейского. Генерал Сутгоф, который ценит образование, который заботится о том, чтобы в школе преподавали настоящие учителя, — у Семенова. Недалекий щеголь в погонах, в каждом движении ловкий, изящный, но в душе пустой и бессмысленный человек — таким видится он у одного. «Небольшого роста, с огненного цвета волосами, с красноватым цветом лица и почти лишенный усов», так что никак не мог произвести «воинственного впечатления» — у другого.

Увидев Мусоргского за чтением серьезной книги, Сутгоф Компанейского восклицает: «Какой же, mon cher^[10], выйдет из тебя офицер!»

Сутгоф Семенова — весьма образованный человек, превосходно говорит по-французски и по-немецки, интересуется французской историей и политикой, имея в этой области серьезные познания. Портрет в исполнении знаменитого путешественника, быть может, менее колоритен,

зато здесь не встретишь и тех преувеличенных красок, которые внесло живое воображение музыканта Компанейского.

Недостатки у генерала были. Их не скрывал в своих воспоминаниях и знаменитый путешественник: склонность к фаворитизму (Сутгоф имел своих «любимчиков») и чрезмерное желание, чтобы его воспитанники были во всем «комильфо». Но рядом даже с этими слабостями портрет Компанейского выглядит почти пародией.

...«Какой, мон шер, выйдет из тебя офицер?» — Слышал ли эту фразу мемуарист из уст самого Мусоргского, когда познакомился с ним, когда они, с мягкой улыбкой, припомнили свою Школу? Или, быть может, слышал ее сам Компанейский из уст генерала Сутгофа? И значит, сочиняя статью о Мусоргском, вписал услышанное в биографию Модеста Петровича?

Не все здесь было преувеличением. О праве сильного, когда старшие тиранят младших, не умолчит и Семенов. Сам он избежал неприятностей, поскольку сразу — в силу очень хорошей подготовки — попал в старшие классы. У Мусоргского была иная защита — брат Филарет. И — сам генерал Сутгоф.

С дочкой генерала юный воспитанник играл на фортепиано в четыре руки. Она тоже брала уроки Антона Герке, и, конечно, учитель не мог не рекомендовать генералу своего невероятно одаренного ученика. Да и воспитанники школы не могли не испытывать уважения к замечательным способностям юного музыканта. Свидетельств об этом — почти никаких. Но уловить это особое отношение к Модесту Мусоргскому со стороны товарищей можно. Особый закон мальчишеского общежития: если ты в чем-то превосходишь всех — становишься неприкасаем. Потому что ты — *единственный*. О раннем сочинительстве говорит лишь одна вещь — «Полька-подпрапорщик», которая выйдет из печати к концу 1852 года. Конечно, Герке слегка ее «подретушировал». И отец не пожалел дать сумму на издание произведения своего сына. Но для столь юного возраста — это довольно сложное сочинение. Здесь можно услышать и ту фортепианную технику, какую обладал юный музыкант. И особое отношение к нему товарищей. Само название об этом говорит — первое напечатанное сочинение Мусоргский посвятил им, друзьям-подпрапорщикам. Возможно, именно мастерство маленького пианиста обратит на него внимание самого государя. Не случайно в «Автобиографии» Мусоргский оставит эту фразу: «Был удостоен особенно любезным вниманием покойного императора Николая».

Петр Алексеевич вовремя отдал детей в учение. Он успеет узнать

лишь о первых успехах сыновей, особенно младшего. Уйдет из жизни совсем скоро. И эта кончина еще более отдалит Модиньку Мусоргского от дома и еще теснее свяжет с учебным заведением, где находились они с братом, где заканчивалось его отрочество и проходила его юность.

*

Учителя Школы. Их подбирали особо. И вряд ли во времена Мусоргского круг наставников мог бы заметно измениться после того, как из школы вышел Семенов-Тянь-Шанский. Петр Петрович то выписывает портрет обобщенный, то очерчивает самое лицо:

«— Учителя математических предметов отличались большой основательностью и знанием своего дела как в своих лекциях, так и в репетициях.

— Учителя военных наук — фортификации, артиллерии, тактики и военной истории — выбирались из лучших в Петербурге специалистов.

— Профессора: физики — Эвальд и химии — Воскресенский — заинтересовывали нас разнообразием производимых ими опытов и обстоятельными своими изложениями и объяснениями.

— Превосходным учителем географии был мой умный воспитатель Тихонов, но вел себя он в наших классах уже крайне сдержанно, даже при очень неудовлетворительных ответах выражая свое неудовольствие только остроумными ироническими замечаниями».

И русский язык, и литературу тоже преподавали настоящие специалисты (во времена Семенова это были знакомые Гоголя — Прокопович и Комаров). И учитель всеобщей истории поражал и «плавной речью», и захватывающим изложением, и особой деликатностью: когда заметил двух учеников, которые на уроке втихую играли под партою в карты, ввернул в свою лекцию: «Когда наши господа X. и Y. (тут виноватые должны были поневоле вздрогнуть) еще не занимались подстольными делами, во Франции явился один выдающийся человек...»

Лишь одному преподавателю Семенов позволил себе дать не самую лестную характеристику. Его застанет в школе и Мусоргский, и Компанейский. И портрет этого учителя — тоже разнится. Семенов явно не склонен был приукрашивать портрет отца Кирилла: Закон Божий тот преподавал догматически, да и сам был человеком до крайности нетерпимый. Если припомнить, что после «непредусмотренного» замечания одного ученика он запустил в него катехизисом, портрет

выходит не самый благостный.

Во времена Компанейского отношение к Крупскому (отцу Кириллу) было совсем иное: «Все мечты гг. корнетов были сосредоточены на величии и чести гвардейского мундира. Высшая похвала в школе была „настоящий корнет“, юнкера называли любимого всеми священника Крупского — корнетом Крупским».

Мусоргский в «Автобиографии» тоже упомянул о священнике, которого часто посещал, с которым много беседовал. Здесь — отец Кирилл помог юному дарованию проникнуть «в самую суть» древнецерковной музыки. Это признание композитора Николай Иванович Компанейский отверг со всей решительностью: «Занимаясь усердно церковною музыкою, я также обращался к нему за разъяснением сомнений, беседовал с ним не раз и убедился, что он почти совсем не был посвящен в эту область науки, а потому Мусоргскому он мог сообщить лишь самые элементарные сведения о древнецерковной музыке».

Самый тон мемуариста говорит об одном: он не допускает возражений. Но все же не стоит забывать и другое: Мусоргский — натура чрезвычайно восприимчивая. Разве не мог он по нескольким, даже незначительным намекам уловить нечто большее, нежели то, что сообщал ему добросовестный наставник? Да и сам Компанейский проявит себя на поприще духовной музыки много позже. Могли он тогда, юным «корнетом», понять степень познания отца Кирилла в этой области? Есть к тому же еще одно свидетельство. Некого «М. П.». (За инициалами скрылся Михаил Онисифорович Петухов, тоже выпускник Школы и тоже причастный к музыке.) Его заметка — отклик на очерк Стасова о Мусоргском, когда смерть композитора оживила и самый его образ в умах современников. Конечно же Мусоргский участвовал в церковном хоре юнкеров. И, конечно, проявил интерес к той музыке, которую пел.

Школа гвардейских подпрапорщиков — это не только классы, не только муштра, не только уроки танцев и фехтования. Это и экскурсии — то в Зоологический музей, то в Академию художеств, для знакомства с современной живописью, то — на Охтенский пороховой завод с осмотром капсульного заведения.

Братья Мусоргские учились превосходно. Всегда попадали в десятку лучших учеников. Год от году шло и повышение в звании. Здесь «Мусоргский-второй» шел след в след за «Мусоргским-первым»: подпрапорщик — ефрейтор — унтер-офицер — старший унтер-офицер. И год от году осень сменялась зимой, зима — весной... Летом их ждал военный лагерь в Петергофе. Они выступали в поход, ночевали в Стрельне,

добирались до места.

Широкое пространство лагеря, плац, обнесенный рвами... Рядом — Александрия, место, где временами жила царская семья. Император Николай I не только наблюдал за учениями будущих офицеров, но иногда и сам, лично, командовал ими — и тогда приходилось двигаться ровными шеренгами, невзирая на дождь, лужи, кривизну местности.

Дни проходили в занятиях, но в воскресенье воспитанники могли брать отпуска — навещать знакомых и родственников, если таковые жила поблизости. Можно было проводить воскресное время и не выходя за пределы лагеря. Когда здесь учился Семенов-Тянь-Шанский, он предпочитал день провести за научной книгой. О Мусоргском в школе известно немного. Быть может, выходные дни и его заставляли за книгой в руках?

Свидетельство брата Филарета: в школе Модест зачитывался книгами по истории. Став постарше — увлекся немецкой философией. Насколько было полно это знакомство? Судя по некоторым замечаниям в письмах Модеста Петровича, он, по меньшей мере, сумел уловить самый дух немецкого мышления и его стиль. Особая последовательность в изложении, редкая скрупулезность в самом движении мысли, склонность к длинным рассуждениям и диалектическим построениям, когда из тезиса выводится антитезис и уже после мысль движется к их синтезу. Одно время Мусоргский серьезно будет увлечен Иоганном Лафатером, его он пытался переводить на русский. Старший брат утверждал: Лафатером увлекся еще в Школе.

Иоганн Каспар Лафатер — поэт и богослов. Швейцарец. Протестантский пастор, который видел в христианстве «религию сердца». Он перелагал в стихах псалмы Давида. Писал поэмы, драмы, прозу. Был известен и своими проповедями. Переписывался со знаменитыми современниками — Гёте, Гердером. Выступил против оккупации родины войсками Наполеона и был выслан из собственной страны. Когда однажды пытался урезонить французских солдат, был ими смертельно ранен. Умирая, вечный поборник «религии сердца» молился за грешные души его погубивших.

Кант, знававший швейцарского поэта, сказал о нем удивительно точные слова: «Лафатер весьма любезен по доброте своего сердца, но, имея чрезмерно живое воображение, часто ослепляется мечтами, верит магнетизму и проч.»^[11]. Самая знаменитая книга Лафатера — «Физиогномика» — и была одним из особенно ярких его «мечтаний». Она запомнилась современникам, будоражила воображение потомков. Идея

была чрезвычайно проста: по чертам лица человека можно узнать его характер.

Мечта Иоганна Каспара Лафатера может показаться слишком уж причудливой: по «отдельно данному» глазу, носу или уху — восстановить всё лицо. Это возможно потому, что в части уже заключается целое. А далее — по лицу воссоздать самый склад человека. И тогда настоящий живописец сможет написать портрет, даже не видя его прототип. «Читать» другого человека без помощи слов — вот чего желал бы автор «Физиогномики».

Пусть не получилось никакой науки. Пусть прозвучала только туманная идея. На юное сознание столь своеобразная мысль не могла не произвести впечатления. И разве знаменитые речитативы Мусоргского не есть воплощение подобной идеи, своего рода «голосовой физиогномики»? И разве его позднее умение звуком выражать самый характер человека и даже предмета — не той же природы? Только следовать он будет здесь уже за иными авторитетами — Глинкой и Даргомыжским.

Да, в школе были свои недостатки — и кулачное право, и кутежи по выходным. Но образование здесь давали настоящее. Спустя многие-многие годы об этом Семенов-Тянь-Шанский вспомнит с особой благодарностью. Как и о тех жизненных уроках, которые он вынес из стен Школы. Вряд ли и Мусоргский мог бы сказать о Школе дурное слово. Здесь он прошел курс наук, провел часть жизни. Здесь же он непосредственно соприкоснулся с жизнью России.

*

В 1853-м началась русско-турецкая война, вошедшая в историю под названием «Крымской». Юные гвардейцы не могли не радоваться успеху русского флота, разгромившего турецкую эскадру на Синопском рейде. Не могли не испытать волнения, когда Турцию поддержали Англия и Франция.

3 июля 1854 года выйдет особый приказ по Школе гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров: «Его Императорское Высочество Государь Наследник цесаревич повелеть соизволил: все военные известия из армии и флота читать воспитанникам, по мере получения оных, при вечерней переключке».

Они знали про героическую осаду Севастополя. Они тревожились со всем Петербургом, когда в Финском заливе появились английская и французская эскадры.

Наступал 1855 год. Снежные вьюги, мороз, болезни. Население столицы мучилось простудами, боялось высадки англичан и французов неподалеку от Петербурга. Говорили о выборах в Ополчение. И никто не знал, что болен был и государь. К нему привязался тот же грипп, который свалил половину города, и поначалу не казался чем-то серьезным^[12]. Неудачи в Крымской войне и — хуже — чувство чего-то непоправимого сломали императора Николая I. Он и болея пытался управлять делами государства. Но, похоже, не испытывал никакого желания встать на ноги. 18 февраля государь скончался.

На следующий день Школа гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров уже присягала новому царю, Александру II. Кончина императора Николая была столь неожиданной, что по городу пошли нелепые слухи: покойный государь не смог снести военных неудач и отравился.

27-го — юные гвардейцы были построены у Зимнего дворца. Начинаясь церемония перенесения тела покойного императора в Петропавловский собор.

Небо сияло. Стоял мороз. Площадь была забита народом. Временами по толпе — как по ниве при вздохах ветра — пробегало волнение. Звонили колокола, воздух дрожал. Окна и балконы, мимо которых должен был двигаться кортеж, покрылись трауром. Тревога повисла над площадью — неясное будущее уже брезжило, уже ощущалось в эти часы. И вот процессия двинулась. Народ на площади сорвал шапки и — разом пал на колени...

Войска со знаменами, обвитыми крепом, с опущенным вниз оружием, с глухим боем барабанов мерно двигались за печальной колесницей. Шли эскадроны, шли пешие роты, мимо толпы проносили все новые и новые знамена различных областей Российской империи: Ростовское, Казанское, Астраханское, Новгородское, Московское... Потом пошли гербы: Сибирские, Финляндские, Польские, Астраханские, Казанские, Новгородские, Владимирские, Киевские и Московские. В кортеже двигались и военные, и штатские. За кавалергардами — на подушках — несли иностранные ордена почившего императора. Скоро показалась и духовная процессия: певчие, дьяконы и протодьяконы, священники, архимандриты, архиереи. Далее, окруженная печальной свитой с горящими факелами, медленно катилась колесница, обитая серебряной парчой, с гробом покойного...

В начале марта воспитанников школы привели в Петропавловский собор поклониться телу усопшего императора. 9 марта в церкви при Школе

гвардейских подпрапорщиков отслужили панихиду.

*

Год, который начался со смерти государя Николая, скоро засветился особыми надеждами. Все ждали перемен. Но и в культурной жизни начиналось что-то особенное. В Малом театре шла премьера комедии Сухово-Кобылина «Свадьба Кречинского». Гончаров опубликовал свою книгу-путешествие «Фрегат „Паллада“». Чернышевский закончил в скором времени известнейший среди либерально и радикально настроенных людей трактат «Эстетические отношения искусства к действительности». И все же главный шедевр года — «Севастопольские рассказы» Льва Толстого. Героическая защита Севастополя была у всех на устах. Толстовская проза сказала об этих событиях с редкой художественной силой.

Год по всему был переломный. Как ни держался из последних сил Севастополь, он все-таки пал. Но русские войска сумели взять турецкий город Карс. Для будущих переговоров это была очень нужная победа.

Некоторый перелом наступал и в жизни Мусоргского. Его старший брат закончил Школу в июне 1855-го и был переведен прапорщиком в Преображенский полк. Через год по его стопам отправится и Модест Петрович.

В последние годы, проведенные в школе, он по-прежнему брал уроки музыки у Герке, но лишь раз в неделю, по субботам. У него уже пробился мягкий юношеский баритон, и он частенько с удовольствием напевал арии из итальянских опер.

В школе он успел застать начало перемен в русской жизни. Россия вступила в мирные переговоры. Министром иностранных дел стал теперь князь Горчаков, лицейский товарищ Пушкина. Умному дипломату удалось смягчить те неизбежные потери, которые должна была понести Россия после поражения в Крымской войне. И как бы ни было досадно недавнее поражение, все ожидали возрождения. Внутренних проблем было предостаточно. 30 марта Александр II произнесет речь перед предводителями московского дворянства: лучше отменить крепостное право сверху, чем дожидаться массовых крестьянских бунтов. Начиналась пора реформ.

Какие-то движения стали ощутимы и в других сферах. Учреждена Приморская область с центром в Николаевске, основан город Благовещенск на реке Амур. На Черном море начинается коммерческое пароходство.

Бывший выпускник Школы гвардейских подпрапорщиков Петр Петрович Семенов отправляется в экспедицию, которая сделает его известным.

И в культурной жизни все более заметно коснувшееся страны преобразование. Купец Павел Третьяков основывает галерею русского искусства в Москве. Тургенев пишет первый свой роман «Рудин». Салтыков-Щедрин — по возвращении из Вятки — начинает публиковать «Губернские очерки». В этот же год на одном из музыкальных вечеров знакомятся молодой военный инженер Цезарь Антонович Кюи, который серьезно занимается музыкой, и замечательный музыкант Милий Алексеевич Балакирев. Зарождается то композиторское содружество, которое скоро станет частью жизни Мусоргского.

В августе, по случаю коронации Александра II, Петербург засиял иллюминацией. Газовое освещение ошеломило петербуржцев. Огнями сиял и Гостиный двор, и Дума, и Летний сад, и Царицын луг, и Биржа, и Петропавловская крепость. Невский светился от самого Адмиралтейства до Аничкова моста, огни отражались в стеклах, колыхались в воде. За Аничковым тоже было освещение, только реже. Ночное зрелище виделось знаком небывалых перемен, неизбежного возрождения. Сам Модест Петрович лето провел в резервном полку, откуда он будет переведен в Преображенский уже в начале октября. Начиналась новая Россия. Начиналась и его, Мусоргского, новая жизнь.

Глава вторая ПРОРАСТАНИЕ

Начало

...Узелки в биографии. Они лишь поначалу кажутся цепью случайностей. Потом, спустя годы, десятилетия, века, — все отчетливей прорисовывается в этих цепочках то, что всего точнее можно бы назвать «дыханием судьбы». Свидетельств немного. За каждым с неумолимостью встает вопрос о его достоверности.

«...Вполне усвоил внешние достоинства Преображенского офицера: имел изящные манеры, ходил на цыпочках петушком, одевался франтиком, прекрасно говорил по-французски, еще лучше танцевал, играл великолепно на фортепиано и прекрасно пел, даже выучился напиваться пьяным, к тому же он бросил предосудительные занятия немецкою философией...»

Рядом с этой цитатой — и ей противоположная:

«...Нашел несколько офицеров, любивших музыку и усердно ею занимавшихся. Тут были и певцы и пианисты. К первым принадлежал некто Орфано, довольно приятный баритон, ко вторым — Орлов, носивший название „маршевого музыканта“, потому что особенно любил военные марши, и Ник. Андр. Оболенский, изрядный пианист, которому Мусоргский посвятил тогда же маленькую фортепианную свою пьесу, уцелевшую и до сих пор в рукописи...» (Эта пьеса «Воспоминания детства» появится осенью 1857-го.) «...Наконец, тут же в числе товарищей офицеров находился Григорий Александрович Демидов, впоследствии композитор романсов и в 1860-х годах инспектор классов Петербургской консерватории. Со всеми этими музыкальными товарищами Мусоргский часто встречался, и они занимались музыкой. При этом у них нередко происходили самые горячие споры и схватки...»

Первому свидетельству Николая Ивановича Компанейского естественно предпочесть второе, Владимира Васильевича Стасова. Компанейский более полагался на личный опыт, смело вписывая в биографию Модеста Петровича некоторые сюжеты из собственной жизни. Стасов строил свой рассказ на расспросах подлинных свидетелей. И то, что среди полковых товарищей было много любителей музыки, — свидетельство важное: Мусоргский в полку не только перенимал «лощенные» манеры бравого преображенца.

Но одних знакомств слишком мало, чтобы можно было говорить о

судьбе композитора. В характере юного офицера должно было быть и нечто особенное, глубинное, что рано или поздно скажется в его жизни с роковой неизбежностью.

Николай Иванович набросал портрет более выразительный, потому он и запечатлевается в памяти столь крепко. И этот словесный рисунок все-таки стоит ближе к реальности, нежели очерки того же Компанейского о детстве и отрочестве Мусоргского. Юный «франтик», «петушок», цедящий французские фразы, писан карикатурно — и все же нечто подобное вскоре увидит и другой свидетель.

Это было еще осенью 1856-го на дежурстве во 2-м сухопутном военном госпитале — Модест Петрович встретит необычного молодого медика-практиканта. Его собеседник, который и сам дежурил в этот день, был страстным любителем музыки. Звали его Александр Порфирьевич Бородин.

Кто из них мог тогда хотя бы предположить, насколько близко судьба сведет их позже! Спустя четверть века Бородин напишет об этой встрече, дав лучший словесный портрет юного Мусоргского:

«Я был свежеиспеченным военным медиком и состоял ординатором при 2-м сухопутном госпитале; Модест Петрович был офицером Преображенского полка, только что вылупившимся из яйца. Первая встреча наша была в госпитале, в дежурной комнате. Я был дежурным врачом, он дежурным офицером. Комната была общая; скучно было на дежурстве обоим. Экспансивны мы были оба; понятно, что мы разговорились и очень скоро сошлись. Вечером того же дня мы были оба приглашены на вечер к главному доктору госпиталя — Попову, у которого имелась взрослая дочь, ради которой часто давались вечера, на которые обязательно приглашались дежурные врачи и офицеры. Это была любезность главного доктора. Мусоргский был в то время совсем мальчонком, очень изящным, точно нарисованным офицериком; мундирчик с иголочки, в обтяжку; ножки вывороченные, волосы приглажены, припомажены, ногти точно выточенные, руки выхоленные, совсем барские. Манеры изящные, аристократические; разговор такой же, немножко сквозь зубы, пересыпанный французскими фразами, несколько вычурными. Некоторый оттенок фатоватости, но очень умеренной. Вежливость и благовоспитанность — необычайное. Дамы ухаживали за ним. Он сидел за фортепианами и, вскидывая кокетливо ручками, играл весьма сладко, грациозно и проч. отрывки из „Тrovatore“, „Traviata“^[13] и т. д., и кругом его жужжали хором: „Charmant, delieieux“!^[14] и проч.»^[15]

Но в словесном изображении Бородина — не только особая живость, но и подлинная правдивость. «Верно схвачено»... — говорят о живописце. То же можно повторить и об этом маленьком воспоминании Бородина: и написано с пронзительной точностью, и сам образ юного музыканта оживает, будто сошел с полотна.

Этих встреч будет несколько, сам Бородин назовет: три или четыре — и в госпитале, и у главного врача. Потом исчезнет из госпиталя Попов, да и сам Бородин перестанет там дежурить, став ассистентом при кафедре химии. Но встреча — зная будущее русской музыки — кажется почти невероятной.

*

...Ранняя фотография Мусоргского в форме преображенца, при эполетах, с саблей на боку. Совсем юный, худенький. Волосы гладко расчесаны. Стоит, опершись правой рукой на спинку стула. В левой сжаты белые перчатки...

Вглядываться в лицо почти бессмысленно. Аппарат того времени требовал долгой выдержки. Человек вставал перед объективом, зная, что придется «не шевелиться». Фотограф мог подсказать нужную позу, советовал чувствовать себя свободнее. Но человек, намеренно переставший моргать, поневоле держит лицо свое в напряжении. И сквозь размывы многих времен мы видим юношу в форме и угадываем в выражении его лица это «как бы спрятанное» напряжение.

И все-таки фотография точна. Эта подавленная тревога станет частью его скорого будущего. Крещенские парады, дежурства, балы, кутежи, карты — всё это было, этого не могло не быть. Как были и стесненность в средствах, и подчеркнута изящные манеры, и некоторое щегольство. Но была и совсем другая жизнь.

Большой театр и Театр-цирк стояли напротив друг друга. В Большом давали оперы Верди, Доницетти, Россини, Мейербера. Здесь пели итальянцы: Анджолина Бозио, Генрих Кальцорари, Энрико Тамберлик. В Театре-цирке, где шли и обычные драматические спектакли, пела русская труппа. Их репертуар знал и отечественные оперы: особо популярную в те годы «Аскольдову могилу» Верстовского, а иногда и «Жизнь за царя» Глинки. Со многими исполнителями из Театра-цирка его в будущем сведет судьба, но пока ему, наверное, было достаточно итальянцев — он любил оперу как таковую.

Легко представить этого мальчика с фотографии в Большом театре с братом Филаретом, с жизнерадостными полковыми друзьями. И после — дома, за роялем. Наигрывает арии (память у него невероятная!), импровизирует какие-то свои вариации... Впрочем, уже скоро он убеждал своих товарищей-офицеров, что «Дон Жуан» Моцарта много выше итальянской оперы. Сладкоголосие итальянских певцов, медоточивость оперных арий не будили в душе того неопределенного, но очень важного, чего он ждал от музыки.

Он жил в доме на Ямской, в одной квартире с матерью и братом. Иной раз они попадали на спектакль втроем. Но Модест все-таки был слишком впечатлителен, и ему нужно было для жизни больше музыки, чем его родным. Он ею уже не просто «интересовался». Пытался и сочинять.

Замысел, который волнует семнадцатилетнего преображенца, — опера. Сюжет — юношеский роман Виктора Гюго «Ган Исландец». Здесь было все, что возбуждает пылкие и неопытные натуры, — и честные повстанцы, и великодушный король, в конце концов их простивший, и юный благородный аристократ, готовый жертвовать собою ради счастья других, и сам Ган Исландец, исчадие ада, разбойник-дьявол, пьющий кровь из своих жертв. Что должно было особенно взволновать душу юного преображенца в этом произведении? Всего вернее — разлитое в книге чувство справедливости и сам юный герой, сын вице-короля Дании. Это он добивается от короля указа, который должен принести народу счастье.

Следом за встречей с медиком Бородиным приходит еще одна: давний товарищ по Школе гвардейских подпрапорщиков Федор Ардалионович Ванлярский приводит Мусоргского в дом Александра Сергеевича Даргомыжского. Известный уже композитор сразу почувствовал в Мусоргском невероятную музыкальную одаренность, не говоря уж о том, что худенький офицер был пианистом первоклассным, да к тому же прекрасно читал с листа. Для музыкальных вечеров пианист — фигура незаменимая. Он нужен не только для аккомпанемента. Сама возможность знакомиться с неизвестной еще музыкой была непосредственно связана с ее исполнением — зачастую четырехручным — на фортепиано. Так что Преображенский офицер, прекрасно владевший инструментом, был весьма ценным приобретением. Для самого Модеста Петровича это — веха судьбы.

Александр Сергеевич Даргомыжский только что пережил неуспех своего лучшего произведения — оперы «Русалка» на пушкинский сюжет. Маленький, с большим выпуклым лбом, вьющимися волосами, с усиками, с чуть насмешливой улыбкой на сероватом лице, он был весьма

своеобразным человеком. Всегда окруженный певицами, своими воспитанницами и теми, кто заглядывал к маэстро «на огонек», он испытывал слабость к женскому полу. Любил ухаживать. Уверен был, что занятие музыкой делает женщину особенно привлекательной.

Один средней руки прозаик в конце восьмидесятых попытается изобразить Даргомыжского по впечатлениям своей далекой юности:

«Невзрачный, маленький маэстро был похож немного на котенка, да вдобавок заспанного; но когда, бывало, вдохновительная Марья Михайловна его усадит перед фортепьяном, а сама подмостится за ним на табурете и, ероша реденькие его волосы, начнет петь, — тогда его глаза засветятся; вся маленькая, тощая фигурка вырастет — заспанный котенок просыпается орлом...»^[16]

Даргомыжский прекрасно играл на рояле. Изумительно пел. И это было тем более невероятно, что композитор обладал резким скрипучим тенорком. Голос его был по-своему знаменит. Однажды, выйдя из театра, он нанял извозчика. Тот его повез, не спросив адреса. Изумленному композитору ответил:

— Я знаю вас, вы господин Даргомыжский.

Александр Сергеевич готов был удивиться еще более — неужели возница может знать его музыку? Но извозчик хмуро пояснил:

— Такого пронзительного голоса я более нигде не слыхивал...

На квартире Даргомыжского собирались и профессионалы, и просто любители музыки. Исполняли романсы хозяина, пели Глинку... Хриплый визгливый тенорок Александра Сергеевича был на изумление выразителен. Особенно в декламации. Даргомыжский умел петь не голосом, а чувством, и других тоже учил именно *выразительно* пению. Особенно любил ставить голос молоденьким певицам.

О себе, о своей музыке Александр Сергеевич был весьма высокого мнения. Особенно — о «Русалке». И в самой его фигуре была ощутима эта спокойная уверенность в себе, внешне похожая на барство. Из русских композиторов только Глинку, с которым был знаком, готов был поставить выше себя. В феврале 1857-го, когда Мусоргский только-только начнет показываться у Александра Сергеевича, до Петербурга как раз дойдет весть о внезапной кончине автора «Руслана». Скорбная весть не могла не отразиться на вечерах. Глинку исполняли, и Александр Сергеевич мог поделиться и кое-какими воспоминаниями.

...Будущие товарищи по «Балакиревскому кружку», или «Новой русской школе», или «Могучей кучке». Поначалу их судьбы проходят рядом друг с другом, встречи их кажутся разрозненными, не

согласованными, и только общее будущее заставляет настойчиво вглядываться в узоры этих узелков судеб.

В первой половине декабря 1857-го на вечере у Александра Сергеевича Даргомыжского Мусоргский познакомится с Мирием Алексеевичем Балакиревым и Цезарем Антоновичем Кюи. Судьба словно подталкивала его на особый, пока неясный путь. Весной он уже начинает среди знакомых говорить о возможной отставке. Старший товарищ, Владимир Владимирович Стасов, — с ним Мусоргский только что познакомился через Балакирева — отговаривает:

— Мог же Лермонтов оставаться гусарским офицером и быть великим поэтом, невзирая ни на какие дежурства в полку и на гауптвахте, невзирая ни на какие разводы и парады.

Пример был выбран точно. Лермонтов как-никак тоже вышел из Школы гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров. Ответ Модеста точно соответствует смыслу его имени — «скромный»:

— То был Лермонтов, а то я; он, может быть, умел сладить и с тем и с другим, а я — нет; мне служба мешает заниматься, как мне надо.

Было за этим решением и другое. Понимание собственного призвания? Или — неумолимый зов судьбы?

До решения оставить полк большая часть творческих его надежд могла быть связана лишь со «звуковой стихией», которая клочкотала в его сознании, где, быть может, были лишь обрывки тем, созвучий, да и те рядились пока в чужие одежды.

В апреле 1858 года он напишет песню: «Где ты, звездочка?» Слова Н. Грекова. В мелодии — едва-едва — проглядывает что-то «мусоргское» — в искренности, в мажоро-миноре, столь свойственном народной музыке.

Где ты, звездочка.
Где ты, ясная?
Ты затмилася тучей черною,
Тучей черною, тучей грозною.
Где ты, девица,
Где ты, красная?
Ты покинула друга милого,
Друга милого, ненаглядного.

Туча черная скрыла звездочку,
Земля хладная взяла девицу.

Песня звучит поначалу интонационно-раздумчиво, потом — с темной тоскою, за которой — приятие судьбы. Первая песня. Столь близкая песне народной. И за ней — история, о которой остались лишь редкие, почти случайные упоминания.

Год 1857-й. Служба в полку, балы, музыкальные вечера. Большой театр и Театр-цирк. Быть может, еще Александринский театр, где шли драматические спектакли. Иногда — университетские концерты; здесь исполнителями были и студенты, и преподаватели. Это — более чем вероятная часть его жизни. Но только *часть*.

С 13 по 27 июня Мусоргский — в отпуску. С 1 июля по 14 октября — снова в отпуску. Почему такой невероятно большой срок для отсутствия в полку? Чрезвычайные обстоятельства? 15 октября он вернется к службе. На следующий день закончит пьесу для фортепиано «Воспоминание детства». Позже пьесы-воспоминания часто будут появляться после каких-то личных переживаний. «Воспоминание детства» — слишком уж грустное для такого рода сочинений.

Пьесу он посвятит товарищу по Преображенскому полку, Николаю Оболенскому, человеку музыкальному. Быть может, тот что-то знал о жизни Модеста Мусоргского?

...Медленные, печальные схождения созвучий. Это — вступление. Детская «Полька-подпрапорщик» тоже начиналась со вступления. Но там — ощущение «концертности», вступление как бы говорило: сейчас зазвучит что-то звонкое, блестящее. Здесь, в «Воспоминании детства», — звуки, зовущие «вглубь души».

Раздумчивая, грустная тема. И странное чувство — не просто «лирическая пьеса», но при том, что своего (в плане музыкальном) не очень много, грусть эта — глубокая, подлинная. словно пьеса была попыткой не то выразить, не то перебороть что-то мучительное. На миг, в середине этого маленького произведения, появляется мимолетная бравурность. Она более походит на воспоминание о радостном детстве. Но это — лишь мгновение. Следом — возвращение к началу. Повторяющиеся фразы, будто сознание не способно отогнать от себя какую-то неизбывную печаль. Конец не разрешает ничего. Он подобен точке, которую поставили не вовремя.

Как эпизод жизни пьеса может сказать о многом... Наверное, он не высказал и сотой доли своих чувств. И все-таки — сказал главное: о любви к родителям, бабушке, брату, няне, друзьям детства, родному дому... Но, быть может, и о другой любви?

Иван Лукаш, писатель-эмигрант, мучительно любивший Россию XIX века, в 1930-е годы попытался вникнуть в одну из самых загадочных

страниц биографии композитора. Мусоргский, офицер Преображенского полка, влюблен чистой, «ангельской» любовью в Лизу Орфанти, в доме которой бывал на музыкальных вечерах. Но вот в завьюженном Петербурге он встречает полунищую «арфянку» Анну, приводит ее к себе, отогревает... Она поначалу похожа на маленького волчонка, который огрызается на любые признаки внимания. Потом сердце ее теплеет. Недолгая любовь должна закончиться расставанием. Лукаш, быть может, понапрасну усложнил свой «роман-предположение» описанием двойственной любви: романтической (к Лизе) и земной (к Анне). Тем более что и вся история — чистая фантазия писателя. Но от догадки — решение оставить полк было подготовлено пережитым чувством, возможно трагическим, — веет холодком ясновидения.

Самое подробное описание любви Мусоргского — в воспоминаниях очень далекого свидетеля. Няня, жившая в семье Кюи, у нее — сестра, Анна, у сестры — подруга. Спустя многие-многие годы эта женщина, певица Мария Ильченко, опишет какие-то эпизоды из жизни композитора. Мемуары полны искажений. События лишены тех индивидуальных черт, которые сопутствуют подлинному знанию. Лишь что-то невнятное, полупридуманное. И все же...

«С поступлением в Преображенский полк быстро расширился круг светских знакомств. Имея качества Мусоргского, желанным гостем встречали его на больших вечерах и балах, вносящего присущее ему оживление из нетронутых еще глубинных залежей одаренной натуры. Не так велико было веселящееся светское общество Санкт-Петербургское, и случались частые встречи на балах с белокурой девушкой. В ее больших голубых глазах читались невысказываемые слова, передающие сердцу волнующие чувства.

Во время вальса близко бьются сердца и поют весенними голосами неповторимые песни без слов. Кругом исчезает мир, как пустыня, только двое во всей вселенной ее наполняют в сладкой истоме. Случайное слово сорвется с накали бушующих влечений, прорвет плотину безмолвия — и польются потоки речей, неудержимые, прекрасные и волнующие, как музыка души.

Призналась дочь родителям, что Мусоргский ей нравится и она не прочь стать его женой. Страшный переполох от неожиданности поднялся в семье. Сочли дерзостью предложение Мусоргского, не имеющего ни средств, ни положения в свете. Просят не посещать их дом, считая себя оскорбленными его поведением.

Мог ли забыть когда-нибудь Модинька такую душевную боль? Она

терзала его до конца дней и наложила печать отречения навсегда от личного счастья. Об этом рассказывала мне Анна. Она знала и родителей, и девушку. Между прислугами, перед которыми не стеснялись говорить о всех подробностях событий, которые передавались из комнаты на кухню и распространялись среди знакомых. Эти пересуды и толки, сколько ни скрывали их родители, докатились и до квартиры Кюи, вызвав полное сочувствие к Мусоргскому.

В высшем свете родители тщательно скрыли пережитый „позор“. Мусоргский ушел из полка, отдался музыке и перестал бывать у знакомых, где могли произойти нежелательные для него встречи. Он целиком окунулся в новый мир, чтобы скорее забыть и заглушить разбитые иллюзии, чтобы уйти от гнета пережитого удара по самолюбию.

— Вот отчего и выпивал, — прибавляла Анна. — Сердце у него гордое, пусть бы отказали, а зачем же травить гордость человека?»^[17]

Если у мемуариста нет подробностей, он либо лишен способности воспроизвести былое, либо слишком плохо знает события. «Белые локоны», «голубые глаза», «невывыказываемые слова, передающие сердцу волнующие чувства», сердца, которые «поют весенними голосами неповторимые песни без слов» — это, всего скорее, лишь игра не очень сильного воображения, когда реальность замещается «поэтической» банальностью. Жизнь не может состоять из «общих романтических мест». Препятствие родителей? За этим «известием» может проглядывать и реальность, хотя и в этом сюжете есть чрезмерная доля «литературы». Да и что могли знать в семье Кюи о событиях 1857 года, если с самим Кюи, как и с Балакиревым, Мусоргский познакомится лишь в самом конце этого года, когда до странности длительный его отпуск, несомненно имеющий какую-то драматическую подоплеку, уже закончится?

Любовь и расставание — вот самая правдоподобная часть этого свидетельства. И как остро внутри истории об этой «неизвестной любви» Мусоргского начинают звучать слова Вячеслава Каратыгина. Один из лучших русских музыковедов побывал в Кареве в начале XX века. Там услышал — и бегло запечатлел: «Удалось мне узнать о пропаже по разным причинам многих писем Мусоргского (большая их коллекция, адресованная кузине, в которую М. П. был влюблен, погибла с ее смертью: письма были положены в ее гроб)...»^[18]

О ней, этой ранней любви Мусоргского, уже невозможно узнать ничего. Кто она? Умерла, натолкнувшись на жесткую волю родителей? Скоротечная чахотка, столь обычная в те далекие годы?.. Одни вопросы. И

письма Мусоргского, которые она унесла с собой в могилу. Впрочем, *она ли?*

Гроб, скользнувший на веревках в вырытую земную пропасть. Комья земли, гулко бьющие в деревянную крышку... Что можно было чувствовать после этого?

Расступись, земля сырая,
Дай мне, молодцу, покой.
Приюти меня, родная,
В темной келье гробовой...

Заунывная, народная «Лучинушка». Слова, написанные позабытым Семеном Стромилловым. Музыка — протяжная, мрачающая от куплета к куплету. Народная песня вобрала в себя подобные судьбы.

Мрачные музыкальные страницы Мусоргского будут помнить об этой «келье гробовой». Но первый отзвук возникнет сначала в оцепенелых звуках «Воспоминания детства», когда будто и сам композитор не может понять того, что случилось. А спустя месяцы, когда темное, роковое — чуть посветлело, затаилось внутри неизбывной грустью, зазвучит светло-сумрачно: «Где ты, звездочка, где ты, ясная? Ты затмилась тучей черною...»

Балы, вечера. Встречи с ней. Ее родители (было ли это звено в цепочке событий?)... Земная человеческая жизнь кончилась. Или просто: она смирилась? Но было расставание. И началось нечто иное, неизбежное.

*

«Драгоценнейший Милий Алексеевич...», «прекраснейший Милий Алексеевич...» — начала ранних писем Мусоргского к Балакиреву. Первое написано 15 декабря 1857-го. А уже через месяц — обращение становится проще: «Драгоценнейший Милий». Балакирев был всего двумя годами старше, но по призванию он — наставник, учитель. Потому и казалось, что он много «взрослее» Мусоргского.

В историю русской музыки Балакирев войдет, в первую очередь, этим портретом: смугловатое лицо, окруженное темными густыми волосами и такой же густой бородой с усами. Горящие глаза, некоторая порывистость при внутренней уверенности и фанатичная преданность музыке, особенно

— русской. Балакирев юный еще иногда вспоминается, и здесь образ его уже не столь четок. У Петра Боборыкина, приятеля давних лет, впоследствии плодовитейшего писателя — это «плотный, цветущий юноша с ясными глазами и — для музыканта — умеренной шевелюрой, веселый, разговорчивый, довольно насмешливый и даже охотник до разных несурзных анекдотов по духовной части»^[19]. У покровителя юного дарования, А. Д. Улыбышева, — это музыкант вдохновенный и «твердый в такте как метроном», способный играть с листа огромнейшие партитуры, легко разбиравший страницы с двадцатью пятью строками, с ходу «перекладывая оркестр на рояль»: «Любо было смотреть, как он сидел за инструментом, спокойный, серьезный, с огненными глазами»^[20].

Всего менее история русской музыки запомнит старого человека с той же бородой, но сплошь поседевшего, с лысиной, с глазами, в которых застыла пережитая им трагедия, хотя большую часть своей музыки написал (или, по крайней мере, закончил) именно этот Балакирев.

Милий Алексеевич в постижении музыки был человеком настойчивым и упорным. В Петербурге появился совсем молодым человеком, и не только успел познакомиться с Глинкой, но и произвел на композитора огромное впечатление. Общались они недолго, — вскоре автор «Руслана» уедет за границу. Но отзыв Михаила Ивановича, переданный его сестрой Шестаковой («Это будет второй Глинка!»), говорит сам за себя.

В том, что Балакирева ждет огромное будущее, родоначальник русской музыки не ошибся, хотя вряд ли мог предполагать, что всего более Милий Алексеевич запомнится не как пианист-виртуоз и даже не как сочинитель, но как наставник целой плеяды всемирно известных композиторов. Именно в эти годы около Балакирева возникает кружок, где учатся сочинять музыку. В 1856-м, когда с ним встретится Цезарь Антонович Кюи, Балакирев сразу стал им руководить. А ведь Кюи был на два года старше, да уже успел получить и несколько уроков у известного польского композитора Станислава Монюшко.

Ранняя переписка Цезаря с Милием выдает разницу темпераментов. Балакирев отдавался творчеству с религиозной фанатичностью и запредельными требованиями. Он не столько сочинял, сколько переделывал уже сочиненное. Он сомневался в своем композиторском даре, но и здесь хотел встать вровень с избранными. Кюи, человек насмешливый, иной раз — до жестокости, в то же время был весьма простодушен в отношении к собственным произведениям. Полагал, что можно сочинять и со средним талантом, не каждому же быть Бетховеном!

И все же Кюи — из «старших», он уже и сам имеет право наставлять. Двое других — выступают в роли «младших» учеников. Один из них — Модест Петрович Мусоргский, Преображенский офицер, который уже мечтает об отставке. Другой — Аполлон Сильверстович Гуссаковский, совсем еще юный, невероятно одаренный, но и очень неуравновешенный.

«Гусакевич», «Гусачок», «Гуссеке» — как именовали его друзья. Балакирев любил это странное создание природы, эту на редкость талантливую, но внутренне беспокойную, нервическую натуру. Гусачок брался за одно, другое, третье, не в силах остановиться на каком-нибудь одном сочинении. В сущности, так и останется автором набросков. Лишь несколько сочинений Гуссаковского будут исполнены в концертах при его жизни. И кое-что будет завершено в рукописи. Знакомые будут вспоминать его коротенькие скерцо для фортепиано, первую часть так и незаконченной сонаты, ми-мажорную симфонию. Будут и «Дурацкое скерцо» для струнных, и романсы.

Через несколько лет увлечение химией оторвет Аполлона Сильверстовича от кружка, уведет за границу. В свой час, пробыв там несколько лет, Гуссаковский вернется в Петербург, встретится с Балакиревым, захочет возобновить занятия музыкой. Но ранняя смерть в 1875-м (ему было тридцать четыре) оборвет его странную жизнь, которая так и не нашла своего полнокровного воплощения ни в химии, ни в музыке.

Мусоргский тесно сойдется с «Гусачком». Посвятит ему оркестровое скерцо си-бемоль мажор, одно из лучших сочинений ранней поры. Будет ценить и мнение Аполлона о своих вещах, и произведения самого «Гуссеке».

И все же главной фигурой для Мусоргского — быть может, не в эти ранние, а уже в последующие годы — станет Владимир Васильевич Стасов, к которому с легкой руки Глинки приклеилось прозвище «Бах». Самый старший из них, большой, статный, он появлялся и сразу производил шум. Восхищался громко: «Каково!.. Тузово!..» Ругал с неистовством. За оглушительный голос друзья прозовут его «Иерихонской трубой». Уже известный критик искусства, способный писать о живописи, музыке, архитектуре, главной своей работой он был связан с Императорской библиотекой. Щедро делился знаниями, готов был найти для товарищей любой фолиант, если того требовало творчество. Всегда рад был их принять в своей библиотеке.

Он закончил Училище правоведения, из которого вынес теплую дружбу с будущим не менее известным музыкальным критиком Александром Николаевичем Серовым. Позже пути их начнут расходиться.

Дело закончится откровенной враждой. Хотя оба горели идеей создания полноценного русского искусства, русской музыки. И требовали от композиций большего, нежели «услаждения слуха». Балакирев успеет застать времена этой дружбы. Он и сам многое почерпнет из общения с Серовым. Но для него главным — на долгие годы — будет именно «Бах», «Бахинька».

В кружке роли распределяются сами собой: Балакирев — музыкальный наставник, Стасов — идейный. Его мнение будет словно магнетизировать Балакирева, а временами и Мусоргского.

Драматичное событие свело юного Модеста Петровича и со вторым Стасовым, Дмитрием Васильевичем, юристом и тоже большим любителем музыки. В мае 1858 года Балакирев свалится со странной хворью. Они будут дежурить у его постели, вдвоем перетаскивать больного и сажать в холодную ванну (процедура, предписанная доктором). Что за болезнь обрушилась на Милия Алексеевича, останется загадкой: тиф? воспаление мозга? Встанет вопрос и о священнике. Но воздух шестидесятичества не мог не сказаться и здесь: и сам больной не пожелал исповедаться, и его ученик Модест горячо поддержал больного в этом «антиклерикальном» решении: «Мы не видим в этом необходимости»^[21].

Как сложилась бы судьба Мусоргского, если б Милий в том 1858-м приказал долго жить, рассуждать бессмысленно. Вряд ли он сошел бы с уже выбранного пути. Но, несомненно, путь его к высшим созданиям был бы и медленнее, и труднее.

*

Балакирев сразу заставил работать, хотя жизнь офицера Преображенского полка Мусоргского, скорее, расхолаживала. Дежурства, крещенские парады (он уже успел на одном отморозить нос) и, в сущности, праздная жизнь. Балы, где привычным стало за годы Школы умение поддерживать особый гвардейский «шарм» (изящные манеры, французские словечки, которыми принято было пересыпать свою речь), дружеские пирушки (не они ли отразятся в песне того же 1858-го «Веселый час?»), бряцание на рояле — ради товарищей (здесь рождались и тут же умирали импровизации — польки, вальсы, мазурки), игра на том же фортепиано (с особым шиком, с чрезмерно красивым взмахом рук) на музыкальных вечерах... В иные дни — посещение оперы, которая для преображенца лишь особый род развлечения. Всё это невероятно далеко от жизни

Мусоргского-композитора. Но пока он почти целиком зависит от этой жизни, подвинуть его на значительное дело — почти невозможно.

«На меня, между прочим, напала такая лень и нега, что я не знаю, как от этого отделаться; нет, конечно, ни за что не буду писать восточной музыки, это все ее козни», — неудачная шутка из январского письма к Балакиреву, где сетования на «восточную музыку» — слишком очевидная отговорка. «Лень и нега» должны были часто сопутствовать его Преображенской жизни. Через полгода он в письме к Балакиреву, посланному в Нижний Новгород (Милий посетил родные места), признается в том же грехе: «О себе писать нечего; та же рассеянность, те же занятия (музыка и литература)». У него много замыслов, к тому же и другое признание звучит серьезно («ужасно хочется прилично писать!»), но все же пока в его жизни преобладает самодостаточная созерцательность. Не случайно Кюи — со всегдашней усмешкой — бросит в письме Балакиреву: «Вероятно, Модест по-прежнему полдня думает об том, что он будет делать завтра, а остальную половину об том, что он делал вчера»^[22].

Зависимость от внешних обстоятельств в эти годы для Модеста — черта прехарактерная. Исключительный талант и почти виртуозное владение инструментом еще не делали его ни композитором, ни даже музыкантом, и если бы в Модесте Мусоргском не проснулась жажда музыки, он мог бы так и остаться только военным, сумевшим сделать кое-какую карьеру. Его природная музыкальность заставила бы потом вспоминать об офицере, блестяще игравшем на музыкальных вечерах (в том числе у Даргомыжского), да, быть может, запечатлелась бы в нескольких неплохих романсах.

Но в нем всегда жил и будущий композитор Мусоргский — несговорчивый, ошеломительно дерзкий художник. И эта беспокойная сторона его природы, возможно под влиянием энергичного Балакирева, — понемногу стала проступать в его устремлениях и поступках и все более и более воздействовать на его жизнь.

В декабре 1857 года, после первых занятий с Мил нем Алексеевичем, Мусоргский решается приобрести рояль, и Балакирев помогает выбрать инструмент. Начав с платных уроков, Балакирев скоро перевел занятия с Мусоргским в дружеские беседы, почуяв очень серьезное основание в его интересе к сочинительству. Они проигрывали в четыре руки чуть ли не всю доступную в нотах музыкальную классику, от ранних композиторов до любимцев Милия — Бетховена, Шумана, Шуберта, Глинки. И это было не просто знакомство с музыкой, но дотошное ее изучение. Милий, взяв на себя роль педагога, с учениками обращался так же, как некогда с самим

собой. Тогда, еще в Нижнем, он углублялся в отдельные произведения, не зная теории. Он не изучал, как это делается в консерватории, имитацию, канон, фугу, рондо, вариации, сонатное аллегро и т. д. Музыкальную форму он постигал иначе — знание приходило к нему через подробное всматривание в ноты, вслушивание в отдельно выбранное произведение. Когда же сам брался за сочинение, он стремился еще и уйти от ученичества, сразу найти зрелую форму своему детищу, в котором совсем не должно быть подражательности. Он сразу жаждал той свободы, которая сопутствует большим и зрелым композиторам. Из-за этого он столь долго и возился с собственными произведениями, хотя от учеников требовал иной раз непосильной быстроты в сочинении.

Мусоргский играет в четыре руки с Балакиревым, дома — в четыре руки с Кито. Брат его понемногу совершенствуется в чтении с листа. Музыка уже серьезно внедрилась в Мусоргского, раз он не просто «просвещает» своих родных, но даже — на какое-то время — заражает их своим интересом к Бетховену, Шуману, Глинке. Балакирев уже свой в семействе Мусоргских, знает и брата, и мать, Юлию Ивановну. Уже может с ней иной раз перекинуться в картишки, она же, узнав, что Модинька пишет Мидию Алексеевичу, готова прокричать в приоткрытую дверь: «Пожелай ему от меня хорошего здоровья».

Сами занятия затянули быстро. 13 января 1858-го Мусоргский извиняется перед Балакиревым за то, что их встреча — наставника и ученика — не сможет состояться. Тон письма совершенно спокоен: «К величайшему сожалению, должен я известить Вас, что завтрашний вечер я не свободен, потому что иду в караул». Через десять дней в подобной ситуации он уже не может скрыть своих чувств: «Вы не можете себе представить, как мне досадно, что наш музыкальный урок не устроился сегодня». И он уже не просто пробует силы в композиции, но и здесь «отрабатывает уроки». И тоже просит прощения: «К величайшему стыду, должен я признаться, что Allegro не готово...»

Музыка, ставшая не частью жизни, но самой жизнью — до этого вроде бы далеко. Но звериный инстинкт, который можно было бы назвать и «сверхчеловеческим», подсказывал Мусоргскому, как ему переменить свою жизнь. «Где ты, звездочка?» — не единственная причина отставки. Его должны были перевести в стрелковый батальон, а это — перемена места жительства, прощание с Петербургом, и значит — с Балакиревым, Даргомыжским, Кюи, с занятиями, с той жизнью в музыке. без которой он уже не мыслил своего существования.

Первого мая он подаст прошение. В июне снимет с себя мундир.

Высочайшим приказом прапорщик Модест Петрович Мусоргский был уволен со службы в чине подпоручика. В июле они с братом сфотографировались вместе: Филарет сидит — в военной форме, крупный, усатый, строгий. Модест стоит. Он уже гражданский человек. На фотографии он кажется немножечко нескладным (возможно, сказалось отсутствие формы). И намного моложе своего брата. Так будет и после, Филарет, более «земной», и, несомненно — *старший*, Модест — тот, кто о земном забывает: всякое дело, связанное с собственным именем, будет ему даваться с трудом. Он поэтому и стремится ничем лишним не связывать себя в этом мире, еще не зная, на какое обрекает себя одиночество.

*

Вольная жизнь Мусоргского сразу обретает черты какой-то разрозненности, неупорядоченности, неотчетливости. Вот они с братом в деревне под Тихвином на свадьбе Георгия Федоровича Менгдена, товарища по Школе гвардейских подпрапорщиков. Если вслушаться в самый тон письма к Балакиреву, где он упомянет об этом событии, жилось ему там спокойно и замечательно. Видел дивный народный праздник по случаю свадьбы, купался с братом в реке, так что иной раз «все водяное царство стонало». Если и есть хоть какая-то проговорка о чем-то ином — то в самом конце: «Кито вас обнимает, Милий, и я вас целую от души и желаю быть здоровым». Просто привычная благожелательность? Или вдруг проговорился о самом себе? О той нервной болезни, которая с ним приключилась, скажет много позже, в автобиографической записочке, составленной для сестры Глинки, Людмилы Ивановны Шестаковой: чтоб изжить душевный мрак — «купался в ключах Тихвинского уезда».

Болезнь заставила припомнить Лафатера. «Физиогномика» Иоганна Каспара давно пройдена, Мусоргский в письме к Милию с улыбкой (за которой уже чуть-чуть различимо его будущее скоморошество) воспроизводит Лафатерово изображение Бахуса: «...довольно сангвинического темперамента, но, впрочем, заметно больше материального, нежели божественного». Но тогда, в 1858-м, ему открылся и еще один лик Лафатера. Этот Иоганн Каспар писал «о состоянии души после смерти»: о возможности общения с усопшими.

«Материальное» и «божественное», «душа усопшего» и «ясновидение» — сердце Мусоргского вздрагивает, когда он касается этих

слов. И признание — «меня всегда влекло в мечтательный мир» — весьма красноречиво. Осенью они с Милием будут читать байроновского «Манфреда». Впечатление от романтической драмы было столь сильным, что Мусоргский не забудет о нем и через два года. Тому же Балакиреву черкнет: «...Я так наэлектризовался страданиями этой высокой человеческой природы, что тогда же сказал Вам, „как бы я хотел быть Манфредом“ (я тогда был совершенный ребенок)».

Но многое ли изменится за эти два года, если далее последует признание:

«...Судьбе, кажется, угодно было выполнить мое желание, — я буквально оманфредился, дух мой убил тело. Теперь надо приниматься за всякого рода противоядия. Дорогой Милий, я знаю, что вы любите меня; ради Бога, в разговорах старайтесь меня держать под уздцы и не давайте мне зарываться; мне на время необходимо оставить и музыкальные занятия и всякого рода сильную умственную работу, для того чтобы поправиться; рецепт мне — все в пользу материи и по возможности в ущерб нравственной стороне. Теперь мне ясны причины раздражения нервов...»

Как ни странно, эти «идеалистические» движения объясняют и тягу Мусоргского к столь естественному в те годы шестидесятичеству и материализму. Он думал, виной его нервной болезни — «молодость, излишняя восторженность, страшное, непреодолимое желание всезнания, утрированная внутренняя критика и идеализм, дошедший до олицетворения мечты в образах и действиях». И наивно объяснял свои мучительные состояния тем, что в нем «нравственная сила задушила силу материального развития».

В начале этого письма словно слышится вздох облегчения: «Дорогой Милий, я, слава Богу, начинаю как будто поправляться после сильных, уже чересчур сильных, нравственных и физических страданий». Но после строк о Манфреде — рассказ о довольно посредственном, на его взгляд, балете итальянца Цезаря Пуни («Пуни — это музыкальный скиф»), И тут же — новое признание:

«Странное впечатление произвел на меня балет, я был больной в нем, возвратясь, я лег соснуть, грезы были самые мучительные, но до такой степени сладко-страдательные, до того упоительные, что в этом положении легко бы умирать; это было заключение (к счастью) моих страданий, теперь мне гораздо лучше, по крайней мере, я совершенно спокоен».

Пятью месяцами раньше он писал, в сущности, о том же, припомнив и места под Тихвином, и то, что было после:

«Как известно вам, я два года тому назад или меньше был под гнетом

страшной болезни, начавшейся очень сильно в бытность мою в деревне. Это мистицизм, смешанный с циническою мыслию о божестве. Болезнь эта развилась ужасно по приезде моем в Петербург; от вас я ее удачно скрывал, но проявление ее в музыке вы должны были приметить. Я сильно страдал, сделался страшно впечатлителен (даже болезненно). Потом, вследствие ли развлечения или того, что я предался фантастическим мечтам, питавшим меня долгое время, мистицизм начал мало-помалу сглаживаться; когда же во мне определилось развитие ума, я стал принимать меры к его уничтожению.

В последнее время я сделал усилие покорить эту идею и, к счастью, мне удалось. В настоящее время я очень далек от мистицизма и, надеюсь, навсегда, потому что и моральное и умственное развитие его не допускают».

Поразительное признание! Он испытывал странные состояния, им самим названные «мистицизмом». Что-то виделось, звучало, что-то мучительно звало. И то была не просто юношеская мечтательность, но странная, непостижимая связь с миром.

Река, береговая трава, деревья стоят, свесив ветви над водой. Река струится, кажется, слышен ход ее потоков. Картина почти обычная. Но он видит (или слышит) и что-то еще. Нечто иное, необъяснимое. Чувствует связь не только со звонкими всплесками и прибрежным шелестом. Пронзало чувство мирового начала? А ум, — пугаясь странного, сопротивляясь ему, — теснит это чувство «циническою мыслию о божестве»?

Эпоха, которой он принадлежал, учила (не без воздействия Владимира Стасова и самого Балакирева), что «мистика» — это нечто болезненное, что «моральное и умственное развитие его не допускают». И Мусоргский начал насильно «выправлять» странную, впечатлительную свою природу, отвращая ее от «страшной впечатлительности».

В сущности, этим он будет заниматься всю жизнь. От «ирритации нервов» он иной раз будет спасаться и рюмкою коньяку. Но подлинный Мусоргский, с его невероятным интонационным слухом, способным сразу «схватить» звуки речи и «уложить» нотами, — весь вышел из этой впечатлительности. Тот Мусоргский, который мог рисовать музыкой и рассвет, и старый замок, и ссору детей, и базарную сплетню, — должен был обладать и сверхъестественной чуткостью к миру.

Божий дар он ощутил в себе странным образом, как «мистицизм, смешанный с циническою мыслию о божестве». Не от него ли, этого «мистицизма», он убежал осенью 1858 года, когда переносился из

Петербурга в Москву, оттуда — в Муром, Владимир, Нижний Новгород... То же внутреннее беспокойство — здесь, возможно, сказала и черта эпохи с ее пристрастием в просвещению — будет толкать его к неупорядоченному чтению и к решению «вечных вопросов». То они спорят с Мирием о библейском законе «око за око» и христианстве. То, прочитав только что вышедшего «Обломова», семья Мусоргских с горячностью обсуждает и самого Илью Ильича, и вопрос о любви: может ли женщина полюбить такого человека? То, посмотрев с матерью и братом спектакль по пьесе Фонвизина «Бригадир», сначала сам упивается сочинениями автора комедии, потом хочет пристрастить к нему и Балакирева. Чтение, чтение, ни дня без чтения. И вот он хватается за книгу по геологии, проглатывает и ее. В письме к Мирию не может удержаться, чтоб не сообщить поразительное: Берлин, оказывается, стоит на почве из инфузорий!

Ненасытное впитывание всего, от художественной литературы до философской и естественнонаучной, посещение многочисленных публичных лекций, большею частью — по естественным наукам, стремление все вобрать и все понять. Иногда — наспех, но там, где вдруг начиналось «нервное», — с редким проникновением.

Но была и другая сторона его дара — шутейно-драматическая. Он участвует в спектакле беллетриста Виктора Крылова, знакомого балакиревцев, изображает учителя гимназии и писателя; играет в домашнем спектакле на девичнике невесты Кюи, Мальвины Рафаиловны Бамберг; выходит на сцену в «Тяжбе» Гоголя; в комической опере Кюи «Сын Мандарина» — это был домашний спектакль — исполняет не кого-нибудь, но самого мандарина Кау-Цинга.

Смешные декорации, склеенные из обоев на «китайский лад», где-то найденные костюмы, парики. Публика, улыбки, среди множества лиц выглядывают и Стасов с Даргомыжским. Кюи — за роялем, работает за оркестр. В увертюре ему помог и Балакирев. Потом зазвучали голоса. Мальвина Рафаиловна Кюи взяла на себя женскую партию. Трактирщик, тенор-любовник, злодей Зай-Санг. И — сам мандарин.

Виктор Александрович Крылов, автор либретто, припомнит «хороший голос» Мусоргского, В. В. Стасов — саму игру: она шла «с такой жизнью, веселостью, с такой ловкостью и комизмом пения, дикции, поз и движений», что публика — все, правда, были свои — хохотала не зная удержу.

Как могли сочетаться дар драматический и «мистический», понять можно. Но как этот «мистицизм» мог переплетаться с комизмом, со странноватой склонностью подурачествовать? В его характере, его таланте

уже проступало то своеобразное сочетание почти несовместимых черт, которое и будет вести Мусоргского в творчестве. Кто еще из современников смог бы от «Женитьбы» Гоголя тут же перейти к пушкинскому «Борису Годунову»? И кто смог бы в одной опере дать сцену в «Корчме», полную размашистой удали и комизма, и драматичную сцену в тереме, с терзаниями преступного царя Бориса, и трагическую сцену у собора, от некоторых эпизодов которой веет мировой жутью? И кто мог бы сочинять сразу две оперы — эпическую «Хованщину» и веселую «Сорочинскую ярмарку»? Только тот особенный композитор, который явит жизнь народную, где шутовство и чувство неизбывной людской печали могут соединиться в нечто нерасторжимое.

*

И все же молодость Мусоргского — это не тот одинокий гений, судьба которого уже решена: бессмертная музыка в рукописях, обреченная исчезнуть — в его памяти, и сам он, завсегда́тай ресторана «Малый Ярославец», больной, всклокоченный, измученный человек. Образ этого Мусоргского едва обрисовывается в воздухе, как возможность, как явление, не запечатленное в реальности. Его молодая жизнь полна творческих проб, сомнений, душевных опытов. Из белесоватой завесы, окутавшей его раннюю биографию, пробивается еще одно изображение. Одно почти загадочное знакомство.

Серые от времени страницы со старым шрифтом, где нужно привыкать к обильным твердым знакам, к «ятям», к «и десятичным»...

В февральском номере «Вестника Европы» будет напечатана вторая часть повести П. М. Ковалевского «Итоги жизни»^[23]. Одна из героинь выходит за пределы журнальных листов.

Светлые залы дворянского собрания. Кружение масок, звуки оркестра, в глазах пестро от касок, шляп, мундиров, фраков... Тесно, жарко. Идет какой-то безрадостный карнавал, где веселье — напускное, «обязательное». Герой ищет глазами одну знакомую и вдруг...

«...Сильная женская рука порывисто схватила его за руку... Из узких щелей маски на него смотрели страстные глаза и улыбались лукавые уста...
— Ты? Наконец это ты?..»

Он еще не опомнился, поскольку надеялся увидеть другую, но маска в широком домино уже стремительно тянет его за собой:

«Уйдем дальше... дальше... Здесь опасно... Он с меня глаз не

спускает... В зале он как раз найдет...»

В голосе — маскарадная неестественность, но сквозь нее прорываются дивные знакомые нотки. И вот они на хорах, «в полутемном углублении окна». Она быстро приподнимает кружево маски и «впивается горячим поцелуем в его губы».

«Мари!» — Его внезапный восторг — и банальные фразы — «не ждал», «точно сон», «а я-то ждала!».

Она уже два года как замужем. «Муж мой ничего... он добрый мальчик. Только ужасно влюблен и ревнив». Жарко прижалась к нему, целует — «в глаза, в губы, в лицо...» Обморочное счастье героя, ее бегущие вопросы:

«— Где ты был? Куда пропал? Отчего не идешь ко мне?.. Отвечай! Говори! Признавайся!..»

И — новые поцелуи: «Мой очаровательный! Мой милый! Мой гадкий!»

И вот ее уже нет, в ушах еще звучит ее голос («Ты к нам придешь!»). Он «весь горит», растерян, «голова идет кругом», он идет, «натывается на встречных, вызывая ропот...».

Героиня — та, что способна в мгновение вскружить голову, та, от которой мужчина теряет почву под ногами, а то и сходит с ума. «Его вдруг обдало женщиной: точно свет хлынул в темноту»...

Прототипом героини, которая дразнит, доводит до безумия и все время ускользает, была реальная женщина, известная в музыкальных кругах благодаря своему голосу, Мария Васильевна Шиловская. Ее хорошо знал Даргомыжский. Она пела его романсы, профессиональной певицей не была, да и не могла быть, согласно сословным требованиям, но выступала в концертах. Самый ее тембр завораживал.

Модеста Мусоргского Шиловская была старше чуть ли не на десятилетие. Но привыкшая играть роль роковой женщины, она себя испытала и в этот раз. Летом 1859-го пригласила погостить в свое подмосковное имение Глебово близ Воскресенска. По дороге композитор проезжал Новоиерусалимский монастырь, и это дивное видение запечатлелось в его памяти накрепко. И золотые луковицы, которые видны были издали, и центральный купол, напомнивший расписной пирог, и стены с башенками. А главное, сама местность — холмистая, с кудрявой зеленью по берегам Истры. Место для монастыря некогда присмотрел не кто иной, как патриарх Никон. И Мусоргский заметит в письмеце к Балакиреву с теплотою: «...недурное местечко выбрал».

Имение Шиловских дышало дворянской роскошью — и сам барский

дом, что высился на горе, и парк в английском стиле, и церковь, напоминавшая «соборчик». У Шиловских был свой хор певчих, который знал Бортнянского, разучивал отрывки из оперы «Жизнь за царя» Глинки. И Мусоргский, едва узнав об этом, испытывает нетерпение: «Позаймусь с ними, говорят, поют недурно, не кричат и получают приличное домашнее воспитание».

В июне он выберется из гостеприимного Глебова в «Иерихон» (так на жаргончике кружка именовалась Москва). Ожидал ли он сам того впечатления, которое придется ему пережить? Однажды ему довелось читать письмо Милия «Баху»: именно в Москве тот не без гордости ощутил, что он — русский. Но Балакирев выразил восторг привычными картинами: «Вечер был чудесный, вид на Замоскворечье бесподобный. В душе у меня родилось много прекрасных чувств, которых не умею пересказать вам»^[24].

В переживании Мусоргского много того, что сам он называл «мистицизмом», только на этот раз всё это было совершенно особого характера. Кремль поразил, на него он взирал с благоговением. Красная площадь с Покровским собором — ошеломила:

«Василий Блаженный так приятно и вместе с тем так странно на меня подействовал, что мне так и казалось, что сейчас пройдет боярин в длинном зипуне и высокой шапке. Под Спасскими воротами я снял шляпу, этот народный обычай мне понравился. Новый дворец великолепен, в нем из теремов лучшая комната — бывшая Грановитая палата, где судили, между прочим, Никона. Успенский собор, Спас на бору, Архангельский собор — это представители древности рука об руку с Василием Блаженным. В Архангельском соборе я с уважением осматривал гробницы, между которыми находились такие, перед которыми я стоял с благоговением, таковы Иоанна III, Дмитрия Донского и даже Романовых, — при последних я вспомнил „Жизнь за царя“ и оттого невольно остановился».

Потом он взбирался на колокольню Ивана Великого, озирая окрестности со светящимся изгибом реки... К встрече с Москвой он был замечательно подготовлен. И чтением истории, и знанием Глинки, и своими «мистическими» настроениями. Он начинал видеть не только предмет, строение, архитектуру. Он чувствовал те токи, которые излучало прошлое, в настоящем чуял далекую древность. Мог ли композитор тогда предположить, что виденные им соборы снова воскреснут перед его мысленным взором, когда он примется за «Бориса Годунова», потом — за «Хованщину»? День 23 июня 1859 года стал днем неожиданного

творческого прозрения. В музыке это «ясновиденье» Мусоргского отразится еще не скоро. Но то, что «Иерихон» его совершенно преобразил, в этом он теперь не сомневался:

«Вообще Москва заставила меня переселиться в другой мир — мир древности (мир хотя и грязный, но не знаю почему, приятно на меня действующий) и произвела на меня очень приятное впечатление. Знаете что, я был космополит, а теперь — какое-то перерождение; мне становится близким все русское и мне было бы досадно, если бы с Россией не поцеремонились в настоящее время, я как будто начинаю любить ее. Ах, забыл: в Оружейной палате есть карета царя Алексея Михайловича, деланная за границей — огромная. Внутри на европейском сидении сделано кресло (род *porte-chaise*). Я как взглянул, так и вообразил себе фигуру Алексея Михайловича, отдающего приказы посланным в Малороссию воеводам».

У Шиловских в Глебове он будет гостить и на следующий год. А в январе 1861-го навестит их в Москве. То будет особенный месяц, со множеством новых знакомых, о чем он с восторгом напишет Милию: «Я окружен здесь весьма приличными личностями, все бывшие студенты, малые живые и дельные. По вечерам все ставим на ноги — и историю, и администрацию, и химию, и искусства — все, и приятно беседовать с ними...»

Милий мрачновато ворчит в ответ что-то об «ограниченных личностях». Модест запальчиво вступается. Еще бы! Они заражали его своими устремлениями сокрушить устои — от социальных до научных. Он питает их новой русской музыкой (Балакирев, Гуссаковский, Кюи). В балакиревском брюзжании готов видеть только лишь его незнакомство с замечательными москвичами, людьми весьма симпатичными «по мозговому отделу». Нигде ни слова о Шиловской. Лишь в последнем письме туманная проговорка:

«Насчет того, что я вязну и меня приходится вытаскивать, скажу одно — если талант есть — не увязну, если мозг возбужден — тем более, а если ни того, ни другого нет — так стоит ли вытаскивать из грязи какую-нибудь щепку. Говоря прямо, я раз было завяз, не музыкально, а нравственно — выполз, это, впрочем, вы узнаете после, как было дело — коли того коснется разговор: дело это по бабьей части».

Робкие предположения биографов, что, возможно, это сказано о Марии Васильевне, можно подтвердить лишь косвенно. Менее чем через месяц, когда в «Мариинском» вздумают вновь поставить «Руслана и Людмилу» Глинки, Стасова с Балакиревым заботит, чтобы оперу ставили без

сокращений. Стасов полагал: только Шиловская может уговорить дирижера Константина Лядова не делать купюр. На нее же он видит лишь одну управу: «...нельзя ли Вам написать сейчас же Мусоргскому письмецо, чтоб он немедленно отправлялся к Марье, становился перед ней на колена, плакал, рвал на себе волосы, лазал к ней под юбку или делал, что ему угодно...»

Марии Васильевне Мусоргский посвятит свой романс «Что вам слова любви?...». Для нее он аранжирует и тосканскую песню Горджиани...

*

Осенью в 1859 года на вечере С. А. Ивановского, доктора Артиллерийского училища, Мусоргский снова встретился с химиком Бородиным. Портрет Модеста Петровича как уже вольного художника, набросанный Александром Порфирьевичем, не менее выразителен, нежели портрет Мусоргского-преображенца:

«Он порядочно уже возмужал, начал полнеть, офицерского пошиба уже не было. Изящество в одежде, в манерах и проч. были те же, но оттенка фатовства уже не было, ни малейшего. Нас представили друг другу: мы, впрочем, сразу узнали один другого и вспомнили первое знакомство у Попова. Мусоргский объявил, что он вышел в отставку, потому что „специально занимается музыкой, а соединить военную службу с искусством — дело мудреное“ и т. д. Разговор невольно перешел на музыку. Я был еще ярым мендельсонистом, в то же время Шумана не знал почти вовсе — Мусоргский был уже знаком с Балакиревым, понюхал всяких новшеств музыкальных, о которых я не имел и понятия. Ивановские, видя, что мы нашли общую почву для разговора — музыку, предложили нам сыграть в четыре руки. Нам предложили а-мольную^[25] симфонию Мендельсона. Модест Петрович немножко сморщился и сказал, что очень рад, только чтобы его „уволили от *andante*, которое совсем не симфоническое, а одна из *Lieder ohne Worte*^[26], переложенная на оркестр, или что-то вроде этого“. Мы сыграли первую часть и скерцо. После этого Мусоргский начал с восторгом говорить о симфониях Шумана, которых я тогда еще не знал вовсе. Начал наигрывать мне кусочки из *Es-dur*-ной симфонии Шумана; дойдя до средней части, он бросил, сказав: „Ну, теперь начинается музыкальная математика“. Все это мне было ново, понравилось. Видя, что я интересуюсь очень, он еще кое-что поиграл мне новое для

меня. Между прочим я узнал, что он пишет сам музыку. Я заинтересовался, разумеется, и он мне начал наигрывать какое-то свое скерцо (чуть ли не *B-dur* 'ное); дойдя до *Trio*, он процедил сквозь зубы: „Ну, это восточное!“, и я был ужасно изумлен небывалыми, новыми для меня элементами музыки. Не скажу, чтобы они мне даже особенно понравились сразу; они скорее как-то озадачили меня новизною. Вслушавшись немного, я начал гутировать понемногу. Признаюсь, заявление его, что он хочет посвятить себя серьезно музыке, сначала было встречено мною с недоверием и показалось маленьким хвастовством; внутренне я подсмеивался немножко над этим, но, познакомившись с его „Скерцо“, я призадумался: „Верить или не верить?“»^[27].

Это Мусоргский, уже твердо вставший на свой путь. До 1861 года, до крестьянской реформы — если б не приступы странной нервной болезни, — он мог действительно сосредоточиться на одной музыке. Но полная отдача творчеству — это всегда нервное возбуждение. А у столь впечатлительной природы неизбежны были и те срывы, та «ирритация нервов», которые требовали то гимнастики и купания в «тихвинских ключах», то длительных «отдыхов» от музыки и сочинительства.

На излете 1860 года Балакирев «улыбнется» в письме к их общей с Мусоргским знакомой, Авдотье Петровне Захарьиной: «Вся наша компания живет как прежде. Мусоргский теперь имеет веселый и гордый вид — они написали *Allegro* — и думает, что уже очень много им сделано для искусства вообще и русского в особенности»^[28].

Милий Алексеевич — с его постоянным учительством и суровой требовательностью — всегда ждал от учеников непомерного. Но даже при очень строгом отборе Мусоргский все-таки уже мог считать себя автором не только ученических опытов.

Он стал усиленно сочинять с первых же дней знакомства с Милием. Уже в 1858 году, кроме романса «Где ты, звездочка», написанном сначала для голоса и фортепиано, а потом — не без воздействия наставника — инструментального, появляется множество произведений. Часто все это сыро, временами — не хочет заканчиваться. *Allegro*, не то для фортепиано, не то для оркестра, две сонаты для фортепиано — *Es-dur* и *fis-moll* — эти сочинения не дойдут не только до будущих времен, но, возможно, и до ближайших знакомых. Романсы и песни — «Веселый час», «Желание сердца», «Отчего, скажи, душа девица...» — напоминают ту вокальную музыку, которую русский XIX век знал уже в изобилии, хотя в последней песне есть тайное стремление приблизиться к народным напевам.

Фортепианные пьесы, написанные в этом году, — и «Детское скерцо», и «Скерцо *cis-moll*», — видятся более зрелыми произведениями, хотя и в них ощутимо дыхание шумановских пьес. И все же лучшим произведением, а впоследствии и наиболее известным из самого раннего Мусоргского, стало «Скерцо *B-dur*» для оркестра. То самое, о котором упомянул Бородин и которое посвящено Гуссаковскому. В нем больше своеобразия, нежели в остальных сочинениях, и если в нем и чувствуется «привкус» другого композитора, то это, конечно, Глинка с его танцами из оперы «Руслан и Людмила». Воздействие Глинки было неизбежно, — и потому что Балакирев настойчиво внедрял его в сознание своих подопечных, и потому что он задал Модесту «урок»: переложить оркестровые партитуры Глинки — «Персидского хора» из «Руслана» и «Ночи в Мадриде» — для четырехручного исполнения на фортепиано.

С 1858 года юный композитор бредит и первой своей оперой — «Эдип в Афинах». Одну из сцен закончит в январе следующего года, всю оперу будет пытаться писать и в 1860-м, и в 1861-м.

В жанрах, которых касался Мусоргский в первые годы своего композиторства, трудно найти какую-то систему. Кажется, он брался за все. С 1859 по 1862-й — и симфония (которой не суждено было сохраниться), и «Марш Шамиля» для солистов, хора и оркестра (тоже утраченный), и соната ре мажор (с той же печальной судьбой), и соната до мажор для фортепиано в четыре руки (написана была лишь первая часть), и две пьесы — «Детские игры» и «Страстный экспромт», и вокальный квартет. Романсов только два — «Листья шумели уныло» (автор эту мрачную и выразительную вещь, написанную на стихотворение А. Н. Плещеева, воспринимал как «музыкальный рассказ») и «Что вам слова любви». Последний, посвященный Шиловской, несомненно, был романсом «на случай». Попыток сочинять для оркестра было несколько, хотя, возможно, молодой композитор готов был остановиться и на их фортепианных версиях. Документы запечатлели эти названия: «*Alla marcia potturna*», «*Menuetto*», «*Preludio in modo classico*». Пока еще фортепиано преобладает, здесь он чувствует себя совершенно свободно. В пьесах «с названиями» он становится особенно выразителен. «Страстный экспромт» может удивить неожиданным просветленным мажором. И все же пока главный мотив его творчества — тяга к совершенствованию. Появится новая редакция «Детского скерцо». Хор из трагедии «Эдип» будет иметь и вторую редакцию (к тому же оркестрованную), и третью. Долгое время этот хор в кружке ценили как самое «настоящее» произведение. И эта удача вряд ли была случайной. Изучение опер Глюка, «Реквиема» Моцарта, хором

Бортнянского не могло не бросить особый отблеск на это сочинение.

Балакирев по собственному опыту знал, что лучшая возможность «увидеть» произведение, понять его — это сделать из партитуры его фортепианное изложение. Тогда можно лучше почувствовать и саму музыкальную форму, и, кроме того, особенности оркестрового звучания. Партитуру почти никогда не удастся «спроецировать» на нотные листы его «фортепианного» варианта без потерь. И в этих расхождениях оркестровой и фортепианной партий чуткая натура способна схватить и душу тех инструментов, партию которых приходится к фортепиано «приноравливать».

В первые годы сочинительства переложений у Мусоргского особенно много. И всего более он занимается обработкой бетховенских квартетов. Здесь, впрочем, ощутима не только властная рука Балакирева (тот особенно обожал поздние квартеты знаменитого немца). Начинающий композитор был движим и желанием познакомить с Бетховеном своих друзей, хотя бы семейство Опочининых, у которых он бывал на музыкальных вечерах. Но очень много переложений им сделано из самого Балакирева: музыка к «Королю Лиру», «Увертюра на три русские песни». То, что большинство переложений назначалось для исполнения в четыре руки, говорит лишь об одном: рано или поздно они должны были прозвучать или на занятиях с Милием, или на музыкальном вечере. Лучшего знакомства с малоизвестными сочинениями, которые не услышишь в концерте, в то время не существовало.

И все же самое значительное пока было в замыслах. В конце 1858 года на Рождество состоится маленькое заседание: Балакирев, товарищ его юности, писатель Петр Боборыкин, братья Мусоргские, Василий Ящеров. Они сочиняли программу оперы «Ночь на Иванов день» в трех действиях. Источником был Гоголь, повесть «Ночь накануне Ивана Купала». Боборыкин писал, остальные — спорили, дополняли... Через полтора года у Шиловской, в Глебове, Модест Петрович задумал «Полное действие на Лысой горе». Здесь источником стала драма давнего товарища, Менгдена, «Ведьма». Намеревался закончить через год, к лету 1861-го. Балакиреву Мусоргский отсылает кратенькую программку, где и шабаш, и «отдельные эпизоды колдунов», и «марш торжественный всей этой дряни», и — в конце — слава шабашу в лице повелителя праздника на Лысой горе.

Замысел воплотится еще не скоро. И произведение будет рождаться в разных обличьях несколько раз. Но то, что здесь нащупано нечто очень «мусоргское», Модест Петрович, кажется, почувствовал сразу.

В январе 1860-го в концерте прозвучит Скерцо В-dur, встреченное публикой с большой теплотой. Оно заслужит и добрый отзыв известного музыкального критика Серова. Тот назовет оркестровую пьесу молодого композитора «весьма хорошею», но «слишком короткою». Похоже, это замечание слегка смутило Мусоргского. Когда в ноябре Дмитрий Стасов готов был посодействовать исполнению хора из «Эдипа», Модест Петрович отказался. Ему казалось, что хор короток и требует вступления. В апреле 1861-го, в Мариинском театре, он все-таки прозвучит. Это был особый концерт, почти сплошь премьеры — «Торжество Вакха» Даргомыжского, увертюра к трагедии «Король Лир» Балакирева, отрывок из «Кавказского пленника» Кюи, хор из «Эдипа» Мусоргского. В первый раз исполнялся и «Марш пилигримов» Берлиоза. Мусоргский словно бы становился в балакиревском кружке уже немного «взрослым». Тем более, что куда-то исчез Гуссаковский, с которым они до сих пор были «младшими», а вместо него появился совсем юный Николай Римский-Корсаков. Воспитанник Морского училища благоговел перед Милием, в новой компании он поначалу чувствовал себя зачарованным — и разговорами, и неожиданными, смелыми суждениями. Балакирев к новичку отнесся с большим вниманием. Пройдет немного времени, и он будет уже опекать юного композитора как чадолюбивый отец. Наставлять будет не только в музыке, но и в литературе, критике, истории. По окончании училища гардемарин Николай Римский-Корсаков уйдет в кругосветное плавание. Балакирев не оставит своего учительства и в письмах. Да и смог бы Корсаков во время плавания сочинять свою Первую симфонию, если б не эти заботливые послания?

Вскоре после исчезновения юного гардемарина у Балакирева появится еще один ученик. Корсакова он был старше аж на десять лет. Балакирева — на четыре. То был все тот же Александр Порфирьевич Бородин. Здесь, у Милия, он вновь встретил давнего своего знакомого Модеста Петровича:

«Мусоргский тут уже сильно вырос музыкально. Балакирев хотел меня познакомить с музыкою своего кружка, и прежде всего с симфонией „отсутствующего“ (это был Римский-Корсаков, тогда еще морской офицер, только что ушедший в далекое плавание в Северную Америку). Мусоргский сел с Балакиревым за фортепиано (Мусоргский на primo, Балакирев на secondo). Игра была уже не та, что в первые две встречи. Я был поражен блеском, осмысленностью, энергией исполнения и красотой

вещи. Они сыграли финал симфонии. Тут Мусоргский узнал, что я имею кое-какие поползновения писать музыку, стал просить, чтобы я показал что-нибудь. Мне было ужасно совестно, и я наотрез отказался».

Наступит время, когда Александр Порфирьевич начнет показывать свои произведения. И новые друзья будут со странным чувством приходить к нему на квартиру или в лабораторию, которая находилась совсем рядом с его жильем, через лестничный пролет. Они видели, как Бородин, обставленный разными реактивами, сидит над колбами, перегоняя из одной в другую по трубке бесцветный газ. Прозвище «алхимик» должно было прийти с неизбежностью. Но странный профессор Бородин, игравший на виолончели, гобое и флейте, неплохо владевший фортепиано, сидевший в лаборатории, мыча какую-то свою музыку, обладал еще одним замечательным свойством. Он был классически рассеянным человеком. И о нем ходили легенды. Забывал имя жены-пианистки, которую очень любил. Иной раз мог забыть и собственную фамилию. Один из самых курьезных анекдотов представил Бородина, который в отсутствие жены встречал дома гостей. В середине вечера он мучительно заскучал, вышел в прихожую, стал одеваться. Одна дама из приглашенных, увидев его, спросила с изумлением: «Александр Порфирьевич, куда ж это вы?» И рассеянный профессор Бородин, покачав головой, ответил: «Такая скучища! Пойду-ка я домой. Да и вам, голубушка, советую».

Балакирев, Кюи, Мусоргский, Бородин и ушедший в дальнейшее плавание Римский-Корсаков. Рядом — громогласный Стасов. Таким стал кружок в начале 60-х годов. Таким он и войдет в историю музыки. Поначалу они в своих пристрастиях и антипатиях были почти революционерами. Это и запечатлел самый младший, аккуратный и собранный Корсаков уже на закате своих дней:

«Вкусы кружка тяготели к Глинке, Шуману и последним квартетам Бетховена. Восемь симфоний Бетховена пользовались сравнительно незначительным расположением кружка. Мендельсон, кроме увертюры „Сон в летнюю ночь“, „Hebrieden“ и финала октета, был мало уважаем и часто назывался Мусоргским „Менделем“. Моцарт и Гайдн считались устаревшими и наивными; С. Бах — окаменелым, даже просто музыкально-математической, бесчувственной и мертвенной натурой, сочинявшей как какая-то машина. Гендель считался сильной натурой, но, впрочем, о нем мало упоминалось. Шопен приравнивался Балакиревым к нервной светской даме. Начало его похоронного марша (*b-moll*) приводило в восхищение, но продолжение считалось никуда не годным. Некоторые мазурки его нравились, но большинство сочинений его считалось какими-

то красивыми кружевами и только. Берлиоз, с которым только что начинали знакомиться, весьма уважался. Лист был сравнительно мало известен и признавался изломанным и извращенным в музыкальном отношении, а подчас и карикатурным. О Вагнере говорили мало. К современным русским композиторам отношение было следующее. Даргомыжского уважали за речитативную часть „Русалки“; три оркестровые его фантазии считали за курьез и только („Каменного гостя“ в ту пору не было); романсы „Паладин“ и „Восточная ария“ очень уважались; но в общем ему отказывали в значительном таланте и относились к нему с оттенком насмешки. Львов считался ничтожеством. Рубинштейн пользовался репутацией только пианиста, а как композитор считался бездарным и безвкусным. Серов в те времена еще не принимался за „Юдифь“, и о нем молчали»^[29].

Дальнейший их путь — борьба, сомнения, новые симпатии и антипатии. И за кругом пристрастий запечатлевался собственный путь. Сначала будто бы общий. После — у каждого свой.

Прорастание

Реформа 1861 года не принесла ожидаемого результата крестьянству Российской империи. Ударила и по землевладельцам. Большую часть забот более деловой Филарет возьмет на себя. Но в его отсутствие, с мукою, в многочисленные дела по имени вынужден был вникать и Модест. В письмах Балакиреву 1861-го — отписка за отпиской: то должен «лететь к двум дельцам», то «разные народы понаехали по нашему делу и задержали», то по тому же делу должен мотаться чуть ли не целый день.

Разделить землю, луга, леса, — приготовить к размежеванию, да так, чтобы ни одна сторона не была в накладе, «с утверждением любовных сказок»... Документ запечатлел, что Мусоргские — особенно Филарет, он официально носил титул «мирового посредника» — сделали это самым достойным образом^[30]. Братья горели желанием отпустить крестьян без притеснений. Похоже, к тому времени и относилась фотография, что затерялась в дали времен, оставив по себе лишь воспоминание: Филарет и Модест в крестьянских штанах и рубахах^[31]. Это позже, в 1881 году, Филарет Петрович, разочарованный своими народническими порывами, бросит в записочке о своем брате Модесте странную фразу: «...всегда относился ко всему народному и крестьянскому с особенною любовью, считал русского мужика за настоящего человека (в этом он горько ошибался)». К тому времени Филарет поймет, что реальный народ не

всегда похож на притесняемого праведника, которых рисовали русские писатели. Но Мусоргский был из породы мужиколобцев.

«...Крестьяне гораздо способнее помещиков к порядку самоуправления — на сходках они ведут дело прямо к цели и *по-своему* дельно обсуждают свои интересы; а помещики на съездах бранятся, вламываются в амбицию, — цель же съезда и дело уходят в сторону», — это из письма Милию, посланного из Торопца 10 июня 1863 года.

«И что здесь или у нас за помещики! Что за плантаторы!» — это спустя почти две недели из того же Торопца — Цезарю. Свое сословие Мусорянин очерчивает едко и насмешливо: бессмысленные спичи и заявления в дворянском собрании, способные закончиться дракой, слезливые восклицания об утраченных правах, злая брань и потрясение кулаками с воплями о разорении. «Позволены дворянам собрания — они и собираются; позволено им ратовать о своих делах и делах земства — они и ратуют...» — Мусоргский подтрунивает над дворянством точно так же, как будет со злым весельем говорить об интеллигенции Блок в 1918-м. И это сказано Модестом Петровичем невзирая на то, что реформа уже сказалась на их собственной семье.

В начале 1862 года мать Мусоргского, Юлия Ивановна, уезжает в деревню: жить в столице уже дорого. Братья Мусоргские тоже наведались тогда в родные места. Пребывание было недолгим, но одно мимолетное впечатление для Модеста Петровича оказалось почти судьбоносным.

Был ясный зимний день. Солнце, голубое небо, сверкающий снег. Что это был за праздник — масленица? Целая толпа мужиков двигалась по полю. Они шагали по сугробам, тяжело, настойчиво. Ноги проваливались. Мужики выкарабкивались и столь же трудно шагали дальше. Стасов донес рассказ композитора об этом ярком впечатлении. Жаль только, что заодно «причесал» речь Мусоргского под тон своей статьи:

— ...Это было все вместе и красиво, и живописно, и серьезно, и забавно. И вдруг вдали показалась толпа молодых баб, шедших с песнями, с хохотом по ровной тропинке. У меня мелькнула в голове эта картина в музыкальной форме, и сама собою неожиданно сложилась первая «шагающая вверх и вниз» мелодия *a la Bach*: веселые, смеющиеся бабенки представились мне в виде мелодии, из которой я потом сделал среднюю часть, или *trio*. Но все это — *in modo classico*, сообразно с тогдашними моими музыкальными занятиями.

Однажды художник Суриков увидит черную галку на белом снегу. И воображение нарисует картину, которую он перенесет на полотно: снег, толпа людей, в середине — сани, в них — боярыня Морозова со страстным

словом на устах. В поднятой руке запечатлен символ старой веры — двоеперстие.

У Мусоргского зрительное впечатление часто предшествует музыке. Так будет во многих вокальных произведениях, так появятся на свет и «Картинки с выставки», и многие фортепианные пьесы — будь то «Швея», «Гурзуф» или «Байдары». Интермеццо си минор Мусоргского «угловатостью» темы может напомнить Баха (хотя бы его си-минорный концерт для клавесина с оркестром), но движение мелодии, ее тяжесть и «замедленность» — совершенно своеобразные. А уж «бабы с платочками» — это совсем русское, разве что некоторые «обороты» отдаленно напомнят «пасторальные» эпизоды из музыки Бетховена.

Интермеццо «в классическом духе» появится лишь через год, да еще и в усеченном виде. Средняя часть затвердеет в нотах много позднее. Но увиденное и — внутренним ухом — услышанное скоро начнет воплощаться в жизни.

*

В марте 1862-го он живет в селе Волок Холмского уезда Псковской губернии. Мать ли Модеста Петровича, сами ли братья Мусоргские списались с дальними родственниками? Покойный Лука Иванович Кушелев был как-то связан с Чириковыми. Его вдова, Наталия Егоровна, захотела детей своих приохотить к роялю^[32]. От Карева до Волока было не так уж далеко, и молодой музыкант оказался весьма кстати. Кажется, Мусоргский — даже и в то время человек с весьма скромными средствами, но никогда не стремившийся зарабатывать игрой на фортепиано, — все-таки получал от хозяйки за уроки какую-то плату. По крайней мере, он с Балакиревым смог помочь деньгами двум мальчишкам (событие почти непроницаемое для истории), чтобы дать им возможность учиться. Это благородного поступка прозвучит в одном из писем к Милию: «Эти мальчишки легко и ясно примут впечатления. Ведь надо себе представить — чего, чего не натывают профессора в молодую голову и чего не переломает эта голова, прежде чем окажется способной выбросить ненужное и остаться при необходимым».

Жизнь в Волоке — снег, мороз, ветер. Он встает в восемь, ложится в одиннадцать. Балакиреву в письме поясняет:

«Жду с нетерпением весны — начать лечение, — пора взяться за ум, полно небо коптить, надо работать, надо дело делать, а делать его можно в

нормальном настроении духа, в лихорадочном можно только трястись, да фантазировать и тратить силы понапрасну».

Дом стоял у реки Сережи, на крутом берегу. Когда придет весна, он окажется отрезанным от остального мира из-за распутицы. Пока композитор сам ищет уединения. Дети хозяйки «тыкают пальцами», подбирая аккорды, их учитель пытается начать новую жизнь. И письмо к Милию иной раз может напомнить исповедь:

«Когда меняешь обстановку и окружающую среду, — освежаешься; прошлое очищается, становится рельефнее, и тогда смело разбирай прожитое. Попавши, вследствие отъезда в деревню, в такое положение — я вижу, что хотя от дела не бегал, но делал по российской лености мало; к таланту своему особенного доверия не имею, хотя и не сомневаюсь в нем, а потому *по силам* работать хочу и буду, но приискиваю еще род занятий, где я был бы полезен».

Частый собеседник Мусоргского — воспитатель детей хозяйки, «горячий пруссак», — как он заочно отрекомендовал его Балакиреву, — «светлая и развитая голова, господин чрезвычайно энергичный и деятельный». Немец уверяет Мусоргского, что «полудремота» Модеста Петровича — от застоя крови, вытаскивает композитора на прогулки, и недавно зазвучавшее в сознании «Интермеццо», еще не записанное нотами, уже воплощается въяве: они таскаются по сугробам «по пояс в снегу». Воспитатель оказался и неплохим музыкантом. Мусоргского он «потчует фужками Баха», одна из которых «купно с прелюдом» вызывает в нем исключительно приятное чувство.

С каким чувством читал Балакирев эти признания о «фужках Баха», если в кружке как-то уже привыкли считать Иоганна Себастьяна «сочиняющей машиной»? В своих симпатиях Мусоргский явно выбивался из признанных симпатий кружка. Впрочем, выбивался он даже из круга собственных пристрастий. Похоже, добрый его знакомый, как многие немцы, был довольно-таки сентиментален. На день рождения Модеста Петровича «горячий пруссак» приготовил стихи «с наколотым бутонем розы». Мусоргский был растроган, хотя про себя не мог не покачивать головой: «...немец! совсем немец!» По счастью, и стихи вышли неплохие. Балакиреву эпизод опишет с юмором («автор слишком умен, чтоб сравнивать меня с розой»); однако заметит, что чувствительный, но глубокий его собеседник заставил как-то по-новому взглянуть на русских немцев и немцев вообще (ученых и художников Модест и ранее выделял: «...те особа статья»).

Письма Мусоргского — все три были посланы Балакиреву — главный

источник сведений его деревенской жизни. Хозяйка дома, ее дети, немец-гувернер — это все, кто из обитателей дома ожил в его посланиях. Какое-то время здесь жил и Кито, но в апреле брат композитора отправится в Питер.

Покойный хозяин имения, Лука Иванович Кушелев, был человеком премного образованным, мог изъясняться на четырех европейских языках, держал богатую библиотеку. Одна из книг — «Система природы» французского материалиста Поля Гольбаха — тоже станет персонажем одного из писем.

Однажды для сестры Глинки Мусоргский составит кратенький список собственных сочинений в хронологическом порядке. Напротив года 1862-го на месте перечня стоит полу-загадочная фраза: «Приводил мозги в порядок и снабжал их хорошими сведениями». Гольбах, конечно, был частью этих «сведений». Мусоргский расскажет Милию даже историю этого философского сочинения: «После первой революции книга была приговорена во Франции (*смердящей тупостью* католиков и деспотов-диктаторов и президентов) к аутодафе. О французы! о республиканцы! Как и водится, большая часть экземпляров спасена раньше исполнения дурацкого приговора».

Но «приводить мозги в порядок» — это не только читать автора, который излагает свои мысли «свободно, светло и с большим знанием дела», но и вычитывать из него свое — «касательно природы вообще и человеческой в особенности». Человеческая природа интересует Мусоргского с самых разных точек зрения. Как раньше он вчитывался в физиогномиста Лафатера и читал его письма о возможности общения с душами умерших, так теперь на ту же сущность Мусоргский пытается смотреть через теоретические «очки» материалиста Гольбаха, у которого душа от тела неотделима, да и сама интеллектуальная жизнь человеческого существа есть лишь особая деятельность именно тела.

Когда-то в юные годы Мусоргский не без увлечения читал немецких мыслителей. После был разочарован их чрезмерной рассудочностью: они словно отрывались от живого прикосновения к реальности, прячась за специально выдуманную терминологию. Теперь книга Гольбаха — «приятна тем, что не пахнет философской замкнутостью, которая впускает в свой круг только знакомых с терминами и догмами разных философских шаяк».

На «систему природы» Мусоргский не смотрит как на сочинение, открывшее последнюю истину. Книга эта видится лишь частью мировой мысли: «Она имеет, кроме того, интерес исторический, постепенного развития человеческих познаний в природе». И если понять самую основу

симпатии композитора к этому труду — она зиждется на его неприятии навязанных представлений и нелюбви ко всякой несамостоятельности.

В Мусоргском жило одно особое чувство, которое со временем все более развивалось, уточнялось, выплескивалось в письма, в творчество. Всё нужно делать *по-своему*. Думать о том или ином предмете — по-своему, читать книгу — по-своему (вычитывая многое за строками), сочинять — тем более по-своему. Отсюда его крайняя нелюбовь по всему «школярскому» и «профессорскому», к навязанным правилам («чего, чего не натывают профессора в молодую голову»). Он и в жизни и в творчестве был стихийный интуитивист — всё постигал прозрениями, как прозрениями всего и достигал. На этом пути были «к месту» и Лафатер, и Гольбах, и уголовные процессы во Франции (которыми он скоро займется), и Дарвин (от которого он в свой час придет в восторг), и мудрый Пушкин, и пронзительный Лермонтов, и вечный литературный спутник Модеста Петровича — странный, непостижимый Гоголь.

Это упрямое стремление к самостоянию вызовет насмешки друзей, которые будут даже сомневаться иной раз в его умственных способностях, издевательства врагов, вечно уличавших его в дилетантизме, и восхищение потомков. «Быть самим собой» — не столь уж сложная истина. Но следовать ей — всегда и во всем — очень трудно. И вот Мусоргский — вкупе с Балакиревым — помогает получить образование мальчишкам и радуется, что их головы нельзя забить «разными доктринами»; он спрашивает Балакирева о музыкальной жизни — и здесь тоже стоит за самостояние.

*

Год назад, в январе 1861-го, Мусоргский ехал на чугунке и читал статью Антона Рубинштейна. Антон Григорьевич говорил о том, что бедному человеку почти невозможно научиться музыке — слишком дороги уроки, да и русских музыкантов-учителей не сыскать, музыке учат иностранцы. Что, вместе с тем, желание учиться музыке — повсеместное. Что Русское музыкальное общество открыло бесплатные курсы — и принимать пришлось лишь малую часть, на большее просто не было средств. Рубинштейн ратовал за создание консерватории. Полагал, что гений-музыкант сможет, конечно, обойтись и без нее, но России нужны и просто хорошие музыканты в очень больших количествах. Глаз Мусоргского упал на один абзац, который заслонил все остальное

содержание: любитель занимается искусством «для собственного удовольствия, без желания славы и денег, а между тем без этих желаний нет ходу искусства». Рубинштейн писал о праве сочинителя на славу, на имя. Полагал, что отсутствие честолюбия — «отличительное свойство натуры посредственной, ведущее к совершенному застою умственных способностей». Именно здесь Мусоргский вспыхнул. Балакиреву напишет не без едкости, упомянув к слову и симфонию Рубинштейна «Океан»: «Он говорит, что в России нет и не было музыкантов-художников, были и есть музыканты-любители; довод свой основывает на том, что настоящий художник работает для славы и денег, а не для чего иного прочего, притом скрепляет свой довод тем, что нельзя же назвать художником и признать талантом того, кто написал в жизни своей не более 3, 4-х вещей хороших. Каковы *прерогативы* ограниченности Рубинштейна — слава и деньги и количество, а не качество, о Осеан, о лужа».

В Волоке Модест узнает о концертах, данных в основание Бесплатной музыкальной школы. И сразу полетится полубеседа-полупроповедь. К тому же Балакиреву:

«В Питере на весьма ничтожном расстоянии образовалось две школы, совершенные контрасты по характеру. Одна — *профессория*; другая — свободное общество *роднящихся* с искусством. В одной Заремба с Тупинштейном в профессорских, антимузыкальных тогах *конопатят* головы учеников разными мерзостями и заранее заражают их. Бедные ученики видят перед собой не *людей*, а два неподвижные столба, с какими-то дурацкими каракулями в виде *музыкальных правил*. Но Тупинштейн туп — следовательно, добросовестно исполняет свой долг; *злобно тупит*. Заремба не таков; *он лихой малый!* Как раз скроит мерку для искусства. Возведенный в сан доктора музыки, — *сапожник в схоластическом колпаке*, не до того ребенок он, чтобы основывать свои воззрения и советы на эстетике и музыкальной логике, нет! Он научен правилам и прививает эту предохранительную оспу свободного учения всем чающим *выучиться* искусству. *В прах перед Менделем!* вот девиз Зарембы, а Мендель бог Зарембы, так как Заремба его пророк».

Антон Григорьевич Рубинштейн «припечатан» за профессионализм, но, в первую очередь, за чрезмерную «европейскость». Николай Иванович Заремба — за ограниченный профессионализм и поклонение перед Мендельсоном, музыка которого для Мусоргского — выражение «кислой сентиментальности».

Этому пустоголовому академизму должно противопоставить живое дело, Бесплатную музыкальную школу, БМШ, во главе которой должны

встать Милий с Гавриилом Иоакимовичем Ломакиным. К последнему Мусоргский мог питать только самые добрые чувства: выдающийся хормейстер, друг Глинки и замечательный пианист, выбился в люди из крепостных графа Д. Н. Шереметева, став на долгие годы руководителем Придворной певческой капеллы. Этому начинанию Мусоргский поет дифирамбы:

«В другой школе вы с Гашенькой. Но что тут говорить: вы талант, и, следовательно, все смелое, свободное, сильное *вам присуще*, а такие люди нужны людям; и потому, — *успеха и благоденственного жития* желаю вашему хорошему делу и еще раз *ликую за новорожденную!*»

Рубинштейн и Заремба — Балакирев и Ломакин. Что стояло за этим противопоставлением? Ведь и БМШ только-только начинала дышать. И консерватории еще не было. Она родится осенью, из классов Русского музыкального общества, в том числе и бесплатных.

Еще нет противостояния как такового. Рубинштейн в концертах исполнял не только европейскую, но и русскую музыку. В том числе — Балакирева, Кюи, Гуссаковского, самого Мусоргского, его си-мажорное скерцо. Ломакинские концерты по большей части состояли из той классики, от которой балакиревцы иной раз готовы были морщиться, до того представляется она «устарелой». Но границу между начинаниями Мусоргский остро чувствует. И даже — предчувствует^[33]. Он всей душой отталкивается от обязательной *выучки*.

Сколько будут измываться современники над его «непрофессионализмом»! Сколько авторитетных музыкантов будет уверено, что Мусоргский пользовался доморощенными принципами сочинительства в ущерб собственным произведениям!

Но он отвергал «школу» не потому, что она *школа*, но потому, что она — не *русская*, но *европейская* школа. Он еще неясно, подспудно чувствовал, что не только мелодия имеет национальные черты, но и музыкальная форма с этим началом накрепко связана. А здесь приходилось все только открывать.

Никто из учеников Балакирева не будет столь последователен в своем отрицании европеизма, как Мусоргский. Он один — и с каждым годом всё тверже — останется верен принципу «не учиться» у Европы, но «прозревать» свое. И весной 1862-го, в оторванном от большого мира островке деревенской жизни, Мусоргский проповедует самостояние.

Волок с неизбежностью сбивает биографов. Припоминали, что покойный Лука Иванович Кушелев соединил в себе лихого гусара, дуэлянта, образованнейшего человека своего времени и крутого крепостника. Что вдова его, при крещении в православие получившая имя Наталья Егоровна, звалась поначалу Каролиной Доротеей Тросковец. И была она родом из Курляндии, говорила по-немецки и весьма плоховато по-русски. Что в феврале 1856-го (Мусоргский вот-вот закончит Школу гвардейских прапорщиков и кавалерийских юнкеров) разъяренные мужики чуть было не порешили своего барина. Ворвались в дом с топорами, готовые все сокрушить. Но встала на их пути бывшая гувернантка и сестра милосердия, а ныне — сожительница хозяина Каролина Доротея: «Убейте сначала меня!» Крестьяне любили ее, почитали, — сколько раз приходила она к ним на помощь. «Ради тебя мы его не уьем, но будь он проклят!» Вот тогда растроганный барин и женится на своей немочке, от которой имел уже четырех детей, и станет она уже православного вероисповедания, и будет имя ей Наталья Егоровна.

«Пока дети моей хозяйки усиленно тыкают пальцами по клавиатуре...» — эту фразу приводят особенно часто. Почему из двух девочек и двух мальчиков за этим образом ребенка со слабенькими пальчиками видят в первую очередь Лизу Кушелеву? Мусоргский в Волоке — это весна 1862-го и лето 1863-го. Лизе в эти годы — одиннадцать и двенадцать лет. Пройдет немного времени, и она действительно превратится в красавицу-революционерку. И ее пылкие речи многих сведут с ума. Вот пятнадцатилетняя красавица убеждает молодого соседа (в будущем известного генерала Куропаткина) оставить военную службу, идти в народ. Вот Елизавета Томановская (за новой фамилией — фиктивный брак) переписывается с семьей Маркса. Вот она уже на парижских баррикадах (французы знали ее как «Дмитриеву»): стройная, с темными распущенными локонами, в тирольской фетровой шляпе. Звучат выстрелы, ветер треплет волосы и петушиное перо на головном уборе. Она что-то кричит, вселяя твердость в бойцов Коммуны...

Но героическую судьбу Кушелевой-Томановской более чем странно выводить из музыкальных занятий маленькой девочки с молодым Мусоргским, который в Волоке пробудет несколько месяцев в 1862-м и еще раз навестит это место летом следующего года. Маленькая девочка, трогающая клавиши робкими пальцами, вряд ли слышала от странноватого музыканта, который мечтал вылечиться наконец от «ирритации нервов», пламенные революционные речи. Поляна среди толстенных лип и дубов, шелест листьев и небесная синь над липовой аллеей, холм, с которого

Модест Петрович любил слушать колокольный звон, — более несомненные вехи его биографии, нежели будущая история пламенной революционерки. Самостояние во всем — вот главное значение Волока на жизненном пути композитора. Наслаждаться «фужками» Баха, когда любовь к нему не поощряется в кружке, видеть твердо свое место в современной музыке, как бы после ни повернулась судьба. Эта твердость в собственном чувстве подлинности скоро скажется. И не раз.

16 мая 1863 года в Мариинском театре будет поставлена опера Серова «Юдифь». С первым актом Балакирев познакомился еще в декабре, и отзыв его был отрицательный. Во время премьеры он был в отъезде. Стасов, с ревностью следивший за попытками Серова сочинять, был встревожен. Он всегда уверен был, что бывший товарищ по Училищу правоведения обречен быть, как и он сам, критиком. И вот пошли репетиции. И вместе с ними зазвучали восторженные отзывы. Стасов появляется в театре, нервничает, но виду не подает. Делает замечание о костюмах, декорациях, исполнителях. На генеральной репетиции — лишь только глаз привык к темноте — он поражен: театр полон, в публике царит непонятный ему ажиотаж. Люди захвачены оперой, аплодируют чуть ли не каждому эпизоду. Он уже знал, что его ждет в страшный день премьеры. Ругал про себя публику за глупость, за неумение отделить внешний эффект от сути. Триумф Серова воспринял как оскорбление. Единственный, с кем он мог поделиться своей злостью и своим возмущением, Балакирев, находился сейчас не то в Нижнем Новгороде, не то в Ярославле. К нему и полетит по неверной траектории исступленное письмо Стасова.

«Мне кажется, если б кто-нибудь сморкнулся или кашлянул, его бы без всякой жалости тут же повесили», — этой язвительности в послании очень много. Стасов старательно припоминает все устные отзывы — у тут же со злорадством комментирует:

— Майков говорил незадолго до отъезда отсюда вместе со своей «гнилой улыбкой и застегнутым на ухо ртом», я, кажется, тоже Вам говорил: Серов то же, что Пушкин, «Юдифь» — столько же гениальна, как «Каменный гость» и «Египетские ночи».

— Кологривов ходил с таким просветленным лицом, с таким глубоким блаженством во взорах, точно он сейчас с горы Фавора и с ним вот сейчас там происходило преображение.

— Петров не находил слов, оркестр и хор еще на большой репетиции со своих мест аплодировали Серову до истерики...

Письмо походило на нервную лихорадку, запечатленную словами. Стасову очевидно: опера Серова имеет внешний эффект и не имеет

подлинной глубины. Он уверяет Балакирева, что она теперь попросту испортит вкус публики. О Модесте Петровиче тоже сказано:

«Что мне в Мусоргском, хоть он и был вчера в театре. Ну да, он как будто одно думает со мною, но я не слышал у него ни одной мысли, ни одного слова из настоящей глубины понимания, из глубины захваченной, взволнованной души. Все у него вяло, бесцветно. Мне кажется, он совершенный *идиот*. Я бы вчера его высек. Мне кажется, оставить его без опеки, вынуть его вдруг из сферы, куда вы насильно его затащили, и пустить его на волю, на свою охоту и свои вкусы, он скоро зарос бы травой и дерном, как все. У него ничего нет внутри»^[34]. Последняя реплика — как крик утопающего: «Милый, я просто погибаю, я задыхаюсь. Куда пойти, с кем говорить?»

Балакирев о сочинении Серова тоже составит довольно твердое мнение: Александр Николаевич создал произведение без особого таланта, но с умом. Собственно этим он и мог объяснить столь шумный успех. Но «Баху», чтобы не задеть болезненное место, он вынужден писать осторожней:

«У нас хлопает публика всякой русской опере, одна часть по московскому патриотизму, другая — чтобы поддержать в дирекции идею покровительства русским произведениям, третьи — чтобы большим успехом русских произведений насолить немецкой партии и ослабить ее».

Балакирев говорит о заготовленных клакерах, о том, что Серову удалось угодить всем, что «публика поохладится от 1-го впечатления, тогда и все повернут в другую сторону», что вся опера — «остатки от обеда, приготовленного артистом-поваром, — (намек на Глинку), — подогретые знающим толк гастрономом, — (это уже Серов), — и пущенные в ход за свое блюдо».

Есть здесь и о Стасове, и обо всем кружке:

«Пожалуйста, пишите ко мне, у меня никого, кроме Вас, нет. Кюи я не считаю, он талант, но не человек в общественном смысле, Мусоргский почти идиот. Р.-Корсаков покуда еще прелестное дитя, обещающее многое, но когда он распустится в полном цвете, я уже буду стар и не буду ему годиться. Кроме Вас, я ни в ком не могу найти того, чего мне нужно».

Год 1863-й. Кружок уже существует. Но, в сущности, по признанию и музыкального и идейного руководителя, единомыслия нет. Характеристика Модеста Петровича — самая неутешительная.

Мусоргский напишет Балакиреву о «Юдифи» 10 июня, из Торопца. Два раза он слушал оперу Серова, теперь «улеглось», и он готов делиться ощущениями.

Стасовское негодование он помнил. И скептические отзывы Милия о первом действии. Эту точку зрения он готов разделить. Но сквозь критику и неприятие («либретто крайне плохо, декламация жалкая, не русская...» и т. д.) пробивается иной голос. Мусоргский словно примеривает сюжет на себя, как сам он воплотил бы в звуке и на сцене тот или иной эпизод. В библейском сюжете (Юдифь проникает в стан врага и отрубает голову царю Олоферну) он видит героическую оперу. И она требует широких народных сцен.

«Фраза, рисующая положение народа, лежащего в изнеможении на сцене, пропадает с начинающимся речитативом старост. Я бы ее продолжил, прибавил бы сочку, и на развитии, на ходах этой фразы, построил бы декламацию старост. Не надо забывать, что на сцене: молча в беспорядке лежат истомленные жаждой евреи, а Серов и думать о них забыл, — народ понадобился ему позже для какого-то пресловутого дрянного *fugato*».

И все же именно в этой сцене Мусоргский услышит что-то насущно важное: «Самый кончик первого акта прекрасен. Народ проклинаящий, народ свирепеющий в *fugato*, теряет последнюю надежду, последнее сознание своих сил — бессильный он отдается одному чувству, — какой-нибудь сверхъестественной помощи; резкий переход к *pianissimo* (квинты в басах при этом как-то особенно, *мистично* звучат); это какая-то торжественная *затишь*, так и не *заканчивающаяся*, и это прекрасно; впечатление верное, хорошее — это лучшее место в опере. Я, быть может, слишком пристрастен к этому лакомому кусочку, но, значит, хорош кусочек, если один из всей оперы вызвал мое увлечение».

Оценка слишком резко расходилась с мнением Стасова. То и дело Мусоргский находил недостатки: сумбурная увертюра, «старосты благословляют Юдифь в ее благом намерении идти к врагам; без дозволения начальства Юдифь не хочет быть героиней», евреи «валяют без церемонии католические органные секунды», что нарушает историческую подлинность... Один промах особенно бросался в глаза, инструментовка не всегда соответствовала образу: «Сама Юдифь не верна в опере. Юдифь, по смыслу своего поступка, баба хоть куда, с размаха рубит голову Олоферна — к чему ж здесь арфы и нежная идеальная инструментовка?» Были и целиком провальные сцены: «Олоферн пьян до чертиков, начинается галлюцинация. 3-й и 4-й акты показали всю недаровитость, всю

бесстрастность Серова; какое широкое поле для музыканта пирующий сенсуалист-деспот, как интересно можно было бы обставить в оркестре сцену галлюцинаций».

И все же, невзирая на промахи, нелепости, неувязки, была в опере затаенная, мрачноватая энергия. И Мусоргский почувствовал это. И потому... — «Первая после „Русалки“ серьезно трактованная опера на русской сцене».

В своем неприятии он вроде бы не оставил в опере Серова камня на камне. В общей оценке — не послушался никого. Несомненно, Компанейский был прав, заметив, что «Юдифь» произвела сильное впечатление на Мусоргского. Она и вправду толкнет его к музыкальному постижению Востока, особенно — библейского. Она словно подзадоривала его. Отсюда путь и к его «еврейским» хорам, и к особенному вниманию к народным сценам в «Годунове» и «Хованщине», и к галлюцинациям преступного царя, и к образу раскольницы Марфы («баба хоть куда!»). Мусоргский многому научился в те два спектакля, которые успел увидеть в Петербурге. И теперь, зная, что средств, получаемых с имения, будет недостаточно, что пора подумать и о службе, он, тем не менее, полон самых широких замыслов.

«Саламбо»

Год 1863-й готовил России несколько потрясений. И «Юдифь» была не самым ошеломительным. Сидя в крепости, заключенный Николай Гаврилович Чернышевский написал роман, само название которого звучало извечным русским вопросом: «Что делать?» Читатели, понимающие, что есть художественное слово, могли морщиться от этого произведения. Но книга Чернышевского имела особенную судьбу. Она увидела свет на страницах журнала «Современник». Журнал переходил из рук в руки, истрепанные страницы читались с жадностью. Потом пошли рукописные списки. Пусть роман был наивен, пусть автор сложные вопросы решал одним росчерком пера. Но о книге не только говорили (ругали, восторгались). Ей стали подражать. Роман, написанный довольно сомнительным художником слова, но несомненным политическим энтузиастом, заразил молодую Россию.

Две идеи заполонили умы юных современников: коммуна и образ Рахметова. И если подражать второму — жить одними испытаниями, готовить себя к самому трудному, для закалки характера спать на голой

доске, утыканной гвоздями, — могли не многие, то коммуны стали расти как грибы. Молодые люди снимали общую квартиру и жили вскладчину.

Чернышевский легко доказал, что жизнь в коммуне, в одной квартире, дешевле, нежели жизнь одиночек. В реальности все получалось не так гладко, один мог внести в общую кассу сумму побольше, другой был ограничен в средствах. Начинались трения, конфликты.

За участниками коммун следили жандармы — идея и такого «социализма» беспокоила власти. О подобного рода общежитиях намеренно распространяли злые и вздорные слухи. И все же коммуны возникали. Они могли и не дать «экономии средств», но давали живое общение.

Осенью 1863-го Мусоргский, вернувшись из Торопца, поселится в коммуне братьев Логиновых. Место, где шестеро молодых людей найдут пристанище, будет не самым благополучным. Изнанка блистательной столицы, с болезненной чуткостью описанная Достоевским: дворы-колодцы, где человек окружен каменными стенами и только ясным днем может впиться страждущими глазами в клочок сияющего неба. Черные замызганные лестницы с кошачьим запахом. Бедное население Петербурга — пьяные, несчастные и забытые люди. Душная пыльная жара, или тяжелый туман с морозящим дождем, или сырая зима с липким желтоватым снегом. Подворотни, серые выступы стен, темные подвалы. Поблизости — чайные, трактиры, всякого рода питейные заведения. Здесь сдавались самые дешевые квартиры. Потому и зажить коммуной всего легче было именно тут.

Изнутри это общежитие опишет Владимир Стасов: «У каждого из товарищей было по отдельной своей комнате, куда никто из прочих товарищей не смел вступать без специального всякий раз дозволения, и тут же была одна общая большая комната, куда все сходились по вечерам, когда были свободны от своих занятий, читать, слушать чтение, беседовать, спорить, наконец, просто разговаривать или же слушать Мусоргского, играющего на фортепиано или поющего романсы и отрывки из опер». Три брата Логиновых — Вячеслав, Леонид, Петр, — и два Николая — Лобковский и Левашов. Люди они были образованные, служили кто в сенате, кто в министерстве. Досуг всецело посвящали наукам или искусствам.

В коммуне Мусоргский жил с осени 1863-го по осень 1865-го. Не так много, если припомнить, что в конце 1864-го он надолго уедет к больной матери. Но об этом времени Мусоргский всегда будет вспоминать с тихой отрадой. И после — желать подобной жизни. Чтоб не быть одному, чтобы

жить рядом с людьми, коих так же волнует творчество, культура, наука. И каждый день — думать вместе, спорить. Он и после будет жить или в чьей-то семье, — брата, Опочининых, Наумова. Или с друзьями: Римским-Корсаковым, Голенищевым-Кутузовым. Не из каприза и на музыку будет смотреть как на особое искусство общения, как на *беседу с людьми*.

Своих «коммунаров» Мусоргский ценил. С Левашовым они вместе учились в Школе, и еще в 1859-м он посвятит ему пьесу «Уголки». Вячеславу Логинову посвятит два произведения — песню на слова Кольцова «Дуют ветры, ветры буйные» и пьесу «Дума», тему для которой именно Логинов и придумает. В коммуне Мусоргский всерьез займется переводами знаменитых уголовных процессов, немецких и французских. Возможно, переводы были нужны для заработка. Но тема занимала его издавна: человек, странные повороты его сознания, смутные влечения, неясные помыслы. Отсюда он и определится на службу в Инженерное управление, где скоро станет помощником столоначальника Казарменного отделения. Здесь же к нему придет и замысел оперы, которой он отдаст несколько лет.

*

Роман Гюстава Флобера «Саламбо» появится в 1862 году. Русский перевод его в коммуне будут читать сообща, из вечера в вечер. Третий век до Рождества Христова, но Карфаген сотрясает смута, столь знакомая и по европейской истории, и по истории российской...

Столкновение государства с повстанцами-наемниками. История любви и смерти Саламбо, дочери военного гения Карфагена Гамилькара Барки, и вождя повстанцев Мато. В мире выдуманного им Карфагена Флобер не терял своего трезвого реализма. Мусоргский в опере не только уйдет от многопланового сюжета, но и «Саламбо» превратит в романтическое произведение. Главный его герой — ливиец Мато — был в чем-то сродни героям ненаписанного «Гана Исландца», отчасти и Манфреда, некогда Мусоргского поразившего. Не герой из плоти и крови, но — мятежный дух в человеческом облике.

Уходили грубоватые частности жизни людей дохристианского мира. Оставались страсти. Вождь восставших влюблен в дочь Гамилькара Барки. Она — одна из жриц храма богини Та-ниты. Сила Карфагена несокрушима, пока на богине священное покрывало, заинф. Мато со своим другом Спендием пробирается в храм, крадет покрывало, любит спящей

Саламбо. Она просыпается, его страстные речи устремлены к ней. Но вот Саламбо видит заинф в его руках и — проклинает ливийца. В храме поднимается переполох. Карфагеняне взывают к богине, они боятся, что их покровительница отвернулась от них, когда лишилась своего покрывала.

Карфаген встревожен. Он предается скорби и проклятиям. Дабы расположить к себе бога гнева Молоха, ему готовится великая жертва — невинные дети. Народ, жрецы, мальчики, женщины, главный жрец — целая сцена состоит из хоровых возгласов, причитаний, взываний к божеству. Наконец Саламбо, боясь, что светлый свой лик Танига отвратила от Карфагена, решается проникнуть в шатер Мато и забрать священный заинф. Сцена становилась подобием эпизода проводов Юдифи в стан Олоферна, слышны возгласы: «Она бесстрашна! Тверд ее дух!.. Она спасет Карфаген!.. Враг от наших стен побежит!..» Мусоргский несомненно стремился состязаться в Серовым. Даже в сюжете «Саламбо» проглядывала отчетливая параллель «Юдифи». И восточный колорит романа для этого композиторского соперничества был как нельзя кстати.

Но вот — развязка. Мато в цепях, в подземелье Акрополиса. Его ария — история поражения повстанцев, история предательства Нарр'Аваса, негодяя, которого он некогда пощадил. Теперь мерзавцу Гамилькар обещал отдать в жены и дочь свою, Саламбо. В подземелье к Мато спускаются жрецы, зачитывают приговор. Мато остается один — обреченный смерти.

В последнем действии жрицы одевают Саламбо в брачные одежды и пытаются развеять ее печаль. Мусоргский так и не допишет финала, когда Саламбо должна упасть замертво, жертвой Таниги: всякий смертный, кто коснулся ее покрывала, умрет.

Он оставит оперу в 1866-м. Не сразу откажется и от продолжения. И многие темы, мотивы, отрывки, хоровые партии позже впитают в себя другие произведения.

Любовь и долг столкнулись в опере Мусоргского. И герои его выбирают долг.

Замысел Модеста поначалу Балакиреву не приглянулся. В письме Кюи, в августе 1864-го, он брюзжит и сердится. Их общий знакомый, Захарьин, повстречал Мусоргского. Тот объявил, что ему некогда посещать вечера у Захарьиных, он до крайности занят. «Захарьин не без насмешки спросил его, — Балакирев здесь будто бы фыркнул, — уж не пишет ли он оперу, на что Модинька ответил, что пишет очень успешно и близок к концу. Он, должно быть, совсем рехнулся и превращается в тараканье?»^[35]

В кружке странности Модеста уже становились постоянным поводом для шуток. 22 апреля 1863 года от Кюи к Римскому-Корсакову, в далекое

плаванье, полетит письмо. О Мусоргском — несколько слов с отсылкой к знаменитой своей диковинностью фразе Тредьяковского: «Модинька сказал какое-то музыкальное чудище — якобы Трио к своему Скерцо; *чудище обло, огромно'*, тут церковные напевы нескончаемой длины и обычные Модинькины педали и проч., все это неясно, странно, неуклюже и никак не Трио». Корсинька через неделю пришлет ответ. Вспоминая Модеста — улыбается: «Итак, Мусоргский изобрел или родил *чудище обло, огромно*; желал бы я услышать это чудище; признаться сказать, я его себе немножко воображаю».

Позже отдельные музыкальные номера и образы оперы Модеста одни будут хвалить, другие резко критиковать. Но в Мусоргском нарастает упрямство. Он уже твердо стоит на своем. И либретто к «Саламбо» готовит сам.

Стихотворная часть его оперы говорит о хорошем знании русской поэзии. Мусоргский читает Языкова:

Свободно, высоко взлетает орел,
Свободно волнуется море...

В «Боевой песни ливийцев» первоисточник растянется и преобразится в согласии с музыкой:

Свободно, высоко взлетает орел крылатый,
Свободно, широко ревет и бушует море.
Кто сдержит полет орла свободный!

Во втором действии проглянет Пушкин, его «Редет облаков летучая гряда». В песне Саламбо, обращенной к Таните, живет память об этом стихотворении. В храм проникает лунный свет...

Умчалась облаков летучая гряда.
По синеве небес далеких,
Толпою звезд окружена,
Богиня нежная, светлая плывет...

Из «Летнего вечера» Жуковского в хор жриц вольются строки и целые

строфы:

Буди заснувшие цветы
И им расписывай листы;
Потом медвяною росой
Пчелу-работницу напой...

Выбор чужих стихов вполне «романтический», но — с несомненным вкусом. К тому же Мусоргский умело подлаживал стихотворение к своему сюжету. Мато в цепях, в подземелье поет свой монолог («Я в тюрьме! Позорного плена добыча...»), и сюда вплетутся строки из стихотворения Александра Полежаева «Песнь пленного ирокезца». Ненужное — просто вычеркивается. К Мато спускаются жрецы — читать приговор. И память Мусоргского обращается к стихотворению Аполлона Майкова «Приговор» о Яне Гусе. Композитор выбирает строки, годные для жаркого климата Африки:

Сердце, зла источник, кинуть
На съеденье псам поганым,
А язык, как зла орудье,
Дать склевать нечистым вранам...

Все это — разбито по голосам пентархов. Карфаген готов казнить ливийца. Но за образом Мато уже отчетливо мерцает фигура славянского героя-подвижника. Похоже, на этом образном разноречии и споткнется опера Мусоргского. Когда, спустя годы, Николай Иванович Компанейский спросит композитора, почему же он так и не закончил свою «Саламбо», оперу со столь эффектным сюжетом, Мусоргский внимательно посмотрит и рассмеется в ответ:

— Занятный вышел бы Карфаген.

Помолчит и прибавит:

— Довольно нам Востока и в «Юдифи». Искусство не забава, время дорого.

В «восточной» опере иногда звучали совсем русские интонации. И все же здесь ощущался и подлинный Восток. Потому звуковой материал «Саламбо» потом частью окажется в «Борисе Годунове», частью — в «библейском» хоре «Иисус Навин».

Своей оперой он будет жить еще несколько лет. Образ дочери Гамилькара Барки все более заслонялся фигурой мятежного Мато. Композитор даже подыскивал своему сочинению новое название, хотел именовать «Ливиец». Но уже в годы коммуны его все настойчивей волнуют русские темы. Так появится на свет «Калистрат» на слова Некрасова. И в музыке проглянет тот мужиколюбец, который уже высказался в письмах Балакиреву и Кюи.

Слова и этого стихотворения Мусоргский тронет. Вычеркнет «нет богаче», вставит «нет счастливей». Вместо «с непосеянной полосыньки...» зазвучит — «С незапаханной...». Две строки удлинятся, и с этими изменениями войдет в песню прозаическое начало.

Мусоргский и здесь пошел поперек мнения старших. «Бах» недолюбливал Некрасова. Как и многие приверженцы Герцена, он полагал, что некрасовское «народничество» неискренне, фальшиво. Упрямый Мусорянин рассудил по-своему.

«Мусоргский — почти идиот», — сетовал идейный вдохновитель кружка. «Идиот», — соглашался музыкальный вождь. И оба готовы были бы на «Модиньку» махнуть рукой, если б не его поразительное владение фортепиано. Именно в это время в «идиоте» Мусоргском вызревает нечто очень серьезное.

1862 год — почти сплошь одни переложения, попытки симфонии и ре-мажорной сонаты явно должны были видеться неудачей. Но с 1863 года что-то новое просыпается в композиторе. «Идиот» сочиняет музыку, за которой встает картина: мужики, тяжело ступающие по сугробам. Он пишет «Интермеццо» си минор, которое произведет впечатление на членов кружка. Но скоро заметно будет и другое. Вокальная музыка выходит на первый план: сумрачная «Песнь старца» («Стану скромно у порога...») отчасти продолжает романс «Листья шумели уныло...», в минорно-героической вещи «Царь Саул» можно различить что-то близкое к этим произведениям, но здесь — не без воздействия «Юдифи» — появляется тот интерес к библейской древности, которая позже проявится в хорах «Иисус Навин» и «Поражение Сенахериба». Романс «Но если бы с тобою я встретиться могла...» на стихи В. С. Курочкина, посвященный Надежде Петровне Опочининой, хоть и более «традиционен», но зато и очень искренен. Строчка «без слез, без жалоб я склонился пред судьбою» поневоле связывается более с автором музыки, нежели с автором слов. И если вслушаться, то можно ощутить даже то «сердцебиение», которое должен был ощущать композитор, создавая это маленькое произведение. Стихи все отчетливей становятся не «диктатором» музыки и не ее

«привеском», но живым подспорьем, неотъемлемой ее стороной. И все-таки самый «мусоргский» романс — он становится рядом с «Калистратом» — тот, что написан на слова Кольцова, — «Много есть у меня теремов и садов». В нем проступают очертания будущего автора «Бориса Годунова» и «Хованщины». Музыка не просто лежит в основании слов, но она «настраивается» на самый смысл строчек, усложняется мелодия, исчезает «куплетность», музыка второй строфы и похожа и не похожа на музыку первой. Начиная со строк «Но я знаю, зачем трав волшебных ищущу...», изменяется самый характер музыки — она становится протяжной, грустной, задумчивой. «Любовная» тема — тайная сторона этого произведения. Об этом сказано лишь намеком (травы волшебные, для ворожбы), и музыка словно хранит эту тайну в себе.

На пороге зрелости

В феврале 1865-го появится «Молитва» на стихи Лермонтова. Он выбрал того поэта, в коем клокотал дух строптивый, упрямый, вечно непокорный, который многих смущал своим настойчивым вниманием к «демоническому». Но Лермонтову, как никакому другому поэту, удавалось и коснуться сфер непостижимых, божественных. И тогда в стихах его дышала тихая печаль, за строчками сквозила небесная синева. Поэт с мятежной душой мог быть смиренным. Мог кротко стоять перед иконой Богородицы:

Я, Матерь Божия, ныне с молитвою
Пред Твоим образом, ярким сиянием...

Музыка, сливаясь со стихами, и запечатлела эту коленопреклоненную молитву. Но композитор убрал фразы, где росло напряжение: «Не о спасении, не перед битвою, не с благодарностью иль покаянием...» Он изменил «деву невинную» на «душу невинную». Строка: «Окружи счастьем душу достойную...» — зазвучала: «Окружи счастьем счастья достойную...» И он не решился повторить за поэтом последнюю строфу:

Срок ли приблизится часу прощальному
В утро ли шумное, в ночь ли безгласную,
Ты воспрять пошли к ложу печальному
Лучшего ангела душу прекрасную.

Он боялся говорить о последнем часе. И все изменения говорили сами за себя: поэт молился за *деву*, композитор молился за *мать*.

Юлия Ивановна чувствовала себя все хуже, душа ее Модиньки металась и страдала. Ей, матери, хотел он счастья, ей хотел дать «старость покойную». И всего более боялся «часа прощального». Но в марте Юлия Ивановна исповедалась, приобщилась Таин. И скоро осиротевшие братья Мусоргские получают на руки этот страшный документ:

«Псковской губернии Торопецкого уезда, Пошивкинского прихода, сельца Карева помещица вдова Юлия Иванова Мусоргская умерла от водяной болезни семнадцатого (17) числа марта месяца сего тысяча восемьсот шестьдесят пятого (1865) года на 52-м году от роду...»

Далее — всё, что положено в «метрической выписке»: и кто исповедал и приобщил, и что «погребена на Одигитриевском кладбище, погоста Пошивкина, Торопецкого уезда».

Композитор простился с самым дорогим человеком. Что мог он пережить в первые дни и месяцы своего сиротства? Как часто было после тяжелых событий, его потянуло в далекий рай, в самые ранние годы. 22 апреля появится фортепианная пьеса «Няня и я». Она должна была открыть маленький цикл «Из воспоминаний детства». Начал писать и вторую вещь, «Первое наказание», поставил даже подзаголовок: «Няня запирает меня в темную комнату», но последних тактов так и не занес на нотную бумагу.

Потом он попытается осесть на лето в новом для себя месте, на мызе Минкино в Петербургской губернии. В июне появится «опыт речитатива» — «Отверженная» на слова Гольц-Миллера. Юношеский порыв, запечатленный довольно-таки торжественной декламацией, был словно бы весь «надиктован» демократическими 1860-ми: «Не смотри на нее ты с презреньем, как семья её — прочь не гони...» В июле — друг за другом — появятся две фортепианные пьесы, которые он напишет на темы, сочиненные его знакомыми. Грустноватую «Думу» посвятит товарищу по их общежитию Вячеславу Логинову, очаровательную «Шалунью» — той, кто спас его душу от отчаяния и горя после смерти матери, — Надежде Петровне Опочининой.

Здесь же, на мызе Минкино, он однажды увидит нечто неопишное. Стоял у окна, быть может, в той горестной задумчивости, которая с неизбежностью посещала при мысли о покойной матери. Быть может, не сразу увидел и странное движение внизу. А когда глаза остановились на этом всклокоченном, страшном юродивом — сердце вдруг перевернулось.

Угловатый, в лохмотьях, жуткий и безобразный, он молил о чем-то ладную живую бабенку. Убогий унижался, стыдился себя, робко бормотал неясные слова. Сцена застрянет в памяти. Он даже уловил ее странное звуковое мерцание. Но воплотится в музыку она не сразу.

Пятого сентября, уже в Петербурге, он напишет — не без дрожи в душе — колыбельную, которую посвятит памяти матери. В словах, взятых из «Воеводы» Островского, убаюкивание внука: «Спи-усни крестьянский сын...» И в музыке нечто совершенно «крестьянское», за мелодическими изгибами этого кроткого пения — отголоски тех колыбельных, которые он слышал в детстве. И воспоминания о прошлом, и сиротское настоящее слились в тихую, неизбывную боль. Он словно заговаривал ее словами «изживем беду, изживем беду...» — испытывая молитвенный трепет, когда в словах появлялся сад Господень и светлый ангел. И мать-покойницу он теперь тоже словно убаюкивал своей музыкой.

Следом накатит нервная болезнь. И Татьяна, жена Филарета, чувствуя, что деверь требует настоящего внимания, настоит на своем: зимою Модест Петрович распрощается с коммуной и поселится у семейного брата. В первые дни тянуло назад, к тому странному сочетанию уединения и живого общения с интересными людьми, к которому так привык у Логиновых. Но скоро привык к более домашней обстановке. И уже надолго остался у Филарета Петровича.

*

Осень 1865-го и первая половина 1866-го — преддверие подлинного Мусоргского. Кружок их уже окончательно определился и окреп. Совсем своим стал Бородин. Скоро появится и Корсинька. И в без того тесном их кружке они тоже «теснились»: Мусоргский, Бородин и Римлянин будут общаться на равных, они ощущали себя «младшими»; «старшие» — Балакирев и Кюи — на остальных будут взирать чуточку сверху вниз.

У них как-то уже установились и общие пристрастия, и вроде бы одинаковые вкусы. Все внимательнее вслушивались в музыку Листа, особенно в его «Мефисто-вальс» и «Пляску смерти». Над «Рогнедой», новой оперой Серова, что прозвучала в октябре и сразу понравилась публике, посмеивались. Если и готовы были что-то посчитать здесь путным, то самую малость. Наверное, читали и забавную, живую рецензию на серовское сочинение некоего «Иванушки Дручко». За смешноватым псевдонимом скрывался профессор Владимир Васильевич Никольский,

языковед, историк, изумительный знаток народных русских говоров. Для Мусоргского он совсем скоро станет другом и одним из любимейших собеседников. Ждала их и еще одна встреча.

Второго января 1866-го на дне рождения Стасова балакиревцы увидят премилую пожилую женщину, сестру Глинки — Людмилу Ивановну Шестакову. Молодые музыканты ей понравились. Модест Петрович особенно поразил — и своей врожденной деликатностью, и особой воспитанностью, и мягкостью в обращении. С февраля новые знакомые все чаще посещают Людмилу Ивановну: сначала Мусоргский, Корсаков и Балакирев, потом присоединится «Бах», за ним Кюи, следом — Бородин. Бывать будут и Дмитрий Стасов, и Владимир Васильевич Никольский, и Даргомыжский.

Мусоргский пока пребывает в плену у прежних замыслов. Пишет еще две сцены из оперы «Саламбо», одну из них — «Боевую песнь ливийцев» — доведет даже до партитуры. Весною припомнит давнюю идею с «ведьмами», которую когда-то хотел воплотить в хоровом сочинении. Теперь замысел преобразился: Мусоргский обдумывал оркестровую вещь. 20 апреля сообщит Балакиреву: «Ведьм начал набрасывать — в чертах заколодило — поезд Сатаны меня не удовлетворяет еще». Вещь им мыслилась как совершенно русская, в самой своей основе. Он отказывался не только от «европейского» тематизма, он хотел и развитие тем устроить как-нибудь иначе, не так, как было принято до сих пор.

Летом он живет в Павловске. Место особенное: ощущается близость столицы, но без ее чопорности и строгости. Конечно, навещался в парк. Аллеи. Белки выскакивают на дорожки и чутко двигают ушками. Посидят — и резким движением рыжее тельце взлетает вверх, на дерево, пошевеливая ветви. А дальше — свежий запах воды, каналы с лодками, дамский смех, кавалеры с веслами с руках... Разноголосица парка, и оживленная, и все-таки «благочинная», чуть-чуть «столичная».

Перелом наступит на излете лета. 31 августа, в Павловске, он пишет разухабистый «Гопак» на слова Тараса Шевченко в переводе Мея. Вещь не просто «плясовая», но с истинно народным малороссийским духом: «Гой! Гоп, гоп, гопака! Полюбила казака! Только старый да недюжий, только рыжий неуклюжий...» Столь раскрепощенным он, кажется, еще никогда себя не чувствовал. На следующий день появится романс куда более традиционный — «Из слез моих выросло много» на слова Гейне. Но минуют еще одни сутки, и появится вещь, которая сразу в их маленьком кружке станет знаменитой.

Свет мой Савишна, сокол ясенький,
Полюби меня, неразумнова.

Приголубь меня, горемычнова.

Тот самый юродивый, которого он видел год назад, вдруг снова встал перед ним — угловатый, кошмарный, несчастный, — чтобы объясниться в любви:

Не побрезгай ты голью голою,
Бесталанною моей долею.
Уродился, вишь, на смех людям я.
Про забаву да на потеху им.
Кличут, Савишна, скорбным разумом,
Величают, слышь, Ваней Божиим.
Светик Савишна, свет Ивановна!
И дают пинков Ване Божьему,
Кормят, чествуют подзатыльником.
А под праздничек как разрядятся,
Уберутся, вишь, в ленты алые,
Дадут хлебушка Ване скорбному,
Не забыть чтобы Ваню Божьего...

«Савишна» потрясла друзей. И странный пятидольный размер, и жуткие, непричесанные слова — всё было настолько «к месту», настолько естественно, настолько и смешно, и страшно, что Мусоргского какое-то время так и начнут величать: «Савишной». Он и сам будет не без шутейства вживаться в странную роль. Людмиле Ивановне Шестаковой (правда, уже чуть ли не через год) даже накалякает письмецо — от лица Савишны, изумительно воссоздавая образ простоватой бабы:

«Благодетельница ты наша, Людмила Ивановна — по муже Шестакова. Оченно возгорелась я в лихие морозы упросить тебя, сердечная: дозвожь ты мне показать себя у дому твоём в понедельник Божий день, что и день-то опосля света Христова воскресения. Не неволь себя, родная, пиром почестным, брагой хмельною, а дозвожь с тобой в он день хлеба-соли поделить да чарочку винца откушать, да речью твоей ласковой сердцем болезным побаловаться. А и то скажу, родная, уж и как я хочу повидать тебя, а и быть нам на свиданье, а всего-то в четверу: ты да я,

да сестричка Володимира Васильевича, батюшки Никольского, да он ейный брат...» — И далее, далее, то заборматываясь, то причитая, но так, что речь «Савишны» льется естественно, будто Мусоргский где-то ее подслушал.

Римский-Корсаков сразу уловил необыкновенную новизну народных сценок Мусоргского — и «Гопака», и «Савишны». Не случайно «Гопак» Мусоргский посвятит именно ему, а «Савишну» — Кюи, на которого эти вещи тоже произвели впечатление. Корсаков даже в поздних воспоминаниях — «Летопись моей музыкальной жизни», — когда на многое из сделанного Мусоргским будет смотреть не без некоторого скепсиса, об этих вещах заметит, что ими Модест Петрович «открыл серию своих гениальных по своеобразности вокальных произведений».

За «Савишной», уже в Петербурге, появится еще одна, шутейная, столь же колоритная, как и эти выплеснувшиеся разом народные картинки, «Ах ты, пьяная тетеря...». Подпись «Из походов Пахомыча» доказывала лишь то, что в этой шутке Мусоргский уже бесчинствовал, попирая все общепринятые догмы «прекрасного». Колоритный «Пахомыч» так понравился Никольскому, что Модест Петрович не только посвятил ему эту вещь, но и в письмах иной раз величал «Пахомычем». Кажется, «Тетерю» друзья не оценили или просто не знали о ней, поскольку никогда не вспоминали. Но еще через пять дней появится «Семинарист» с подзаголовком «Картинка с натуры». Как и «Светик Савишна» — на свои слова. И эта вещь опять сведет с ума. Юный семинарист долбит латынь:

*Panis, piscis, crinis, finis,
Ignis, lapis, pulvis, cinis...*

Сквозь зубрежку пробиваются живые реплики, и вся его и смешная, и бездольная жизнь представляется в его горе-исповеди:

Ах ты, горе мое, горе!
Orbis, amnis et canalis,
Orbis, amnis et canalis!..
Вот так задал поп мне таску:
За загривок да по шее
Он благословил...

Похоже, он и вправду словно «подглядел» эту сценку, или, когда был

прошлым летом у себя в Кареве, глядя на попа Симеона, какую-то из его дочерей да семинариста Василия, который на нее поглядывал^[36], довообразил:

Fustis, vestis, vermis, mensis...

Ах ты Стеша, моя Стеша,

Так тебя расцеловал бы...

Сам Мусоргский, конечно, немало способствовал популярности своих сценок внутри кружка. Исполнял свои вещи столь точно, так перевоплощаясь в роль своего персонажа, что этого исполнения уже не могли забыть люди, хоть раз его услышавшие. Но одна особенность этих песен-сцен не сразу была понятна даже близким друзьям. По первому впечатлению они могли показаться лишь «набросками с натуры». И лишь с годами все отчетливее выделось: это не только пение-представление. И не только явленные в этом пении образы. Это — о человеке как таковом, о судьбе и о жестокости судьбы. Мусоргского всегда влекло к пониманию глубинных измерений человека. Потому он мог с увлечением читать и Лафатера, и книгу о французских уголовных процессах. Здесь — в «Савишне», в «Семинаристе» — за внешним «колоритом» трагедия, за смехом — жалость, то сопереживание, которое через совсем небольшое время пробудит в Мусоргском несокрушимую художественную силу.

В конце 1866-го — опять возвращение к Тарасу Шевченко, к его поэме «Гайдамаки». Сочинение он назовет «Песнь Яремы». И здесь возобладало уже героическое начало.

С осени Мусорянин очень сблизился с Корсинькой. Младший его товарищ по общему делу бывал у Мусоргских на квартире, близ Кашина моста. Римлянина восхищала и незавершенная пока опера «Саламбо», и те вещи, которые не особенно нравились Балакиреву и Кюи: фантазия «Ночь» на слова Пушкина, «Калистрат». Планов у Мусорянина было выше головы. Один из них — «Садко» — он уже давно забросил и предложил младшему товарищу взяться за эту красивую былинку.

Появился в их содружестве и как-то сразу пришелся всем по душе и новый музыкант, родственник Даргомьжского — Николай Николаевич Лодыженский. Чуть младше Мусорянина, чуть постарше Корсиньки, он мог бы хорошо вписаться в их малый круг. Но было в нем что-то странное, чудаковатое. Сразу оброс отфамильными прозвищами — «Ладыжников», «Ладыжка». Но особенно красноречивым оказалось другое его

«наименование» — «Фим». Это странное имя было перевернутым словом «миф». И что-то в Николае Николаевиче очень точно соответствовало этому названию. Он неплохо играл на фортепиано, особенно собственные сочинения. Но музыка его — это по большей части импровизации, вечно незавершенные. Начинал симфонии, оперу «Дмитрий Самозванец», многочисленные отрывки из разных пьес. Римский-Корсаков и в пожилом возрасте не без удовольствия вспоминал свадебную сцену Самозванца с Мариной Мнишек и отрывки кантаты на стихотворение Лермонтова «Русалка». Все многочисленные наброски по большей части так и не найдут своего завершения, и только несколько романсов запечатлеют лирический талант композитора. Они, как заметит однажды Стасов, «полны поэзии, таланта и глубокой страстности»^[37]. Чуть позже, летом 1868 года, в Маковницах под Кашиным, имени Николая Николаевича и его брата Ивана Николаевича, будут гостить Бородин и Римский-Корсаков. Римлянин первым покинет этот добрый уголок, где он катался верхом вместе с хозяевами и Бородиным да смотрел с удовольствием на хороводы. Позже Бородин, чуть подзадержавшийся с отъездом, привезет ему новости из Маковниц. Самый образ «Фима» был настолько своеобразен, что в своих несколько суровых воспоминаниях Римлянин не сможет сдержать улыбки:

«Я слышал рассказы о том, как под влиянием временного аскетизма Н. Н. Лодыженский спал на голых досках, говорят, даже утыканных гвоздями, как, говея в деревне, молился он в старом запачканном платье, как ездил на старой кляче к исповеди и на другое утро, одетый во все новое, на нарядной тройке, едучи к причастию, он повернул домой, воскликнув: „Всё это вздор!“ — и дома принялся танцевать польку или что-то в этом роде». Пройдет немного времени, и фамилия их «Фима» начнет иногда появляться в газетных сводках. Николай Николаевич Лодыженский, окончивший два курса физико-математического факультета Петербургского университета, учившийся и в университете Московском, — автор множества незаконченных произведений, о котором Мусоргский мог иногда вздохнуть в письме к тому же Корсакову: «О фимах я не спрашиваю, ибо фим есть фим, как ветер есть ветер»^[38], — обретет свое подлинное призвание на дипломатическом поприще.

*

Начало года 1867-го. Мусоргского бьет кашель; едва очухавшись от

гриппа, он спешит на музыкальный вечер у Шестаковой; Балакирев находится в Праге (уехал еще в сентябре), готовит к постановке «Руслана и Людмилу» Глинки.

Кашель вернется через две недели, да еще вместе с мучительной нервной лихорадкой. Позже — год за годом — на него то и дело будут обрушиваться бронхиты, от которых его мягкий баритон станет хриплым, хотя и не менее выразительным. Вечера у Людмилы Ивановны — с момента отъезда Балакирева в Прагу — становятся необходимой радостью его жизни. Общение с Милием в письмах с неизбежностью отразится на творчестве и на воззрениях Мусоргского.

Как припомнит Римский-Корсаков, в 1866 году Балакирев «сильно стал интересоваться славянскими делами». Он не только просматривал множество сборников с народными песнями славянских народов и мадьяр. У него на квартире появлялось много чехов. Восточная Европа клочкотала, часть славян пыталась освободиться от господства Австрии, часть — от турецкого ига. Корсаков признается, что «мало был заинтересован этим течением», да и вообще не очень-то понимал особенность движения за освобождение и объединение славянства. И тем не менее — не без особого желания Балакирева — Корсинька возьмется за оркестровую «Сербскую» фантазию. Сам Милий Алексеевич довольно быстро — что само по себе уже было необычным — сочинит увертюру на чешские темы.

В Прагу Балакирев сначала отправится летом 1866-го. По дороге он остановится в Варшаве и сразу почувствует и особый интерес и внутреннее отталкивание: «Варшавой как городом очень доволен, — это он пишет отцу 9 июня. — Очень красивый город, выстроенный совершенно на заграничный лад, но русскому быть и жить там неприятно».

В Прагу попадет в самое неудобное время: все его планы перечеркнет австро-прусская война. Город пришлось покинуть, и все же в памяти прочно засело: множество народа на улицах, раненых солдат везут на дилижансах, люди кричат им «Слава!», кладут апельсины, сахар, холсты. Для Балакирева Прага становится дорогим и почти родным городом. Он чувствует симпатию чехов к русским и русской музыке (как напишет в июле Цезарю Кюи, «необходимость уехать из Праги Для меня тем горестнее, что там я встретил необыкновенно радушный прием и полную готовность поставить оперы Глинки»).

Во второй приезд все пойдет совершенно иначе. Комнату топят отвратительно. Он мерзнет. Его русскую речь понимают плохо. Публика предпочитает Верди и Россини. Руководитель оперного театра Берджих Сметана равнодушен к опере Глинки. У чешских поляков сильны

антирусские настроения после 1863 года, когда было подавлено польское восстание, и польская колония — очень влиятельная в Праге — явно настроена против концерта. Балакиреву кажется, что какие-то темные интриги против него и оперы Глинки ведет Станислав Монюшко. К тому же и в партитуре, изданной Федором Стелловским, оказалась тьма самых нелепых ошибок, которые заставляли останавливать репетиции чуть ли не через каждые десять тактов. Спасало только то, что Милий ощутил вдруг, насколько он влюблен в оперу Глинки. И от этой любви загорался еще большей энергией.

Он и вправду был переутомлен подготовкой спектакля, иной раз готов был видеть злые козни там, где их нет. Но разве не странно: «здешние мерзкие дирижеришки» куда-то затеряли клавиш «Руслана», Балакирев при спевке хоров и солистов аккомпанирует по памяти всю оперу — и утраченные ноты вдруг находятся...

Тревожные письма Милия доходят и до Шестаковой, и до Кюи, и до Мусоргского. И Модест Петрович отвечает таким письмом, которое иной раз публикаторы готовы были спрятать подальше от глаз читателя в приложения, да еще снабдив длинным испуганным комментарием. То, что Мусорянин обрушивался на консерваторию, было уже делом привычным. Но здесь Мусоргский высказался — горячо и резко — по поводу западноевропейского славянства. И резкость его высказываний может показаться ошеломительной. Но письмо — не только выпады в ту или иную сторону. Оно — преддверие его собственного музыкального подвига. И здесь пояснения неизбежны.

«Признаюсь, когда Вы уехали в Чехию, я думал и знал, что приветливые вызовы, неоднократно посланные Вам, принадлежат меньшинству отборных людей, — так должно было быть, так и оказалось, но я заблуждался в степени влияния этих людей на чешский люд. Оказывается, что из всех двуногих чешских скотов едва тройку можно подобрать таких, которые имеют право принадлежать к человеческой породе. И как назло к Вашему приезду в Прагу, *пришепщется* туда пан Монюшко с своими католическими операми».

Это не слова фанатичного религиозного деятеля. Это говорит человек, на которого воздействие демократических чаяний и науковерия шестидесятых годов весьма заметно. Но католическая Польша (в лице Станислава Монюшко с его оперой «Галька», которую он тоже собирается ставить в Праге) для Мусоргского — слабое место в самой идее славянского единения, столь милого сердцу Балакирева. Для самого Модеста Петровича эта идея единения прежде всего — *культурного*.

Католичество — в его глазах не другая вера, не другая ветвь христианства, но иной тип культуры, агрессивный по отношению к культуре русской. Не случайно Мусоргский желает успеха операм Глинки, поставленным под руководством Балакирева, и в первую очередь — «Жизни за царя», где запечатлено столкновение смятенной России и сноровистой Польши.

«Архимед придумывал рычаг такой системы, чтобы можно было повернуть земную ось, и *был убит римским солдатом*, но если б Архимеду предложили повернуть на надлежащий путь чешские мозги, то он бы лопнул с досады и *не был бы убит римским солдатом*. Неужели нашей музыке определено замкнуться границами: к западу морской линией Балтийского моря, Пруссией, Галицией и т. д., к югу Черным морем и т. д., к востоку, северу, словом, по географии. Неужели даже когда-то в одноплеменных нам землях наша народная музыка непрививаема? Заметьте, что во всей Европе относительно музыки царят и заправляют всем два начала: мода и рабство. У англичан выписываются певцы и исполняются вещи, подчас и те и другие отчаянные — там на первом плане мода. У французов — впрочем, у французов канкан и *dubarrassez vous de m-г Berlioz!*^[39] Испанцев и итальянцев с турками и греками в сторону. У немцев — наилучший и убедительнейший пример рабства музыкального; обожание консерватории и рутины, — пиво и вонючие сигары, музыка и пиво, вонючие сигары и музыка *ins Grün*^[40]. Немец способен написать целый трактат о том, что Бетховен такую-то *черненькую* написал хвостом книзу, а не вверх, как это бы следовало по правилам; *немец — раб признанного им гения*, никак не может себе представить, что Бетховен за скорописью мог ошибиться и не обратить внимания на пустяк. Эта тупая и отпетая сторона пивного брюха *mit Milch und süsse Suppe*^[41] отвратительна в истых, коренных немцах, но еще поганее в *рабах рабов* — чехах, не желающих иметь своей физиономии».

Не на англичан, французов, немцев и чехов нападал Мусоргский (хотя бы уж потому, что так чтит и француза Берлиоза, и немца Бетховена). Ему отвратительно торгашество и бюргерская тупость, жизнь ради брюха, жизнь без памяти о своих истоках.

«Предложите (не заставляйте — заставить можно немецкого чеха австрийского плевать съесть — и съест), предложите чеху усладить свою душу немецкой тухлятиной — он усладит и скажет громко, что он *славянин*. Так понял я чехов из Ваших отзывов, и эта мертвечина туда же задорится славянские вещи слушать! славянской музыки требовать! Вот почему Ваша музыкальная характеристика Чехляндии верна и не в

музыкальном отношении. Народ или общество, не чующее тех звуков, которые, как воспоминание о родной матери, о ближайшем друге, должны заставить дрожать все живые струны человека, пробудить его от тяжелого сна, сознать свою особенность и гнет, лежащий на нем и постепенно убивающий эту особенность, — такое общество, такой народ — мертвец, а отборные люди этого народа — доктора, заставляющие посредством насильственного электрогальванического тока дрыгать члены этого *мертвеца-народа*, пока он не перешел в химическое разложение трупа. Евреи подсакивают от своих родных, переходивших из рода в род, песней, глаза их разгораются честным, не денежным огнем, и паскудные их рожи исправляются, очеловечиваются — я сам тому был не один раз свидетелем. Евреи лучше чехов — наши белостоцкие, луцкие и невельские евреи, живущие в грязи и смрадных лачужках. Могут сказать, что славянский звук не дошел до славянской души, потому что Сметана *испростоквашил* звук? Неправда! не мог он настолько искалечить всю оперу, чтобы не нашлось в ней *живого места*, которое бы заставило восторгнуться *живого человека*. Мертвецы сидели в театре, мертвец управлял оркестром мертвых, и Вы, дорогой мой, попали на пражскую забаву *des revenants*^[42]. *Живой меж мертвых!* Делю Ваше мрачное положение, дорогой Милий, и гордиться буду, милый мой, если Вы их — этих мертвецов — хотя на час оживите. Давай Вам Бог, еще раз и еще раз давай Вам Бог!»

Вот чего он хочет от музыки. Чтобы не ухо услаждала, но пробуждала душу человеческую. И не питаться сладкозвучной иностранщиной должен славянин, но чувствовать родственную его душе славянскую музыку. Внимать родным звукам так же, как ребенок внимает песне матери.

Удивительно ли, что в душе Мусоргского просыпается противоборство всему «алеманскому», то есть той «немецкой» консерваторской рутине, школярским законам построения формы и голосоведения, которыми создается почти вся современная ему музыка? И не случайно именно этим летом 1867-го — в последний раз столь настойчиво — он снова займется переложением для фортепиано квартетов Бетховена — не просто великого, но и *живого* немца.

Все главное, что он напишет в этом году, словно рождается из этого письма, из этой «нерутинной» эстетики, когда музыку нужно постигать не школой, но чутьем.

В январе появится хор «Поражение Сеннахерима». Позже, в 1874-м, он переделает среднюю часть, и тогда несколько изменится и название: «Поражение Сеннахериба». Текст Байрона он переводил сам:

*Как стая волков голодных, на нас толпою несметной Ассирияне
набежали. Роскошные полчища их златом и изумрудом нас ослепили. Их
копья стальные блистали как звезды, на легкой зыби моря играя.*

*Как лес исполинский и пышный, когда его лето покровом зеленым
оденет, с закатом солнца толпы поднимались. — Поблекшими листьями
бурей гонимыми в осень ненастную, те толпы к восходу солнца телами
своими поле покрыли.*

*Ангел смерти взмахнул крылом, в ночной тиши над спящим станом
пронесся, дыханьем смерти дунул в уста врагов утомленных и взор их
оледенил. — И дрогнули вражьи сердца, забились в последний раз и смолкли
навсегда.*

Сила произведения, несомненно, в музыке. Отдельные музыкальные обороты уже напоминают хоровые сцены из «Бориса Годунова». Почему с такой настойчивостью Мусоргский, как и вся русская культура начала и середины XIX века, обращался к ветхозаветным образам? Уже был «Царь Саул». Еще будут другие романсы. Будет еще «Иисус Навин».

Один из малых славянофилов рубежа XIX–XX веков, Иван Федорович Романов, более известный под своим псевдонимом Рцы, однажды попытается не то самому себе, не то читателю объяснить, почему с таким трепетом он читает ветхозаветную «Книгу Руфи»:

«Точно все это у нас, в русской деревне происходит... удивительно! Та же психология, тот же строй мысли, выражения даже те же... „Услышала Ноеминь на полях моавитских, что Бог посетил народ свой и дал им хлеб“... Как и у нас: хлебушко — Божий дар!

Говорят, что пустыня создала монотеистическую форму религии. Обстановка земледельческого труда вносит в эту идею какую-то мягкость, человечность... Отсюда представление о Боге милостей и щедрот, о Боге питателе... Отсюда почти религиозный характер еды у наших простолюдинов...»^[43]

Что-то важное, изначально существенное для мира можно было ощутить в Библии. Не только в книге Руфи. Мусоргского затягивают героические страницы древней истории. И сила божественного вмешательства в мир. Слово и за собой он чувствует дыхание именно этой силы.

Хор настолько понравится Балакиреву, что Мусоргский не только посвятит его своему музыкальному учителю, но скоро и услышит в

концерте. Что он чувствовал, когда сидел в зале Дворянского собрания на концерте Бесплатной музыкальной школе, видел Милия за дирижерским пультом, Ломакина с его замечательным хором? Вспоминал, как в январе заканчивал инструментовку своего произведения? Сидел дома, измученный нервной лихорадкой. Грудь терзал злой кашель. Казалось, он разрывает грудь. Проигрывал кусочки на рояле, заносил на нотные листы. Из-за болезни словно был отрезан от остального мира. Слышал, как на льдистые узорные стекла порывами давил жестокий ветер, и даже чувствовал, какой за окнами свирепый мороз...

Хор звучал рядом с произведениями Баха, Берлиоза, отрывками из «Рогданы» Даргомыжского, увертюрой Балакирева «Король Лир». После концерта знакомый Мусоргского, ротмистр лейб-гвардии кирасирского полка, представил ему юного воспитанника родной alma Mater, Школы гвардейских подпрапорщиков. Николай Иванович Компанейский уже имел поползновения мараить нотную бумагу. На концерт пришел, поскольку воспитанники Школы, увидев на афише фамилию бывшего выпускника, уже готовы были задирать нос: «Мы, гвардия, не то что армейские». Но хор Компанейскому не понравился. Он, похоже, был смущен такой ситуацией. А тут ротмистр указал на человека, что стоял у колонны на верхней ступени... «И я увидел среднего роста молодого франтика, не скажу — привлекательной наружности. Курносенький, с выпученными глазами, красненькие щечки, слегка курчавый, суций петушок, притом задорный. Я готов уж был отказаться от представления, но было поздно, мой приятель заговорил с ним. Передо мной стоял очень изящный, с иголки одетый аристократ. Сжатые губы, руки в сиреневых перчатках, утонченные манеры, разговор сквозь зубы в пересыпку французских слов — все это придавало ему вид великосветского фата, но в то же время было у этого аристократика что-то весьма симпатичное и несвойственное пошлой среде. Быстрая смена в выражении лица, то строгое, то смеющееся с полной откровенностью, рельефные изменения интонаций и ритма речи, широкий диапазон голоса, порывистые движения, вызывающий вид — и вслед за тем какая-то робость и застенчивость — изобличали крайне нервную его натуру и кроткий характер»^[44].

Только чуткий наблюдатель мог за внешней светскостью разглядеть живое содержание. Но кем становился Мусоргский, пока еще не мог увидеть никто.

Стасов вспомнит, как тут же, на концерте, познакомился с Тургеневым. И тот начал ругать русскую музыку, заодно и хор Мусоргского: «Что за самообман, что за слепота, что за невежество, что за игнорирование

Европы!»^[45]

Оценка исключительной точности. Только произнесена с раздражением. Хотя то же самое — «игнорирование Европы» — можно было произнести иначе. В отзывах критики по поводу хора разыгралась маленькая драма. Для Серова, автора «Юдифи», который не упускал возможности бросить злое слово в адрес новой русской школы, хор совершенно «незамечателен». Кюи, разумеется, расхвалил, хоть и с оговорками, но в пылу нескончаемой полемики с Серовым позволил себе и колкость: «Первые такты как будто несколько напоминают начало воинственной песни Олоферна, но это чисто *внешнее* сходство, сейчас же бесследно исчезающее. По характеру своему (еврейский хорал в середине) хор этот довольно однороден с ассирийской музыкой г. Серова, но несравненно более музыкален; вставленный в „Юдифь“, он стал бы ее украшением и едва ли не самым лучшим номером»^[46].

Тут уже встрепнулся Феофил Толстой, «Ростислав»: «Как после этого отнестись нам к Мусоргскому? Мы с удовольствием приветствовали бы его как начинающего композитора, избличающего и познания и дарования; но вдруг узнаем, что он одним небольшим хором пятиактную „Юдифь“ за пояс заткнул!»

Из всех критиков брюзга Тургенев оказался, все-таки, самым пронцательным. Мусоргский ставил себе задачу невероятной сложности: не только в темах, но и в самих законах музыкальных идти по не-европейскому пути. Это он и попытается сделать ближайшим летом.

*

В июне он был отчислен за штат Главного инженерного управления. Осенью это с неизбежностью должно было обернуться нехваткой средств. Но пока он мог отдаться вольному сочинительству.

Вместе с семьей брата Мусоргский живет на мызе Минкино. Сначала, словно для разгона и как воспоминание о «Сеннахерибе», быстро закончена «Еврейская песня» на слова Мея. Следом берется за давний свой замысел — «Иванову ночь на Лысой горе».

Можно припоминать и «Пляску смерти» Листа, и «Шабаш» из «Фантастической симфонии» Берлиоза, полагать, что именно они подтолкнули Мусоргского на создание собственных «Ведьм». Но замысел зрел очень давно. И, несомненно, здесь куда больше было от детского

чтения Гоголя, нежели от услышанной музыки, русской или европейской. А может быть, припомнилось родное Карево, и высокий холм, с которого можно было озирать окрестности, и народные поверья, окрашенные светлыми июньскими ночами. Ночь на Ивана Купала была таинственная, загадочная, жутковатая. Вряд ли в Кареве крестьяне прыгали через костры — языческий обряд уже давно был изжит. Но о том, что в эту ночь цветет папоротник, что можно по приметам найти клад, что черти и ведьмы собираются в хороводы, об этом он слышал и перешептывался с деревенскими друзьями. «Ночь накануне Ивана Купала» Гоголя войдет в его «Вечера на хуторе близ Диканьки». Она будет написана раньше других «диканьских» повестей, хотя писатель и поместит эту страшную историю ближе к середине книги. Мусоргский подходит к своему сочинению основательно: он давно и много читал о народных поверьях, сейчас под рукой была тоже весьма серьезная книга, изданная словно специально для него, в прошлом году: «Чародейство и таинственные явления в новейшее время» М. С. Хотинского. Корсиньке, когда закончит свой «Шабаш», напишет об этом источнике: «...Очень наглядно описан шабаш ведьм по показаниям подсудимой, обвиненной в ведовстве и сознавшейся в амурных проделках с самим Сатаной перед судом. Бедная помешанная была сожжена — это произошло в XVI веке. Из этого описания я настроился складом шабаша».

Партитуру он писал сразу набело. Стояли светлые июньские ночи. Он словно пребывал в горячке (позже сколько еще раз будет переживать такое быстрое завершение произведения!). И оторваться от сочинения не мог, да и поторапливал себя. Хотел закончить к самой купальской ночи. И в означенный срок не спал, все кипело внутри, музыка словно сама собой писалась. Завершил партитуру в аккурат 23 июня. Испытывал странное ликование внутри. Кажется, все получилось как желалось. Шутейнику Владимиру Васильевичу Никольскому отпишет:

«Насколько меня память не надувает, ведьмы собирались на эту гору (Лысую, не краснейте, у Вас голова, а не гора, лысая), сплетничали, шашничали и поджидали набольшего — Satan. По его приезде они, т. е. ведьмы, образовали круг около трона, на котором восседал, в виде козлица, набольший, и воспевали ему славу. Когда сатана достаточно в ярость приходил от ведовской славы, то открывал своим приказом шабаш, причем избирал приглянувшихся ведьм себе на потребу. Так я и сделал. В заголовке сочинения я пометил его содержание: 1. Сбор ведьм, их толки и сплетни, 2. Поезд Сатаны, 3. Поганая слава Сатане и 4. Шабаш. — Желал бы, если сочинение мое будет исполняться, чтобы в афише помечено было и

содержание для уразумения общества. Форма и характер моего сочинения российски и самобытны. Тон его горячий и беспорядочный. В сущности шабаш начинается с появления бесенят, п. ч. поганая слава входила по сказаниям в состав шабаша, но я назвал (в содержании) эпизоды отдельно для большей легкости запечатления музыкальной формы — так как она нова».

О том, что удалось обновить самую «логику» произведения, он говорит почти с упоением:

«В шабаше я сделал оркестр разбросанным различными партиями, что будет легко воспринять слушателю, так как колорит духовых и струнных составляют довольно ощутительные контрасты. Думаю, что характер шабаша именно таков, т. е. разбросанный в постоянной переключке, до окончательного переплетения всей ведовской сволочи; так, по крайней мере, шабаш носился в моем воображении. Я что-то много болтаю о своей „Ночи“, но это, полагаю, происходит от той причины, что я вижу в моей греховной шалости самобытное русское произведение, не навеянное германским глубокомыслием и рутиной, а как „Савишна“ вылившееся на родных полях и вскормленное русским хлебом».

Корсакову можно было написать поподробнее, расцвечивая письмо нотными строчками, рассыпая названия тональностей, рассказывая о неожиданных модуляциях. Но — подводя итог — сказал о том же: произведение его отталкивается от школьной музыкальной «немецкины», все здесь сделано по-новому: «Форма разбросанных вариаций и переключек, думаю, самая подходящая к подобной кутерьме. Общий характер вещи жаркий, длиннот нет, связи плотны, без немецких подходов, что значительно освежает».

Иногда, общаясь письменно с Корсинькой, он готов был даже посмеиваться:

«В моей картине Ваши любимые места вышли в оркестре очень удачно. Кроме того, в общем ходе сочинения сделано много нового в поганой славе, например, есть кусочек, за который меня Цезарь отправит в консерваторию».

Корсинька, — он в это время и сам был из довольно аккуратных, но все-таки новаторов, — в ответном письме подхватывает тему:

«Консерваторцы, конечно, в ужас придут от вас, да зато сами не смогут ничего сочинить порядочного».

Сочинение было и на самом деле из ряда вон. «Шабаш» Берлиоза, который был так ценим Мусоргским, рядом с «Ночью на Лысой горе» кажется музыкой куда менее насыщенной. Иную минуту он и вообще

видится каким-то голым местом, без ведьм и всей бесовской кутерьмы. Просто оркестр басом играет цитату из средневекового напева «День гнева».

Странная эта середина берлиозовского «Шабаша» объяснима. «Фантастическая симфония» — это попытка в звуках запечатлеть жизнь артиста. С мечтами, с творческим волнением, с романтической любовью — и с жестоким похмельем. Ведьмовские пляски обрываются, трубы мрачно выдувают «День гнева», всякий европеец мысленно мог подставить слова этого католического гимна, изображающего гибель мира. Но этот «конец вселенной» Берлиоз переносит в душу своего героя. Мрачная «пустота пространства» на шабаше — как наркотическая пустота. Безумный шабаш у Мусоргского — нескончаемая пляска, беснование, кутерьма. И — какая-то жутковатая сновидческая магия, как в иных описаниях у Гоголя. Хотя бы — полет Фомы Брута с ведьмой из повести «Вий» («Он чувствовал какое-то томительное, неприятное и вместе сладкое чувство, подступавшее к его сердцу»), «Шабаш», изображенный Мусоргским, — сразу схватывает ведьминский полет: тучи ведьм, каждая на своем помеле. И после — эти дикие пляски. И бегающие по ночному воздуху сплетни. И — «поганая слава Сатане». И в самую музыку врывается что-то от гопака, от малороссийских повестей Гоголя, и то мучительное ощущение: и жутко, и сладко.

Он находился в творческой горячке. Следом за «Ивановой ночью» — буквально в два дня — оркестровал свое си-минорное интермеццо, ту самую вещь, за звучанием которой рисовались мужики, мрачно ступающие по глубоким сугробам. Но здесь он наконец-то присочинил и веселое трио с подплясывающей музыкой, словно женщины поводят плечами и помахивают платочком. Начальная тема «в классическом духе» заставит его признаться: «Пьеса эта есть не что иное, как дань немцам». Но в том же письме Корсиньке запечатлено и состояние безудержного творческого подъема: закончив «Интермеццо», он уже занят новой, «чешской» вещью: поэмой «Подибрад».

Это было явное воздействие Балакирева, который болел славянской историей и славянской жизнью. Король Георгий Подибрад правил Чехией в XV веке. Умел воевать, и властитель был мудрый. Он освободил страну от немецкого владычества, стал национальным героем чехов. Мусоргский уже набрасывал темы: вот печальная — Чехия под немцами, вот героическая — это сам Подибрад...

Он так и не напишет свою славянскую оркестровую поэму. Когда покажет «Иванову ночь» Балакиреву, Милий камня на камне не оставит от

его сочинения. Критика была столь жестокой, что братья за новую симфоническую вещь Мусоргский не решился. Но Балакиреву ответит и с печалью, и с редким упрямством:

«Согласитесь Вы, друг мой, или нет, дать моих ведъм, т. е. услышу я их или нет, я не изменю ничего в общем плане и обработке, тесно связанных с содержанием картины и выполненных искренно, без притворства и подражания. Каждый автор помнит настроение, при котором сложилось его произведение и выполнилось, и это чувство или воспоминание былого настроения много поддерживает его личный критериум. Я выполнил свою задачу как мог — по силам. Только изменю многое в ударных инструментах, которыми злоупотребил».

«Непослушное дитя» был верен себе. Друзей поддерживал изо всех сил. Радовался за Корсиньку, тому явно удавалась — и как! — симфоническая картинка «Садко», которую он сам ему же и присоветовал. Критику слушал, но даже авторитет Милия не мог ничего поделать, если он внутренне не был с ним согласен. Корсиньке Модест Петрович напишет не без отчаяния: «Хотят совершенства! Загляните в искусство исторически — и нет этого совершенства».

Не были совершенны в крупных вещах ни Вагнер (которого балакиревцы поругивали), ни Лист, ни Берлиоз. Да все же, невзирая на недостатки, «иногда и наружу торчащие», эти «вожатаи музыкального дела» и сами их сочинения «никогда не умрут в историческом развитии искусства и всегда будут светлыми точками разумного художественного творчества».

Мусоргский чувствовал: в своей критике Милий был жесток, несправедлив. Но желания сочинять оркестровые вещи у него более не было. В августе он возьмется за переложения из Бетховена. В сентябре «уложит» на фортепиано Глинку, увертюру к «Руслану и Людмиле». Сочинения, родившиеся на излете лета и в начале осени, — вокальная музыка. Везде ощутим живой русский мелос. Чуть насмешливый — в песне «По грибы» на стихи Л. Мея («перестали б скряжничать, сели бы пображничать»), с былинным налетом на кольцовские слова — в «Пирушке» («Ворота тесовы растворялися...»). Самая неожиданная песня написалась сразу на два стихотворения Пушкина, где они слились в диковинную шутку, соединив образ «стрекотуньи-белобоки» и цыганки.

После сентября он словно замрет. До середины декабря не будет никаких сочинений. Но что-то главное — решительный перелом в творчестве уже произошел.

Глава третья ПЕРЕД «БОРИСОМ»

В преддверии нового замысла

Новая эпоха... Она наступала и в жизни Мусоргского, и в истории музыкального искусства. Зима 1867/68 года встретила ее жестокими морозами. Стоял тот ядреный русский холод, когда на улицу выходить не хочется. А разъездов и концертов было много.

К концу представлений во множестве экипажей, скопившихся у Дворянского собрания, чувствовалось нетерпение. Сумерки. Трепещущий свет фонарей. Возницы в тулупах, что недавно еще сидели нахохлившись, принимались ворочать пальцами в плотных рукавицах, стучать рука об руку. Лошади прядали ушами, фыркали, пуская густой пар из ноздрей, беспокойно переступали ногами.

...С середины ноября в зале Дворянского собрания шли концерты под управлением знаменитого Гектора Берлиоза. Публика, разгоряченная музыкой, в оживлении выходила на улицу. В чуть дрожащем освещении, в искристом блеске снежных сугробов, в темном воздухе слышались обрывки разговоров, возгласы, торопливые шаги расходящейся публики, стук отъезжающих экипажей.

Через много-много лет Римский-Корсаков припомнит эти выступления знаменитого француза: «Исполнение было превосходное: обаяние знаменитой личности делало все. Взмах Берлиоза простой, ясный, красивый. Никакой вычурности в оттенках». Это — «парадная сторона» концертов. Далее — «закулиса»: «Тем не менее (передаю со слов Балакирева) на репетиции в собственной вещи Берлиоз сбивался и начинал дирижировать три вместо двух или наоборот. Оркестр, стараясь не смотреть на него, продолжал играть верно, и все проходило благополучно. Итак, Берлиоз, великий дирижер своего времени, приехал к нам в период уже слабеющих под влиянием старости, болезни и утомления способностей. Публика этого не заметила, оркестр простил ему это»^[47].

Об «изнаночной» стороне концертов ничего не знал Александр Серов, иначе, думается, в своей маленькой критической заметке не допустил бы одной бестактности. Да, он тоже ощутил, что Берлиоз-дирижер — уже «не совсем тот», что был еще несколько лет тому назад, что былая его энергия «значительно поутратилась». Но видел знаменитого музыканта все-таки в «парадном» освещении: «Оркестровый фельдмаршал, генералиссимус, не

уступающий в своем деле никому на свете»^[48]. И это тоже была правда. Даже общеизвестные, заигранные вещи Берлиоз исполнял свежо, так что и публика будто бы слушала их в первый раз. Тайну этого владения оркестром Серов увидел в «безграничном доверии оркестровых сил к своему знаменитому командиру» и особой «уверенности и точности», с какою Берлиоз дает темп «в зависимости от идеи», подчиняя частное — целому. Знаменитый француз добивался неожиданного и невозможного: казалось, будто это «один виртуоз играет на исполинском инструменте — оркестре»^[49].

Отзыв Серова во всем был бы верен, если бы не одно особое его пристрастие. Он — весь во власти противостояния со Стасовым. Поэтому вскользь и бросит несколько слов об увертюре Вебера к опере «Оберон», где, подразумевая балакиревцев и в первую очередь их идейного вождя, заметит неосторожно: «...о вкусе некоторых господ, ставящих эту увертюру ниже увертюры „Руслана“, приходится только плечами пожать»^[50]. Для Стасова и товарищей Глинка был знаменем нового русского искусства. Серов затронул честь этого знамени. Еще очевиднее было желание зацепить Балакирева. Отсюда — столь красиво выписанные характеристики оркестра Берлиоза: «Чуть заметная перемена в движении, и оркестр словно окрыляется, летит стремительно до какого-нибудь могучего взмаха всех сил — потом вдруг снова нежность, таящая страстность», — и столь снисходительный кивок в адрес русского капельмейстера: «До этих оттенков г. Балакиреву еще не так-то близко, да вряд ли и когда-нибудь он их уловит. Не та натура. Маловато в ней „поэзии“...»^[51]

Авторитет был задет. В кружке капельмейстерский дар Балакирева ставился очень высоко, рядом с Вагнером и Берлиозом. И хотя всех троих в этой роли видел только В. В. Стасов, сомнений в балакиревской дирижерской мощи не было ни у кого^[52]. Знал ли Серов, что немощный Берлиоз не мог уже «возиться» с оркестром? Что прежде, чем он приходил на репетицию, оркестранты уже знали свои партии, они успевали даже сыграть, и как раз под водительством «непоэтического» Балакирева? Значит и восторги Серова всемирно известным музыкантом по неизбежности «обстоятельств» должны были относиться и к его русскому собрату.

Но Серов не видел репетиций, не видел, как знаменитый француз «сбивался и начинал дирижировать три вместо двух». Впрочем, и свидетельство Римского-Корсакова тронута не только «давностью лет». Тогда, той ледяной зимой, он, несомненно, был удручен безразличием

Берлиоза к сочинениям молодых музыкантов и вообще к русской музыке. Спустя многие годы ему все мерещилось «самоуверенное гения»^[53]: знакомиться с новыми сочинениями французский маэстро не собирался, попав на оперу «Жизнь за царя», высидел только два действия...

Гектор Берлиоз в «закатный» свой год. Измученный, уставший от жизни старик. «Я едва хожу... У меня не хватит сил одеться... Вы не знаете, что такое — постоянная физическая и душевная боль, отсутствие мгновения передышки. Иначе Вы не удивились бы тому, что называете моей холодностью»...^[54] Эти отрывки из писем — вечно повторяющийся лейтмотив его невеселого бытия. Совсем недавно он узнал о смерти сына. Будущее перестало для него существовать. Потому прозвучала в письме и эта фраза-исповедь: «Всё мне теперь почти безразлично»^[55].

Почему он поехал в Россию? Великая княгиня Елена Павловна, попечитель и президент Русского музыкального общества, будучи в Париже лично пригласила маэстро. Тронул столь настойчивый интерес к его особе? Или выгодные условия? Приглашение приехать с концертами он получил осенью. Был стар, болен. И все-таки — тронулся с места. На вопрос «почему» Берлиоз ответит сам 31 декабря в Москве, на званом обеде, оживленный после речи князя Владимира Федоровича Одоевского. Тот запечатлеет в дневнике услышанное от маэстро: «...приехал в Россию, потому что на своей родине он не слышит больше музыки»^[56].

Да, Берлиоз отправился в далекий Петербург не без тревоги. Незадолго до путешествия прознал, что первыми концертами в Санкт-Петербургской консерватории будет дирижировать незнакомый русский музыкант. Странная идея русских показалась нелепой: «Что же мне, находиться в Петербурге и ничего не делать? Кроме того, мне стоило большого труда составить программы шести концертов, которыми мне предстоит дирижировать, и не следует, чтобы русский дирижер частично использовал их до меня»^[57].

Тревоги оказались напрасными. Россия встретила его с восторгом. Великая княгиня поселила знаменитого музыканта у себя, в Михайловском дворце, предоставив в его распоряжение прислугу и экипаж. Неизвестным музыкантом оказался Милий Алексеевич Балакирев. Идея и жгучее желание пригласить Берлиоза в Россию принадлежали именно ему.

Русский дирижер уже успел дать несколько концертов в Дворянском собрании — Балакирев исполнил Глинку, Даргомыжского, Римского-Корсакова, себя самого. Но он не прикасался к программе французского музыканта. Когда же русского капельмейстера назначили великому гостю в

помощники, когда Милий Алексеевич начал разбирать с оркестром произведения для концерта, чтобы после передать их знаменитому маэстро, он своим умением настолько покори́л взыскательный вкус Берлиоза, что позже, перед отъездом из России, французский композитор подарит русскому другу на память свою дирижерскую палочку, ранее полученную от Мендельсона.

Еще недавно, в Париже, Берлиоз оговаривал свои условия: «Музыкальное общество Санкт-Петербурга позаботится о предоставлении мне такого количества репетиций, какое мне покажется безусловно необходимым, дабы исполнение каждого концерта было безукоризненным». Балакирев дал ему возможность меньше репетировать, и французский маэстро большую часть времени будет проводить в постели.

В Петербурге он чувствовал себя измученным. Ему не хотелось вставать с кровати и даже просто двигаться. Только рядом с оркестром, с палочкой капельмейстера в руке, он оживал. Публика его встречала овациями.

Исполнял Берлиоз по большей части Бетховена, Глюка и свои собственные сочинения. Музыкантами восхищен: «Оркестр великолепный, первоклассный»^[58]. Смутил только хор. Он состоял из любителей. Но в декабре французский маэстро рискнет исполнить и отрывок из своего «Реквиема», там роль хора исключительная.

Успех концертов был шумный и постоянный. Берлиоз, удрученный своими болезнями и нескончаемой усталостью, воспрянул духом. Даже согласился отправиться в Москву, где дал еще два концерта.

11 декабря, в день своего рождения, композитор получил подарки, от Русского музыкального общества — диплом на звание почетного члена. Вечером в его честь был дан ужин, сервированный на 150 персон. Вряд ли маэстро знал, что в русской музыкальной жизни разгорается тихий скандал. Серов был уязвлен: он не получил приглашения. На его разгневанное письмо, отправленное в РМО, ответит Даргомыжский, вице-председатель Общества. Впрочем, отчасти его пером водил и Владимир Стасов: на ужин были приглашены люди, имеющие «друг к другу чувства уважения и *приязи*». Серов, бывший товарищ Стасова, уязвлен вторично. Над ним еще и подтрунивали в газетах.

«Меня не кличут на обед, творца Юдифи и Рогнеды...» — ухмыльнется Ковалевский из «Санкт-Петербургских ведомостей». Позже вспомнит нелепую историю и Мусоргский. И в его «Райке» зазвучит карикатура на автора «Юдифи» и «Рогнеды»:

Кресло гению скорей ищите,
Негде гению присесть;
На обед его зовите —
Гений очень любит честь.

Берлиоз был далек от музыкальной борьбы в Петербурге, от русских обид и скандалов. Все нынешнее проходило мимо него. Волновало только прошлое. Оркестр исполнил «Фантастическую симфонию» (сколько воспоминаний было связано с ней!) — его вызывали шесть раз. И — признание в письме к другу: «Какой оркестр! Что за точность! Что за сыгранность! Не знаю, удавалось ли Бетховену слышать хоть когда-нибудь такое исполнение».

Берлиоз вовсе не страдал высокомерием, как это могло привидеться молоденькому Римскому-Корсакову. В былые годы он сам исполнял в Париже музыку Глинки. Но сейчас он уже не жил. Вне оркестра Берлиоз почти не существует. Стасов навещает французского маэстро — и делится впечатлениями с Балакиревым: «Берлиоза я застал в постели — настоящий мертвец; охает и хрипит, точно сейчас хоронить уж надо»^[59]. Когда в Москве измученного болезнями композитора встретит его давний знакомый, князь В. Ф. Одоевский, впечатление будет сходное: «Постарел жестоко и едва узнал меня»^[60].

И всё же в кругу общения Берлиоз воодушевлялся. Маленький очевидец, дочка Дмитрия Васильевича Стасова, запомнит «острую физиономию с гривой седых волос, падавших прямыми прядями на лоб, красную ленточку и ордена в петлице фрака»^[61].

Младшие «кучкисты» — Бородин, Мусоргский и Римский-Корсаков — так и не были представлены французскому маэстро. Балакирев держал своих «приготовишек» на расстоянии. Круг общения Берлиоза, который доставил ему немало приятных минут, — Балакирев, Кюи и семейство Стасовых.

Позже, из Парижа, он то и дело будет вспоминать своих русских собеседников, видеть их в своем воображении («точно они тут предо мной»).

Накануне отъезда из Петербурга Берлиоз начертил знакомому картину, которая напоминает болезненную фантазию: «Шесть дней назад здесь было 32 градуса мороза. Птицы замерзали на лету, кучера падали с козел. Какая страна!» Далее — вздох и последнее желание: «А я в моих симфониях

воспеваю Италию, сальфов и заросли роз на берегах Эльбы!!!»

Душевное тепло русских, великолепный оркестр и — жуткие морозы. И снег, снег, всюду снег. Прибыв во Францию, он поспешил к югу — в Монако, Ниццу. Мечтал о солнце, о море. Перед отъездом, полный благодарности, торопится написать из Парижа Стасову: «Прощайте, напишите поскорей, Ваше письмо возродит меня; оно и еще солнце... Бедный несчастливец. Вы живете в снегах!..»^[62]

Берлиоз уходил вместе со своим временем. Он застал наступление новой музыкальной эпохи, где рождалась великая русская музыка. И у него не хватало уже сил ее услышать.

Монако встретило Берлиоза хмурой погодой. Ему захотелось побродить в прибрежных скалах. Когда он попытался спуститься по крутому склону — его повело, и старый маэстро рухнул лицом на камни. К отелю Берлиоз добрал окровавленный. Его обмыли, он лег. Поначалу казалось: это увлекла за собой крутизна. На следующий день Берлиоз с садинами на лице отправится в Ниццу. Четыре часа в омнибусе утомили. У гостиницы он сразу же вышел на террасу, откуда можно было смотреть на море. И вдруг, на ровном месте, снова рухнул лицом вниз. До отеля его почти доволокли перепуганные прохожие.

«Чувствую, что скоро умру; ни во что больше не верю», — мрачный итог несбывшимся надеждам, чуть позже прозвучавший в письме к Стасову. Далее — о главном и несбыточном: «Хотел бы Вас увидеть, Вы, быть может, подбодрили бы меня. Кюи и Вы, быть может, поделились бы со мной здоровой кровью».

Старик, ожидающий скорой смерти. Немошный, дряхлый. Читает письма. К нему пристают интриганы, которым не по нутру Милий Балакирев, дирижирующий в РМО. Русского артиста хотят заменить немецким — Зайфрицем. И сослаться на мнение знаменитого маэстро.

21 августа 1868 года Берлиоз отправит свое последнее письмо Владимиру Стасову. «Не могу больше, но все продолжаю получать письма... в которых меня просят сделать невозможное. Хотят, чтобы я сказал много хорошего об одном немецком артисте, — а я действительно хорошего мнения о нем, — но при условии, что плохо отзовусь об одном русском артисте, которого желают заменить немецким, тогда как он, наоборот, достоин множества похвал, а посему я не сделаю ничего подобного. Что это за мир, черт возьми!»^[63]

Россия превращалась в державу мировой культуры, и это ее движение становилось уже ощутительным, и не только через оркестрантов, которых узнал и оценил Гектор Берлиоз, но и через ее литературу, и через музыку, и через самую жизнь, даже — через дрожание воздуха и тот жестокий мороз. Что-то назревало в России. Какое-то большое и новое слово она должна была не только произнести миру, но уже начала отчетливо его выговаривать.

В декабре 1867-го музыкальная волна всколыхнула и душу Мусоргского. Пока это были вокальные вещи, жанр давно знакомый. Но — главное — композитор был уже тверд в своем несомненном своеобразии. Даже «привычный» романс на стихи Алексея Кольцова «По-над Доном сад цветет...» был по-настоящему свеж. В музыке — и теплота, и лирика, и тот замирающий вздох, который усиливает звучание кольцовской поэзии. Другие же вещи получились совсем уж «из ряда вон». И все — на собственные слова. Найти что-либо подобное в поэзии было бы и невозможно.

19 декабря появился на свет «Озорник», монолог мальчишки. За ним видится целая сценка:

— Ох, баушка, ох, родная,
Раскрасавушка, обернись!
Востроносая, серебрёная,
Пучеглазая, поцелуй!..

Если записать слова не разбивая на стихи, как прозу, своеобычие произведения выступит еще ярче:

«...Стан ли твой дугой, подпертой клюкой, ножки — косточки, словно тросточки. Ходишь селезнем, спотыкаешься, на честной люд натыкаешься! Ой, поджарая, баба старая, ой, с горбом! Ох, баушка, ох, родная, красавушка, не серчай! По лесам бредешь — звери мечутся; по горам ползешь — дол трясется весь; станешь печь топить, ан изба горит; станешь хлеб кусать, ан зуб ломится; по грибы ль пойдешь, сгинут под землю; аль по ягоду — в травку спрячется! За тобой же вслед, моя родная, все полным полны все лукошечки волокут, несут красны девушки, да хихикают, на тебя, каргу, сзади гляючи, на порожнюю. Ой, баушка! Ой, родная! Ой, не бей! Востроносая, раскрасавушка, пучеглазая! Ой, не бей! Раззудись, плечо, размахнись, клюка, расходись, карга старая! Ой, дослушай-ка мою сказочку, ты повыслушай до конца: с подбородочком нос целуется, словно

голуби. Ой, ой, не бей! На затылочке три волосика с половиночкой! Ой, ой, баушка! Ой, ой, родная! Ой, красавушка! Ой, ой, ой, не бей, ой!»

От монолога-сценки веет жутью: обида ли подвигла «озорника» на это острословие, граничащее с глумлением? Или, быть может, жестокосердная его натура? Отсюда ниточка потянется к «Борису Годунову», к мальчишкам, что у юродивого «отняли копеечку». И все же нет здесь ни правого, ни виноватого. В монологе ощутимо *драматическое* восприятие мира: сам автор «не участвует» в действии, он «запечатлевает». За репликами «озорника», за побоями, которые он принимает — скрытый диалог: начинает мерещиться, что ты слышишь ругань расходившейся старухи, видишь ее клюку и даже как она замахнулась трясущейся рукой. Мир — и страшен и смешон. В словах — шутейство, народное балагурье. Литературному «бабушка» Мусоргский предпочитает диалектное: «баушка». И Кольцов, прозвучавший в романсе «По-над Доном», здесь тоже запечатлен: «Раззудись, плечо, размахнись, клюка...» — текст Мусоргского «пересмешивает», за ним — строка из «Косаря»: «Раззудись, плечо! Размахнись, рука!..»

Спустя всего четыре дня — новая музыкальная картинка, маленькая повесть, которую автор назвал «Светская сказочка». Сюжетец вышел «с карикатурой»:

Шла девица прогуляться,
На лужок покрасоваться...
Вдруг навстречу ей козел!..

Второй куплет писал в параллель первому: «Шла девица под венец, знать пришла пора ей замуж...» Двойной портрет козла и мужа. В музыке он невероятно выразителен, в словах, быть может, слишком прямолинеен. Но детали «сказочки» вышли «с колоритом». Сначала — явление козла: «Старый, грязный, бородатый, страшный, злой и весь мохнатый, сущий черт!» Потом — явление мужа: «Муж и старый, и горбатый, лысый, злой и бородатый, сущий черт!»

«Неравный брак» Василия Пукирева появился в 1862-м. Во времена Мусоргского подобное венчание привычнее было видеть именно так, как на картине: жених — «старик» и «с положением», юная невеста — почти в обмороке, в лице «ни кровиночки». Расхожее мнение при взгляде на такую разницу в возрасте было простым: она — «жертва», он — «негодяй». Достоевский с особым интересом будет вглядываться в лица таких

негодяев, «сладострастников»: князь Волковский в «Униженных и оскорбленных», Свидригайлов в «Преступлении и наказании», Тоцкий в «Идиоте», старик Карамазов в «Братьях Карамазовых». Люди эти — с «насекомой» плотоядностью, они таят в себе черты демонические. Свидригайлов к тому ж еще и идеолог: цинизм, смешанный с изощренной «диалектикой» ума, способность доказать что угодно, и того лишь ради, чтоб потешить свои «аморальные принципы»: желание — словом ли, жестом ли — утвердить свое презрение к человеческому существу как таковому, в том числе — к самому себе.

Мусоргский «сюжетец» увидел с неожиданной стороны, именно героиню изобразил усмешкой: «Она к мужу приласкалась, уверяла, что верна...» Если вслушаться в музыку — с усмешкой не без горечи. История, о которой прослышал? Или, быть может, давнее переживание? То самое, от которого осталось смутное свидетельство «третьестепенного» источника, где «он» и «она», родительское вмешательство со стороны невесты, написанная позже грустная, протяжная песня «Где ты, звездочка?»

«Светская сказочка», в обиходе балакиревцев прозванная грубоватым «Козел», будет исполнена в концерте через два месяца. Цезарь Кюи в своем отзыве отметит и хорошую музыку, и неудачное исполнение. Язык Мусоргского становился уже настолько отличным от привычных романсных «оборотов», что мог поставить в тупик любого не привыкшего к подобной музыке певца. Тем более — знатока. И об этом в декабре 1867-го Модест Петрович тоже напишет. Этот «романс» будет с историей.

...9 декабря в концерте РМО Балакирев исполнил свою «Чешскую увертюру» и симфоническую картину Римского-Корсакова «Садко». Корсиньку публика приняла радушно: молодого композитора несколько раз вызывали. Мусоргский задолго до премьеры радовался за младшего товарища, настолько самобытным и *русским* оказалось произведение. Кюи в «Санкт-Петербургских новостях» не мог не откликнуться: «Самое удачное, оригинальное и самобытное произведение из всего написанного Корсаковым... поражает легкость, свежесть и вдохновенность мысли. Краски оркестра очаровательны, подводны по характеру своему от первой до последней ноты». Даже злопамятный Серов не мог обойти вещь Корсиньки. Пожурил за неточность названия «Садко — музыкальная былина», поскольку у Корсакова — лишь эпизод былины. Побрюзжал, не называя имен, на Стасова с Балакиревым: «В том кружке музыкальном, к которому на свою беду примкнул г. Римский-Корсаков, решительно нет заботы о мысли, руководящей музыкальным творчеством». Но все-таки саму вещь — оценил: «Что тут в звуках оркестра бездна не только

общеславянского, но *истинно русского*, что музыкальная „палитра“ автора искрится своеобразным, самобытным богатством, это несомненно».

Одно лишь выступление звучало брезгливо-вызывающе, вразрез со всеми: «Неужели народность в искусстве заключается в том, что мотивами для сочинения служат тривиальные плясовые песни, невольно напоминающие отвратительные сцены у дверей питейного дома. Неужели музыка, идеальнейшее из искусств, способная вызвать в фантазии слушателя самые идеальные образы, возбудить в нем самые чистые, возвышенные чувства, может опускаться до низкого, недостойного уровня песен пьяного мужика...»

Одаренность Корсакова была очевидной и раздраженному рецензенту. Но и об этом он мог сказать лишь с поджатой нижней губой:

«Автор, несомненно, обладает замечательным талантом, но, к сожалению, он слишком заражен, пропитан *простонародностью*».

Александр Сергеевич Фаминцын. Если бы он не брался за критическое перо!.. Его вспоминали бы как знатока славянских древностей, автора книг о гусях, домре, скоморохах, исследователе древнекитайской гаммы. Это будет, правда, уже на рубеже 1880–1890-х, когда Фаминцын приблизится к своим пятидесяти. Сейчас он, проживший чуть более четверти века, молодой профессор эстетики в Санкт-Петербургской консерватории, взялся за русских композиторов. Как зла бывает судьба к людям нечутким! Он — тот, кто будет писать о славянской древности, — не услышал музыкантов, «впустивших» эту древность в современную музыку. Неужели музыкальная выучка в Германии могла так затмить его слух? Фырканье Фаминцына раздражило. И Мусоргский откликнулся памфлетом.

Я прост, я ясен,
Я скромн, вежлив,
Я прекрасен.
Я плавен, важен,
Я в меру страстен.
Я — чистый классик.
Я стыдлив,
Я — чистый классик,
Я учтив.

Текст «Классика» без музыки «не полон». Музыка дает возможность услышать то, что сам Мусоргский попытался пояснить в рукописи: «В

ответ на заметку Фаминцына по поводу еретичества русской школы музыки».

Начало «Классика» — тихое, «благостное» (и сквозь эту приглушенную интонацию — скрыто-самодовольное) заставляет вспомнить европейскую оперу времен Моцарта. Строчка «я прекрасен» пропеваётся с «фиоритуркой», с той вокальной «завитушкой», которую «родные уши» балакиревцев должны были поймать с усмешкой. «Я в меру страстен», — явное тематическое оживление с «благопристойным» моцартизмом. И самохарактеристика: «Я — чистый классик», — выпевается в первый раз на «скромном» усилении голоса, во второй раз — на его замирании, с характернейшим для классической арии распевом «клас-ас-си-и-и-ик».

Сатира в музыке — тот жанр, на который решатся не многие. Она помнит о первоисточнике, она заставляет знать, что Александр Сергеевич Фаминцын учился музыке в Германии, учился старательно, и правила, им вынесенные, — это было то, что Мусоргский мог назвать «немецкой».

Вторая «часть» этого крошечного памфлета — полна тем звуковым напором, который должен «классика» ужаснуть. Он и ужасается, и голос то и дело (на ключевых словах — «я злейший враг новейших ухищрений, заклятый враг всех нововведений») скачет на огромный интервал вниз. В аккомпанементе возникает отголосок темы «моря» из картины Римского-Корсакова «Садко». Потом вступают бравурные «маршеобразные» ритмы. Кульминация «музыкального безобразия» — скачок на целую нону (нечто невообразимое для «классика»!) вниз: «В них гроб искусства вижу я». «Падение» звука приходится как раз на самое точное слово «гроб».

Финал памфлета Мусоргского — возвращение к «тихому» началу, уже с нагнетанием буквы «я», которая превращается в самохарактеристику «классика»: «Но я, я — прост, но я, я — ясен...»

Декабрьская творческая волна не остыла и в январе, когда явилось еще одно произведение — «Сиротка». И опять — монолог ребенка. Но с «Озорником» роднило только это. «Сиротка» — почти «песенка». Жалостная до холода в спине.

Барин мой миленький,
Барин мой добренький,
Сжался над бедненьким,
Горьким, бездомным сироточкой!
Баринушка!

Стихотворный размер ломается, когда тоска не вмещается в заданный ритм. Слова, написанные композитором, не дотягивают до стонущих звуков Некрасова. Но музыка усиливает звук — и преобразует его.

Некрасова Мусоргский, кажется, не любил. Высоко ценив Герцена, он и не мог к поэту относиться иначе. Герцен сомневался в искренности некрасовского народолюбия, да и человеком считал весьма «нехорошим». И все же «заунывная» поэзия автора «Железной дороги», стихотворения «Еду ли ночью...», «Коробейников», его безутешность вряд ли могла миновать душу композитора.

Я лугами иду — ветер свищет в лугах:
Холодно, странничек, холодно,
Холодно, родименькой, холодно!

Я лесами иду — звери воют в лесах:
Голодно, странничек, голодно.
Голодно, родименькой, голодно!

Особый отзвук, — с жалостью, с жутью, — который «гудел» в стихах Некрасова, коснулся и Мусоргского. Эту мучительную «ноту» он схватил музыкой, и она многократно усилила сочиненные им самим слова:

...Холодом, голодом Греюсь, кормлюся я,
Бурей да вьюгою В ночь прикрываюся...

И снова от маленького сочинения повеяло будущей музыкальной драмой: царь Борис выйдет из собора, и его встретит многоголосный стон: «Хлеба!.. Хлеба голодным!..»

Спустя многие годы Александр Порфирьевич Бородин припомнит, как расхворалась его жена, припомнит и Мусоргского с рукописью «Сиротки», и его сочувственную надпись: «...как маленькое утешение больной женщине».

*

Зима 1867/68 года. Не только Мусоргский ощутил ее бодрящий холод и

живое дыхание. Не только Берлиоз сквозь страдания улавливал последнее свое вдохновение. Медленно истаивала и жизнь того, чье присутствие в этом мире станет особенно важным для новой русской музыки, неповторимый лик которой только-только стал проступать в сочинениях балакиревцев. Но Александр Сергеевич Даргомыжский, в отличие от усталого Гектора Берлиоза, не хотел с полной обреченностью ожидать приближение смертного часа.

Всё было против него. Давний ревматизм отозвался тяжелейшей болезнью сердца. Материальные дела — в тревожном состоянии. Изводила тяжба вокруг Дубровы, имения, столь им любимого (в письме к знакомым — вопль: «...процесс, в который я завлечен обманом, принимает гнусный оборот...»). Попытка поправить дела «предпринимательством»... — безуспешно. Ко всему прибавилось и еще одно крайне неприятное «дело».

Федор Стелловский. В истории русской культуры — имя зловещее. Как мало о нем известно сейчас! И как известен был он в свое время! Потомкам Стелловский всего более запомнился как «черный человек» Достоевского с неожиданным «заказом», который более походил на желание похоронить писателя заживо. «Стелловский такая шельма, что подденет, где и не предполагаешь»^[64], — эту фразу Достоевского поневоле вспомнишь, узнав, что этот издатель «наложил свою лапу» не только на автора «Преступления и наказания». Скупить векселя, дабы потом шантажировать, исчезнуть из города в решающий день, предоставить марку издательства, чтобы после постараться урвать и часть авторских прав... Печатал не только литературные произведения, был и нотоиздателем. Выпускал произведения М. И. Глинки, А. Н. Верстовского, А. Н. Серова. То и дело вытягивая из неимущих владельцев рукописи, сутяжничая, стремясь «урвать» где угодно и как угодно, пытаясь присвоить права на то, что ему не принадлежит, этот «черный человек» русских литераторов и композиторов запомнился и тем, кто знал А. Ф. Писемского, и тем, кто был знаком с Всеволодом Крестовским. Неприятности доставил и сестре Глинки, Людмиле Ивановне Шестаковой, правопреемнице брата, заявив претензии на часть наследия композитора. Бросит свою мрачную тень и на последний год жизни Александра Даргомыжского.

Композитор связался с предприимчивым издателем лет десять назад, чтобы выпустить в свет свою «Русалку». В договоре стояла сумма в 1100 рублей, хотя 700 из них композитор «приплатил», чтобы увидеть свое детище напечатанным.

С осени 1865-го возобновилась «Русалка», затем «Эсмеральда» и «Торжество Вахха». Новый успех старых произведений, взлетевший

авторитет — все это откликнулось в 1867-м: Даргомыжского избрали председателем Музыкального Общества. Композитор был воодушевлен, но эти перемены возрадовали и дельца: он захотел по старому издательскому договору получать теперь и перспективную плату, заявив о своих «правах» дирекции императорских театров.

Зловещая фигура издателя преследовала воображение композитора, то воображение, которое естественнее было употребить на сочинение музыки. И уставший от болезней и тяжб Даргомыжский пишет «трезвому» Кюи письмо, где шутка соседствует с мукой:

«Не можете ли зайти ко мне сегодня, хотя на полчаса. Мне хочется показать вам бумагу о новой претензии Стелловского на все перспективные платы за представления „Русалки“.

Вы светлым своим умом
Поверьте мой ответ
В дирекции контору
И дайте мне совет
Для лучшего отпору.

А. Даргомыжский».

Письмецо отзовется в статье Кюи «Последний концерт Русского Музыкального Общества. Еще Стелловский»^[65]. Публика узнает и о том процессе, который затеял беззастенчивый сутяжник с сестрой Глинки, и о его желании выпустить «Ивана Сусанина» с театральными купюрами. Нелепое намерение дать «неполную» партитуру заставила Цезаря Кюи подвести черту под «неблагонадежным» делом вздорного издателя, и здесь с неизбежностью прозвучит имя не только покойного автора «Сусанина» и «Руслана», но и другое — почти уже умирающего композитора: «... Деятельность Стелловского по музыкальным делам, его безобразное переложение увертюры „Русалки“, его запрещение исполнять произведения Глинки и Даргомыжского мало могут содействовать к усилению надежд на его настоящее предприятие».

И всё же была в жизни Александра Сергеевича Даргомыжского и другая, главная сторона. Некогда он увидел странный сон: вещий голос внушал ему написать музыку на пушкинского «Каменного гостя». Даргомыжский подумал о речитативной опере. И отшатнулся, испугавшись столь трудной задачи. Теперь, измученный болезнями, тяжбами, он понимал: время его жизни вот-вот начнет исчисляться не годами, но

месяцами. Последний отрезок жизни грозил стать совсем непосильным бременем. И вот, когда времени почти не осталось, — вдруг взялся. Рывком. И все помыслы он уже связывал с одним «Каменным гостем».

Произведение выходило небывалое. Долгие мытарства после «Русалки» — когда писались симфонические вещи, когда задумал эпос, «Илью Муромца», потом хотел взяться за пушкинскую «Полтаву», потом за «Рогдану», сказочно-комическую оперу (там он набросал даже несколько сцен), — все это был лишь поиск этого небывалого. Драгоценная идея! «Каменный гость» Пушкина — вещь стремительная, в ней нет ни одного лишнего слова. Почему бы не писать музыку, не меняя слов, сразу на пушкинский текст? Замысел, ради которого можно было отдать всю оставшуюся жизнь. И тем более — хотелось общения. Хотелось видеть тех, кому будет дорог его последний замысел...

Еще одна стихотворная записочка Даргомыжского. К Мусоргскому:

О вы, что во улику
Классико-ктиторов
Принадлежите к лику
Кюи-композиторов.
Нуждаюсь скоро
Увидеть вас:
Придите скоро,
Не то я — пас.
Забыв ход чисел,
Я буду кисел,
Как старый квас.

Шутливое стихотвореньице, в котором то там, то здесь вздрагивают особые смыслы, ощутимо само дыхание истории. Особая роль Цезаря Кюи в балакиревском кружке. Мусоргский никогда не сочинял в духе Кюи, никогда не был «Кюи-композитором». Но Цезарь Антонович своими музыкальными критическими статьями, в которых пытался держаться общего духа балакиревского кружка, его мнений и оценок, «уважать себя заставил». Все «младшие» балакиревцы — Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков — в глазах музыкально-литературной публики — «Кюи-композиторы». За «классико-ктиторами» всплывает иное произведение: «Классика» Мусоргский закончил 30 декабря 1867 года.

Даргомыжский, сам любивший жестокую сатиру в музыке, не мог не

откликнуться на эту вещь. Потому в стихотворном письмеце его и припомнит. Модест был из его любимцев, он чувствовал, как тот набирает силу, как движется в своем творчестве где-то рядом, и все же — совершенно по-своему. Он был нужен Александру Сергеевичу не только как голос, во многом ему созвучный, в чем-то — родной. Но и как живое подтверждение верности его собственного пути. И вместе с тем — другая, не менее важная строка: «Я буду кисел, как старый квас». Шутка была не такой уж смешной. Чувствовал он себя прескверно.

...Это был давний недуг. И теперь наступило обострение. То, что происходило с сердцем, — пугало. В апреле 1867-го на приглашение Стасова посетить балакиревский кружок Даргомыжский мог ответить лишь грустным отказом: «Такие колотья в груди, что насилу пишу к вам». День ото дня болезнь все более захватывала его. Становилось больно дышать, он чувствовал рези. Но, вместе с тем, измученный, уставший от болезни, Даргомыжский горбился над роялем.

Сцены «Каменного гостя» рождались одна за другой. Композитор рождал, рождал свою лебединую песнь, и сам был поражен и своим совершенно юношеским вдохновением, и тем, что оно прорезалось в столь тяжелые часы жизни, когда тело его все было подвластно недоброму недугу.

Ноты записывал с трудом. Но само сочинение — летело: в пять дней рождалось столько, сколько ранее не появлялось и в два месяца, в два месяца — столько, на сколько раньше уходил целый год. И вместе с «Каменным гостем» он остро ощутил потребность в единомышленниках. Потребность была неодолимая — очень уж необычно и оригинально было его сочинение. И так нужны были люди, способные одним своим вниманием вдохнуть в слабеющее тело новые, недостающие для сочинения силы.

Измученный болезнью и вдохновленный своей «лебединой песней», Даргомыжский всё чаще сзывает к себе на музыкальные вечера не прежних знакомцев, людей невысокого музыкального «полета», годных разве лишь для домашнего музицирования, но Балакирева и весь его круг. Появятся здесь и две 130 молоденькие сестры Пургольд, которых Александр Сергеевич знал еще с той поры, когда они были совсем крошечными.

Семейство Пургольд жило этажом выше: Владимир Федорович, давний товарищ Даргомыжского, весьма неплохой певец, и его чудесные племянницы. Когда девчонки были еще совсем маленькими, они пристально вслушивались в музыку «снизу». Вечера Даргомыжского — это главным образом звучащая музыка хозяина и Михаила Глинки. Сестры

ложились на пол, прислонившись к нему ухом, и жадно впитывали в себя эти звуки. Сашу Пургольд Даргомыжский сразу отметил, когда услышал ее голос. И начал с редкой настойчивостью учить ее выразительному пению, показывая своим скрипучим тенорком, как верная интонация преобразует произведение. Надя, только-только освоив фортепиано, сразу стала получать от него партитуры для четырехручного переложения. Ее прирожденная суровость забавляла Даргомыжского. Александр Сергеевич — человек влюбчивый и большой любитель поухаживать — часто пошучивал: «Женщины обязательно должны заниматься музыкой. Чтобы нравиться». Серьезной Наденьке однажды сказал: «Худо, что в вашей игре нет кокетства!»

Без них, веселой Саши и сосредоточенной Нади, ему уже трудно было обходиться. Как забыть их слезы после первого акта возобновленной «Русалки»? И разве не они, услышав про его вещий сон о «Каменном госте», заболели этой идеей, то и дело напоминая о ненаписанной опере?

Композитор будто проживал сразу две жизни. Одна, мучительная, отразится в письме Владимира Стасова брату Дмитрию. 7 марта 1868 года он побывает у Александра Сергеевича. «Он от досады почти задышался и толковал, что хотя ему остается жить всего года два, но он поскорее все бросит, заплатит Стелловскому 8000 и уедет из этой проклятой России, где торжествуют все только Стелловские. Мы с его сестрой насилу успокоили его немножко».

Вторая жизнь — вдохновенная — воплощается в истории создания «Каменного гостя». «С каждым вечером, — припоминает Римский-Корсаков, — у Александра Сергеевича „Каменный гость“ вырастал в постепенном порядке на значительный кусок и тотчас же исполнялся в следующем составе: автор, обладавший старческим и сиплым тенором, тем не менее превосходно воспроизводил партию самого Дон-Жуана, Мусоргский — Лепорелло и Дон-Карлоса, Вельяминов — монаха и командора, А. Н. Пургольд — Лауру и Донну-Анну, а Надежда Николаевна аккомпанировала на фортепиано. Иногда исполнялись романсы Мусоргского (автор и А. Н. Пургольд), романсы Балакирева, Кюи и мои. Игались в 4 руки мой „Садко“ и „Чухонская фантазия“ Даргомыжского, переложенные Надеждой Николаевной»^[66].

Пятого марта на квартире Даргомыжского впервые сойдутся вместе балакиревцы и сестры Пургольд. С этого вечера словно началось новое музыкальное время.

Пение Александры Николаевны на Мусоргского сразу произвело впечатление. Лаура из «Каменного гостя» засела в памяти. И вероятно не потому только, что Даргомыжский многое дал своей ученице, но в самом характере Александры Николаевны, при ее жизнелюбии, подчас даже какой-то веселой восторженности, жила особая отзывчивость.

Уже на следующий день после первой встречи, 6 марта, Мусоргский навел на новую знакомую. И она, увидев «Модиньку», не могла не улыбнуться. Совсем в иные времена — напишет о нем:

«М. П. был очень некрасив собой, но глаза у него были удивительные, в них было столько ума, так много мыслей, как только бывает у сильных талантов. Среднего роста, хорошо сложенный, изящный, воспитанный, прекрасно говорящий на иностранных языках, он прелестно декламировал и пел, хотя почти без голоса, но с замечательным выражением...»

Всё это можно было уловить с первого знакомства. Конечно, «почти без голоса» — неточность, смещение времен. Голос станет хриплым позже. В то время — если свериться с другими мемуаристами — у Мусоргского мягкий приятный баритон. Быть может, тогда уже, в этот день личной встречи, быть может, несколько позже Александра Николаевна увидит и другое: «Везде, где он ни появлялся, он был душою общества».

Мусоргский принес ноты, хотел показать свои сочинения. Возвращаясь мысленно к этой встрече, Александра Николаевна припомнит отрывки из «Бориса Годунова». Еще одна осечка: в марте о «Борисе» не было и речи. Была во многих частях весьма продвинутая опера «Саламбо», отсюда часть музыки перейдет чуть позже в «Бориса». Музыкальная память Александры Николаевны, запечатлев музыку, поневоле передвинет народную драму Мусоргского, ее части, на ту удивительную весну.

Кроме «Саламбо» Модест Петрович мог показать и то, что было уже «совсем Мусоргским» и что не могло не поразить чуткую Сашу Пургольд: «Савишну», «Гопак», «Семинариста», «Озорника», «Сиротку»... Что ощутила она в эту встречу? Музыкальную дерзость? Новизну? Необузданную мощь? «Сиротку», кажется, полюбила особенно.

Встреча с сестрами, Сашей и Надей, как-то воодушевила весь кружок. С их появлением в самом воздухе их собраний проявилось что-то мягкое, доброе. Даже мелькнувший однажды — будучи проездом — Чайковский, на которого ранее они поглядывали косо, сыграл по настоянию Балакирева первую часть своей соль-минорной симфонии и сразу им всем понравился.

Как-то легко за вечерами у Даргомыжского последовали и вечера у Пургольд — с мамой замечательных сестер, Анной Антоновной, с их сестрой, Софьей Николаевной, с пожилым дядей Владимиром Федоровичем. Этот замечательный меломан носил веселую кличку, данную когда-то племянницами: «Дядя О!» В былые годы он не просто болел театром, но и сочинял комедии на домашние события, приперчивая их то музыкой Доницетти, то сочинениями Даргомыжского. Продолжались и вечера у Шестаковой.

Балакирев и Мусоргский, как лучшие пианисты кружка, частенько садились за рояль поиграть в четыре руки, остальные «балакиревцы» слушали. Забавен был общий знакомый, певец-любитель генерал Вельяминов. Очевидцы припомнят, как исполнял он «Светика Савишну». Рукой опирался на стул аккомпаниатора, одну ногу откидывал назад, в правой руке почему-то сжимал ключ. Очень старался походить на юродивого: «Светик Савишна, сокол ясененький...» — но в пятидольный размер произведения Мусоргского вписывалось и пение генерала, и неизменное повторение его смешной просьбы: «Дайте вздохнуть!»

В Мусоргском эта весна пробудила что-то особенное, как будто в тайниках его души распахнулась волшебная дверка. Он ощутил, как затрепетало в нем что-то свежее, детское. Новые благодарные слушательницы вызвали и новую творческую волну. 16 марта — словно с какой-то неизбежностью после январской горестной «Сиротки» — появляется «Песня Еремушке» на стихи Некрасова. От стихотворения останется совсем немного. Выпадут начальные строфы с нянюшкой, баюкающей дитя. Уйдут и «шестидесятнические» строфы про «Братство, Равенство, Свободу». Останется лишь эпизод — сама нянина колыбельная:

Ниже тоненькой былиночки
Надо голову клонить,
Чтоб на свете сиротиночке
Беспечально век прожить...

Но и эти строфы Мусоргский изменит, слова его «Еремушки» часто вбирают смысловые «блики» той части некрасовского стихотворения, которая осталась «вне музыки». В начале же он усиливает само печалованье, — некрасовское «чтоб на свете сиротиночке» заменит: «Чтобы бедной сиротиночке...» Не потому ли, что близилась очередная годовщина смерти матери? В душе он уже который год носил горькое свое

сиротство.

В апреле рождается «Детская песенка» на стихи Мея — милая, коротенькая и действительно очень детская: «Во саду, ах, во садочке выросла малинка...» Следом, 26 апреля, опять детская. И — самая неожиданная...

Возможно, незадолго до того была встреча с братом, церковь, панихида, зажженная свечечка, голос священника: «Упокой, Господи, душу рабы Твоя Юлии...» Мысли убежали в прошлое, вспоминались и ранние годы в Кареве. С воспоминаниями о детском безмятежном времени пришел и образ няни. Слова написались сами. И точно запечатлели далекое воспоминание: «Расскажи мне, нянюшка, расскажи мне, милая, про того про буку страшного...»

Полупроза, полупоэзия. Дивная детская речь, словно живьем услышанная. Но что она значит без музыки! Без этой прихотливой «речитативной мелодии», этого очень причудливого ритма: «Про того-о-о... про буку стра-а-а-ашного...» Без этого тревожного ускорения — «по лесам бродил... в лес детей носил...» — этого, со вскриком: «...грыз он их белые косточки», и этого, «со всхлипом»: «...кричали, плакали»... Здесь немножко всё и «понарошку», как в детской страшилке, где причудливо перемешано и «вправду», и *будто* вправду. Ребенок Мусоргского знает уже, о чем няня будет рассказывать. Как знал некогда Пушкин в Михайловском, в том знаменитом стихотворении «Буря мглою землю кроет...». Пушкину было двадцать пять лет, когда так мучительно захотелось услышать то, что сказывала или пела няня Арина: «Спой мне песню, как синица тихо за морем жила, спой мне песню, как девица за водой поутру шла...» Но «добрая старушка» тогда была рядом, в Михайловском. Няня Мусоргского приходила со своими сказками из прошлого. И в нем самом жил в эту минуту не Модест Петрович, двадцати восьми лет от роду, а тот Модинька, из времен «до Петербурга», до Петришуле и Школы гвардейских подпрапорщиков. И этот ребенок, затаившийся в нем, со всей детской наивностью спрашивал, уже зная нянин ответ:

Нянюшка! Ведь за то их, детей-то, бука съел,
Что обидели няню старую.
Папу с мамой не послушали...
Ведь за то он съел их, нянюшка?..

И музыка, переменчивая, как детское настроение, вдруг обрела другую, тихо-озорную окраску:

Или вот что:
Расскажи мне лучше
Про царя с царицей,
Что за морем жили
В терему богатом...
Еще царь все на ногу хромал.
Как споткнется, так гриб вырастет.
У царицы-то все насморк был.
Как чихнет — стекла вдребезги!

Тогда, наверное, маленький Модинька, как и его братец Кито, заразительно смеялись. Смеялась за ними и няня. Могло ли не взгрустнуться теперь?.. Но в музыке — нет взрослого, печального, двадцативосьмилетнего автора. Здесь только наивный маленький герой:

Знаешь, нянюшка:
Ты про буку-то уж не рассказывай!
Бог с ним, с букой!
Расскажи мне, няня,
Ту, смешную-то!

Последняя строка — с тем ребячливым, сдавленным хохотком, который звучит «внутри» произносимого слова.

Свой маленький шедевр Мусоргский называл то «Дитя», то «Ребенок». Позже придет нужное название — «С няней». И эта пьеска — чувствовал это автор или нет? — была уже не просто совершенством. Это было что-то небывалое, в каждой нотке — новое. Музыка еще не знала такого рода произведений.

Конечно, он исполнил свою сценку-песенку в родном кругу, у Даргомыжского. Александр Сергеевич не мог не услышать, что Мусоргский родил чудо. Всё было настолько точно, настолько тонко и в то же время настолько по-детски целомудренно, что Даргомыжский не удержится от восторженного восклицания:

— Ну, этот заткнул меня за пояс!

Да, Мусоргский уже не просто овладел интонацией живой речи. Это была именно «схваченная» музыкой *детская* речь, которая так не похожа на речь взрослого человека. И как после этого было отказаться от новой дерзновенной мысли?

«Прозаическая опера»

«Женитьба». Ее захотелось написать сразу «по Гоголю». Работа Даргомьжского несомненно натолкнула на эту идею. Но здесь не было попытки сделать «нечто подобное», как ученик иногда идет за учителем. Пушкинский «Каменный гость» был все-таки написан стихами. Мусоргский решил писать на «прозу». И какую прозу! Пушкин и Гоголь — не только современники, старший и младший. Это и разные речевые стихии.

— Дождемся ночи здесь. Ах, наконец
Достигли мы ворот Мадрита! скоро
Я полечу по улицам знакомым,
Усы плащом закрыв, а брови шляпой.
Как думаешь? узнать меня нельзя?
— Да! Дон Гуана мудрено признать!
Таких, как он, такая бездна!
— Шутишь?
Да кто ж меня узнает?
— Первый сторож,
Гитана или пьяный музыкант,
Иль свой же брат, нахальный кавалер,
Со шпагою под мышкой и в плаще.

Даже в диалоге хозяина, Дона Гуана, и слуги, Лепорелло, — отточенная литературная речь. Характеры проступают отчетливо, но сквозь *правильный* язык персонажей. В этом есть доля условности, неизбежная в искусстве. Сознание читателя или «заранее готово» к этой условности, или «привыкает» к ней, перестает ее замечать. Мы входим в мир произведения, в его язык, и начинаем жить по его законам.

Гоголь будто решает совершенно иную задачу: «подслушать» и воспроизвести. Ведь и «Женитьба» начинается с разговора хозяина и слуги. Но как звучат голоса Подколесина и Степана!

— Вот как начнешь эдак один на досуге подумывать, так видишь, что наконец точно нужно жениться. Что, в самом деле? Живешь, живешь, да такая наконец скверность становится. Вот опять пропустил мясоед. А ведь, кажется, все готово, и сваха вот уж три месяца ходит. Право, самому как-то становится совестно. Эй, Степан! Не приходила сваха?

— Никак нет.

— А у портного был?

— Был.

— Что ж он, шьет фрак?

— Шьет.

— И много уже нашил?

— Да, уж довольно. Начал уж петли метать.

— Что ты говоришь?

— Говорю: начал уж петли метать...

Речь сбивчивая, со множеством вставных «эдак», «точно», «такая наконец». Речь не из слов, а «словечек», речь разговорная и какая-то намеренно «бестолковая» в самой основе своей. Одно дело вслушиваться в речь Пушкина с ее невероятной смысловой точностью. Иное дело — разляпистая болтовня Подколесина, под которым промялся диван, хмурые ответы Степана, за которыми слышны даже его «ворчливые» шаги. Смысл гоголевских фраз часто кроется не в словах, не в речи персонажей, но в изнанке этой речи.

Но и сюжетец был с «заковыкой». Комедию можно было прочитать только как смешную историю в лицах. Но можно было различить и совсем иные «материи».

Барин-лежебока. В русской литературе самый известный из них — Илья Ильич Обломов. Молодой, добрый, с чистой детской душой, но ленивый и уже какой-то «рыхлый». Мир потихоньку рушится вокруг него и нужно что-то предпринять, а он все вопросы откладывает на завтра. Сначала не хватает денег, чтоб платить за квартиру, потом он теряет любимую девушку, находит на время успокоение в браке с одной вдовой, но, будучи далеко еще не старым человеком, — умирает... У Гоголя еще раньше, нежели у Гончарова, наметится ленивый и прекрасодушный Тентетников. Но это будет второй том «Мертвых душ», преданный огню. Осколки ранних редакций дойдут до читателя много позже, Тентетников потому не станет столь же узнаваемым героем, как Манилов, Ноздрев,

Коробочка, Собакевич и Плюшкин. Но ведь и Подколесин в «Женитьбе» — тоже из лежебок. Его служба — за пределами драмы, его жизнь в пьесе — посещение дома невесты, неуютное состояние в кругу соперников, перепуганный разговор с Агафьей Тихоновной, подготовка к венцу — все идет под нажимом хлопотливого приятеля, Кочкарева. Изначально Подколесин — лежебока и любитель помечтать, пусть это даже фантазия о решительной перемене в жизни: женитьбе. И бегство его перед самым венцом — это всё то же неодолимое влечение к спасительному дивану и мечтательному состоянию.

Слуга Подколесина, Степан, — такой же ленивец. Барин все допытывается, хочет подробностей, — о фраке, о ваксе, о мозолях, — допекает: «А не спрашивал он, на что, мол, нужен барину фрак?.. Может быть, он говорил, не хочет ли барин жениться?» И Степан нехотя отвечает, раздражается понемногу от назойливых вопросов, уже еле сдерживается, чтоб осадить хозяина, когда появляется сваха.

Фекла — существо расторопное, даже суетливое. Ей бы дело сделать. И вот на всякое сомнение Подколесина в невесте, в приданом, она отвечает, опровергая домыслы барина, утопая в мелочах и плосковатом сладкоречии. Но для Подколесина разговор о возможной женитьбе — это все мечты. Так не хочется что-то менять, да и просто двинуться с места. Его «подумаем» взрывает Феклу:

— Ведь в голове седой волос уж глядит, скоро совсем не будешь годиться для супружеска дела. Невидадь, что он придворный советник! Да мы таких женихов приберем, что и не посмотрим на тебя.

Подколесин в панике ощупывает голову:

— Что за чепуху несешь ты? Из чего вдруг угораздило тебя сказать, что у меня седой волос? Где ж седой волос?

В первом действии Кочкарев явится последним. Это — сгусток энергии, бесцельной и бестолковой. Всё вертится, егозит, всё чего-то хочет — и не может найти точку приложения сил. Случайная встреча у Подколесина с Феклой — спасение для него: он находит цель. Сначала оттеснит сваху и займет ее место. Потом сумеет отвадить лишних претендентов на руку Агафьи Тихоновны, подтолкнет Подколесина, да и невесту к решительному объяснению. Кочкарев словно чувствует те неумолимые силы, которые притягивают Подколесина к дивану, ощущает тайный ужас приятеля перед столь решительной переменой в жизни. Но его неутомимость толкает быть сразу везде, потому он и не удержится от оплошности: на миг оставит приятеля в одиночестве, и тот — трезвее от исчезающего ощущения счастья, в тихой панике от навязанной ему роли —

спасается через окно.

На титульном листе будущего сочинения Мусоргский выведет: «Опыт драматической музыки в прозе». И присовокупит: «Начал писать во вторник 11 июня 1868 г. в Петрограде». Прежде чем закончит первую сцену, успеет кое-что показать Кюи и Даргомыжскому, выслушает советы и почувствует: оба «терзаемы» интересом к его замыслу. Закончив первую сцену, поставит по давней привычке дату: «20 июня 68. Петроград». Впереди его ждала поездка в Тульскую губернию, село Шилове, к брату и невестке. Там и начнется основная работа над «Женитьбой».

*

Лето 1868 года для новой русской школы выдалось хлопотным. Балакирев отправится на юг России. Дирекция Русского музыкального общества поручила ему разузнать, можно ли — и насколько можно — деятельность общества распространить на Кавказе. Бородины получили приглашение от Лодыженского и его брата осесть на лето у них в Маковницах. Кюи, прослышав, что Серов закончил 2 акта новой оперы, возревнует, увидев соперника своему «Ратклифу» на будущий сезон, и заторопится с завершением своего труда, кропая — как черкнет Мусоргскому — «гнусные» стихи для финала первого акта.

Даргомыжский будет воевать в суде с беззастенчивым издателем «Русалки», доверив вести свое дело Дмитрию Васильевичу Стасову. Своего дорогого адвоката он забросает всякого рода замечаниями, озаглавив эти записочки с присущим юмором: «Темы для вариаций по делу Стелловского». 10 июня в окружном суде Дмитрию Васильевичу удастся нанести достойный удар бессовестному сутяге: права на издание «Русалки» не есть авторские права на оперу. И если уж Стелловский хочет получать поспектакльную плату, почему не желает также получать и подарки от публики, и лавровые венки, и аплодисменты? Такие притязания ничем бы не отличались от иска по денежным выплатам. Окружной суд и судебная палата решат дело в пользу композитора, хотя неугомонный издатель начнет готовить новое наступление.

Корсинька — после отъезда старшего брата по делам службы — останется жить в его пустой квартире при морском училище и будет работать над «Антаром». Балакирев с Мусоргским увлекли его восточной сказкой Осипа Сенковского, он чувствовал, что воплотить этот философский сюжет в музыке нелегко. Антар спас пери Поль-Назар от

гибели, и она в награду готова исполнить три его желания. И вот он проходит через «сладость мести», «сладость власти» и «сладость любви». И в каждой своей страсти приходит к усталому разочарованию. Корсинька припас множество арабских тем, но их разработка, связанная с сюжетом, требовала — при его малой опытности — не только многих сил, но также изобретательности. Летом он и будет старательно корпеть над своим сочинением. Дважды, впрочем, покинет свое холостяцкое убежище. Сначала с Даргомыжским и четой Кюи навестит семейство Пургольд на их даче в Лесном, и как память об этой поездке появятся два романса, один с посвящением Надежде Николаевне, другой — ее сестре Александре Николаевне. После побывает в Маковницах у Лодыженских, где будет музицировать с Бородиным.

Тяжелее всех было «Баху». Он расстался со своей гражданской женой, Елизаветой Сербиной, страдал одиночеством (в письме к дочери: «... словно руку отрезали»). Ходил на службу, во II отделение собственной Его Величества канцелярии, сидел в Публичной библиотеке, где заведовал художественным отделом. Пытался забыться в труде, который полагал главным делом своей жизни. Название подыскал говорящее — «Разгром». Дочери начертал даже «программу»: «Это будет нескончаемый ряд нападений на все, что признается хорошим и почетным. Это будет огромный штурм с бомбами, мортирами, штыками и саблями, с ненавистью ко всему, что миллионы дураков, дур и подлецов считают священным или высоким, разбивание тысячей всяких ложных пьедесталов».

В замыслах шел вслед за Белинским, Герценом, Чернышевским. Знал, что труд вряд ли будет напечатан. Уверен был, что в будущем его оценят молодые поколения. Но должного задора для столь грандиозного дела у него не было, чувствовал себя совсем тряпкой. Пытался перечитывать статьи Писарева, которого очень ценил. Но и знаменитый «нигилист», живой, хлесткий ниспровергатель застарелых норм, не вселил бодрости. И вечером Стасов оставался один со своей тоской и воспоминаниями.

Мусоргский жил у брата в Шилове. Филарет Петрович готовился остаться здесь надолго. 3 июля — уже закончив вторую сцену — композитор засядет за письмо к Цезарю и в одном предложении запечатлеет свои деревенские будни: «Помещаюсь в избе, пью молоко и целый день состою на воздухе, только на ночь меня загоняют в стойло».

Письмо не было отправлено сразу. А там зарядили дожди. Под звонкий стук дождевых капель думалось только о «Женитьбе», работа летела. Писал без инструмента, вчерне, оставив правку до возвращения в Питер. Поначалу первое действие надеялся кончить к зиме. Но уже через неделю

отчитывался Цезарю за весь первый акт. И о первой оркестровой фразе, «подколесинской», которая должна открыть это действие, а позже — в сцене сватовства — показать себя в полном виде. И о разговоре Подколесина со Степаном, когда озлобленный нескончаемыми вопросами барина слуга — при появлении свахи — перебивает: «Старуха пришла». И о сцене с «седым волосом», где удалось хорошо изобразить «медвежью ажитацию» Подколесина («вышла оч. курьезно»), Темка, найденная для эпизода с волосом, особенно радовала Мусоргского. Все движение оперы, ускорение действия — удались как нельзя лучше.

После он перекинется письмами с Людмилой Ивановной Шестаковой, с Корсинькой, с драгоценным «дяинькой», Владимиром Васильевичем Никольским. И каждый «письменный» собеседник — от Кюи до Никольского — диктует свой особый тон общения. С Цезарем и Корсинькой говорит не без добродушного подтрунивания над самим собой. Но — собранно и, по возможности, о творчестве. С Шестаковой — полный особой благодарности («горячо целую Вашу ручку»): прослышала дорогая Людмила Ивановна, что осенью в Питере Модест Петрович будет жить один, без брата, и забеспокоилась насчет квартиры. Самое теплое и самое затейливое письмо — своему «дяиньке», профессору Никольскому:

«Слышано было мною, что сокровище мое неоцененное в милом образе дяиньки, со свойственным оному лукавством, забралось ко мне в моем отсутствии. Оно прочло в святцах против 15 июня — св. Модеста и потому забралось, а еще потому, что тащить меня с собой желало к некоему благоприятному мужу яства получать и теплую беседу водить. А спасибо ему за то, вот что! И крупное спасибо, потому что когда человечку приятно, то он доволен, а когда он это удовольствие от другого получает, то довольный сим и говорит спасибо!»

В добродушном «царапанье» Мусоргского сквозит давняя их с «дяинькой» любовь к сочному словцу, живому народному языку, русскому шутейству. Словно и не письмо пишет, — художественное произведение набрасывает. Гоголь, любимейший из прозаиков, с которым теперь возился, — тоже любил словеса на словеса накручивать. Но там временами слышен был малороссийский диалект. Мусоргский — почти «псковский». Он и в «плетении словес» близок северной Руси, той, что сумела сохранить былины в первозданной чистоте, что даже в XX веке сумеет дать России великих сказителей, чудодей-ников слова, — от Кривополеновой до Шергина, у которых каждая фраза сияет и редкой смысловой точностью, и световой игрой диалектной речи, и веселой затейливостью, и — в иные минуты — протяжной печалью.

В своем «царапанье» к дяиньке Мусоргский пересмешничает, приперчивает народную речь церковнославянскими словами. И — радуется живому слову.

Но за всем разноголосьем его писем сквозит дума о своей «предерзкой работе». Вслушивается в ненаписанное еще второе действие, обдумывает всю оперу. И уже проступают мысли о музыкальной драме как таковой, вообще о искусстве.

— ...первое действие, по моим соображениям, может служить опытом *opera dialogue*.

— В моей *opera dialogue* я стараюсь по возможности ярче очерчивать те перемены интонации, которые являются в действующих лицах во время диалога, по-видимому, от самых пустых причин, от самых незначительных слов, в чем и таится, мне кажется, сила гоголевского юмора. Так, например: в сцене со Степаном последний вдруг меняет ленивый тон на озлобленный, после того как барин доехал его ваксой (мозоли я выпустил). В сцене с Феклой такие моменты не редки; от хвастливой болтовни до грубости или сварливой выходки для нее один шаг.

— Это жизненная проза в музыке, это не пренебрежение музыкантов-поэтов к простой человеческой речи, не одетой в геройскую робу, — это уважение к языку человеческому, воспроизведение простого человеческого говора.

— ...если отрешиться от оперных традиций вообще и представить себе музыкально разговор на сцене, разговор без зазрения совести, так «Женитьба» есть опера. Я хочу сказать, что если звуковое выражение человеческой мысли и чувства простым говором верно воспроизведено у меня в музыке и это воспроизведение музыкально-художественно, то дело в шляпе.

Оценить сочиненное он все-таки до конца не решает. Его творческое состояние — энергия и решительность, остановленные скрытым, к самому себе повернутым вопросом:

«...После „Женитьбы“ Рубикон перейден, а „Женитьба“ — это клетка, в которую я засажен, пока не приручусь, а там на волю. Все это желательно, но этого еще нет, а должно быть. Страшно! И страшно потому, что то, что может быть, может и не быть, ибо еще не состоит налицо. Хотелось бы мне вот чего. Чтобы мои действующие лица говорили на сцене, как говорят живые люди, но при том так, чтобы характер и сила интонации действующих лиц, поддерживаемые оркестром, составляющим музыкальную канву их говора, прямо достигали своей цели, т. е. моя музыка должна быть художественным воспроизведением человеческой

речи во всех тончайших изгибах ее, т. е. звуки человеческой речи, как наружные проявления мысли и чувства, должны, без утрировки и насилования, сделаться музыкой правдивой, точной, но художественной, высоко художественной. Вот идеал, к которому я стремлюсь („Савишна“, „Сиротка“, „Еремушка“, „Ребенок“).

Задача, которую он себе поставил, была намного серьезнее, чем поначалу можно было предположить. Он не слова «клат на музыку» — музыка его начала рождаться из вслушивания в живую речь и жить по своим особым законам. «Дикие созвучия», которые со всей отчетливостью обнаружатся в «Женитьбе», вышли вовсе не из музыкального «невежества» композитора. Они пришли с неотвратимостью из жгучего устремления изобразить обычный разговор звуками.

Шестаковой он подчеркнет в письме: «Ведь успех гоголевской речи зависит от актера, от его верной интонации. Ну, я хочу припечатать Гоголя к месту и актера припечатать, т. е. сказать музыкально так, что иначе не скажешь, и сказать так, как хотят говорить гоголевские действующие лица». Отсюда скрупулезное — до тонкостей — вслушивание в голоса персонажей. Отсюда и «мусоргские» ремарки, которыми он «истолковывал» каждый эпизод: что делает герой, как произносит фразу. Этих ремарок у Гоголя не было. Мусоргский, вслушиваясь в речь, вглядывался и в эпизоды, и его воображение способно было прояснить сцену до живой галлюцинации.

Подколесин начинает свой монолог «лениво». Разговаривая со Степаном, «зевает». Степан, выслушивая назойливые вопросы барина, «переминается с ноги на ногу, собираясь уйти» и, совсем уж потеряв терпение, «злобно смотрит на Подколесина». Барин, осердясь на лакея, который не спешит появиться на очередной его зов, «в нетерпении стучит кулаком». Степан, услышав очередное: «Я хотел, братец, тебя порасспросить...» и увидев появившуюся сваху, говорит «перебивая»: «Старуха пришла».

Композитор видит все, что должно происходить на сцене. И подробнейшим образом запечатлевает это видение. Фекла, «подходя к Подколесину, кланяется несколько раз сряду». Потом — «берет стул, продолжая кланяться, и садится».

Нотами Мусоргский схватывает интонацию фраз, ремарками — запечатлевает жесты героев и всю сцену «в деталях». По сути дела — «режиссерская» работа.

Но в ремарках ощутим и гротеск, «реализм на грани карикатуры». С Кочкаревым появится целый букет ремарок. В сцене четвертой Подколесин

опять ляжет на диван, приятель — уговаривает, убеждает: надо жениться, ругается. При этом первый «лениво ворочается», второй — «вертится по комнате».

То, как «вызвучивал» Мусоргский героев «Женитьбы», вряд ли могло сразу схватить и оценить даже музыкально «опытное» ухо. Лишь спустя многие-многие годы музыковеды прикоснутся к незаконченному труду композитора^[67]. Увидят во «вневокальном» слое оперы «мини-портреты» персонажей, различат, что не только голос каждого из персонажей строится на своих особых, неповторимых интонациях. В подколесинской речи проступает пародия на «фаустианское сомнение» (раздумье), диапазон вокальной партии Степана — сужен, умещается в малую нону (и здесь запечатлена умственная «неповоротливость» слуги Подколесина), суетливо-болтливая партия Феклы ведется в «размеренно напевной манере». В ее речи проглядывают интонации народных припевок, вклиниваются отголоски церковного песнопения. Все это естественно для свахи (вращение в различных социальных слоях, часто — среди простонародья, постоянные приговорочки, побасенки, присловья, подпевание в церкви во время венчания). В партии Кочкарева, неостановимого, шумного, склонного пороть горячку, за безудержной сменой мыслей и настроения — музыкальные «взвихренния», перепады темпа и ритма.

Но это — лишь внешняя сторона музыки «Женитьбы». Персонажи, оказывается, способны перенимать интонации друг у друга. Фекла, подтрунивая над нерешительностью Подколесина, «передразнивает» мелодическую основу его речи, Кочкарев «схватывает» интонацию Феклы, когда сам примеряет на себя роль свахи, Подколесин, — поддаваясь уговорам Кочкарева, перенимает его мотивы, только — в силу своего меланхолического темперамента — выводит мелодическую линию вдвое медленнее. В сущности, этим интонационным «пересмешничеством» Мусоргский проявляет диалогическую природу живой человеческой речи.

Но и этим не исчерпывалось своеобразие «Женитьбы». Различили изыскатели этого сочинения и самую основу музыкального языка. Речь каждого героя опирается на свои интервалы — «тритоновость» хмурого Подколесина, септимы взбалмошного Кочкарева, «уравновешенные» терции и сексты расторопной и «напевной» Феклы.

В интонировании «прозаической» речи Мусоргский достиг сверхвиртуозной точности. Потому и мог, когда взялся написать «дяиньке» Никольскому, свои размышления о написанном действии, о новом музыкальном искусстве, оброненные в том или другом письме, возвысить

до маленького трактата:

«Греки боготворили природу, значит, и человека. И великая поэзия и крупнейшие искусства от того произошли. Продолжаю: человек в лестнице творчества природы составляет высший организм (по крайней мере на Земле), и этот высший организм обладает даром слова и голоса, не имеющим себе равных в земных организмах вообще. Если допустить воспроизведение художественным путем человеческого говора со всеми его тончайшими и капризнейшими оттенками, изобразить естественно, как жизнь и склад человека велит, — будет ли это подходить к обоготворению человеческого дара слова? И если возможно самым простым способом, только строго подчиняясь художественному инстинкту в ловле человеческих голосовых интонаций, хватать за сердце, то не следует ли заняться этим? А если при этом можно схватить и мыслительную способность в тиски, то не подобает ли отдаться такому занятию?»

В суждениях опирается вроде бы на естественные науки своего времени (место человека в биологическом ряду). Но — с особыми оговорками: «высший организм» — и вдогонку, в скобочках — «по крайней мере на Земле», подразумевая, что могут быть еще и более точные *воплощения* звуков голоса. Нужно «ловить» живую речь и для того, чтобы *понять* человека, этот «высший земной организм», и чтобы «пронять» человека, достучаться до живых сердец. И чтобы через точно схваченную интонацию, проявившую самую мысль человека, «подходить к обоготворению человеческого дара слова». Доходить до прозрения какой-то высшей, «внеземной» правды, явленной нам в звуке.

«Без подготовки супа не сваришь. Значит: подготовься к сему занятию, хотя бы „Женитьбой“ Гоголя, капризнейшей штукой для музыки, не сделаешь ли хорошего дела, т. е. придвинешься ближе к заветной жизненной цели? Можно сказать на это: да что ж все только готовиться — пора и сделать что-нибудь! Мелкими вещицами готовился, „Женитьбой“ готовится, когда же, наконец, изготовится? На это один ответ: *сила необходимости*; может быть, когда-нибудь и изготовится».

О будущем начатого произведения он опасался говорить что-либо определенное. То, что первый акт удался, в этом сомнений не было. Здесь он приготовил — что тайно его радовало и о чем черкнет «дяиньке» — «полное отречение общества» от оперных традиций. Но перед вторым актом нужна была пауза: «Чувствую, что выждать надо, чтобы купеческий характер (начало акта) и Жевакин с Яичницей вышли настолько же путно окрашенными, как удалось окрасить Феклу и Кочкарева. А многое складывается. Вот уж поистине, „чем дальше в лес, тем больше дров!“ И

что за капризный, тонкий Гоголь»...

Жевакин, гаданье невесты на картах — уже проступали в его воображении. Но сама «речитатичность» заставляла осторожничать: боялся впасть в однообразие интонаций.

Впрочем, пауза могла возникнуть и по иной причине: до совершенства доведенное изображение на нотном листе речевой интонации имело обратную сторону. Вслушиваясь в Гоголя, он настолько наострил ухо, что, кажется, доходил почти до галлюцинаций: «Какую ли речь ни услышу, кто бы ни говорил (главное, что бы ни говорил), уж у меня в мозгах работает музыкальное изложение такой речи».

Чужие голоса звучали в нем уже помимо его воли. При его впечатлительности такое «помешательство» могло окончиться нервным срывом. А он еще привык с особым удовольствием вглядываться и вслушиваться в жизнь шиловских крестьян. Простота будней и при этом редкая колоритность характеров его восхищали. С Шестаковой поделится:

«Подмечаю баб характерных и мужиков типичных — могут пригодиться и те и другие. Сколько свежих, нетронутых искусством сторон кишит в русской натуре, ох сколько! И каких сочных, славных...»

Кюи напишет о том же:

«Наблюдал за бабами и мужиками — извлек аппетитные экземпляры. Один мужик — сколок Антония в шекспировском „Цезаре“ — когда Антоний говорит речь на форуме над трупом Цезаря. Очень умный и оригинально-ехидный мужик. Все сие мне пригодится, а бабы экземпляры — просто клад. У меня всегда так: я вот запримечу кой-каких народов, а потом, при случае, и тисну. А нам потеха! Вот что я делаю в настоящеее, время, мой милый Cesare».

Не пройдет и полугодя — и все живые эти приглядки отзовутся в другой, главной его опере. Пока ж он и думать не мог ни о чем другом. Только понять, что вышло из-под его пера. И дать себе передышку в сочинительстве.

Отдохнуть можно было, окунувшись в простую жизнь. Потому он «греб сено, варил варенья и делал маринады»^[68]. В таком размеренном бытии до него легче доходили слухи о невероятном урожае по округе, о страшной засухе под Серпуховым, о жутком граде, чуть ли не с куриное яйцо, в пяти верстах от Шилова («убит оным градом порядочный поросенок и, разумеется, избиты поля»), о пожаре в Питере, на Пустом рынке (в письме к Шестаковой по этому поводу — словесный фейерверк: «Пустой рынок, как все пустые, накуролесил; вот уж поистине пустельга!»).

Другая успокоительная отрада — общаться письмами, пошучивая с дяинькой, поеживаясь от замечания Людмилы Ивановны (бросила о нем жутковатое словцо «гениальный»), радуясь за Цезаря, что так стремится закончить «Ратклифа», ладно беседуя с Корсинькой. Последний и тешил (завершает «Антара» и уже «тормошит» его «Псковитянка»), и вызывал на спор. Ту часть «Антара», которая называлась «Сладость мщения», Корсинька переделал основательно, в нем заговорил неудовлетворенный своим сочинением художник, и это было замечательно. А вот последней части — «Сладость любви» — он вдруг задумал предпослать вступление, которого не было в прежнем варианте. Модеста этот очень уж «классический», привычный для европейской музыки зачин несколько озадачил:

«Вам как будто страшно, что Вы по-корсаковски пишете, а не по-шумански».

Пришлось немножко шугнуть: «...окрошка для немца беда, а мы ее с удовольствием вкушаем», чтобы следом сказать самим давно прочувствованное:

«...симфоническое развитие, технически *понимаемое*, выработано немцем как его философия — в настоящее время уничтоженная английскими психологами и нашим Троицким. Немец, когда мыслит, прежде разведет, а потом докажет, наш брат прежде докажет, а потом уж тешит себя разведением (у Бородина Вы не подходили к любви, а теперь подходите). Больше я Вам ничего не скажу насчет симфонического развития».

Здесь явно проступает воспоминание о юных годах, когда закапывался в немецкую философию. Кант начал подробнейшим образом «жевать» свою мысль, уточняя каждый нюанс, Фихте принялся «двигать» понятия, старательно выводя одно из другого, у Шеллинга с Гегелем это мастерство вывода доведено до совершенства. Последний изощрился в логических построениях тщательно формулируя каждое умозаключение и старательно двигаясь от тезиса к антитезису и — через последний — к их высшему синтезу, а далее — от этого вывода — тем же «круговым путем» к новым и новым вершинам чистой (и, в сущности, вне живой жизни существующей) мысли. Вряд ли Мусоргский так уж доверял английским «психологам» Бэкону, Локку и прочим, или профессору Троицкому, сочинившему о них книгу. Скорее, после давнего и чрезмерного увлечения немцами, увидел, что можно думать (и мысль свою строить) иначе. Хотя бы так, по-русски, — узреть сразу, в единый миг (как недавно угадывались звуковые воплощения речи), а потом уж «разводить», радоваться найденному,

уточнять, дополнять, додумывать. Музыкальная форма, столь замечательно разработанная немцами и австрийцами, с этим последовательным проведением тем в полифонии или столь же «предписанным» их развитием в гомофонии, — не есть ли это в сути своей подобное «жевание»? И нужно ли слепо, «согласно традиции» (какой, немецкой?), следовать заданным формам? Или много лучше — вслушаться в еще неродившееся произведение и понять, что оно *само* хочет?

Не так давно еще Пушкин в стихотворении «Поэту» внушал: «Ты сам свой высший суд...» И в письме к Бестужеву 1925 года черкнул нечто подробнее: «Драматического писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным».

Мусоргский говорит по-своему, изнутри личного опыта, но, в сущности, нечто подобное:

«Теперь, мой милый Корсинька, выслушайте одно: творчество само в себе носит законы изящного. Проверка их — внутренняя критика; применение — инстинкт художника. Если нет того и другого — нет творца-художника; если есть творец-художник — должно быть и то и другое, и художник сам себе закон. Когда художник переделывает, он неудовлетворен („Мщение“ — я рад!). Когда он, удовлетворенный, переделывает или, что хуже, доделывает, он *немчит* — пережевывает сказанное».

После столь твердых слов конец своего послания можно было и смягчить: пошутействовать, начать с колобродистой фразы Подколесина, а закончить простыми добрыми словами:

«...„Вот как начнешь этак, один, на досуге подумывать, так видишь, что точно надо“... надо сделаться самим собой. Это всего труднее, т. е. реже всего удается, но можно. А так как можно, то нечего *разводить*, а поцеловать крепко Корсиньку могу и даже очень и пожелать ему приятного сна, ибо 2-й час ночи».

*

Летняя жизнь в деревне — и его дерзостный творческий взрыв, и сомнения, и блаженные дни, когда можно было отложить начатую оперу до первых отзывов друзей и просто жить, присматриваться к мужичкам, бабам, детворе, вслушиваться в речь деревенских жителей, восхищаясь всей пестротой ее интонаций... Всё это ушло в прошлое в конце августа, когда он появился в Петербурге.

Из Шилова Мусоргский приехал освеженный деревенскими

впечатлениями. Брат оставался в этом благодатном, далеком от столичной службы и суеты мире, оставался надолго. Не тогда ли, по возвращении из деревни в Петербург, Модесту придет в голову такая простая идея — подарить брату отцовское имение, которую позже услышит из его уст Саша Пургольд?

Брат женат, у него дети, а я никогда не женюсь и могу сам себе пробить дорогу...

Филарет Петрович был человек трезвого ума. Вряд ли он мог с одобрением отнестись к самопожертвованию Модиньки. Но и не признать его неумелости в хозяйственных делах тоже не мог. Тою же осенью придет и решение: Модест остается владельцем Карева, но право управлять им передает брату^[69].

Теперь, в столице, Мусоргского приютили на своей квартире в Инженерном замке Опочинины. Он чувствовал, как в душе опять зрело что-то. Но поначалу хотелось показать сделанное друзьям.

Приводить первое действие «Женитьбы» в порядок он начал без инструмента, еще в деревне. Продолжил в Петербурге. Осень и начинается с исполнений «Женитьбы» — то у Пургольдов, то у Кюи. Первое было «в лицах». Сам Мусоргский представился Подколесиным, Александра Николаевна «примерила» на себя партию Феклы, генерал Вельяминов взялся петь Степана, а Даргомыжский стал Кочкаревым. Репетировали с хохотом: гоголевские персонажи оживали со всеми «особенными» их гримасами, ужимками и даже «стилем мышления». Даргомыжский от смеха не мог свою партию довести до конца.

— Ну для чего ты живешь? — приставал Кочкарев-Даргомыжский — по слегка измененному Мусоргским тексту — к своему «залежавшемуся» приятелю. — Ну взгляни в зеркало... что ты там видишь? Глупое лицо! А тут? Вообрази: около тебя ребяташки, да не двое-трое, а целых шестеро. И все на тебя, как две капли воды... Ты теперь один, надворный советник. Экспедитор, начальник какой-то. А тогда... Около тебя экспедиторчонки, такие канальчонки...

Тут Кочкарев уже превращался в Даргомыжского. Надежда Николаевна «накручивала» на фортепиано смешные звуковые «завитушки», придуманные Мусоргским. Петь под такие «рулады» автор «Каменного гостя» уже не мог. Композитор, стоявший одной ногой в могиле, давился от хохота и слез:

— Вы там играете какую-то симфонию, мешаете петь...

У Кюи аккомпанировать сели Балакирев и сам хозяин дома. Большая комната. Три окна глядят на Фонтанку. На «сцену» можно было выйти из

спальни или из столовой — приоткрыв раздвижной занавес.

Вокальные партии — все до единой — Мусоргский взял на себя. Его мягкий баритон преображался, то и дело меняя свою окраску. Потом Мусоргский, переодеваясь и жестикулируя, переходил на фальцет. В памяти так и застряла картина: Модинька в капоте Мальвины Рафаиловны, закутанный в шаль, в платке с торчащими углами, выводит тоненьким голоском партию свахи. («Если б не борода, — смеялась через многие годы одна свидетельница, — не поверишь, что мужчина»^[70].)

Товарищи по «кучке» смеялись, восхищались талантом Мусоргского, его умением с поразительной точностью передать через музыку интонацию человеческой речи. И все же опыт посчитали скорее смелым экспериментом, нежели открытием. «Уравновешенный» Бородин в письме к жене даст характеристику, запечатлев не только свое восприятие «растрепанного» детища Мусоргского: «Вещь необычайная по курьезности и парадоксальности, полная новизны и местами большого юмору, но в целом — *une chose pianquee*^[71] — невозможная в исполнении. Кроме того, на ней лежит печать слишком спешного труда»^[72]. Сам Бородин замыслы свои вынашивал иногда годами, и, конечно, работа над «Женитьбой» и должна была показаться чересчур «спешной». Но если отбросить это замечание, то отчетливей можно услышать главный укор: вещь «невозможная в исполнении», то есть такой оперы просто не может быть.

Сам Мусоргский согласится с этим мнением и — оставит оперу. Первое действие «Женитьбы» будет лежать в виде рукописи, потом Мусоргский подарит ее В. В. Стасову. Через многие годы Стасов передаст ее на хранение в Публичную библиотеку. Примечание его на титульном листе — справа, по вертикали, простым карандашом, — и по сей день звучит довольно загадочно: «Передавая эту рукопись Импер. Публ. б-ке в полную собственность, покорно прошу не давать и не показывать ее никому при моей жизни». Похоже, Стасов не верил, что современники смогут верно услышать и оценить труд Мусоргского. Но в 1906 году он все-таки вверит драгоценную рукопись Корсакову. Николай Андреевич «подчистит» ее, выправляя всё, что у Модеста казалось ему «нелепым».

Написанный в 1868 году осколочек незаконченной оперы был издан только в 1908-м, впервые прозвучал в концерте — под фортепиано — в 1908-м и 1909-м, ошеломив слушателей. Явление «Женитьбы» совпало с началом скандального триумфа Скрябина, который потрясал и возмущал аудиторию «Божественной поэмой», «Поэмой экстаза», пятой сонатой. По дерзкой новизне «незаконченный» Мусоргский не уступал завершеному и

совершенному Скрябину. Более того, его музыка не казалась музыкой прошлого столетия. И правда, опыт Мусоргского пригодился композиторам XX века. Прокофьев даже заговорит о застарелом предрассудке классической оперы — писать музыку на рифмованный текст. Речитативная опера в XX веке становится явлением частым и даже обыкновенным. И Равель, создавая «Испанский час», будет словно бы чувствовать на себе взгляд русского создателя «музыкальной прозы».

Товарищи по «Могучей кучке», услышав детище Мусоргского, уловили лишь одну сторону дарования композитора. Они восхищались поразительной точностью мелодекламации. На Мусоргского и смотрели как на прирожденного виртуоза в передаче живой речи. Потому не увидели иной, быть может, самой важной стороны «Женитьбы». «Неуслышанную» оперу начнут по-настоящему воспринимать лишь через сорок лет после ее рождения.

«Музыкальная проза» — лишь одна сторона «Женитьбы» Мусоргского. Главное заключалось не только в «речитативности» и не только в психологической точности, с какою Мусоргский умел обрисовать «тип». Чутким своим ухом он уловил иные веяния, исходившие из самой сердцевины страшного гоголевского космоса. За слоем психологическим композитор высветил иной, совершенно невероятный, «инфернальный» слой. И лишь один историк музыки и разносторонне образованный музыкант, Борис Асафьев, сумел — в нескольких словах — передать это особое впечатление от оперы:

«...В „Женитьбе“ Мусоргского слышится жуткий гротеск „Шинели“ и „Мертвых душ“. При упорном стремлении сохранить возможно точнее в музыкальном речитативе изгибы обыденной человеческой речи композитор в этом первом опыте передать Гоголя подошел к нему ближе и проникновеннее, чем впоследствии в эскизах „Сорочинской ярмарки“. Гоголь мещанских будней („Женитьба“) сильнее в музыке Мусоргского, чем Гоголь солнечного малороссийского полдня, весенних и зимних вечеров и ночей»^[73].

*

«Мертвые души», «Ревизор», «Шинель», другие петербургские повести... Они породили целую библиотеку разнообразных толкований. «Женитьба» привлекала внимание куда меньше. Но ведь и в ней есть та словесная «магма», из которой встает неповторимый гоголевский мир.

«Право, такое затруднение — выбор! Если бы еще один, два человека, а то четыре. Как хочешь, так и выбирай. Никанор Иванович недурен, хотя, конечно, худощав; Иван Кузьмич тоже недурен. Да если сказать правду, Иван Павлович тоже хоть и толст, а ведь очень видный мужчина. Прошу покорно, как тут быть? Балтазар Балтазарыч опять мужчина с достоинствами. Уж как трудно решиться, так просто рассказать нельзя, как трудно! Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича, да взять сколько-нибудь развязности, какая у Балтазара Балтазарыча, да, пожалуй, прибавить к этому еще дородности Ивана Павловича — я бы тогда тотчас же решилась. А теперь поди подумай! просто голова даже стала болеть».

Как часто смеялись над этими, с первого взгляда, такими безобидными мечтами Агафьи Тихоновны! Но идеал, составленный из жениховых «частей», который рождается в воображении вечной невесты Агафьи Тихоновны, в сущности есть чудовище.

В 60-е годы в Гоголе видели реалиста. И ту литературу, которая восприняла опыт автора «Мертвых душ», не случайно назвали «натуральной школой». Но ближе к рубежу веков и глаз, и ухо читателя настроится иначе. Мир Гоголя будет видеться все более странным. И уже Василий Розанов испытает мучительную тоску, соприкасаясь с ним: проза Гоголя действует магически, но с нею в душу просачивается не смех, а жуть. Розанов чуял: мир Гоголя — вовсе не Россия, но он словесной вязью так заформатывает читателя, его образы так заколдовывают, что порожденная им чудовищная реальность кажется более осязаемой, нежели обыденная жизнь. И вот уже Мережковский видит в сочинениях Гоголя присутствие черта, Иннокентий Анненский замечает, что у великого прозаика — не люди, но «внешности».

Глаз Гоголя с невероятной цепкостью ухватывает частности, «куски». И вот нос отделяется от лица и живет собственной странной жизнью, глаза смотрят из портрета как живые, пронизывая темным светом своих зрителей. А есть здесь люди-брови и даже люди-запахи. Иногда эти «куски» срastaются в неопишуемые существа, как в ранней редакции «Вия»: «С вершины самого купола со стуком грянулось на середину церкви какое-то черное, все состоявшее из одних ног; эти ноги бились по полу и выгибались, как будто чудовище желало подняться...» Но разве фантазмагорическое видение Агафьи Тихоновны, где губы Никанора Ивановича склеиваются с носом Ивана Кузьмича, не походит на явленный в мечтаниях кошмар?

«Изнанка» Гоголя потрясала русскую литературу первой половины XX

века. В нем прозревали уже не фантаста, но открывателя скрытой от обычного человеческого глаза всепоглощающей бездны, рядом с которой земная жизнь превращается в абсурд.

...В 1939 году «Женитьбу» поставят в русском Париже. Оперу закончит композитор Александр Черепнин. Рецензент, конечно, промахнется, когда попытается определить суть персонажа: «Искусным изменением темпов и ритмов живописуется *хитрая* сваха, наивная невеста, *нерешительный* жених, развязный приятель, *тупой* слуга...»^[74]

У Мусоргского еще нет невесты (написаны лишь четыре сцены на квартире Подколесина). Поэтому *наивную* невесту живописал своей музыкой Черепнин. Остальным персонажам можно было бы дать более точные и более обобщающие характеристики: *самодовольный*, *неподвижный* (в этом чувстве), «*самодовлеющий*» Подколесин, *ленивый*, но обреченный ухаживать за Подколесиним слуга (*нерасторопность*, которая «вращается» вокруг *неподвижности* хозяина, то есть *принудительное* движение), *изворотливая* (начало самостоятельного движения) сваха, вечно непоседливый, как вечное *беспорядочное движение* — Кочкарев.

Петр Бицилли, литературный критик и универсальный мыслитель русского зарубежья, соединивший в своих статьях и рецензиях знание истории, лингвистики, мировой литературы и музыки, однажды уловил неожиданную близость Кочкарева образу друга-любовника или «верного слуги» из классической комедии. Но, в отличие от привычного европейцам «Сганареля», Кочкарев у Гоголя не имеет своей выгоды. Он и сам не знает, зачем ввязался в историю. Действует «непонятно почему». Здесь — совершенное обновление мирового образа, обновление самого комизма. И если отойти от толкования русского ученого и просто вчитаться в произведение, тут, как и везде у Гоголя, за смехом сквозит что-то иное. Сквозь образ приятеля-непоседы начинает сквозить жуткое обличье «мировой воли». Артур Шопенгауэр, увидевший за суетой всемирной истории слепое действие этой Воли, пришел в состояние мрачной печали. Гоголь дает почувствовать в ней нечто злое, отчего у читателя, только что испытывавшего чувство подлинного веселья, вдруг стынет сердце и холодеет кровь.

Почему-то никто не хотел обратить внимания, что излюбленный Подколесиним тритон в давние времена считался созвучием «дьявольским». Мусоргский мог и сам не знать об этом древнем музыкальном символе, но не почувствовать «зловещую» природу созвучия, которая дала ему столь темное наименование, не мог. Да и само начало оперы — сумрачное, «минорное», тягостное — как-то не очень вязалось с

образом комической оперы.

И все-таки рецензент верно схватит «кусочность» героев Гоголя («хитрая сваха, нерешительный жених, тупой слуга»), И то, что именно эта «кусочность», то есть что-то «за-человеческое», подобное «сшитым» из разрозненных частей тела существам (или — сами эти «ожившие» части) и схватил в смешной, но жутковатой комедии Мусоргский. Даже в миниатюрных «оркестровых портретах», которые предшествуют явлению каждого персонажа и сопровождают его далее, схвачены те же самодостаточные «частности» гоголевского мира. В коротеньких — в несколько лишь тактов — запечатленных характерах оживают почти зримые картины. Сумрачная тема Подколесина, открывающая оперу, словно запечатлела это движение: грузное тело, «позевывая» (и это слышно в музыке), медленно переворачивается «на другой бок». Степан воплощается в теме неровных «шагов», за которой так ощутимо его неровное, недовольное тем, что потревожили, шарканье. В своих «плясовых» мотивах Фекла, еще не открыв рта, уже «тараторит» и «лясы точит». И торопливый, припрыгивающий и неостановимый «бег» Кочкарева буквально «вкатывается» в оперу. От персонажа к персонажу мир Гоголя — Мусоргского «разгоняется», от неподвижного пребывания в «точке» (Подколесин) переходит в медленному вращательному движению (Степан), затем к движению произвольному (Фекла) и, наконец, к хаотическому (Кочкарев). Мир почти «математический» и — *механический*. То есть опять-таки — *будто* живой.

Чуть ли не через сто лет после появления гоголевской «Шинели» Владимир Набоков посвятит ей вдохновеннейшие страницы. Именно в ней он увидит «квинтэссенцию» Гоголя и одну из недосягаемых вершин мировой литературы. Повесть о «маленьком человеке»? Это только око Белинского или Чернышевского, испорченное «социальными проблемами», могло увидеть в гениальном творении подобную нелепость. Повесть похожа на записки сумасшедшего «в квадрате», то есть это не мир, увиденный глазами Поприщина, но мир очень странного человека с гениальным пером и подлинным вдохновением:

«На крышке табакерки у портного был „портрет какого-то генерала, какого именно, неизвестно, потому что место, где находилось лицо, было проткнуто пальцем и потом заклеено четверугольным лоскуточком бумажки“. Вот так и с абсурдностью Акакия Акакиевича Башмачкина. Мы и не ожидали, что среди круговорота масок одна из них окажется подлинным лицом или хотя бы тем местом, где должно находиться лицо. Суть человечества иррационально выводится из хаоса мнимостей, которые

составляют мир Гоголя. Акакий Акакиевич абсурден *потому*, что он трагичен, *потому*, что он человек, и *потому*, что он был порожден теми самыми силами, которые находятся в таком контрасте с его человечностью».

Этот Гоголь — создатель величайшего художественного бреда, такого бреда, который есть часть человеческой жизни. И этого Гоголя и увидел — точнее услышал, когда вчитывался в любимого автора Мусоргский. Задолго до Розанова, Анненского, Мережковского, Адамовича, Набокова и многих-многих других чутких читателей XX века. И воплотился этот мерцающий «шинельный бред» — прав был Асафьев! — в его «Женитьбе».

В сущности, прозаик Гоголь начался с повести «Ночь накануне Ивана Купала», написанной в 1829-м. Композитор тоже, подобно писателю, начинал с фантастического «бесовства», изобразив его в музыке «Иванова ночь на Лысой горе». Здесь — бесы, ведьмы и сам сатана в их привычно-народном обличье. В «Женитьбе» Мусоргского появились бесы, выпрыгнувшие из кошмаров Гоголя, бесы, в которых запечатлелось «человеческое, слишком человеческое»...

Нет смысла гадать, почему Мусоргский остановился после первого действия. О любви к своему незаконченному детищу он будет говорить и позже. Всего скорее — внутренне перерос само задание: написать «прозаическую» оперу. Тем более что его ждал уже новый, быть может, самый важный замысел.

Глава четвертая «БОРИС ГОДУНОВ»

Первая редакция

Время рождения великой оперы начиналось тревожно^[75]. В августе Петербург застилало дымом. Горели окрестные леса, торф. В городе вспыхивали пожары. В иных районах было трудно дышать. В августе огонь чуть было не подобрался к Александро-Невской лавре. Но осенью, когда на вечерах у знакомых зазвучала «Женитьба», погода наладилась. А в первую неделю ноября уже началась настоящая зима. Термометр показывал около восьми градусов холода. Замерзла Мойка, Невка, Фонтанка, Лиговка. По Неве шел лед, мосты были разведены. Переправиться на другой берег можно было только по каменному Николаевскому мосту. Там была страшная толкотня: толпы людей, застрывшие экипажи. Но скоро стала и Нева. Появились катки. Визг коньков и смех веселил душу тех, кто шел мимо по заснеженным улицам.

Но к концу ноября снова задул влажный морской ветер, и зимние забавы закончились столь же скоро, как и начались. На заброшенных катках стояла вода, чуть ли не по колено. Народ ежился, вжимая головы в воротники. Еще недавно так легко шагалось по раннему снежку. Теперь каждый с ожесточением месил грязь.

Замечал ли эти капризы погоды Модест Петрович Мусоргский? Или весь был погружен в свой звуковой мир? На квартире у Опочининых ему было хорошо. Вечерами он часто сидел за роялем. «Примеривал» звучание фраз. Иногда взгляд падал на нотную бумагу, и в трепетном вечернем свете записывалась музыка.

Загадки почерка... Если пережив — и не раз — музыкальную драму «Борис Годунов», начиная с щемящего мотива вступления и до громогласных народных сцен, вдыхая эту музыку, ее мощь, пытаешься представить портрет автора, воображение нарисует что-то огромное и «всклокоченное», как знаменитый портрет Мусоргского работы Репина. И какая может быть рука у человека, писавшего эти ноты? Мерещится что-то большое, сильное, какой-то «мощный кулачище»... Но у Мусоргского была изящная рука музыканта, быть может, даже — по старой гвардейской привычке — несколько «холеная». А почерк? Чувствуя творческую отвагу, безоглядную, даже бесшабашную, вспоминая ту переменчивость настроения, которая сопровождала Мусоргского всю его жизнь, ожидаешь

увидеть что-то яростное и тоже «взъерошенное»... Но почерк композитора — тверд, спокоен и ясен. Без каких-либо каллиграфических изысков на титульном листе либретто выведено большими буквами и подчеркнуто: «Борис Годунов». Ниже — буквами поменьше — «Опера». Далее тщательно вымарана одна строка. Под нею: «...в четырех частях. М. Мусоргского. Сюжет заимствован из драматической хроники того же названия Пушкина, с сохранением большей части его стихов».

Надпись в середине — наискось, с росчерком — будет сделана много позже, после окончания последнего варианта. Несколько строк снизу листа — с неожиданной правкой: «NB. Задумано в зиму 1867 г.»... Здесь рука композитора остановилась. Слово «зима» и год — вычеркнуты, сверху вписано: «осень 1868 г.».

Трудно постижима описка... Быть может, в первый раз о «Борисе» и вправду подумалось в конце 1867-го? Вслушиваясь в «Каменного гостя» Даргомьжского, он — для себя самого — мог подумать о другой пушкинской драме. Лишь более дерзкая идея — «прозаическая» опера по Гоголю — могла оттеснить на время первоначальное намерение. Или за этой поправкой стоит иное: в 1867-м — не идея оперы, но случайная мысль о «Годунове» или даже его предчувствие?

Зарождение замысла, его созревание, воплощение... Известно одно: идею о «Борисе» подсказал Владимир Васильевич Никольский. Но ведь и летом, сочинив первое действие «Женитьбы», Мусоргский ощутил со всей отчетливостью: что-то вызрело в нем, какую-то важную черту в своей жизни он переступил.

Осенью нужен был лишь толчок. Или — напоминание о разговоре, случившемся зимою 1867-го... Быть может — шутействовали с Никольским, изображая из себя каких-нибудь дьячков XVII века, «дьяинька» и заметил мимоходом о невероятном историческом чутье Пушкина... Или — слушал Владимир Васильевич «Женитьбу» и, как чуткий к музыке человек, ощутил вдруг невероятный размах дарования друга, который в гоголевской комедии вряд ли мог проявиться в полную силу. Вот если б Модест Петрович взялся за пушкинского «Бориса»...

Идеей «Годунова» загорелась Людмила Ивановна. Сестра Глинки, как никто другой, ощущала ту огромную силу, которая исходила от мягкого и деликатного Мусорянина. И чтобы пушкинская драма была всегда перед глазами композитора, она поднесла ему том из собрания сочинений Пушкина с «Борисом Годуновым». В книгу — между страницами — специально были вклеены чистые листы для будущего либретто. Сюда-то Мусоргский, чрезвычайно довольный подарком, и впишет поначалу: «NB.

Задумано в зиму 1867 г.», — и переправит:

«Задумано в осень 1868 г.; работа начата в октябре 1868 г. — Для этой-то работы и сооружена сия книжица Людмилою Шестаковой».

Еще до начала работы над «Борисом», 4 октября, Мусоргский, как и чуть ли не весь их музыкальный кружок вместе с Даргомыжским, окажется в Мариинском, на первом представлении «Лоэнгрин». Не будет лишь Балакирева: тот не вернулся еще с юга России. Впрочем, Милий наверстает упущенное чуть позже, увидит оперу Вагнера в ноябре. И тут же выскажется в письме к Николаю Рубинштейну: «В первый и последний раз слушал „Лоэнгрин“»^[76].

Непримиримыми оказались и питомцы Балакирева. Как вспомнит Римский-Корсаков, «„Лоэнгрину“ было выражено, с нашей стороны, полное презрение, а со стороны Даргомыжского неистощимый поток юмора, насмешек и ядовитых придинок»^[77].

Сколь искривленными путями пробивает подчас себе дорогу новое искусство! Создатель *новой* оперы Вагнер оказался «непризнанным» в среде русских музыкантов, не менее его жаждавших новой музыки. Не последнюю роль в этом «презрении» сыграло слово «Баха». Когда-то он разошелся с другом юности, Александром Серовым, на «Руслане» Глинки. Стасов принял детище Глинки со всей горячностью, Серов, высоко ценивший Глинку, — с оговорками. Когда трещина между бывшими друзьями станет неодолимой, каждый из них в запальчивости готов будет отрицать то, что хвалил другой. Серов был вагнерианец. И «Бах» не мог не обратить чрезмерно критического взора в сторону его кумира. Ко всему прочему неистовый поборник нового русского искусства Стасов обладал даром внушения. И мог ли тот, кто шел за ним, оценить по достоинству и музыку автора «Риенци», «Тангейзера», «Лоэнгрин»^[78], само его значение в истории мировой культуры?

В 1863 году в свой отклик на приезд немецкого композитора в Россию Серов ввернет фразу: «...он продумал и пережил внутри себя целые миры мыслей»^[79]. 3 ноября 1868 года в письме к «Баху» Балакирев — не без издевки — выразит свое антисеровское и антивагнеровское умонастроение: «После „Лоэнгрин“ у меня трещала голова, как будто я „продумывал миры“ и всю ночь видел во сне гуся»^[80].

Даргомыжский мог бы судить о великом немце вне зависимости от Стасова. Но он шел к новой опере совершенно *другим* путем. Вагнеровская привязанность к мифу способна была оттолкнуть тех, кто на первое место ставил психологическую точность в декламации, реализм в изображении

характеров и человеческой природы.

Лето 1868-го для новой русской школы — это и новые куски «Каменного гостя», и «Антар» Римского-Корсакова, и его наброски к «Псковитянке», и «Вильям Ратклиф» Кюи, и новые вокальные сочинения Бородина, и «Женитьба» Мусоргского. Встретившись в сентябре, они могли видеть, насколько самостоятелен и оригинален путь каждого из них. На постановку «Лоэнгрин» они не могли явиться без заведомо предвзятого отношения к знаменитому немцу. Но когда авторитеты — Стасов, Балакирев, Даргомыжский — отвергали Вагнера «с порога», Мусоргский оказался наиболее несговорчивым. За год до Мариинки, до «Лоэнгрин», он напишет Корсиньке^[81]: «Мы Вагнера часто ругаем, а Вагнер силен, и силен тем, что щупает искусство и теребит его... Будь он талантливее, он бы не то сделал». Фраза о недостатке таланта навеяна, конечно, Стасовым; свое же непосредственное ощущение — «силен». И в этом подспудном противостоянии общепринятому мнению высоко ценимых людей сказался не только «строптивый» характер.

Вагнер тоже стремился изменить застарелые оперные формы. И у него, как и у Даргомыжского с Мусоргским, усиливается роль речитатива.

Но после «Женитьбы», после той новой музыкальной драмы, которая приоткрылась ему через работу над «прозаической» оперой, Мусоргский должен был смотреть на серовского кумира особым взглядом. В октябре 1868-го Модест, похоже, согласен с мнением товарищей. Вагнер мог видаться последователем все той же «немецчины», которая здесь, в России, боролась с русским началом в музыке. Автор «Лоэнгрин» был значителен, он был *настоящий*, но корни его музыки и корни той мелочной критики, которая то и дело «покусывала» новую русскую школу, были одни. В монументальности автора «Лоэнгрин», в самой идее цикла опер о «Нибелунгах» проглядывала знакомая немецкая методичность. Да и сходство в исканиях Вагнера и Мусоргского оборачивалось глубинным различием.

«Лоэнгрин» писался на основе средневекового произведения неизвестного автора. В опере явится германская знать, в либретто замелькают слова «король», «герцог», «граф». Здесь есть недобрые души, которые сеют раздор, есть девушка, которая надеется на спасение от руки таинственного рыцаря, есть и этот романтический пришелец, Лоэнгрин. В музыкальной драме сплетаются история любви, которая закончилась разлукой, и предание о рыцаре, призванном сражаться за добро, способном, волею Божией, вершить чудесные дела. Вагнер отсылал зрителя к средневековой легенде о Святом Граале, чаше с кровью Христа, охраняя

которую, рыцари приобщались святому подвижничеству и вместе с тем получали в дар вечную юность.

У Мусоргского тоже будет знать — царь, бояре — и тоже явится смута. Но за всем стоит не миф, но попытка воскресить далекое прошлое. История не как сумма «событий», не как нравоучительное сказание, но как свершение, как трагедия царя, трагедия народа. Трагедия, за которой проглядывает понимание высшего назначения человеческого существа.

Восприняв однажды идею создания национальной русской музыки, Мусоргский двигался согласно этому намерению. Из всех товарищей по искусству он был наиболее последовательным, до упрямства.

*

Это было слишком особенное произведение, чтобы сочиниться так, как пишутся обычные оперы. Музыкальная драма Мусоргского начала рождаться задолго до его собственного появления на свет. Ее исток — середина 1820-х. Молодой и уже знаменитый в кругу литераторов поэт Пушкин — в новой опале, он сослан в родовое имение Михайловское.

Там, в далеком Петербурге, будет декабрьское восстание, грохот пушек, визг шрапнели, долгое расследование, казнь пятерых мятежников, ссылка других участников в далекую Сибирь. Среди них — множество друзей. Его судьба — унылое прозябание да нянины сказки и песни. К ним он прислушивался. Многие начинал воспринимать совершенно по-особенному... И всё более входило в него ощущение иной жизни, не только его, Александра Сергеевича Пушкина, но — всей Руси, всей России. Здесь, в Михайловском долгом сидении, Пушкин вращался в народную жизнь, постигал исконные ее основы, погружался в мировую культуру, в творчество. Он уже способен видеть мир и глазами крестьянина, и глазами правителя, и глазами историка. Не потому ли явилось желание написать историческую драму? Работая над «Борисом Годуновым», Пушкин признавал над собой одного лишь учителя — Шекспира. Его стереоскопическое зрение, его умение видеть предмет сразу с различных сторон — вот что унаследовал русский поэт. Только такое видение событий и дает возможность различать за цепочкой далеких событий подлинную русскую историю, самый ее смысл.

Всякий подлинный писатель, создавая произведение, может ощутить, насколько оно бывает «неподатливым», насколько этот «ребенок» — будь то поэма, стихотворение или роман — «своевольничает», не хочет

следовать желаниям своего «родителя». А если не произведение создается, если «делается» история? Как часто людские помыслы входят в столь неожиданные повороты событий, что итог их становится чудовищным.

Друзья Пушкина выходили на Сенатскую площадь, пытались изменить ход истории, в сущности, не понимая этого смысла. Есть желания людские — и есть их воплощение, совсем непохожее на замысел. И Борис восходит на престол, полный благих намерений. Но именно это правление заканчивается его собственной гибелью, гибелью сына, концом всей «несостоявшейся» династии Годуновых. У края пропасти стоит и всё русское царство, весь русский мир.

Кажется почти невероятным, что современники готовы были видеть в пушкинском «Борисе Годунове» лишь иллюстрацию к «Истории государства Российского» Карамзина. Впрочем, и привычное толкование: муки совести и неотвратимость исторического возмездия — тоже лежит лишь на поверхности пушкинского создания. В образе Пимена открывался иной смысловой горизонт трагедии, заставляющий вспомнить о Суде Божьем. Лавина событий, переданная непрерывным чередованием эпизодов драмы Пушкина, — это и есть воплощение Высшего Суда, неумолимого и неостановимого.

Обычный убийца еще может надеяться на прощение. Грех Бориса — не только «человеческое» преступление. Он лежит много глубже. Ведь правитель Годунов при живом царе Федоре Иоанновиче не знал этих мук, как не знал и настоящих бедствий. Он был *успешный* правитель, потому его и могут «угovarивать» на царство. Но вот Годунов возложил на себя монарший венец, заместив Димитрия, кому право на престол дано было рождением. И тотчас потревоженная тень убиенного начинает преследовать незаконного царя, она вторгается во внутренний мир Годунова, вытесняя все прочие помыслы, превращаясь в навязчивый кошмар (Мусоргский еще более заострит — «и мальчики кровавые в глазах»)/

Годунов не хотел крови. Он хотел власти ради всеобщего благоденствия:

...Я думал свой народ
В довольствии, во славе успокоить,
Щедротами любовь его снискать...

Но всё рассыпается в прах. И его правление, и само русское государство. Тема цареубийства превратилась в тему Богоубийства. Потому

столь страшное возмездие оно несет на себе — возмездие не только «ложному» царю, но всему его царству. Ни Годунов, ни бояре, ни Самозванец, ни Шуйский — не могут этого понять. Первым, почуяв пришествие страшных лет смуты, прозревает народ. В последней ремарке драмы ощутимо страшное дыхание исторической неизбежности: «народ безмолвствует».

Древнейшее чувство судьбы и возмездия. Этим дышит пушкинский «Годунов». И в этом, главнейшем, «Борис» Мусоргского, сколь бы он ни отличался от первоисточника, наследует трагедии Пушкина. Эта музыкальная драма — совершенно особенное произведение. Не просто: выбрал композитор исторический сюжет, нашел подходящее литературное сочинение для либретто, перелицевал его для своей оперы — и начал перелagать на музыку. Священное и страшное «чувство крови» у Мусоргского ощутимо в каждой «клеточке» создаваемого им произведения. Мусоргский вслушивается в человеческую речь — не важно, царь то, летописец Пимен, беглый монах или простолюдин. Через разные голоса он вслушивается и в русскую историю, и в — Пушкина, который явил особое видение этой истории.

*

Пушкин писал трагедию сценами. Без деления на акты, действия или картины. Смена сцен передавала особую стремительность исторических событий.

Мусоргский внимательно читает Пушкина. «Борис Годунов» значительно больше «Каменного гостя», писать сцену за сценой — невозможно, время спектакля ограничено. Здесь, напротив, нужно было замедление. Сюжет должен был проступить сквозь пунктиром намеченное действие.

Он сокращает всё, что касается боярских интриг. Только в лице Василия Шуйского двуличие знати явится на сцену. Первая сцена пушкинской трагедии — разговор князей Шуйского и Воротынского — исключена. Начать нужно было сразу с главного противостояния: народ и власть. В заветном томе, подаренном Шестаковой, композитор читает вторую сцену, озаглавленную «Красная площадь». Народ в растерянности, реплики из толпы — о Годунове: «Неумолим!.. Его страшит сияние престола... О Боже мой, кто будет нами править?..» Затем — выход думного дьяка Щелкалова:

Собором положили
В последний раз отведасть силу просьбы
Над скорбною правителя душой...

Опера должна была начаться отсюда. Но здесь еще не хватало самого действия. Взгляд Мусоргского переходит на следующую сцену — «Девичье поле. Новодевичий монастырь». Скопление народа, из отдельных реплик проступает сюжет: бояре и патриарх еще раз пытаются уговорить Годунова взвалить на себя бремя власти. И Борис дает согласие.

Эти сцены и станут началом действия оперы. На титульном листе либретто Мусоргский предупредит о первоисточнике: «с сохранением большей части его стихов». Но как изменится пушкинский текст под его пером в самом начале!

Что сподвигло его на переделки? Что вставало перед мысленным взором, когда он вписывал в книгу Шестаковой — рядом со стихами Пушкина — свой вариант трагедии? Могло мелькнуть давнее воспоминание: лютая зима, ослепительное солнце, толпы народа, он сам в одном ряду с товарищами по Школе гвардейских подпрапорщиков. Прах почившего государя Николая I перевозят в Петропавловскую крепость. Пушкин описывал Москву: «...смотри: ограда, кровли, все ярусы соборной колокольни, главы церквей и самые кресты унижены народом». Тогда и в Петербурге толпа затопила площадь, растеклась по улицам. И так же — от одного края к другому — двигался шум голосов. «Народ завыл, там падают, что волны, за рядом ряд... еще... еще...» И тогда — показался эскорт. И народ — такими же волнами, быть может, чуть беспорядочнее, — стал валиться на колени. Разумеется, была гвардия. Да и сам он, совсем юный, был среди тех, кто представлял «силу». Народ на коленях — и рядом обязательно представитель власти, пристав. Мусоргский вглядывается в сцену. Видит ее совершенно отчетливо. Появляется ремарка: «Двор Новодевичьего монастыря под Москвой. Выходные ворота в монастырской стене с башенкою. Входит пристав».

Позже, в годы реформ, он тоже мог видеть противостояние «власть имущих» и только-только получивших волю крестьян. И — совсем недавние воспоминания — сами крестьяне, лето, сельцо Шилово, он в гостях у брата наблюдает за мужиками и бабами. И яркие, картинные персонажи сами собой просятся на бумагу.

Мусоргский вслушивается в голоса. Они ложатся на музыку. Стих ломается. Это поначалу почти проза. Деление на стихотворные строки

лишь подчеркивает паузы. Музыка первых тактов — жесткая, слова пристава — хлещут, как плетка.

Пристав (к народу).

Ну, что ж вы?
Что ж вы идолами стали?
Живо, на колени!
Ну же! (*Грозит дубинкой.*)
Да ну! Эко чёртово отродье.

Музыка в ответ — с интонацией стоны и плача. И тяжести, легшей на тела и души. Реплика — «Народ на коленях».

Народ.

На кого ты нас покидаешь, отец наш!
Ах, на кого-то да ты оставляешь, кормилец!
Мы да все твои сироты беззащитные.
Ах, да мы тебя-то просим, молим
Со слезами, со горючими:
Смилуйся! Смилуйся! Смилуйся!
Боярин-батюшка! Отец наш!
Ты кормилец!
Боярин, смилуйся!

Музыка затихает: «Пристав уходит. Народ остается на коленях». Хор должен был распаться на отдельные голоса. Мусоргский не зря этим летом вглядывался в мужиков, баб, в их жесты, в беглые фразы, в разговоры, ругань, жалобы. Диалог его — естественен и прост. Сначала мужские голоса:

— Митюх, а Митюх, чево орём?
— Вона! Почём я знаю!
— Царя на Руси хотим поставить!

Затем — женские:

— Ой, лихонько! Совсем охрипла! Голубка, соседка, не

припасла ль водицы?
— Вишь, боярыня какая!
— Орала пуще всех, сама б и припасала!

Потом — все попеременно:

— Ну, вы, бабы, не гудорить!
— А ты что за указчик?
— Нишкни.
— Вишь пристав навязался!
— Ой, вы, ведьмы, не бушуйте!

Ушел образ пушкинской бабы с ребенком, — на сцене его изобразить было бы делом немислимым. Пришла другая баба («Ой, лихонько! Совсем охрипла!»). «Скоморошистый» юмор Пушкина («Нет ли луку? Потрём глаза. — Нет, я слюней помажу») оборачивается простоватым, но словно с живой натуры списанным: «Митюх, а Митюх, чево орём?»

Музыкальная проза «Женитьбы» подтолкнула летом на приглядку, собрание крестьянских «типажей» — и вдруг хлынула в оперу, смешиваясь с пушкинским словом. Далее либретто должно было снова почувствовать стих, но в пушкинский пятистопный ямб музыка крестьянской речи не укладывалась, и потому полилась четырехстопным хореем, размером народных припевок:

Баба.

Ах, пострел ты, окаянный!
Вот-то нехристь отыскался!
Эко, дьявол, привязался!
Прости Господи, бесстыдник!
Ой, уйдёмте лучше, бабы,
Подобру да поздорову,
От беды да от напасти!

(Приподнимаются с колен.)

Крестьяне.

Не понравилась кличка,
Видно солоно пришлася,
Не в угодую, не по вкусу.
(Смех.)
Ведь мы в путь уж собралися.

(Усиливающийся смех.)

После эпизода «безначалия», когда из общего хора выступили отдельные голоса, создав ощущение толпы *разношерстной*, запечатлев всю пестроту характеров, нужно было толпу заставить снова заголосить в один голос. Мусоргский вставляет ремарку: «*Появляется пристав. Завидя его, бабы опускаются на колени... Прежняя неподвижность толпы*». Но пристав не может говорить народным стихом, размер снова ломается:

— Что ж вы? Что ж смолкли?
Аль глоток жалко?
(Грозя дубинкой) Вот я вас!..

Народ тараторит, четырехстопный хорей усечен до трёхстопного, «расторопного»:

— Не серчай, Никитич.
Не серчай, родимый!
Только поотдохнем,
Заорем мы снова.

Но «в сторону» можно сказать привычной четырёхстопной «припевкой»:

— И вздохнуть не даст, проклятый!

Эпизоды из третьей сцены пушкинской трагедии преобразились и переместились в начало оперы. Речь Щелкалова — тоже изменилась. Пушкинский дьяк говорит о печальном, но говорит спокойно, он «повествует» и призывает молиться так же, как сделал бы в любой другой раз:

...Собором положили
В последний раз отведасть силу просьбы
Над скорбною правителя душой...

Если следовать этому тексту — улетучится второй план всей сцены. Народ у Пушкина и притворяется («Нет, я слюнёй помажу»), но он же и горюет, и совершенно искренне:

О Боже мой, кто будет нами править?
О горе нам!..

Надсадный вопль толпы у Мусоргского: «На кого ты нас покидаешь, отец наш!» — в опере должен был усиливаться, укрепиться в музыке. И у него народ переживает странное раздвоение — и печалится, и притворяется. Но скорбь должна стать не только народной, тревога наполняет всё Московское царство. И дьяк Щелканов, «не попадая в стих», но точно вкладывая слова в музыкальные фразы, не говорит — выводит со *страданием*, с паузами-вздохами: «Православные! Неумолим боярин! На скорбный зов Боярской Думы и патриарха и слышать не хотел о троне царском. Печаль на Руси... Печаль безысходная, православные!..»

Народ Мусоргского не стесняется просторечий. В четкий пушкинский стих врывается иная речевая стихия. Русский литературный язык был еще молод. Когда говорят о его рождении, называют обычно несколько имен: Карамзин («История государства Российского»), Крылов (басни), Жуковский (стихи) и — Пушкин, Пушкин, Пушкин, в разных жанрах, родах и видах литературного творчества. Национальному языку всегда предшествует «многоречие»: церковнославянский, язык деловой письменности, просторечие, множество диалектов. С Пушкиным в русский язык вошла смысловая четкость. В лице будущего национального русского поэта, как и его товарищей, учили особому искусству — предельно точно выражать свою мысль. И не случайно юный Набоков будет не просто читать пушкинские заметки к ненаписанной «Истории Петра Великого», но будет учить их наизусть: он ощутил, что в пушкинской прозе особое качество: кратчайшее расстояние между словом и смыслом. У Мусоргского — кратчайшее расстояние между смыслом и интонацией. И оно требует подчас особой речи. Впрочем, уже у Пушкина — сквозь четкую литературную речь — временами пробивается иная:

Жил-был поп,
Толоконный лоб.
Шел поп по базару
Посмотреть кой-какого товару,
А навстречу ему Балда
Идет, сам не зная куда...

«Сказка о попе и работнике его Балде». Ритм фразы, если их выкрикивать резко, жестко, напомнит базарную ругань. Если же произносить слова мягче, — стих зазвучит затейно, как у зазывал. В середине века Некрасов даст свой образец такой народно-поэтической речи:

...У дядюшки у Якова
Хватит про всякого.
Новы коврижки,
Гляди-ко: книжки!
Мальчик-сударик,
Купи букварик!
Отцы почтенны!
Книжки неценны;
По гривне штука —
Деткам наука!

В начале XX века то же слово проступит и у изысканнейшего, но и чрезвычайно чуткого Иннокентия Анненского:

Шарики, шарики!
Шарики детские!
Деньги отецкие!
Покупайте, сударики, шарики!
Эй, лисья шуба, коли есть лишни,
Не пожалей пятишни:
Запущу под самое нёбо —
Два часа потом глазей, да в оба!

Русский раешный стих. Зазывный, затейный, «разговорчивый». Всели

может схватить точное, выверенное слово? Почему Пушкина так тянуло к простонародью. Почему он советовал учиться языку у московских просвирен?

Раек — обыденно явление в российской жизни XIX века. Зазывала, рассыпая остроты, заманивает народ. Тот стекается с разных сторон к ящику. И если настанет твой черед заглянуть в окошечко, то увидишь, как меняются, одна за другой, картинки под залиvistое балагурье раешника. Рассказ в иллюстрациях. Занятный, потешный. Народ толпится, каждому хочется заглянуть. Посмеивается, на каждую реплику отвечает то сдержанным хохотком, то громким гоготом.

В трагедию «Борис Годунов» язык балагана врывается с неизбежностью: начало смуты в российском государстве — это и раздор в умах, и беспорядочное смешение речи различных сословий.

Но раешный стих — со скоморошиной и балагурьем, что втекал в русскую литературу, — лишь одна ипостась «простецкого» языка. В «Бородино» Лермонтова, в его «Песне о купце Калашникове» звучит сказ. Из XX века будет хорошо видно, как ясному языку Пушкина, Гончарова, Тургенева, Чехова будет противостоять язык Гоголя, Достоевского (ранние вещи которого совсем близко стоят к Гоголю), язык Лескова. Трудно вписать в это противостояние Льва Толстого, здесь есть изумительная точность слова, но и следа нет от пушкинского «легкого слога». Скоро странный, «прыгающий» язык начнет завоевывать все большее литературное пространство. Произведения часто не *повествуют* о событиях, но именно *сказывают*. И XX век поразит обилием замечательных образцов «непричесанной» литературы: Розанов, Ремизов, Андрей Белый, Иван Шмелев... В 1928 году, после долгих споров о судьбах русского языка, один ученый вдруг бросит невероятную догадку: появление этих писательских имен — это ведь и «рождение *литературного языка*»^[82]. За столкновением двух «литературных языков», в столкновении «повести» и «сказа», мерцало давнее противостояние «Петербурга» и «Москвы», столицы и провинции, «нации» и «народа». За литературным «двуязычием» стояла трагедия русской истории и культуры. «Империя» и «почва» еще столкнутся со всею силою в начале XX века. И после этой катастрофической сшибки ученый-эмигрант мог сделать лишь один неутешительный вывод: синтез двух русских языков невозможен, хотя оба зародились в общем «лоне»^[83].

Но, быть может, раз к языку этому прибегал и «классичнейший» Пушкин, и «фантастичный» Гоголь, и одинокий Лермонтов, и «народный»

Некрасов, и многоопытный, всё выдавший Лесков, и мучительно близорукий Ремизов, и опять-таки «классичный» Анненский, — разве не жила тяга к этому «другому» слову в самой основе русской культуры? Тем более что в истоках «второго» литературного языка обнаруживается не только Гоголь, но и автор более древний, знаменитый расколоучитель протопоп Аввакум.

Мусоргский с его тягой к вслушиванию в живую речь, с его интересом к всякому «раешничеству», «скоморошеству», стал и музыку, сами ее законы, настраивать на этот особый лад. «Митюх, а Митюх, чево орём?» — эта речевая стихия отражается в столь точных интонационно узнаваемых фразах, что очевидным становится: их и невозможно было бы пропеть иначе. Любое *иное* интонирование превратилось бы в ложь. Мусоргский невероятно чуток к речи. И здесь — не только запечатлелась интонация отдельных персонажей, как у Даргомыжского. За двумя репликами — «Митюх...» и «Вона!..» — схвачено целое сословие. Речь дьяка Щелкалова, речь царя Бориса, речь летописца Пимена, Варлаама, юродивого... Не только психологическая точность, но и — что не удавалось еще ни одному композитору — точность «сословная», точность историческая.

Когда Мусоргский будет писать монолог Бориса в сцене венчания на царство, когда он переместится в келью Пимена, вообще в большинстве случаев — он не будет совсем уж далеко отходить от пушкинского текста. Разве что несколько сократит. Да еще прибавит пение отшельников за сценой — и рядом с разговорной речью персонажей потечет словесным «контрапунктом» церковнославянский: «Боже крепкий, правый, Внемли рабам Твоим, молящим Тя! Дух лжемудрия лукавый Отжени от чад твоих, верящих Ти!»

Но то — лишь малые «вкрапления» особого велеречия. Эти молитвы-песнопения понижут всю оперу, заставляя все время помнить о Божьем суде. Высшая Сила у Пушкина может явиться через саму лавину событий. У Мусоргского ее присутствие тесно связано с хором. Песнопения за сценой и дают его драме иное измерение: на сцене кипят земные страсти, хор за сценой словно звучит из другого мира, где «вечный покой».

*

Чтобы закончить необычайное произведение, Пушкину понадобился год. Мусоргский писал свою оперу особым образом: сочинял, держа в голове, играл знакомым, словно «обкатывая» все нюансы, потом записывал

клавир. К оркестровке приступит позже.

Горячность, с какою Мусоргский принялся за дело, была небывалой. Жизнь словно разделилась на две: жизнь внешняя — и творчество. Работа кипела. Жизнь словно летела. И общий очерк оперы быстро наливался музыкальной «плотью». Начал он воплощать свой замысел в конце октября. 4 ноября он уже закончит клавир первой картины первой части. 14-го — вторую картину, то есть уже всю часть. После этого можно было чуть отдохнуть, и на следующий день — Мусоргский у Даргомыжского, где исполнялся «Каменный гость». Мусорянин взял на себя партии Лепорелло и дона Карлоса, как всегда, был неподражаем. 17-го — он на дне рождения доброй Людмилы Ивановны Шестаковой. С радостью узнал, что Римлянин не отстаёт — закончил партитуру хора из III действия «Псковитянки». Сразу две оперы на исторические сюжеты писались не случайно: само время дышало интересом к истории и русскому прошлому.

Пятого декабря Мусоргским закончена сцена в келье Чудова монастыря, первая картина второй части оперы. Далее ждала «Корчма на литовской границе».

Там, где нужна была ровная речь, Мусоргскому не с руки менять классический подлинник. А «корчма» и у Пушкина полнится затейным «народным языком». Композитор разве что изменил вес каждого из пушкинских бродяг, беглых монахов. Варлаама стало «больше», Мисаила — чуть «меньше». На одном эпизоде композитор застрял.

Варлаам, бродяга в рясе, должен был запеть. Мусоргский чувствовал, что это должен быть особый номер. Пушкин не дал текста. Обошелся лишь указанием: «Монахи пьют; Варлаам затягивает песню: Как во городе было во Казани».

Можно было бы вставить эту народную песню, если бы вписалась она в его драматургию. Но всего нужнее был текст. А как сыскать его? Где?

Стасов вырубил. Выкопал-таки нужные слова в «Древних русских стихотворениях», сборнике Худякова. 9 декабря, на концерте РМО в зале Дворянского собрания, где за дирижерским пультом стоял Балакирев, и вручил текст долгожданной песни Мусоргскому.

Композитор, похоже, и не знал, что Пушкин имел в виду совсем другую песню. Но радовался как ребенок. И, конечно, не тем словам, которые читал. А тому, что сюжет песни к опере подходил идеально. А текст — что текст! Над текстом можно было и поработать.

Песня из сборника называлась «Про Казань». Перечитывая листок, поднесенный Стасовым, он не торопился помещать его в свою книгу с либретто.

Уж вы люди ли, вы люди стародавние!
Молодые молодцы, послушайте,
Еще я вам расскажу про царевый про поход,
Про грозна царя Ивана Васильевича.

Столь эпический зачин никак не подходил для его драмы. Варлаам опорожнил кружку с вином, кровь в жилах закипела, он и загорланил... Тут и музыка должна была ходить ходуном. Остальную часть песни вписал в свою «пушкинскую книгу», чувствуя: многое надо править.

Сюжет был хорош. «Разгульный». Слова?.. Модест Петрович тронул текст в одном месте, вписал кое-что в другом. Большая часть текста сохранилась, но всё вместе изменилось до неузнаваемости. Начал с пушкинских слов: «Как во городе было, во Казани». Далее — полетело свое: «Грозный царь пировал да веселился». И сразу песня так и заходила, вместе с разухабистой своей темой, слова словно сами выпрыгивали из этой музыки:

Он татарей бил нещадно,
Чтоб им было неповадно
Вдоль по Руси гулять.

Далее пригодился худяковский текст, он только ритмически иначе «заплясал», да и словечки капельку пришлось подправить:

Царь подходом подходил да под Казань-городок;
Он подкопы подкопал, да под Казанку под реку...

Песня из сборника тяготела к эпике: «Что и тут-то наш грозен царь прикручинился, он повесил буйну голову на правое плечо, утупил он ясны очи во сыру мать-землю...» Всё это нужно было взвинтить, чтобы сначала как бы «пригасло» —

Грозный царь-от закручинился,
Он повесил головушку на правое плечо...

А потом ходуном заходило:

Уж как стал царь пушкарей сзывать,
Пушкарей все зажигальщиков,
Зажига-а-альщиков!

И далее всё нужно было взболтать: «Воску ярого свеча затеплилася...»? Нет — «задымилася». Бочка «загорелася»? — Нет, «закружилася». Он и сам не подозревал, какую — вторя музыке — дивную литературную работу совершил. Тут всё движется как живое. И скоморошина какая-то есть в этом разгуле: и жестоко, да и смешно, ведь не «взорвалася» и даже не «грохнула», но — с усмешечкой — «хлопнула». Так и вылепилось историческое предание пополам с карикатурой:

Задымилася свечка воску ярова,
Подходил молодой пушкарь-от к бочечке.
А и с порохом-то бочка закружилася.
Ой, по подкопам покатила,ся,
Да и хлопнула.

В финале он сочинял слова, словно бежал за музыкой. Тут из худяковского текста сгодилось только числительное:

Завопили, загалдели зли татарове,
Благим матом заливались.
Полегло татаровой тьма тьмущая,
Полегло их сорок тысячей да три тысячи.
Так-то во городе было во Казани...

Да, не тягучая песня «Про Казань». А разудалая, разгульная песня Варлаама. В оставшейся части сцены можно было не терзаться с текстом, Пушкин сам выводил. Только вот в сцене с приставами живую разорванность речи подчеркнуть...

Сцена так ему нравилась, что в декабре на одном из вечеров — не то у Пургольдов, не то у Даргомыжского, не то у Шестаковой — решился ее показать даже не совсем завершённую. Даргомыжский, услышав начало рождаемой оперы, когда народ, понуждаемый плетками, падает на колени и голосит, упрашивая Бориса взойти на престол, а затем «Корчму» — был в

восхищении. И — совсем уже ослабший — не мог не выразить своего чувства: «Мусорянин идет еще дальше меня!»

*

«Борис» рождался невероятно быстро. За два месяца с небольшим — часть октября, ноябрь и декабрь — сочинена была уже половина оперы! Стасов, всегда готовый подтолкнуть своих нерадивых подопечных к работе, тут сразу почувствовал, какая сила ожила в Мусоргском. Еще 11 ноября, когда только-только была закончена первая сцена, у него в письме к Корсиньке сквозь рассуждения о возможном вечере у Пургольдов проскочит: «Мусорянина, разумеется, никакими пряниками не вытянешь из берлоги».

Кажется, когда Мусоргский писал своего «Бориса», другой жизни почти не существовало. Он не отвлекался ни на что. Лишь одно сочинение все-таки зазвучало в его душе вместе с «Борисом»: в конце 1868 года он оркеструет свой романс четырехлетней давности «Ночь». Стихотворение Пушкина пронизано и тихой грустью, и трепетом возможного счастья, и предвкушением радости.

Мой голос для тебя и ласковый и томный
Тревожит позднее молчанье ночи темной.
Близ ложа моего печальная свеча
Горит; мои стихи, сливаясь и журча,
Текут, ручьи любви; текут полны тобою.
Во тьме твои глаза блистают предо мною,
Мне улыбаются — и звуки слышу я;
Мой друг, мой нежный друг... люблю... твоя... твоя!..

То ли воспоминание. То ли игра воображения. И та взволнованность, которую после будешь вспоминать с благодарностью за пережитое.

В романсе — в окончательной его редакции — певучий пушкинский стих превращается в сбивчивую, взволнованную речь Мусоргского. Стихи ломаются, становятся полупоэзией-полупрозой. Еще точнее — драмой:

«Твой образ ласковый так полн очарованья, так манит к себе, так обольщает, тревожа сон мой тихий в час полночи безмолвной... И мнится, шепчешь ты. Твои слова, сливаясь и журча чистой струйкой надо мною, в

ночной тиши играют, полны любви, полны отрады, полны все силы чар волшебной неги и забвенья. Во тьме ночной, в полночный час твои глаза блистают предо мной. Мне... мне улыбаются, и звуки, звуки слышу я: мой друг, мой нежный друг! люблю тебя, твоя, твоя».

Конечно, рядом с пушкинской лирикой это — лишь бледное ее подобие, как прозаический перевод с неизвестного подлинника, «подстрочник». Но музыка начинается с мягкого тремоло, с этого дрожания звука, в котором запечатлелось и струение лунного света, и душевное томление. В романсе живет ночная тишина, нервное ожидание, здесь ощутимо прерывистое дыхание в предчувствии встречи. У Пушкина — поэт наедине со своим воображением и перед листом бумаги. У Мусоргского — не то состояние счастливой полудремы, не то пробуждение в момент свидания: «Твои глаза блистают предо мной...»

Романс, сочиненный еще в 1864-м, окутанный теплыми звуками оркестра в декабре 1868-го, во всех четырех редакциях посвящен женщине, о которой, кроме ее имени, не известно почти ничего. Только в Публичной библиотеке, спустя более столетия, отыщется почти случайная ее записка на бумаге с фамильным гербом, отправленная 4 марта 1864 года Балакиреву:

«Надеясь на вашу любезность, Милий Алексеевич, прошу известить меня, когда и где будет генеральная репетиция концерта в пользу вашей школы — чем много утешите Надежду Опочинину»^[84].

...Одна из самых непроницаемых тайн души композитора. С какой редкой постоянностью образ женщины, что была много старше его, чье изображение затерялось в истории, чей облик не запечатлел ни один литератор, ни один мемуарист — встает в его посвящениях.

Первое октября 1859-го. Ему — двадцать, ей — тридцать восемь. «*Impromptu passionné*», то есть — «Страстный экспромт». Пьеса для фортепиано. Посвящена — Надежде Петровне Опочининой. 15 августа 1863-го. Романс «Но если бы с тобою я встретиться могла...». Посвящен — Надежде Петровне Опочининой. В словах Василия Курочкина можно прочесть намек на какую-то биографическую подробность:

Расстались гордо мы; ни словом, ни слезою
Я грусти признака тебе не подала.
Мы разошлись на век. Но если бы с тобою
Я встретиться могла!..

Но, может быть, и не было этого сюжета в жизни Надежды Петровны? Может быть, это Мусоргский хочет ей сказать о своем?

Год 1864-й — первая редакция романа «Ночь», где слова — ближе к пушкинским. Подзаголовок — «Фантазия». Тогда же появилась и вторая редакция, со сбивчивой речью. «Она» — приблизилась к композитору. 26 июля 1865-го — милая фортепианная пьеска «Шалунья» на тему ныне никому не известного Л. Гейдена. В 1866-м — романс «Желание». Ему — двадцать семь, ей — сорок пять. Дата на одном из вариантов выдает душевное смятение: «С 15-го на 16-е апреля 1866 г. Питер, (2-й час ночи)». Еще большее признание — в посвящении: «Надежде Петровне Опочининой. В память ее суда надо мной». Слова Гейне, перевод Михайлова. В последней строке знакомый в переделках Мусоргского «прозаический» перебой ритма, — как спазм, когда перехватывает дыхание. И через эти чужие слова опять сказано нечто сокровенное:

Хотел бы в единое слово
Я слить мою грусть и печаль
И бросить то слово на ветер,
Чтоб ветер унёс его вдаль...

И пусть бы то слово печали
По ветру к тебе донеслось,
И пусть бы всегда и повсюду
Оно к тебе в сердце лилось;

И если усталые очи
Сомкнулись под грёзой ночной,
О, пусть бы то слово печали
Звучало во сне... во сне над тобой.

Слова душевного прощания? Или только мучительного смятения?

«Стрекотуню-белобоку», эту «шутку» 1867 года, где он соединил два пушкинских произведения, перемежая заглавное стихотворение с другим — «Колокольчики звенят», посвятит не только ей, но и брату ее, Александру Петровичу. Показал во время музицирования, и они пришли в восторг от его чудачества? «Классик», написанный в том же в 1867-м, накануне нового года, посвящен только ей. Сатира понравилась Надежде Петровне своей необычностью?

Вопросы, вопросы, нескончаемые вопросы. Жизнь его сердца едва различима сквозь пелену времен и сроков. И все же его сочинения, — посвященные ли Надежде Петровне, связанные ли с ней, — всего более могут рассказать об этой женщине. И о нем. И о его постоянстве.

1868-й. Романс «Ночь» одет в звуки оркестра. Кем же она была для него, Надежда Петровна Опочинина? Разница в восемнадцать лет — слишком большая разница. И все же...

После ее кончины, в незаконченном «Надгробном письме», Мусоргский в отчаянии произнесет несколько фраз, за которыми лишь отблеск каких-то житейских эпизодов: *«Вы вовремя порвали „с блеском света“ связь привычки, расстались с ним без гнева; и думой неустанной познали жизнь иную, — жизнь мысли для труда святого»*. Что за история проглядывает за этими строчками? Был успех в свете? И следом — разочарование?

Женщина с особенной судьбой. Уйти в себя, жить собственной духовной жизнью... *«О, если бы могли постигнуть Вашу душу!»* — Это возглас Мусоргского из 1874-го, еще под свежим впечатлением от тягостных похорон, когда стоял он у свежей могилы. Но душу ее знали очень немногие. И Модест Петрович — один из этих немногих. *«О, если б Вам внимали в беседе, в жарком споре...»* — значит, были эти беседы, о которых не известно почти ничего. Были и споры. И — та горячность, с которой он уходил в них, и которая прочитывается за этими возгласами.

Только лишь любила музыку и ценила новых русских композиторов? С особым трепетом ловила звуки, созданные именно Мусоргским?.. *«В память ее сюда надо мной...»*

Многое из посвященного можно объяснить стечением обстоятельств: исполнил только что сочиненную вещь — и Надежде Петровне она «приглянулась». Но никакой иной женщине он не посвятил *столько* произведений. Да и кому посвятил больше? Разве что Стасову. Но это уже не просто старый товарищ, соратник, зачастую — и необходимый помощник, и двигатель, который побуждает к действию.

А в посвящения Опочининой часто вплетаются странные, непринятые в обычных посвящениях пояснения.

«Страстный экспромт». Приписка — «Воспоминание о Бельтове и Любе». Значит — читали вместе Герцена, роман «Кто виноват?». Или — говорили о нем. И разговор этот был столь значителен для юного еще Модеста Петровича, что он, под впечатлением этого общения, пишет свою фортепианную пьесу.

«Кто виноват?» — роман редкой печали. Люба, дочь помещика и

крестьянки, воспитывается в господском доме, постоянно чувствуя двусмысленность своего положения. Ей объясняется в любви учитель ее законнорожденного брата, Дмитрий Яковлевич Круциферский, и она, уверенная в своем ответном чувстве, вырывается из-под опеки отца и мачехи.

Семья живет спокойно и счастливо. Жить «устроено», воспитывать сына — что еще нужно для женского счастья? Но однажды друг семьи, доктор Крупов, знакомит Круциферских со своим знакомым, Владимиром Бельтовым, недавно объявившимся в здешних краях. Человек особой породы, словно бы предназначенный для большого дела, он не находит себе места в нынешней жизни.

Когда Печорин у Лермонтова произносил знаменитую фразу: «Верно, было мне назначение высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные», — он говорил, в сущности, не только о себе, но о целом поколении. Бельтов — из тех же «лишних людей». И вот — встречается на его пути женщина, без которой становится бессмысленной жизнь. И ее тянет к нему, потому что ведь и она — натура волевая и сильная. Ее жизнь, быть может, тоже предназначена была не для тихого семейного счастья.

И — рассыпается всё. По городу ползет грязная сплетня. Любовь Алексеевна тяжело болеет. Разгневанный Крупов требует от Бельтова, чтобы он уехал из города. Владимир уезжает к матери, потом — неизвестно куда. Добрый и слабый духом Дмитрий Яковлевич пьет. Он уверен, что не может дать счастья любимой женщине. Любовь Алексеевна с трудом пережила тяжелую болезнь маленького сына. Вскоре в городе появляется мать Бельтова. Она ухаживает за больной женщиной, которая любила его Владимира. Теперь они вместе говорят о нем...

«Воспоминания о Бельтове и Любе» — это воспоминание о пережитом? О той преграде, которая легла между Мусоргским и Надеждой Петровной? И что было этой преградой? Ее возраст? Иная причина? В душе ее — при взгляде на Модеста Петровича — боролись чувство материнские с чувствами совсем иными?

«Страстный экспромт». Название заставляет ждать музыки бурной, патетичной. Но всего более «Страстный экспромт» удивляет своим тихим, просветленным мажором. Да, в средней части музыка обретает черты драматические. Но и это — сдержанные волнения. Они пробуждаются в душе, но словно пришли из воспоминаний: всё, что было, — осталось в прошлом. «Страсть» в экспромте — подлинная, но — сдержанная. В первых тактах ее различит только очень чуткий слух. Главным образом, здесь запечатлелось просветление, та благодарность миру или Создателю за

саму встречу, за пережитое.

Грустную историю, рассказанную Герценом в романе «Кто виноват?», можно прочитать и под знаком вынесенного в заглавие вопроса: кто виноват в развале доброй семьи? «Лишний человек» с его презрением к общественному мнению или сплетня, воплотившая это мнение? Но можно прочитать и как печальную повесть совсем о другом: жизнь часто складывается против человеческого счастья. Два человека любят друг друга, но между ними — жестокое препятствие: страдания другого человека, осуждение друга, общепринятая мораль.

Надежда Петровна Опочинина и молоденький еще Модест Петрович Мусоргский. Здесь тоже была преграда, всё то же общественное мнение... «В память ее суда надо мной»... Что за оговорка? Как будто препятствие в какое-то мгновение перестало ощущаться, но потом — пришло «отрезвление» и укор со стороны той, что все-таки была старше?

И как понимать признание, оброненное однажды Мусоргским в письме к Стасову, мимоходом: «Если сильная, пылкая и любимая женщина сжимает крепко в своих объятиях любимого ею человека, то, хотя и сознается насиле, но из объятий не хочется вырваться, п. ч. это насиле — „через край блаженство“, п. ч. от этого насилия „пышет полымем кровь молодецкая“. Сравнения не стыжусь: как ни вертись и ни кокетничай с правдой, — тот, кто испытал любовь во всей ее свободе и силе, тот жил и помнит, что прекрасно жил, и не бросит тенью на бывшее блаженство».

Несомненно — воспоминание о чем-то пережитом, с той болью счастья, даже с тем ужасом возможного, пусть даже короткого счастья, когда забываешь о «мнении людском» и потом памятью возвращаешься к этим мгновениям как самым светлым минутам — часам? дням? годам? — своей жизни.

Женские образы, особо близкие сердцу Мусоргского, — бабушка, няня, Людмила Ивановна Шестакова, чуть позже — певица Анна Яковлевна Петрова-Воробьева... И все — старенькие, словно пришедшие совсем из иных времен. Две женщины — до боли дорогие: мать и Надежда Петровна Опочинина. И рядом с ее именем столько посвящений...

Но только ли в этих произведениях отразился ее лик? Есть среди образов, созданных композитором, особенно ему дорогой, именно — до боли... Раскольница Марфа в музыкальной драме «Хованщина». Он еще придет к нему. И эта опера будет писаться много долее, нежели «Борис». Быть может, и потому, что слишком дорога была Мусоргскому его героиня?

Опочинины, шесть братьев и сестра... О них писали: хорошие

знакомые матери Мусоргского. И лишь в 80-х годах двадцатого столетия вдруг становится известно: знакомые и *дальние родственники*^[85]. И вспоминается всё то же свидетельство Каратыгина, успевшего еще до страшных, разрушительных войн — гражданской, Великой Отечественной — побродить по берегам Жижецкого озера в Кареве и Наумове и услышать от старожилов: множество писем Модеста Петровича, адресованных кузине, «в которую М. П. был влюблен», исчезло навсегда — положенные с нею в гроб^[86].

Не об *этой ли* кузине говорили крестьяне села Карева?

Как легко было сразу представить *молоденькую* «двоюродную» племянницу матери. Но вот исследователи и биографы — поколение за поколением — изумленно разводят руками: не сохранилось *ни одного* письма Мусоргского к Надежде Петровне. Но если там запечатлелось то, что не допускало чужих глаз? Не эти ли письма лягут — в свой срок — с нею в сырую землю?

Чувство любви и боли, самое большое чувство в его жизни. «Если сильная, пылкая и любимая женщина»... Он был благодарен судьбе за это счастье и эту боль. Те, кто попытается прикоснуться к страницам его жизни, найдут лишь слабые отголоски этого чувства — в посвящениях, в почти случайной реплике Стасова, который со своим трезвым, «материалистичным» умом не стремился вникать в такие тонкости (среди увлечений Мусоргского упомянет вскользь *и* Опочинину). Только благодаря тому, что долго общался с Мусоргским, «Бах» не мог не заметить: было здесь все-таки, невзирая на разницу в возрасте, *особое* чувство.

«Нет повести печальнее на свете...» — знаменитая строка из шекспировской трагедии «Ромео и Джульетта». И вот — еще одна повесть. Не менее печальная. И столь целомудренно скрытая от посторонних глаз. Ни одного письма «для потомков», дабы не бродил по трепетным строчкам кто-то, мучимый нецеломудренным любопытством! Еще до премьеры «Бориса» Мусоргский все чаще будет посещать знаменитый «Малый Ярославец», где его будет ждать привычный коньяк. Не потому ли, что в ее отношении к нему окончательно возобладали материнские чувства?

И еще одно свидетельство, тоже косвенное. С осени 1868-го Мусоргский взялся не просто за большое сочинение. Опер, подобных этой, — со столь живой, полнокровной речевой интонацией, — еще не знала история музыки. Именно здесь, у Опочининых, он работал с таким подъемом, таким полетом — и месяц за месяцем! — как не работал никогда. Ни до, ни после. Взлеты еще будут, но лишь краткосрочные. А

когда закончит «Бориса» — сразу услышит от друзей: невозможно, не хватает женских образов. Знал ли Стасов, когда произносил эти слова, что женский образ остался за пределами воображаемой сцены, потому что был рядом, в жизни композитора?..

*

Редкое творческое содружество... Один из лучших вечеров наступит сразу за Рождеством, 27 декабря. Соберутся у Шестаковой. Дамам Людмила Ивановна предложила сесть за карты. А весь «милый кружок», вместо того чтобы «музыканить в гостиной», забрался в ее кабинет. Несколько раз она пыталась уговорить музыкантов выйти к остальным гостям, они с особой горячностью просили ее не прерывать их общения. Словно предчувствовали, что наступает время утрат. Еще через два дня — музыкальный вечер в семье Пургольд. И кто мог услышать в живых разговорах, в их музыке, в радости общения нотки прощания?

...Новый год начался с какой-то повсеместной хворости. У Балакирева разболелась голова, ныли зубы, распухла щека. Из дому не выходил, Стасову — к его дню рождения — отправил послание: «...если бы я и приехал к Вам, то от меня толку никакого бы не было», прибавив в конце: «Если у Вас Римск. — Корсаков или Кюи, то скажите им, что я очень их прошу заехать ко мне. Мне тоска смертная».

Стасов ответил длиннейшим письмом с горькими признаниями: «Все пошло к черту, и я сам никуда-никуда не гожусь. У меня такой сплин, такая смерть внутри, что не могу Вам рассказать, и это вот уже довольно давно».

На дне рождения никого у «Баха» не было. Мусоргский всё еще находился в «Корчме на литовской границе», наводя последние краски. У Кюи все мысли вертелись вокруг репетиций «Вильяма Ратклифа». Он настолько ушел в будущую постановку своего детища, что забросил даже свои музыкальные обзоры. Уговорил Бородину заменить его в роли музыкального критика хотя бы на время, Корсиньку уломал написать хоть чуть-чуть о «Нижегородцах» Эдуарда Направника. Николай Андреевич исполнил задание с честной пунктуальностью: в конце декабря сидел на постановке «Нижегородцев», потом сочинял статью. В его отклике запечатлится корсаковская суховатая четкость: вот — неудачи Направника, вот — редкие, но хорошие стороны постановки. Отзыв должен был появиться 3 января в «Санкт-Петербургских новостях», так что в день рождения Стасова Корсинька мучительно ожидал появления своего

критического опуса.

Но 4-го композиторы «новой русской школы» встретились. День был особенный. В третьем концерте Русского музыкального общества, где дирижировал Балакирев, рядом с хором Моцарта, увертюрой «Король Стефан» Бетховена и «Камаринской» Глинки должна была зазвучать Первая симфония Бородина, а следом — хор Корсакова «Встреча Грозному» из «Псковитянки».

Позже Балакирев припомнит, как холодно прошла первая часть бородинской симфонии, как он заторопился начать Скерцо. Там уже пошло бойчее, публика громко рукоплескала, вызвала автора и заставила эту часть повторить. После и остальные части симфонии прошли хорошо и Бородину приходилось несколько раз выходить и раскланиваться. С Корсинькой было еще проще: хор заставили повторить, и Балакирев сделал это с легкой душой, — был уверен в совершенном успехе. Так и запечатлелось в истории: начало года — хандра и нервность, 4-го — напряженное ожидание (как встретит музыку Бородина и Корсиньки публика?), затем — шум рукоплесканий, а следом...

Спустя многие годы Надежда Николаевна Пургольд вспомнит, как давно ожидаемое событие явилось к ним в дом совершенно непрошеным:

«...Это было утром, 5 января; мы сидели за чайным столом, вдруг входит прислуга и равнодушно объявляет: „А. С. приказал долго жить“.

Эти ужасные слова в одну минуту перевернули, казалось, вверх дном всю нашу музыкальную жизнь. Мы с сестрой были несказанно удручены. Даргомьжский умер внезапно, от разрыва сердца»^[87].

Все знали, насколько тяжело болен композитор. Но их «Дарго» с таким вдохновением рождал «Каменного гостя», что в скорую смерть не верилось. Даже когда он просил: если не успею закончить оперу — пусть Кюи допишет недостающие номера, а Корсинька ее оркеструет.

...На похоронах собрались все. Народу было много. Гроб покойного композитора от самой квартиры до Александр-Невской лавры несли на руках.

*

С конца декабря он определился на службу в Лесной департамент Министерства Государственных имуществ. О чем думал Модест Петрович, шагая по улицам Петербурга в сторону своей службы? Вспоминал вечно страдающих гоголевских чиновников? Или мечтал о том, как вернувшись,

почувствовав тепло дома, он снова возьмется за своего «Бориса»? Или вспоминал недавно ушедшего Александра Сергеевича Даргомыжского, который так ждал окончания его оперы? Переменчивая питерская погода теперь тоже не могла способствовать его творчеству. В конце января пришла оттепель, снег перемешался с водой, двигаться в сторону департамента было несколько уныло.

Концерты на какое-то время могли отвлечь Мусоргского. Четвертый концерт Русского музыкального общества (18 января) — с «Героической» симфонией Бетховена и «Реквиемом» Моцарта — будет посвящен памяти Даргомыжского. 14 февраля в Мариинке, в бенефис певицы Дарьи Леоновой, впервые прозвучит долгожданный «Вильям Ратклиф» Цезаря Кюи, в марте Балакирев в очередном концерте РМО исполнит — тоже впервые — «Антара» Корсиньки. Прозвучит там и «Еврейская песня» Модеста.

С концертами РМО, которыми дирижировал Милий, всё отчетливее проступала настоящая война, которая давно вызревала в музыкальных кругах.

Еще совсем недавно, в декабре, Стасов в горячем споре с Даргомыжским услышал от него признание, которое показалось смехотворным: Александр Сергеевич уверял, что делает с Русским музыкальным обществом все, что захочет, что все музыкальное дело наладилось именно благодаря ему, Даргомыжскому. «Баха» Александр Сергеевич частенько раздражал, особенно, когда говорил что-либо дурное о музыкальных критиках. Но дар, отпущенный «колдунье» Даргомыжскому, был превыше всего. Над сомнением композитора Стасов в мыслях своих мог сколь угодно потешаться, внешне же старался быть предельно корректным и выслушивать «Даргомыжский» вздор со всею серьезностью.

Вправду ли автор «Каменного гостя» лишь тешился своей мнимой значимостью в РМО, вправду ли обладал некоторым влиянием, но именно с его смертью Балакирев ощутил давление недругов. Некогда Елена Павловна, великая княгиня, пыталась наладить отношения с Милием Алексеевичем. Даже готова была отправить его на учебу за границу. Балакирев был неприступен. Теперь он хорошо понимал изнанку дурной интриги. Елена Павловна его не переносила. Уже замыслила заменить Максом Зейфрицем. Уже собирала добрые отзывы о немецком дирижере, — от Листа, от Вагнера. Берлиоз, сразу учувя некрасивую подоплеку, просьбу оставил без внимания. Дирекция императорских театров отстояла Балакирева. На время. С кончиной Даргомыжского на Милия обрушились разом все его недоброжелатели. Старались задеть и всю новую русскую

школу.

То, что «Ратклифа» почти вся музыкальная критика примет в штыки, удивляться не приходилось. Ее автор, Цезарь Кюи, был и сам слишком дерзким критиком, успел насолить многим. Впрочем, и весь балакиревский кружок чересчур раздражал людей с устоявшимися вкусами. Хуже всего, что теперь особенно рьяно взялся за дело Александр Серов. Он готов корить Балакирева, что в седьмом концерте РМО его исполнением *погублена* увертюра из «Нюрнбергских мастерзингеров» Вагнера. Он просит Фаминцына передать Елене Павловне, что готов поддержать кандидатуру Макса Зейфрица...

Двадцать шестого апреля под управлением Балакирева пройдет 10-й концерт РМО. Последний его концерт. Увертюра Мейербера, симфоническая картина Берлиоза, Фантазия для фортепиано с оркестром Шуберта — Листа, Девятая симфония Бетховена. Милый был воодушевлен, как никогда. Это был его триумф. А на следующий день от великой княгини Елены Павловны пришло сообщение, что отныне концертами Русского музыкального общества будет руководить Эдуард Направник.

Отстранением Балакирева война не кончилась. 1 мая Серов опубликует статью «Наши музыкальные дела». Раздражение Серова — продолжение его противоборства со Стасовым. Всякий человек может иной раз испытать прилив неосознанной злобы. Но почему Александр Николаевич решился на откровенную ложь — понять невозможно. Симфония Бородина «мало кому понравилась». Хлопали «усердно», но разве что «его приятели». Балакирев, при всей даровитости, — «неуч». И «самый последний музыкант из водевильного оркестра продирижировал бы и Героической симфонией и „Реквиемом“ *лучше* г. Балакирева». Заодно уж задеть можно было всех: и Кюи, и Бородина, и Мусоргского, и Корсакова.

Изучать и пропагандировать всю мировую музыку — можно ли было с этим спорить? Серов был уверен, что балакиревский кружок — против этого. И как было не задеть постановку «Вильяма Ратклифа»? У них «вся музыка начинается только с Берлиоза и Шумана и достигает своего „апогея“ в опере г. Кюи». И как было не упомянуть того же Кюи-критика, который подписывал свои статьи тремя звездочками? «Под этим „созвездием“ * прошу разуместь лицо собирательное: это целый вертеп рыцарей с опущенными забралами».

Александр Николаевич был обидчив. Припомнил обед в честь Берлиоза, на который ему не удалось прислать приглашение? Или распалился до такой степени, что не было воли остановиться? Когда критика выходит на страницы журналов и газет, она перестает питаться

только личным спором.

Она становится самодостаточной, от спора к спору все более заостряется, утрачивает оттенки, становится невыносимо прямолинейной, подчиняет тебя самого. Однажды знакомый Мусоргского, композитор Компанейский, принесет Серову «Светик Савишну». Серов встретит желание своего молодого знакомого попотчевать его Мусоргским насмешливо. Криво усмехнется:

— А! Знаменитое поражение Сеннахерима. Ну, покажите, спойте...
Компанейский был певец, умел неплохо «изобразить». Зазвучало:

Свет мой Савишна,
Сокол ясенький...

Когда замер последний звук, Серов молчал. Он был явно сконфужен. Наконец быстро проговорил:

— Ужасная сцена! Это Шекспир в музыке. Жаль только, что пером плохо владеет.

О композиторском «пере» Мусоргского еще будет много споров. Лишь в XX веке найдутся защитники этого «корявого письма». Среди них будут и выдающийся музыковед Асафьев, и композиторы всемирно известные — Дебюсси, Равель... Прокофьев отнесет Мусоргского к композиторам, которые обладали *совершенной* техникой. Свиридов будет преклоняться перед отвагой композитора: писал не «школой», а «наитием», слушая музыкального откровения. За что будут корить современники, то будут ценить потомки.

И все же... Пусть для Серова «почерк» композитора Мусоргского был «корявый», замечание «Шекспир в музыке» было, наверное, самой точной прижизненной характеристикой автора «Савишны», а тем более — автора музыкальной драмы действительно шекспировского размаха, которая в 1869 году писалась сцена за сценой с какою-то неукротимой энергией. Как Александр Николаевич Серов мог ругать плеяду русских композиторов, среди которых он разглядел композитора с «шекспировским» дарованием?

*

...Нападки на Балакирева, на Кюи, на Бородина, на всю русскую школу. Всё было против Мусоргского и его «Бориса». Но он не просто

работал, он был одержим рождаемой оперой.

Жизнь шла своим чередом. Весна приходила в столицу Российской империи. Люди чертыхались на улицах, ноги месили грязь. Городовые строгим оком взирали на дворников, и те целыми днями возились у своих домов. Наконец улицы начали подсыхать, тронулся лед на Неве. К апрелю река совсем открылась, а к началу мая установилась жара. Народ стал собираться на дачу.

Мусоргский жил в «Борисе». В апреле он закончит клавир третьей части — сцену в тереме, в ночь с 21 на 22 мая — сцену у Василия Блаженного, с выходом юродивого, 18 июля, когда город разъедется по дачным местам, поставит точку в сцене смерти Бориса. Клавир оперы, начатый в самом конце октября, был написан менее чем за девять месяцев. И это была не только музыка, но и либретто с необходимыми переделками пушкинского текста.

Теперь опера уже стала художественным целым. И каждое действие нашло свое особое место в этом целом. Сначала — вступление, которое звучит менее двух минут. И в столь кратком оркестровом начале уже ощутимы и русская даль, и голос давнего времени. Возникает тихая мелодия — как протяжная и печальная русская песня, потом она обрастает подголосками, усиливается, звучит в басу, и уже можно уловить за этой музыкой целую эпоху. В верхнем голосе звучат попевки, похожие на причитания, на жалобу, на плач со стенанием. *Беда* пришла на русскую землю — это чувство рождается почти сразу, еще до того мгновения, когда зазвучат человеческие голоса. Но уже в первой сцене эти звуковые стенания превращаются в звуки, похожие на удары плети, в тему пристава, который грозит безмолвной толпе.

«Я разумею народ как великую личность, одушевленную единою идеею»... Эту фразу Мусоргского давно уже превратили в расхожую формулу. Но эту «единую идею» не так просто выразить словами. Народ *притворяется*, когда зовет Бориса на царство. Но он же искренне стонет: «Смилуйся, смилуйся, отец наш!» — потому что в самом воздухе висит тревога и все то же чувство общей *беды*. Вторая сцена — глухие удары большого колокола, их оплетают сосредоточенные звуки средних колоколов, потом — в нарастающем звоне — начинают звучать быстрые малые колокола. Их рисунок иногда напоминает балалаечные наигрыши, затейные, как витиеватый орнамент. Есть шутейство в этом звоне — как предчувствие лихой песни Варлаама. Но звон полон и глухой тревоги: здесь, в самой музыке, сквозит ощущение неизбежных испытаний, которые должны обрушиться на Московское царство. И за торжественной «Славой»

ария Бориса «Скорбит душа. Какой-то страх невольный...» снова полна предчувствий и предвестий грядущих жестоких времен.

Сцена в келье. Ровная мелодическая фигурация, которая напоминает сосредоточенное движение пишущей руки и тихое мерцание света лампадки. Это Пимен запечатлевает в летописи события недавнего времени. И в ровном, спокойном движении музыки — отдаленное сходство с теми же «стенаниями» из вступления. Из рассказа Пимена Григорий Отрепьев узнает об убиенном царевиче. И тут же возникает музыкальная тема, которая будет сопровождать и Григория, и всякое упоминание имени царевича Димитрия, будто в этих эпизодах музыкальной драмы начинает проглядывать самый его призрак. Она явится и в «Корчме на литовской границе», и в эпизодах, где царь Борис будет вспоминать о невинно убиенном. Но в той же «Корчме» Варлаам, читающий по складам царский указ о Гришке, — это (в мелодической фигурации) и музыкальное воспоминание о летописце Пимене.

Драматургия «Сцены в тереме» опять заставляет вспомнить о Димитрии. Дети Бориса. Слышны причитания царевны Ксении (она оплакивает покойного жениха) и бодрый голос юного царевича Феодора (он изучает земли Московского царства). Здесь царь Борис — добрый отец, который печется о своих чадах. Но вот является Шуйский. Приносит весть о Самозванце. И тут, в этих стенах, где только что раздавались живые голоса детей Годунова, является «музыкальный призрак» убиенного царевича — вместе со словами, слетевшими с уст князя Шуйского: «Димитрия воскреснувшее имя».

Финал сцены заставляет вспомнить эпизод из книги, которая будет написана через десять лет. «Братья Карамазовы» Достоевского. Иван Федорович Карамазов живет с такою же больною совестью, как и царь Борис. Не он убивал отца своего, но он «позволил» его убить. И вот — в бреду как наяву — ему является чёрт.

У Пушкина — лишь намек на возможную галлюцинацию:

...вся кровь моя в лицо
Мне кинулась и тяжко опускалась...
Так вот зачем тринадцать лет мне сряду
Всё снилось убитое дитя!

У Мусоргского — словно сам собой вписывается возглас, которого не было в первоисточнике: «О, совесть лютая!..» И следом рождается бред

наяву, записанный уже знакомым образом — полустихами-полупрозой, речью сбивчивой, рваной, усиленной во сто крат музыкой речи и оркестровыми подголосками, а самый момент явления призрака — накатыванием дрожащих звуковых волн:

«Ежели в тебе пятно единое... единое случайно завелось, как язвой моровой душа сторит, нальётся сердце ядом, и тяжело станет, как молотком стучит в ушах укором и проклятьем... И душит что-то... И голова кружится... В глазах... дитя... окровавленное! Вон... вон там, что это? Там в углу... Кольшется, растёт... Близится, дрожит и стонет... Чур, чур... Не я... не я твой лиходей... Чур, чур, дитя! Не я... Народ... Воля народа! Чур, дитя!»

И словно выдох, с бессилием:

«О, Господи! Ты не хочешь смерти грешника, помилуй душу преступного царя Бориса!»

В «Годунове» — много героев. Часть из них — только мелькнет в одном или другом эпизоде. Но с редкой настойчивостью Мусоргский проводит все ту же тему: народ и царь, царь и народ. Это — два полюса оперы, их противостояние лежит в самой основе музыкальной драмы. В «Сцене у собора» — кульминация противостояния. Уже во вступлении к ней — с «бродячими ритмами» — звучит измененная тема вступления с узнаваемыми причитаниями. И сразу — народные толки о Гришке Отрепьеве, о царевиче, который идет с полками на Москву.

Появление Юродивого — ключевой эпизод. И для Пушкина, и для Мусоргского. В опере еще более усилено чувство гонимости этого странного существа. И — блаженной святости. У Пушкина юродивый поет:

Месяц светит,
Котенок плачет,
Юродивый, вставай,
Богу помолися!

Мусоргский песенку редактирует, в словах ее начинает пошевеливаться «блаженная заумь»:

Месяц едет, котенок плачет,
Юродивый, вставай...
Богу помолися, Христу поклонися.
Христос, Бог наш, будет ведро,

Будет месяц.
(*Рассеянно.*) Будет ведро... месяц...

Но то, чего добился композитор в музыке, этого еще не знала мировая опера. И в песенке, и в речитативе героя — жуткая точность «юродивой» речи — не то слабоумие, не то — высшая мудрость. С его плачем («А-а! А! Обидели Юродивого! А-а! Отняли копеечку!») выходит из собора царь Борис. И уже звучит заплачка всего хора, и женщины с мальчишками на паперти, и мужчины, стоя на коленях, протягивают руки к царю: «Кормилец-батюшка, пошли ты нам милостыньку, Христа ради!» И уже весь народ — на коленях, стонет:

Хлеба! Хлеба!
Хлеба голодным!
Хлеба! Хлеба!
Хлеба подай нам,
Батюшка, Христа ради!

А в музыке узнается самое начало, призыв на царство. Она «помнит» хоровой возглас в самом начале оперы:

Смилуйся! Смилуйся! Смилуйся!
Боярин-батюшка! Отец наш!
Ты кормилец!
Боярин, смилуйся!

Музыка ведет «подспудную» драматургию оперы. И в плаче юродивого Николки — отголоски из вступления к опере, из вступления к этой сцене. Лейтинтонации — та особенность музыки Мусоргского, которую по-настоящему будут позже осваивать композиторы XX века.

Наконец — одна из кульминаций оперы. Звучит негромко. Почти вкрадчиво. До жути. Странный диалог Юродивого и царя. Убогий Мусоргского — точное воплощение изначального смысла этого слова: «у Бога».

— Борис! А Борис! Обидели Юродивого!..
Борис вопрошает в сторону:

— О чём он плачет?

Юродивый отвечает. И «советует»:

— Мальчишки отняли копеечку. Велика их зарезать, как ты зарезал маленького царевича.

И как народ просил у царя хлеба, так сам Годунов покорно просит у Николки:

— Молись за меня, блаженный!

И слышит, удаляясь, слова убогого:

— Нет, Борис! Нельзя, нельзя, Борис! Нельзя молиться за царя Ирода! Богородица не велит.

В речитативе — та «тихость», от которой бежит дрожь по спине. Финал сцены — то пророчество Юродивого, которого у Пушкина не было. Николка «смотрит в недоумении по сторонам; садится на камень и штопает лапоть». И доносится его печальный голос:

Лейтесь, лейтесь, слезы горькие,
Плачь, плачь, душа православная.
Скоро враг придет
И настанет тьма,
Темень темная, непроглядная.
Горе, горе Руси,
Плачь, плачь, русский люд, голодный люд!

В последней сцене — бояре в Грановитой палате. Выносят свое решение о самозванце. И в речь вплетаются характерные «мусоргские» словечки, пришедшие к нему из долгого общения с русской историей:

— Злодея, кто б ни был он, сказнить...

— Стой, бояре! Вы прежде излови, а там сказни, пожалуй.

— Ладно.

— Ну, не совсем-то ладно.

— Да ну, бояре, не сбивайте! Злодея, кто б ни был он, имать и пытать на дыбе крепко...

В остальном драматургия сцены построена на двух эпизодах трагедии Пушкина. В одной сцене патриарх пытался дать совет царю — перенести в Москву мощи невинно убиенного Димитрия: они обладают целительной силой, народ поймет, что враг, который движется на Москву, — самозванец. У Пушкина патриарх поведал целую историю исцеления слепца, и с Бориса во время этого монолога катятся крупные капли пота. Второй эпизод —

внезапный удар и последний монолог Годунова. У Мусоргского вместо патриарха появляется Пимен. И в монолог вносится стилистическая правка: велеречие пушкинского патриарха («в младых летах, — сказал он, — я ослеп...») заменяется просторечием («еще ребенком, — сказал он, — я ослеп...»).

Но и до появления Пимена сцена полна драматизма. Когда боярам является Шуйский, он сразу завладевает их вниманием:

— Намедни, уходя от государя, скорбя всем сердцем, радея о душе царевой, я в щелочку... случайно... заглянул...

И муки совести, и ужас Борисов сначала приходят на сцену в изображении Шуйского и отповеди бояр: «Лжешь! Лжешь, князь!»

Но только Шуйский обронит несколько слов о призраке, измучившем Бориса, только произнесет, что царь «„Чур... чур“, шептал», как является уже сам Борис.

Борис (говорком). Чур, чур!

Шуйский. «Чур, дитя!» (Завидя Бориса.) Тише! Царь... царь...

Борис. Чур, чур!

Бояре. Господи!

Борис. Чур, дитя!

Бояре. О, Господи! С нами крестная сила!

Борис. Чур, чур! Кто говорит: «убийца»? Убийцы нет! Жив, жив малютка. А Шуйского за лживую присягу четвертовать!

Этот измученный кошмаром Борис и слушает рассказ Пимена о прозрении слепца у могилки Димитрия. И не внезапный удар в тревожную минуту, как у Пушкина, но история, поведенная старцем, убивает царя:

Ой! Душно! Душно! Свету!

(Падает без чувств на руки бояр)

Царевича скорей!

Ох, тяжко мне! Схиму!

Последний монолог Бориса, его наставление сыну Феодору, Мусоргский правил. Возглас Бориса у Пушкина — «О милый сын...», у Мусоргского — «Сын мой! Дитя мое родное!» Усилено *отцовское* начало и — затушеван *государь*. Своему еще совсем юному отпрыску Годунов Пушкина дает последние советы. Если пушкинский стих перевести в смиренную прозу, получится целая программа управления государством:

— Возьми надежного советника, «любимого народом» и в боярах

«почтенного».

— Назначь во главе войск искусного вождя. Пусть не знатного, даже вопреки ропоту бояр.

— «Не изменяй теченья дел. Привычка — душа держав».

— «Я ныне должен был восстановить опалы, казни — можешь их отменить; тебя благословят»... Но со временем — «затягивай державные бразды».

— «Будь милостив, доступен к иноземцам, доверчиво их службу принимай».

— «Со строгостью храни устав церковный».

— «Будь молчалив; не должен царский голос на воздухе теряться попустому».

— «Храни святую чистоту невинности и гордую стыдливость: кто чувствами в порочных наслажденьях в молодые дни привыкнул утопать, тот, возмужав, угрюм и кровожаден, и ум его безвременно темнеет».

— «В семье своей будь всегда главою; мать почитай, но властвуй сам собою. Ты муж и царь; люби свою сестру, ты ей один хранитель остаешься».

Программа Мусоргского короче. Здесь нет упоминания о советнике и о полководце. Всего подробнее — о боярах:

— Не вверяйся наветам бояр крамольных, зорко следи за их сношеньями тайными с Литвою, измену карай без пощады, без милости карай.

И как противопоставление звучит следующее наставление:

— Строго вникай в суд народный, суд нелицемерный.

Именно роль народа здесь невероятно усилена: у Пушкина важно, чтобы советник был «любим народом». Здесь народ обретает голос, почти равный Божьему Суду.

Пушкинский «устав церковный» заменен *верой* и церковной *традицией*:

— Стой на страже борцом за веру правую, свято чти святых угодников Божьих.

Совсем не упоминается о матери. Но Борис Мусоргского вспоминает о страданице-дочери. К пушкинским словам («ты ей один хранитель остаешься») прибавляется эпитет, столь важный для чадолюбивого царя Мусоргского: «Нашей Ксении, голубке чистой».

Борис Мусоргского сильнее чувствует не только вину за убиение *царевича*, но и вину за убиение *малолетнего*. При его трепетном чувстве к своим детям его собственный грех становится еще более жгуч и страшен.

Потому именно он взывает к высшим силам заступиться за его собственных детей: «Господи! Господи! Воззри, молю, на слезы грешного отца; не за себя молю, не за себя, мой Боже! С горней неприступной высоты пролей Ты благостный свет на чад моих, невинных... кротких, чистых...»

Финал монолога — начинается с ремарки композитора: «Прижимает к себе и целует сына. Протяжный удар колокола и погребальный перезвон». Ремарка полна символического значения: сын также обречен, как и Борис. Пушкин успел показать это в своей драме, у Мусоргского убийство юного Феодора Борисовича — за пределами действия.

В музыке сцены ощутимо мрачное веяние загробного мира. Борис уходит в царство теней: «Звон! Погребальный звон!» Сквозь его монолог проступает далекое пение отшельников за сценой. В реплике Феодора — словно предчувствие собственной судьбы, желание уйти от неминуемой гибели:

— Государь, успокойся! Господь поможет...

Но Борис уже заступил за черту жизни:

— Час мой пробил...

Хор певчих — не то провидит прошлое, Борисов грех, не то будущее — смерть Феодора:

— Вижу младенца умирающа

И рыдаю, плачу;

Мятется, трепещет он и к помощи взывает.

И нет ему спасенья...

Монолог, погребальный звон и хор отшельников сплетаются в то сумрачное целое, за которым уже ощутим «Вечный покой». Борис еще пытается сопротивляться, то вскрикивает в отчаянии: «О, злая смерть! Как мучишь ты жестоко!» То пытается удержаться из последних сил: «Повремените... я царь еще!»

Последние слова, прозвучавшие в музыкальной драме, — Борис: «Простите...», бояре: «Успне...»

В музыке — сумрак тихо просветляется, личная драма Бориса и драма его царства становится *историей*.

...За оркестровку оперы Мусоргский примется в сентябре. Работать будет споро, стараясь не отвлекаться ни на что. 30 сентября поставит дату

под первой частью партитуры, 19 октября он уже перешагнет за середину — будет оркестрована сцена в тереме, 15 декабря — закончит всю оперу. Чуть более года уйдет на воплощение замысла — от первых нот до партитуры. Чуть более года на то, чтобы появилась на свет одна из самых великих опер в мировом музыкальном искусстве.

Этого еще не постигают современники. Значение этого произведения будет понятно лишь в начале века двадцатого.

Между «Борисом» и «Борисом»

«Борис Годунов» родился в год музыкально-критических баталий. Отставка Балакирева от концертов РМО была ударом по всей новой русской школе.

Сам Милий, конечно, был задет. Причину своего отстранения от концертов он мог видеть лишь в одном: «немецкая партия» взяла над ним верх. Противников балакиревского кружка, действительно, могло коробить от новой музыки. Но если бы дело касалось только вкусов! Несомненно, сказался и самый характер Милия Алексеевича: жесткий, не знающий компромиссов. Давление Милия чувствовали все, даже его подопечные. И всё чаще ощутимая строптивость некогда покладистых учеников пробуждала в Балакиреве еще большую жесткость.

Римский-Корсаков ощутил холодок в их отношениях еще весной 1868-го. Замечал, что какую-то натянутость чувствуют и другие: «Приятно было собраться и провести вечер с ним, но, может быть, еще приятнее провести его без Балакирева». И столь «мучительным» Милий мог быть не только в общении, но даже в переписке.

...Весна 1869-го. Чайковский очарован талантом Балакирева. Петр Ильич рад посвятить ему свое новое оркестровое сочинение — «Фатум». Его письмо Балакиреву пронизано тоном подлинного преклонения. Сокровенное желание Петра Ильича — чтобы «Фатум» прозвучал под управлением Балакирева. В ответ Милий Алексеевич пишет отчет о концерте, потом — о самой композиции. Такие характеристики могли обескуражить любого автора:

— ...ничего своего теплого, задушевного Вы не сказали...

— ...Повторили то, что давно уже сказано и все приемлет немецким музыкальным зверинцем.

— ...вышло какое-то лоскутное одеяло с прорехами.

Письма Балакирев не отправил. Спыхватился, что может показаться

грубым. Но и заново написанное послание не отличалось особой «дипломатичностью»:

— Сама вещь мне не нравится, она не высижена, писана как бы на скорую руку. Везде видны швы и белые нитки. Форма окончательно не удалась, вышло все разрозненно.

С каким ужасом должен был читать эти строки чувствительный Петр Ильич? Разве что конец письма мог его несколько подбодрить:

— Пишу Вам совершенно откровенно, будучи вполне уверен, что Вы не оставите Вашего намерения посвятить мне Ваш «Фатум». Посвящение Ваше мне дорого, как знак Вашей ко мне симпатии, а я чувствую большую к Вам слабость^[88].

Мучительное, тягостное послание. И Чайковский, страдая, тем не менее, готов принять и такую критику:

— С Вашими замечаниями об этой стряпне я в глубине души согласен совершенно, но, признаюсь, был бы весьма счастлив, если бы Вы хоть что-нибудь и хотя бы слегка в ней похвалили.

Каких сил ему стоил этот ответ? А ведь он, узнав об отставке Балакирева, еще пытается сказать теперь слова поддержки. И в печати — с редким великодушием — вступает за своего жестокого критика: «Г-н Балакирев может теперь сказать то, что изрек отец русской словесности, когда получил известие об изгнании его из Академии наук. „Академию можно отставить от Ломоносова, сказал гениальный труженик, но Ломоносова от Академии отставить нельзя“»^[89].

Если друзья все же готовы были терпеть трудный характер Милия, если деликатный Чайковский готов сносить резкости, то как могли относиться к нему враги? Его беззаветная преданность искусству оборачивалась иной раз жестоким фанатизмом. И потому — недолюбливали оркестранты, привыкшие к «прежней» музыке, с трудом переносили руководители РМО. Не мог он не раздражать и великую княгиню Елену Павловну.

С уходом Балакирева из Русского музыкального общества борьба двух партий только разгорелась. Стасов торопится заметить, что «Балакирев пал жертвою немецкой рутины и незнания». Кюи в «Санкт-Петербургских ведомостях» величает Милия «первоклассным капельмейстером». Делает выпад и в сторону автора «Юдифи», в писаниях которого «подвергаются неприличным и вполне бездоказательным оскорблениям современные отечественные таланты, более сильные, чем г. Серов».

Последний в долгу не останется. Он убежден: Балакирев должен был

покинуть РМО и потому, что непочтительно относился к классике, и потому, что насаждал незрелые произведения современных композиторов.

...Одна из самых грустных полемик в истории русской музыки. Еще недавно противники новой русской школы друг с другом спорили, горячась, пытаясь острословить. Теперь они сплотились. На Балакирева, на весь его кружок они нападают сообща. И ладно, если бы вся компания состояла из таких пустомель, как Ростислав Толстой, или занудных буквоедов вроде Фаминцына. Но среди них высился и Александр Николаевич Серов.

«Без правды выражения музыка — только погремушка, более или менее приятная, но вместе и более или менее — пустая»^[90]. Разве против этого могли бы спорить Стасов, или Балакирев, или Кюи? Но ведь это стремился проповедовать и Серов, и как раз в то самое время, когда судьба так жестоко столкнула его с новой русской школой. В начале 1869 года умер Александр Сергеевич Даргомыжский. Понятно, что о нем должны были сказать друзья. И разве не то же самое напишет в своем отклике Александр Серов?

«Тонкий и глубокий гармонист (как все композиторы славянской школы), всегда благородный в мелодическом рисунке (хотя иногда слишком дробном), — он в музыкальной декламации открыл новые выразительные возможности; бесчисленные промежуточные оттенки между кантиленой и речитативом, между *спетой* нотой и произнесенной *говорком* — эти новшества окажут воздействие на развитие оперной музыки, обогатят ее неисчерпаемым разнообразием выразительных средств»^[91].

Впрочем, будут в статье Серова и оговорки. Они и станут своего рода «камнем преткновения» в его споре с «балакиревцами».

Для Серова оперное искусство — не просто «музыка плюс театр». Сама музыкальная сторона здесь должна тесно соприкасаться со всеми остальными частями драматического действия, всё время должна «помнить» о целом. Серов мог найти различные недостатки у Даргомыжского-композитора: ему не хватало «богатства инструментальной палитры», он не был способен к широким «мазкам», поскольку его всегда тянуло к «кропотливой филигранной обработке», в то время как большие фрески «создаются *иначе*, нежели миниатюры» и т. д. Но всё это — во-вторых и в-третьих. *Во-первых* же — Даргомыжскому недоставало «счастливого выбора сюжета (что зависит в большинстве случаев от интеллектуального развития музыканта)»^[92].

Почти то же самое Серов усмотрит и в «Руслане» Глинки. Можно ли

представить, что шуточную поэму кладут на музыку, создавая серьезную ораторию? Как бы хороша ни была музыка, но слова, вступив с нею в противоречие, «парализуют» любые ее красоты. «Глинка, при всей своей могучей гениальности, подошел довольно близко к подобной нелепости, взяв *шуточную, шаловливую, эротическую, ариостовскую* поэму юноши Пушкина, в которой нет ничего русского, кроме имен, за канву (?) *серьезной, тяжелой, трагико-лирической* оперы с колоритом древнерусского богатырского эпоса!»^[93]

Вольны были Кюи или Стасов воспринимать это указание как нападение на Глинку. Серов бился за истину. И всегда стремился подчеркнуть несомненную гениальность основателя русской музыки.

Цезарь Антонович пытался возражать: композитор вправе взять любую основу, толкуя ее по-своему. На это Александр Николаевич мог ответить только колкостью: известному критику как будто кажется, что из «Короля Лира» можно сострять в водевиль, из «Конька-Горбунка» — трагическую оперу. «...Такой взгляд, быть может, *для кадет* и годится, но моих убеждений не поколеблет»^[94].

Серов был и более основателен, и более тонок в своем подходе к оценке музыкальной драмы. Он и о «Вильяме Ратклифе» Кюи заметит нечто подобное: сочинение Гейне — пародия на «мелодраматические ужасы» с привидениями, кошмарами, любовью и безумием. Кюи же в пародии узрел настоящую драму.

Удар Серова был точен и безупречен. Какие бы похвалы ни расточали друзья «Вильяму Ратклифу», этого глубинного недостатка сочинения — не как чистой музыки, но как музыкальной драмы — не могли спасти и те «красоты» оперы, которыми в своей рецензии будет восхищаться Римский-Корсаков.

Судьба распорядилась странным образом. Идейнными глашатаями кружка всегда были Стасов и Кюи. Последнего часто принимали за главного музыкального критика, поскольку Стасов чуть ли не большее место в своих статьях отводил другим искусствам. Но в сезон 1868/69 года, когда Кюи ушел в постановку своего «Ратклифа», роли музыкальных критиков на себя примерили и Бородин с Корсаковым. И как ни замечательны в деталях, в своей наблюдательности были их статьи, в них ощущалось и другое: эти авторы в критике оказались случайно.

В статьях Серова почти всегда ощутима основательность суждений. Как ни бойко писал свои фельетоны Кюи, он явно уступал на критическом поприще опытному Серову и широтой знаний, и точностью характеристик.

И даже Стасов, многознающий Стасов, в суждениях бывал и спешен, и не всегда по-настоящему доказателен. Он больше «давил» своим мнением, поражая противников жестокими замечаниями в их адрес, нежели убеждал.

Серов был критиком подлинным, способным к тонкому восприятию музыки, где важно не только «похвалить» или «поругать», но и вовремя сказать нужное слово и суметь запечатлеть свое суждение во всей его многомерности. Но если выпад в сторону «Ратклифа» Кюи был безупречен, то о «Руслане» он все-таки судил поспешно. Поэма действительно создавалась Пушкиным не как «богатырский эпос», а как шутливое напоминание о стародавних временах, рассчитанное на круг ближайших друзей-поэтов. Но и Жуковский не случайно после «Руслана» скажет о Пушкине как о «победителе-ученике». И знаменитое вступление к «Руслану», — «У Лукоморья дуб зеленый...», — написанное позже остального текста поэмы, бросало на всё ее содержание особый смысл. Поэма «Руслан и Людмила», вопреки изначальной воле автора, стала одним из тех произведений (как и «Евгений Онегин», и «Борис Годунов», и «Маленькие трагедии», и «Капитанская дочка», и лирика), на которых позже возводилось всё здание великой русской литературы. Потому «Руслан» мог восприниматься и как чуть «фривольное» сочинение молодого Александра Пушкина, и как один из «краеугольных камней» русской культуры.

Была и еще одна слабость в выступлениях Александра Николаевича Серова. И она делала его позицию весьма уязвимой. Он не без оснований сетовал: когда он стал автором знаменитой «Юдифи», другие сочинители стали сомневаться в его беспристрастности. И эти жалобы раздавались в одной статье, во второй, в третьей... За вроде бы объективным положением вещей начинало проступать лицо уязвленного композитора, недооцененного современниками. Потому, листая его отклики друг за другом, начинаешь понимать и едкие усмешки Кюи, и проступающую за отдельными репликами иронию Стасова.

Напряжение, которое нагнеталось с начала 1869 года, разрешилось наконец стасовской статьей «Музыкальные лгуны». Тут «Бах» постарался задеть всех недругов, включая и Серова. Но главный удар направил в сторону Александра Фаминцына. Статья придиричивая, полная изобличений, в ней Стасов «раздевает» одного из идеологов «немецкой партии» на глазах читателей. Стоило ли столько внимания уделять довольно мелочному врагу, сказать трудно. Но выпады противной стороны нередко доходили до откровенной неприязни, будучи иной раз и грязноватыми. И «Бах» пытался заслонить собой всех своих соратников.

Одной статьей дело не кончится. Фаминцын ответит. Стасов напишет продолжение: «По поводу письма г-на Фаминцына». Противостояние достигнет предела. Воздух музыкальной жизни Петербурга раскалится до крайности. Уязвленный оппонент, не в силах стерпеть оскорблений, доводит дело до суда...

*

На пороге лета 1869 года Балакирев, ставший одной из главных причин раздора, чувствует себя изможденным. Мечтает о минеральных водах. В этом состоянии его и застаёт печальная новость: отец совсем плох. Вместо Кавказа Милия ожидает Москва и Клин. В Москве он успеет повидаться с Чайковским и Николаем Рубинштейном. Потом наступает неизбежное. В записной книжке Балакирева запись: «Скончался отец в 4 ч. 20 м. по московскому времени».

Милий подавлен. Забота о сестрах, что ранее жили рядом с отцом, — Варваре и Марии, — целиком легла на его плечи. Теперь и они вынуждены сносить его деспотизм. В дни траура Балакирев в крайнем своем атеизме доходит до резкостей. Лампадки называет коптилками, зажигать их сестрам не дает. Зло подтрунивает над их религиозностью, над их трепетным отношением к образам. Балакирев распродает имущество. Часть обстановки, в том числе рояль, отправляет к себе, в столицу. Иконы брать в Петербург запретит^[95].

Сестер на лето Милий отправляет к родственникам с тем, чтобы осенью поселить рядом с собою. Остаток лета проводит в Москве. Часто видится с Николаем Рубинштейном, Чайковским. Встречи с последним — скрытая драма, где страдающим лицом становится Петр Ильич. Тихая исповедь Чайковского запечатлевается в письмах к брату^[96]:

— Здесь живет теперь Балакирев и, признаюсь, его присутствие тяготит меня. Это очень хороший и очень расположенный ко мне человек, но, не знаю отчего, я никак не могу сойтись с ним душа в душу.

— Мне не совсем нравится исключительность его музыкальных мнений и резкость тона...

— В особенности неприятна в нем узкость воззрений и упорство, с каким он держится своих пристрастий.

Когда Балакирев уезжает, Чайковский может вздохнуть с облегчением. Но теперь не может не признать:

— ...Как он ни утомителен, а справедливость требует сказать, что это очень честный и хороший человек, а как артист он стоит неизмеримо выше общего уровня.

Да, как бы ни был мучителен иной раз Балакирев, сколь бы ни был иной раз тираничен в своих воззрениях, но он всегда искренен. К тому же обладал редкой способностью заражать своей энергией. Музыкантов-москвичей он не раз заставлял проделывать вместе долгие пешие прогулки. Один раз, в теплый день августа, они втроем вместе с Петром Ильичом и критиком Н. Д. Кашкиным бродили в ясном сосновом лесу. Милий Алексеевич так горячо убеждал Чайковского взяться за программную симфоническую вещь, за шекспировскую «Ромео и Джульетту», так вкусно вычерчивал перед мысленным взором мягкого Петра Ильича сюжет, который тот должен воплотить в звуках, что Чайковский и вправду загорелся неожиданным для него предложением.

В Москве Балакирев начал писать и свое собственное сочинение — фортепианную фантазию «Исламей». Темы взял кавказские, не то в память о прошлой поездке, не то желая возместить то, чего судьба лишила его на этот год. Вещь требовала столь виртуозной техники, что он сам поначалу не мог сыграть должным образом свое сочинение, и Чайковский будет ему помогать в басах. Завершен «Исламей» будет уже в Петербурге, 13 сентября. Посылая рукопись в Москву, Николаю Рубинштейну (ему он и посвятит свое детище), не сможет не признаться, насколько доволен собственным сочинением.

*

В сущности, этим московским летом Милий готовился к бою. Он собирался воевать с Русским музыкальным обществом. Концерты Бесплатной музыкальной школы должны были показать, кто есть истинный музыкант.

Двадцать шестого октября — первое выступление: Вагнер, Шуман, Лист, Бетховен, Вебер и Вторая русская увертюра самого Балакирева. 2 ноября — Глюк, Шуман, Берлиоз, Мендельсон, Антон Рубинштейн, Римский-Корсаков, Даргомыжский. 16-го и 30-го — еще два концерта: Лист, Римский-Корсаков, Шуман, Бетховен, Шуберт, Даргомыжский, малоизвестные Литольф, Ласковский и — балакиревский «Исламей». Милий был явно воодушевлен. В исполнительство уходил со страстью. Пусть за концерты в Бесплатной школе он ничего не получал, пусть мог

испытывать очень серьезные денежные затруднения — свое наступление вел со знанием дела. Вряд ли стоит удивляться, что друзья отзывались о нем, не скупясь на восклицательные знаки: в газетном отклике Кюи — «оркестр шел бесподобно», в письме Бородина (его отчет о концерте для жены): «...исполнение — восторг!..» Но и публика принимала с теплотой эти концерты. После третьего Балакиреву пришлось выходить и выходить к публике, раскланиваться, улыбаться. Даже вечно противостоящий Фаминцын вынужден признать, что программы «составлены очень интересно», что концерты идут удачно, и лишь по поводу симфонии Шумана отпустил-таки колкость: ее-де Балакирев просто «отмахал».

Самые суровые критические реплики бросал Серов: раздражало и очевидное желание Балакирева всячески противостоять РМО, и «неспособность русского необразованного музыканта» вникать должным образом в идеи исполняемой музыки. Автор «Юдифи» столь же горячо отдавался своей войне с Балакиревым, как тот — войне с РМО.

Первое наступление на музыкальное общество Милий провел с несомненной удачей. О концертах говорили. Когда Николай Рубинштейн приехал к Балакиреву из Москвы, чтобы участвовать в одном из выступлений Бесплатной музыкальной школы, он тоже наделал шуму. Консерваторцы злились. Великая княгиня Елена Павловна была взбешена. Балакирев мог бы чувствовать себя совсем удовлетворенным.

Впрочем, были и неприятности. Если как дирижер Милий мог праздновать полную моральную победу, собственные его сочинения не очень пришлись по вкусу. Ну ладно, в увертюре «1000 лет», призванной запечатлеть в звуках русскую историю, Фаминцын углядел «музыкальный калейдоскоп», а Серов — «фантазию-попурри» (довольно едко прибавив: «Быть краскотёром не значит еще быть художником»). Но и только-только написанная фантазия «Исламей» (а Николай Рубинштейн исполнял ее отменно) не пришлась по вкусу публике. У виртуозов — скрипача Венявского и пианиста Лешетицкого — она просто вызвала смех. Знал бы Милий, что и Бородин, отсылая очередное письмо жене, заметил, что вещь эта и длинновата, и «запутанна», и вообще слишком заметен в ней «технический труд сочинительства».

Ко всему прибавилась еще одна престранная история. Милий приютил бездомную собаку. Незадолго до последнего концерта она укусила своего благодетеля за руку, так что он и дирижировал с трудом. И как иногда случается, мелкое происшествие скоро превратится в своего рода знак.

Осень 1869-го, музыкальное противостояние. На концертах РМО — кавалергарды и пажи, лицеисты и правоведы, институтки и директрисы и,

разумеется, двор Елены Павловны. На первом был Бородин. Жене пишет в красках: «Самый характер концерта напомнил мне салон: итальянское фиоритурное пение, точно „Севильский цирюльник“; „Марокканский марш“ — играемый обыкновенно в Павловском вокзале; эпoletы, сабли, непозволительные декольте и пр., и пр.».

За Русским музыкальным обществом пошла — в том же зале — репетиция концерта Бесплатной школы: «Зала точно волшебством переменила вдруг свой вид: публика в эпoletах и декольте исчезла; на эстраде стоял Милий. На передних стульях сидели: я, Корсинька, Бах и прочие посетители Бесплатной школы. В воздухе, где едва успели замереть звуки „Марокканского марша“ и фиоритуры Арто, раздались могучие звуки „Лелио“ Берлиоза»...^[97]

Мусоргского в этот день в зале не было. На концерт РМО — в эту «музыкальную трущобу» — он идти не собирался. Балакирев просил его побыть на репетиции, — аккомпанировать хору. Но и здесь Модест проявил строптивость. И хворал, да и весь погружен был в оркестровку «Бориса». Но за войной Милия с РМО следил столь же пристрасно, как и другие члены кружка. И кто из балакиревцев мог тогда отчетливо понимать, что Милий в своей борьбе обречен! Что в его жизни грядут почти катастрофические перемены...

Великая княгиня раздает бесплатные билеты, дает деньги на газету «Музыкальный сезон» под редакцией Фаминцына. У Бесплатной музыкальной школы столь мало средств, что Милий вынужден на ее поддержку тратить собственные деньги. Сам живет в крайней нужде. Дает невероятное количество уроков. И все равно не может свести концы с концами.

Чайковского в письмах убеждает приняться за «Ромео и Джульетту», потом — очень тепло отзывается об этом сочинении («лучшее ваше произведение»), но о себе приходится сказать невеселые вещи — хлопоты отняли все его силы, так что даже боялся воспаления мозга^[98].

Желая привлечь публику к концертам Школы, Милий уже готов прибегнуть к крайней мере — пригласить знаменитую Аделину Патти. Балакирев хочет, чтобы она пела в «Реквиеме» Моцарта. Певица готова участвовать, но только со своим более привычным репертуаром, который более подходил бы для Русского музыкального общества. Стасов, услышав о затее Балакирева, разразился гневным письмом («отвратительно это выпрашивание милостыни у певуны»). Он как всегда раздувал дело до невероятных размеров, «накручивал», кричал что-то о возможном «позоре»

для всей Школы.

Срыв назревал. Весною, измученный безденежьем и неудачами, раздерганный между уроками и БМШ, Балакирев вдруг окажется у гадалки. Римский-Корсаков оставит упоминание об этих «мистических похождениях» Милия. «Прорицательницей» была молодая женщина с черными глазами. Шестакова однажды ее увидит и будет после уверять, что странная гадалка просто влюбилась в Милия и потому не хотела его от себя отпускать.

Балакирева мучила судьба концертов Школы. Ему хотелось узнать о намерениях его врагов. С черноокой вещуньей они сидели в жутком полумраке, ворожея смотрела в зеркало, видела какие-то лица. И — толковала: кого видит, чего эти люди хотят. Этот белокурый зла не желает, а черный замышляет что-то дурное. Бедный Милий, которого пугала и темнота, и загадочное зеркало, и сама гадалка, начинал впадать в отчаяние...

*

Странные наплывы времен. Рождается что-то одно, происходит нечто иное, готовится третье... По прошествии многих лет кажется, что это — разные времена и разные сюжеты. На самом деле одно время может существовать в другом, в третьем, в четвертом. Времена сходятся, события пересекаются. Балакирев отдается борьбе, потом медленно погружается в темную мистику. Мусоргский сначала весь в русской истории, в Пушкине, в своем «Борисе», потом — словно выныривает из работы в живую жизнь. Стасов корит Балакирева за идею пригласить в концерты БМШ Аделину Патти и тут же вносит совсем особую краску в этой отповеди: «Знаете ли: Вы теперь уперлись, точно Мусоргский со своим „Борисом“. Хорошо, говорит, да и только. Хоть кол на голове теши»^[99].

«Борис» и вправду был оперой ни на что не похожей. Музыка Стасову конечно же была по сердцу. Но — ни одной заметной героини! Таких опер и вправду еще не бывало. Кажется, он уже внушал Мусорянину, что женская роль необходима. Кажется, и Мусоргский подумывал о введении картин с Мариной Мнишек. Но законченный вариант все-таки виделся ему вполне состоявшимся.

Как это могло соединиться: странное помутнение Балакирева, творческая раскрытость Мусоргского и удивительные музыкальные вечера?

В 1869 году Мусоргский частенько напоминал затворника. Весь был

поглощен своим сочинением. С друзьями виделся, кое-что показывал из сочиненного, но «вытянуть из берлоги», — как обронил Стасов, — Мусорянина не всегда было возможно. После того, как в декабре была оркестрована последняя сцена, стоило еще раз всё пересмотреть, прежде чем отдавать оперу в репертуарный комитет. И всё же точка была поставлена. И теперь он уже сам ищет общения.

Как иногда бывает, — особенно среди небольших содружеств, — в воздухе 1870-го словно было разлито какое-то общее настроение. Они встречались у Шестаковой, у Кюи, у Пургольд, навещали друг друга, вместе отправлялись в концерты. И всё было какое-то особенное.

Вечер вечеру — рознь, иной будешь долго готовить, а он выйдет неслаженным и неинтересным, другой, почти случайный, вдруг окажется удивительным. Но в 1870 году — и в январе, и в феврале, марте, апреле, мае — вечера выдавались особенно замечательные. Чаще всего собирались у Пургольдов или у Людмилы Ивановны Шестаковой. Но и других встреч было немало. Мусоргский и Римский-Корсаков навещали Бородина, Мусоргский — Балакирева (в записной книжке Милия то и дело мелькала запись: «В 7-мь придет Мусоргский»), Круг их всё расширялся, композиторов новой русской школы принимала у себя и замечательная певица Мариинки Юлия Федоровна Платонова, и меццо-сопрано из консерватории Алина Александровна Хвостова. В мае начнутся музыкальные вечера в семье художника Константина Маковского... И всё же самые теплые встречи — в малом кругу.

Людмила Ивановна припоминала, как собирала у себя всю компанию, с удовольствием слушала музыку и горячие беседы, держа в руках свое рукоделие. Ложилась она рано, и когда откладывала работу в сторону, Модест Петрович объявлял всей честной компании: «Первое предостережение дано». Еще немного посидев, Шестакова вставала взглянуть на часы. Тут Мусоргский провозглашал:

— Второе предостережение, — третьего ждать нельзя.

И со смехом прибавлял:

— А то скоро нам скажут: «Пошли вон, дураки!»

Фразы из «Женитьбы», как и других сочинений Гоголя, могли сорваться с его языка в любую минуту. И здесь, в трепете их позднего общения, вставал образ испуганной Агафьи Тихоновны в окружении женихов и настойчивого, пронырливого Кочкарева с его науськиванием.

Людмила Ивановна улыбалась, но чувствуя, как им не хочется расходиться, как им хорошо вместе, позволяла остаться еще. Рядом с ними она и сама отдыхала душой.

Всего же чаще их принимало семейство Пургольд. Стасов мог черкнуть Александре Николаевне, что в скором времени их дому «грозит большое нашествие — вся наша музыкальная компания», а в ответ получить от нее записочку: «Для меня нет большего удовольствия, как видеть всех наших милых разбойников у нас».

«Разбойники», «милые разбойники», «хорошие разбойники», «разбойничья компания» — это обо всех. И с особой домашней теплотой звучали их прозвища: Сила — это Балакирев, Римский-Корсаков — Искренность или Морской разбойник, Мусоргский — Юмор или Тигра, Кюи — Едкость (его сестры недолго любили). Стасов и Лодыженский звались так же, как уже установилось ранее в кружке, — Бах и Фим, да и Кюи иногда назывался по-старому: Квей. Степенный, уравновешенный Бородин, похоже, казался слишком солидным для прозвища: ему так ничего и не подобрали. Разве что можно было повторить за мужчинами: «Алхимик».

Но и самих сестер наделили прозвищами. Обе вместе — «Пурганцы», «музыкальные барышни», «Шаши». По отдельности — Александра Николаевна — «Шаша с шиньоном» или «Донна Анна-Лаура» (за исполнение обеих ролей из «Каменного гостя» — и донны Анны, и Лауры), Надежда Николаевна — «шаша без шиньона» или «Оркестр» (за особо важную роль в кружке — аккомпанемент или исполнение фортепианных переложений).

Притягательность вечеров чувствовали не только всегдашние посетители или их друзья. Кажется, даже на расстоянии можно было почувствовать этот особый «музыкальный воздух». Все чаще начинает мелькать имя Чайковского. Балакирев принес как-то раз показать его «Ромео и Джульетту». Начало и конец увертюры не вызвали большого энтузиазма у кружка, но любовная тема *Des-dur* привела всех в восхищение, «Бах» даже заявил в увлечении: «Вас было пятеро, а теперь стало шесть». Чайковский, кажется, так и не узнал об этом отзыве, Балакирев письмо набросал, но так и не отправил. Вообще, Петр Ильич испытывал некоторую ревность к мнениям питерцев о своих сочинениях, ему казалось (и не без оснований), что его недооценивают. И все-таки к общению с Милием его очень тянуло. В мае он появится на вечере у Шестаковой, где услышит и балакиревского «Исламея», и отрывки из «Бориса Годунова», и «Море» Бородина, да и сам исполнит «Ромео и Джульетту». А когда Стасов заикнется в послании к «Пурганцам», не захотят ли они тоже устроить вечер с Чайковским (тот готов даже отложить отъезд свой в Париж), — Александра Николаевна ответит со знакомой

восторженной интонацией: «Мы очень, очень рады познакомиться с новым разбойником, тем более, что это доставит нам случай снова увидеть у нас всех наших милых, хороших разбойников».

Кружок живет встречами, которых в этом 1870-м выпало, наверное, как ни в каком другом. Встреча за встречей, и каждая кажется замечательной. Все было знакомо в этих вечерах: показывались новые сочинения, тут же исполнялись, обсуждались. Корсаков изображал отрывки из «Псковитянки», Бородин дивился, с каким восторгом слушают его новые романсы, Мусоргский знакомил с «Борисом». К тому же Квей с Корсинькой довершили «Каменного гостя», опера Даргомыжского ждала своего исполнения и, разумеется, и она зазвучит на этих встречах. Но за всеми приятными особенностями вечеров, которые давно уже были знакомы, проступало что-то необыкновенное. Быть может, всего лучше этот воздух весны 1870-го отразится в майском письме Шестаковой к Никольскому^[100], который был тогда за границей:

«В воскресенье вечером я была у Пургольд и мне не было скучно, и оттуда в 1 час ночи меня провожали до дому, не только наша компания, но и хозяйка и их гости; нас было до 20 человек, и, верно, живущие по тем улицам, слыша говор и смех, думали, что это толпа пьяных».

Мусоргский с Владимиром Васильевичем уже давно общались на своем шутейном языке, вворачивая «старинные» словеса и обороты, величая друг друга: «Дяинька». И в письмах Шестаковой к Никольскому «дяинькой» назван Мусоргский: «Вчера были у меня две Пургольд, Корсинька, Милий, Бах, Дяинька Ваш, Палечек и Петров. Музыки и пения было много, и мне было хорошо. Но жаль, что Вы не слышали... Что выделяет Ваш дяинька с Пургольдами, что он только говорит, просто ужас; а потом вполголоса при них нашептывает мне тихо (вроде Баха): „С ними можно сделать все, что только угодно, они не поймут“; чудил ужасно, я только удивлялась ему; никогда я его таким не видала».

Всё запечатлелось. И расширение знакомого круга (тенор Осип Палечек, знаменитый бас Осип Афанасьевич Петров). И какая-то общая «опьяненность». И необыкновенное, «чудаческое» состояние «дяиньки» Мусоргского.

Воздух весенних встреч окрашивался в особенные тона: несомненная взаимная симпатия Корсиньки и «милого Оркестра», менее отчетливое, полускрытое, опутанное шуточками теплое чувство между «Юмором» и донной Анной-Лаурой.

Обилие вечеров в это полугодие — и всеобщая приподнятость, особая чуткость друг к другу. Каждому хотелось послушать, что сочинили

остальные, услышать сызнова ранее написанное, говорить о музыке, о той новой музыке, которая ими же и создавалась. Удивительно ли, что они тепло отзывались друг о друге, иной раз даже преувеличенно расхваливая то или иное сочинение. Что же говорить, если речь шла о вещи настоящей? Бородин черкнет однажды в письме жене о своей только что законченной балладе «Море»: «Балакирев и Кюи в восторге, о Корсиньке и Мусоргском нечего и говорить. Пургольдши — с ума сходят от этой вещи. Бах — неистовствует до последней степени... Щербачев усиленно благодарит...»

Атмосфера майских вечеров помнилась и летом. Сестры Пургольд были в Германии, слали письма «милым разбойникам». Александра Николаевна, в увлечении, как-то по-особенному писала к Мусорянину. Он же отшучивался: «Но почему я насмешник — не понимаю. Я скромн, прост и вежлив, только не стыдлив...» Цитаткой из собственного «Классика», то есть словами карикатурного Фаминцына он дает характеристику самому себе, оставляя свой ответ в круге приятельской шутки. Воспоминания о «Классике» тоже не были случайными. Он жил его продолжением.

*

Весною 1870-го Мусоргский отдаст своего «Бориса» в репертуарный комитет. И сразу испытает голод по новому большому сочинению. Мелькнет было рассказ Писемского «Леший». История была незамысловатая: молодой управляющий, человек мелкий, пронырливый, неприятный, замутил голову девушке-крестьянке, выкрал ее из дому. Она изнывает, скрываясь на чердаке, просит ее вернуть единственной матери. Управляющий, наконец, сдается, пригрозив: не приведи Господи, если хоть кому-нибудь расскажешь! И вот девушка, после долгого отсутствия, появляется в деревне. Мать свою уверяет, что ее унес леший. В церкви — после пережитого — впадает в истерику, бьется, словно кликуша... Сюжет был усложнен: тут и второе похищение (от страха, что история раскроется), и развенчивание негодяя, которого после так и прозвали «Лешим»... Да и о самих событиях не автор повествует, но рассказывает его герой, исправник, человек честный, испытанный и бывалый.

Оперу из этого вряд ли можно было сделать, разве что внести в сюжет новые повороты, новые ходы. Но очень уж колоритен был язык. И разве могло не вздрогнуть сердце, когда словно и не читал, а слышал эту дивную речь крестьян, да и самого исправника: «...На верхушку дерева

посмотришь, так шапка с головы валится. На всем этом протяжении всего и стоят только три деревнюшки да небольшой приходец в одно действительство...»

По-прежнему не отпускала и русская история. У «дяиньки» В. В. Никольского набрал книг. Прочел с удовольствием «Историю раскола» Е. И. Троицкого, приглянулось еще кое-что. Но всего более поразило одно издание. Позанимательней любых исторических трудов. Через эту книгу можно было войти в самую атмосферу идейно-религиозной жизни XVII и XVIII веков: «История Выговской старообрядческой пустыни», изданная по рукописи Ивана Филиппова.

Автор сочинения родился еще при Алексее Михайловиче, застал времена превращения Московской Руси в Петербургскую Россию. Ведь такой излом времен! И — контрастом к ним — размеренное, с чувством своей неизбывной правды повествование Ивана Филиппова о рождении и жизни старообрядческого скита на реке Выге. И начинается, как положено было в те времена, с древности:

«Стояше убо православная християньская вера в российской земли, от Владимира князя, до царя Алексея Михайловича без малого чесого седмь сот лет, вня же и многие обители, не точию во градах и близ городов, но и в пустых местех составишася и святых чудотворцов, яко звезд пресветлых на тверди небесней бесчисленное просия множество, и сие глаголю о ведомых и свидетельствованных, а неведомых Господь весть всевидец един сый. Толико Россия благочестием воссия и возблиста: яко и от восточного патриарха третиим нарещися Римом, многими монастырями украсися и вседобрыми церковными законы, пресветлыми благочестия догматы, просия благочинием и преданием уставов святоотеческих украсися и церквями святыми возблиста...»

Что-то брезжило в истории русского раскола. Что-то могло родиться для творчества из этого времени, только вот что?

Тридцатого апреля подоспело первое слушание в окружном суде по делу Стасова и Фаминцына. Последний обвинил своего литературного противника в клевете. «Баху» удалось-таки доказать, что истец в своих критических опусах сообщал факты, «несогласные с истиной». Обвинение в клевете суд отклонил. Правда, признал, что Стасов был виновен в разглашении фактов, позоривших истца. «Баха» присудили к штрафу в 25 рублей и домашнему аресту на семь суток. Всю неделю, сидя дома, Стасов принимал гостей. Приходили даже люди совсем ему не знакомые. Выражали сочувствие по поводу домашнего заключения, ликовали, что Фаминцын и по суду оказался лжецом. Разгоряченный этой историей «Бах»

и подтолкнул Мусорянина к памфлету.

«Раёк», новая музыкальная шутка «для голоса с фортепиано», будет закончен 15 июня. Стасов бурлил от восхищения. В письме к Надежде Николаевне Пургольд выплеснул всё:

«Это „Раек“, т. е. рассказ и прибаутки мужика под балаганами на масленице, показывающего „честным господам“ — чудушко морское в круглое стеклышко своего домика. Только чудушек морских на нынешний раз целых четверо: Заремба, Ростислав, Фаминцын и Серов; но, сударыня, я вам скажу, это до того уморительно, что всякий раз мы просто за животы держались, катаясь со смеху. Забавнее и едче он еще ничего не сочинял. Всего смешнее Фиф-Ростислав, который поет невероятные глупости на тему пошлейшего вальсика... Выходит карикатура великолепная, и верно то, что еще ничего подобного в музыке никогда не бывало. Впрочем, вы и сами знаете, что по части оригинальности и своеобразия Мусорянин всех за пояс заткнул, и просто гениален. С этим соглашается даже сам ваш идеалист Балакирев, которому собственно вовсе не по нутру реальная музыка Мусорянина»^[101].

Сам Мусоргский всего подробней написал о своей сатире В. В. Никольскому в знакомом «затейном» стиле:

«Понеже жажду имеем — здравствуйте, дружок дяинька, и с целованием крепким — паки здравствуйте. А мы без Вас „Раёк“ согрешили, а выходит так, что этот самый „Раёк“, якобы в зеркале, отражает безобразие превесьма важных музыкальных особей; и зовут их, сердечных, разно. А как зовут и зачем так зовут, а не иначе, — прислушать просим».

Сочинение было длинное. Поначалу — раешник-зазывала (сам композитор) приманивает публику: «Эй, почтенны господа, захватите-ко глаза, подходите — поглядите, полюбуйте — подивуйтесь. На великих на господ, музыкальных воевод. — Все здесь!..»

Консерваторец Заремба — со своими идеями в намеренно нелепом их изображении — явился с темой Генделя из оратории «Иуда Маккавей»: «Вот, сорвавшись с облаков, туманов вечных житель смертным открывать идет смысл таинственный вещей совсем обыкновенных. „С помощью Божией“. Учит, что минорный тон — грех прародительский и что мажорный тон — греха искупление...»

Следом выпрыгивал «Фиф», говорливый, вертлявый Ростислав Толстой. Помешавшись на пении Аделины Патти, он «воспевает» ее под салонный вальс:

О Патти, Патти,
О Па-па-Патти,
Чудная Патти,
Дивная Патти...

Передразнивая фиоритурное пение, где один слог растягивается на несколько нот, Мусоргский доводит пародию до абсурда: «О Па-па, Ти-ти! О Ти-ти, Па-па!..»

Третьим появлялся скорбный Фаминцын под собственную горе-музыку, с воспоминанием о позорном решении суда:

«Вот плетется шаг за шагом тяжело раненный младенец, смыть пятно с себя молящий — неприличное пятно»...

Последний из всей раешной компании — Александр Серов. Со всей его «манией величия». Под музыку из собственной оперы «Рогнеда»:

«Вот он — титан! Ти-тан, ти-тан! Вот он мчится, несется, метется, рвет и мечет, злится — грозит шеклатый, страшный!.. На тевтонском Букефале, заморенном Цукунфтистом»...

Через несколько лет Римский-Корсаков заметит как-то Стасову, что вещи, подобные «Райку», могут жить только в очень тесном кружке. Для широкой публики многое становится непонятным. За «около немецким» словом «цукунфтист» («будущник») стоял намек на идею, будоражившую Серова, что музыка Вагнера есть музыка будущего. И не сам ли Вагнер предстает здесь в виде «тевтонского Букефала»?

«Раек», действительно, могли оценить немногие: кто знал о столкновениях балакиревского кружка с враждебными им музыкальными критиками, кто знал музыку Генделя и пристрастие Зарембы к «старым мастерам», кто читал статьи Ростислава, кто слышал хоть однажды музыкальные опусы Фаминцына, кто знал про грустную историю расхождения Стасова с Серовым, кто знал и оперы Александра Николаевича, и его критические выступления. И здесь нужно было не только словесное балагурство, но и звучащие намеки, с «выворачиванием» уже известных музыкальных тем. Музыка памфлета брала на себя совершенно особую драматургию: так «противоречить» или «сопутствовать» словам, чтобы отчетливей была видна нелепость раешных героев.

Под занавес появляется Муза — великая княгиня Елена Павловна. Четыре горе-критика поют ей гимн:

«О преславная Евтерпа, о великая богиня, ниспошли нам вдохновенье,

оживи ты немощь нашу!..»

Музыку народной песни «Из-под дуба, из-под вяза...» узнать легко. Многие ли, слушая «Раек», могли знать, что именно ее Серов использовал в опере «Рогнеда» как «Песню дурака»...

Успех был несомненный. Стасов уверял позже, что «хохотали до слез даже сами осмеянные, так была талантливо и заразительно весела, забавна эта оригинальная новинка»^[102].

Но если б «Раек» был только сатирой, он — как и другие произведения «на случай» — со временем превратился бы для большинства публики в почти непроницаемое в своих смыслах произведение.

Но есть в «Райке» и другое измерение, которое выводит его из рядов чистой сатиры. Это — та шутейность, та «юродивость», которая ощутима вопреки всему. Да, нечто вроде народного кукольного театра с «зазывалой», с давней традицией русского пересмешничества, будь то скоморошины, небывальщины или Петрушка. Потому, даже не зная ничего о персонажах этого сочинения, начинаешь чувствовать «высокое дурачество» композитора.

*

Обе «Шаши» за границей, хлопчут об издании «Семинариста». Донна Анна-Лаура в Пильнице спела одному русскому немцу, большому почитателю Даргомыжского, песню Мусорянина «С няней». Тот в неописуемом восторге, но поражен: как же он не знал до сих пор одного из самых лучших произведений *Даргомыжского*. Но Анна-Лаура хотела бы петь и для других немцев. И шлет Мусоргскому письмо с просьбой: что же ей предпочесть из немецких авторов. Ответ пришел не сразу. Подробный и по первому впечатлению — чрезмерно жесткий: петь, что понравится, поскольку сам композитор в немецкой вокальной музыке, особенно современной, ничего замечательного не видит. И все это — с подтруниванием над немецкой сентиментальностью: «...На мой вкус, немцы, переходя от зажаренной в свином сале подошвы до семичасовой оперы Вагнера включительно, не представляют ничего для меня привлекательного. Другое дело немцы, отставшие от фатерландской подошвы и петушьей потяготы, — они всегда интересовали и интересуют меня, но такие немцы романсов и лидеров^[104] не пишут». Мусоргский убежден, что самые гениальные немцы — к последним относит Бетховена,

Вебера и Шумана, — велики вовсе не в вокальной музыке, поскольку «это народ и в музыке умозрительный, чуть не на каждом шагу впадающий в отвлеченность». Сама же Донна Анна-Лаура воспитана «на русской почве реализма», и вряд ли ей придется по душе немецкая школа.

Всё послание тоже слегка отдает «райком», Мусоргский много балагурит. Но главное сказано серьезно и со знанием дела.

Здесь нет предубеждения против немецкой музыки как таковой. Здесь — утверждение своего *метода*. Весьма не похожего на тот, что уже установился. И дело не только в «формальных» речитативах европейской оперы. Оживление речитатива, интонационная и ритмическая правда в речитативе — к этому пришел и Даргомыжский, и Мусоргский, да и вся новая русская школа стремилась к этому, даже те композиторы, которые полную свою силу проявят в другом. Римский-Корсаков о декламации — совсем в духе Мусоргского — скажет в недавней рецензии на «Нижегородцев» Направника.

Но Мусоргский ощущал нечто более «основополагающее» в своем расхождении с немцами.

Сонатная форма, fuga и т. д. — установившиеся музыкальные формы. Здесь есть исходные темы; через их «сочетания», «столкновения» и развитие выводится всё. Подобно тому, как строилась немецкая философия, которую он в юности с большим интересом изучал, после охладев к этим умственным «упражнениям». Он знал ту логику, которую выпестовали немцы, начиная с Канта и кончая Шеллингом и Гегелем. Здесь все знание предстает как движение понятий — от одного к другому по довольно жестким «траекториям». Знаменитую свою «Науку логики» Гегель начинает с самого «пустого» понятия «бытие», которое, в силу своей пустоты, представляет чистое «ничто». Но само движение от «бытия» к «ничто» дает «становление»... Каждое понятия порождает свою противоположность, чтобы после — в синтезе — дать новое понятие. Двигаясь такими «кругами», Гегель стремился охватить всю науку логики. И здесь, в сущности, был до предела доведенный принцип теоретической науки, первой из которых была геометрия. Когда сначала формулируются понятия и аксиомы, то есть узнается точка, прямая, плоскость и т. д., вплоть до параллельных, которые «не пересекаются». И после, из основных «правил», выводится весь геометрический мир.

Но в 1839 году русский математик Николай Лобачевский вдруг откроет, что «непересекаемость» параллельности не есть «исконное правило», что она зависит от того, в каком пространстве «работают» эти правила. Геометрия Евклида лежала на плоскости. Но в другом

геометрическом мире и параллельные начинают вести себя иначе.

Мусоргский — особый, *драматургический* талант. Его темы — не подобны «понятиям», но подобны характерам. Которые могут сталкиваться «не по правилам», а так как это бывает в жизни. Нет предвзятых форм. Каждое произведение — вместе с его формой — должно твориться *заново*. Потому и писать *много* — занятие дурное. (Кюи не случайно придерется в одной из статей к тому, что немцы часто берут *количеством*, а не качеством.) Тема может стать характером, символом (через лейтмотив), сама их последовательность может быть весьма свободной. Более того, произведение может размыкаться в мир. В «Райке» — темы из Генделя, Фаминцына, Серова. Но преломленные *карикатурно*. Такое произведение уже не есть «замкнутое» целое, но своего рода *беседа*.

На отповедь Анны-Лауры, которая не замедлила появиться, он мог ответить в следующем послании предельно кратко: «Я враг советов и друг беседы». И пояснить: «А „враг советов“ я потому, собственно, что, по моему скромному мнению, всякий человек есть индивидуум, и в качестве последнего имеет многое ему одному свойственное. Следовательно, опять-таки по моему скромному мнению, беседа, то есть обмен мыслей и воззрений, есть лучшая почва для свободного приобретения того, что навязывается советом. В моем письме я сказал то, что думал, и *беседовал* с самостоятельной натурой самостоятельно».

Что оставалось еще? — Только пожать «трепещущую от гнева руку Донны Анны-Лауры» и «неподвижно простертую» руку «милого Оркестра». Мог ли он знать, что донна Анна-Лаура, эта дивная «Шаша с Шиньоном», уже отправила письмо «Баху». А там — и о Листе, и о Вагнере, и о жене Шумана: «Брала просматривать новую оперу Вагнера, романсы Клары Шуман и Франца, все это так ничтожно, тупо и банально после всех тех *свежих талантливых и разумных вещей*, которыми меня так избаловали наши *хорошие* разбойники!»^[105]

*

...Их «разбойничья компания» всё расширялась. В апреле 1869-го у Балакирева появится новый подопечный. Станный, впечатлительный юноша в ореоле духов. Привела его мать, Александра Александровна Щербачева. Семья совсем недавно приехала из-за границы, там юного музыканта успели послушать Шарль Гуно и Рихард Вагнер. О его даровании отозвались не без восторженности: «Прекрасный гений».

Балакирев послушал игру молоденького Николая Щербачева. Он оказался весьма неплохим пианистом и явно выказывал способности к сочинительству.

Скоро Николай Владимирович Щербачев замелькает и на музыкальных вечерах. От «Баха» получит множество прозвищ — «Флакон», за пристрастие к духам, «Шевалье» за безукоризненный французский, «Черемис» — за особую матовость лица и темноволосость, «Щербач» — за свою фамилию. Утонченный, несколько изломанный, лирик по своей музыкальной природе, он по большей части будет сочинять фортепианную музыку и романсы. Какой-то надрыв чувствовался в его облике. Какая-то неустойчивость и неустроенность души. Похоже, нервность свою он унаследовал от родительницы: купчиха, которая живет за границей и принимает католичество; мать, которая оставляет сына в Петербурге, а сама с дочерью возвращается в Европу... Его душа тянулась к изысканности, и пьесы его как-то поневоле заставляли сравнивать их с произведениями Шумана. Через несколько лет он всерьез увлечется медиумом Бредифом. Шарлатан будет давать в Петербурге спиритические сеансы, люди будут сидеть в темноте, ждать явлений иного мира. И в ответ будут издавать звуки детские музыкальные инструменты, которые возил с собой Бредиф, иной раз они будут даже летать по комнате. На беду, фокусы Бредифа слишком часто терпели фиаско. Среди гостей хватало скептиков, которые следили за бесстрашным медиумом. Настанет час, и будут найдены и проволоки, помогавшие таинственному иностранцу совершать свои «чудеса». Но «Флакон» проникнется спиритизмом до смешного, и Стасов с издевкой будет его иной раз именовать «Друг Бредифа».

Щербачев будет появляться, исчезать из виду, появляться снова. Попытается устроиться на работу к Стасову, в библиотеку, потом — чиновником особых поручений при шефе жандармов. Все попытки найти какое-то жизненное поприще так и останутся бесплодными. Пройдут годы. «Щербач» частенько будет вспоминать любимую им Ниццу. В 1887-м, выиграв судебную тяжбу, которая утвердит за ним некоторую недвижимость во Франции, он покинет Петербург, его след затеряется в Европе.

Но будущие изломы еще только провидятся в трепетном юноше. И пока он — подающее большие надежды музыкальное дарование.

Вслед за «Черемисом» появится и еще одно удивительное лицо: Виктор Александрович Гартман, художник и архитектор.

В мае 1870-го пришло время большой, всероссийской мануфактурной выставки в Соляном городке. Стасов, воспламенившийся

мыслью, что вот и у нас начинают не просто «наваливать товар», но, как и в Европе, думать о красоте обстановки, отправился глянуть на редкое для России дело. Выставка еще не открылась, но он как всегда торопился, запасся разрешением посетить здание еще до открытия. Вряд ли ожидал увидеть что-либо замечательное — просто как всегда был гоним жаждой лицезреть зачин нового дела. Само здание, где ранее располагались винные склады, — неуклюжее, чем-то похожее на тюрьму, — вряд ли располагало к ожиданию чуда. И вдруг... Тяжелая масса здания преобразилась, стала воздушной. Откуда? Как? Не знающий покоя Стасов забрасывал вопросами каждого, кто мог бы что-нибудь сказать об авторе. Имя Гартмана всплыло не сразу. Он был лишь младшим помощником архитектора выставки. Но вся творческая сторона была делом его рук. Не тогда ли в памяти Владимира Васильевича забрезжило давнее воспоминание: святки 1862-го, бал-маскарад в Академии художеств: пышные декорации и костюмы, роскошные процессии: Робинзон Крузо с дикарями, Мария Стюарт, Данте, Дон-Кихот и — следом — целая свита рыцарей, турки, звездочеты, Пьеро, ожившие игральные карты... Поначалу было весело, потом как-то все подустали, и маскарад стал превращаться в скучный ритуал... И вдруг, среди «парадного веселья», — словно ветер пробежал. Гул, топот ног, хохот, рукоплескания... Дивная, «с вывихами» Баба-яга неслась-кружилась по античному залу вдоль гипсовых богов, размахивая помелом. Костлявые руки торчали из широких рукавов балахона, ноги в онучах дико приплясывали, рыжие космы разметались из-под мохнатой шапки, надвинутой на самый лоб. Ближе зрелище оказалось еще более впечатляющим: физиономия раскрашена, клыки блестят, из острого подбородка торчат редкие волосинки старушечьей бороденки, из-под бровей сверкают жуткие глаза. Яга летела, оставляя за собой движение масок, волны смеха и голоса из разных углов: «Кто это! Кто это! Кто такой?!..» И толпа веселых паяцев и шутов с погремушками, взбаламученная промчавшейся Ягой, закричала: «Гартман! Это Гартман!»

Припомнит Владимир Васильевич, как поневоле воскликнул тогда:

— Кто такой Гартман?

И услышал в ответ человека бывалого:

— Как, вы не знаете? Гартман, архитектор... Это самая оригинальная голова в Академии.

И забрезжило в памяти: да, молодой, одаренный, обожаемый молодыми, ценимый стариками. И всегда вокруг Гартмана — нескончаемое оживление...

И теперь неутомимый Стасов принялся разыскивать автора чуда. А

Гартман был сразу везде и нигде, появлялся в одном месте выставки, потом — в другом. Носился по всему Петербургу, снова возвращался на выставку, — загадочный, неуловимый. Встречался чуть ли не с целой сотней людей, чертил, рисовал, иной раз — прямо на месте, кисть и карандаш не покидали его рук, когда этот человек спал, было совершенно непонятно. Несколько месяцев — и более шестисот рисунков, где каждый — своеобразен, оригинален, иной раз до удивления.

Стасов увидит его через несколько дней. Маленького росточка Гартман, живой, непоседливый, вокруг — целая толпа рабочих, с бумагами, шаблонами, каждый ждет разъяснений...

Они быстро сблизились. Глаза у Виктора Александровича не стояли на месте, схватывали одно, другое, фигурка его тоже находилась в вечном движении. И все время — карандаш или кисть, и все время — в неостановимом творчестве. Однажды Стасов не удержался от несколько бестактного вопроса:

— Вы так талантливы, что мне кажется, вы жид!

Гартман смеялся, не без смущения, и ответ его летел куда-то в пространство: «Быть может».

Неугомонный «Бах» и Гартман в короткое время стали приятелями. По несколько часов пропадали на выставке в Соляном городке, вечер кончался на квартире у Виктора Александровича. Пока измученный за день и все-таки неутомимый Гартман возился с новыми чертежами и рисунками, — карандаш или кисть так и летали по листам, — Стасов рылся в его папках. Смотрел заграничные акварели, наброски, листал и то, что появилось совсем недавно. И поражался неистощимости этой фантазии.

Так и войдет этот маленький неугомонный архитектор в стасовский круг. И сразу сойдется с Мусоргянином. Композитору он подарит два своих эскиза — портреты евреев, набросанные, когда Гартман — почти проездом — был в Польше. Один — суровый, в шапке. Другой — усталый, измученный старик.

«Милый Витюшка...» — вздохнет Мусоргский, когда самого Гартмана уже не будет на свете. Сейчас — каждый жадно впитывал творчество другого. Чем мог поразить Гартман композитора? Тем, что настойчиво стремился утвердить русский стиль в архитектуре? У «Витюшки» была одна особенная страсть — орнамент. Он собирал его образцы, он сам стремился изукрасить русским орнаментом свои проекты. «Русский стиль» его иногда кажется слишком уж «пряным». Есть странное ощущение, когда смотришь на его проекты, будто настенные часы или арку каменных ворот украшает рисунок, сошедший с косоворотки, с наличников деревянного

дома или роскошно вышитого полотенца. Но была и другая черта, действительно ценная: Гартман никогда не закидал на уже найденном, всюду он вносил какое-то творческое беспокойство. В этот год — как это было созвучно! — Мусоргский и сам пребывал в смутной тревоге: искал сюжет для новой оперы. И все не мог его найти.

*

Лето 1870-го выдалось хлопотливое. И «Семинарист», отпечатанный в Лейпциге, был задержан цензурой, и сюжет для нового сочинения не подбирался. Пришлось объяснять цензору, что латынь в тексте вокального произведения — это не о религии, что «*сия латынь* обозначает исключения в склонении и почерпнута из латинской грамматики»^[106]. И все равно ноты в продажу не поступили, смутила фраза, сорвавшаяся с уст семинариста, что ему «от беса искушение довелось принять во храме Божьем». Автору разрешили получить лишь десять экземпляров, чтоб он мог раздарить знакомым.

Эта история его нисколько не огорчала, скорее веселила. Он бы и не подумал издавать свое сочинение, если б не «Бах» и не Опочинины, желавшие видеть его напечатанным. В письме к «*généralissime*» он черкнет даже с воодушевлением:

«До сих пор цензура музыкантов пропускала; запрет „Семинариста“ служит доводом, что из „соловьев, кущей лесных и лунных воздыхателей“ музыканты становятся членами человеческих обществ, и если бы всего меня запретили, я не перестал бы долбить камень, пока бы из сил не выбился; ибо „несть соблазна мозгам и зело великий пыл от запретов ощущаю“».

Более тревожила задержка с «Борисом». Театральный комитет рассматривать партитуру не торопился, «Борис» его всё еще держал. А жажда сочинительства была огромная.

«Бах», зная этот творческий зуд Мусоргянина, написал ему длиннущее письмо с кратким либретто. Взял повесть Фридриха Шпильгагена «Ганс и Грета», перенес героев в Россию, присочинил кое-что от себя и вышел вполне оперный сюжет, которым, как Стасов уверял других, композитор остался весьма доволен^[107].

Было продумано всё — и место каждой сцены (село, мельница, дом ворожеи, вечерний лес, помещичий дом и сад), и — до деталей —

основные герои. Предусмотрел «*généralissime*» даже возможные сокращения («Если найдете, что действующих лиц слишком много, то можно и *лавочника*, и *его сына* — просто вовсе вон. О них будут говорить, но их не будет на сцене»).

Странно, что после столь «непричесанного» сюжета «Бориса» Стасов мог присоветовать столь «причесанный» сюжет: главный герой, молодой деревенский парень («Ванюха или Петруха, что ли»); две соперницы — дочь мельника (бойкая «Аннушка») и дочь дьячка (тихая, мечтательная «Маша»); запутанная история с неизвестными браконьерами в барском лесу; ворожея, успевшая нагадать чего-то всем и каждому; выпавшие на долю «Ванюхи» и «Маши» испытания, а в завершение — счастливый конец со свадьбой.

Что могло приглянуться композитору в этом сюжете? «Сельская местность» напоминала Карево? Или — возможность воссоздать живую народную речь?

Опера должна была называться «Бобыль», каковым и представал ее главный герой, «Ванюха или Петруха». И Мусоргский действительно загорелся на какое-то время. Он сразу взялся за сцену гадания, быстро сочинив музыку, чем привел «Баха» в неопишуемый восторг. Но вдруг вместо «Бобыля» стали появляться на свет совсем иные произведения.

...Его всегда любили дети. Приход странного, смешного «Мусорянина» встречали с радостным визгом. Еще бы! С ним можно было говорить совсем как со своим сверстником. В «Борисовы» годы и позже — он часто бывал у Дмитрия Стасова. Дочери Дмитрия Васильевича — и Варя, и Зина — были убеждены, что причудливое «Мусорянин» — как звали Модеста Петровича взрослые — это и есть его настоящее имя. А крошечный их брат, Андрюша, не умевший еще выговорить букву «р», произносил смешно: «Мусолянин». И добрый их взрослый друг, появляясь в доме, с порога кричал: «Вот и Мусолянин пришел!»

Вареньке и Зиночке очень нравилось, как он здоровался. Подходил с шуточной важностью: «Вашу ручку, боярышня», целовал тыльную сторону ладошки, как взрослым дамам, и забавно добавлял: «Доброго здравия, боярышня». Мальчишки знали, что «Мусорянину» можно рассказать про всяческие происшествия из своей жизни. И «Мусолянин» будет слушать с большим вниманием и даже что-нибудь придумает, а уж доверенную тайну будет хранить вечно.

Старшая, Варя, запомнит, сколько всего интересного знал их Мусорянин. То расскажет про имена звезд и созвездий, научит различать

среди светлых россыпей вечернего неба и Большую Медведицу, и Малую, и Кассиопею, и Орион, и Большого Пса с ярким Сириусом. То объяснит, почему новый год начинается в январе и почему празднуют его зимой, хотя для детей он всегда начинается с осени, когда нужно с дачи возвращаться в Петербург.

Его обожали и маленькие Мусоргские, дети Филарета, — Гога и Танюшка. Иногда одолевали композитора и собственные детские воспоминания. И вслед за давно уже написанной, чистой и трепетной сценкой «С няней» вдруг появятся новые. И пойдут с осени, одна за другой: 30 сентября — «В углу», 18 октября — «Жук», через два месяца — «С куклой», следом — «На сон грядущий».

Здесь, как и в первой сценке, «С няней», — тончайшая нюансировка. Мелодическая декламация — редкой чистоты. И та диалогичность, которая пронизывает эти «эпизоды из детской жизни» (как пояснит свое сочинение автор).

«В углу» начинается резко, с тревожного «по-детски» аккомпанемента. Это — образ взрослого, няни: «Ах ты проказник! Клубок размотал...» И — тихий, из угла, обиженный голос ребенка:

— Я ничего не сделал, нянюшка, я чулочек не трогал, нянюшка, клубочек размотал котеночек. А Мишенька был паинька, Мишенька был умница.

И вот уже в детской душе просыпается маленькая рассерженность, и музыка становится не плавной, но — колючей, она ускоряется:

— А няня — злая, старая, у няни носик-то запачканный, Миша чистенький, причесанный, а у няни чепчик на боку.

И снова готовый разреветься голос:

— Няня Мишеньку обидела, напрасно в угол поставила! Миша больше не будет любить свою нянюшку! Вот что!..

Текст изумительно точен. Речь — именно детская: о себе — в третьем лице, как часто бывает у маленьких. Но главное — слова могут говорить одно, а та интонация, которую вносит музыка, — несколько иное, более сложное. Последняя фраза сказана «Мишенькой» и *наперекор* взрослому, но вместе с тем в голосе ощутимо: ребенок готов уже и помириться.

То диалогическое начало, которым проникнуты эти сценки, чувствуется даже в монологах, в том же «Жуке». Более того, здесь виден даже сам захлебывающийся маленький рассказчик:

— Няня, нянюшка! Что случилось, няня, душенька!

Конечно, только что подбежал. Говорит быстро, запыхиваясь.

— Я играл там на песочке, за беседкой, где березки; строил домик из

лучинок кленовых, тех, что мне мама, сама мама нащепала. Домик уж совсем построил, домик с крышкой, настоящий домик...

Лучинки от мамы — не воспоминание ли о далеких годах в Кареве? И может быть, и маленький Модинька некогда пережил эту жутковатую и удивительную историю?

— Вдруг!.. — ребенок перебивает сам себя, замирая от маленького радостного ужаса. — На самой крышке жук сидит, огромный, черный, толстый такой, усами шевелит, страшно так, и прямо на меня все смотрит. Испугался я... А жук гудит, злится, крылья растопырил. Схватить меня хочет... И налетел, в височек меня ударил!..

Пауза после несколько тревожного повествования. Начинается то, что ребенку кажется загадочным:

— Я притаился, нянюшка, присел, боюсь пошевелиться!.. Только глазок один чуть-чуть открыл... И что же? Послушай, нянюшка...

Музыка тихонько ускоряется. Ребенок рассматривает «уже не страшное» насекомое:

— Жук лежит, сложивши лапки, кверху носиком, на спинке и уж не злится, и усами не шевелит, и не гудит уж, только крылышки дрожат. Что ж он, умер? Иль притворился?..

Конец — и живой, и умиротворенный. История с жуком ушла в прошлое. Музыка запечатлевает обычное, жизнерадостное состояние ребенка.

Маленький шедевр — «С куклой» — появится уже в декабре. Девочка укачивает куклу «Тяпу». Поет ей колыбельную песенку. Здесь — милая детская подражательность, когда маленькая няня «совсем, как взрослая», но все-таки — звуками это запечатлено — еще ребенок. Поет монотонно, как и покачивает:

Тяпа, бай, бай.
Тяпа, спи, усни,
Угомон тебя возьми...

Остановка. По-детски строгий «нянин» голос:

Тяпа! Спать надо!

И снова, как обычно «стращают» непослушных детей взрослые:

Тяпа, спи, усни,
Тяпу бука съест,
Серый волк возьмет,
В темный лес снесет.

Снова пауза. И следом — маленькая утопия, «Беловодье» на детский лад:

Тяпа, спи, усни,
Что во сне увидишь,
Мне про то расскажешь;
Про остров чудный,
Где ни жнут, ни сеют,
Где растут и зреют
Груши наливные,
День и ночь поют
Птички золотые!

Мягкая пауза. Кукла уже почти совсем уснула. И маленькая няня только еще разочек повторяет:

Бай, бай, бай, бай,
Бай, бай, Тяпа...

Следом пришла и вторая вечерняя сценка — «На сон грядущий». Детская молитва, которую старательно начинает произносить, возможно, та же девочка, что только что утомонила свою «Тяпу»:

Господи, помилуй папу и маму и спаси их, Господи!
Господи, помилуй братца Васеньку и братца Мишеньку!
Господи, помилуй бабушку старенькую. Пошли ты ей доброе здоровьице, бабушке добренькой, бабушке старенькой, Господи!

А далее — перечисляются тети и дяди, множество имен, которые произносятся все быстрее, чтобы и никого не забыть, и поскорее всех назвать. И уже скороговоркой:

...И всех их, Господи, спаси и помилуй! И Фильку, и Ваньку, и Митьку,

и Петьку, и Дашу, Пашу, Соню, Дуняшку...

Здесь маленькая молельщица сбивается...

— Няня, а няня! Как дальше, няня?

Речь взрослого резко отличается от речи ребенка. Слова произносятся «по-затверженному»:

— Вишь ты, проказница какая! Уж сколько раз учила: Господи, помилуй и меня, грешную!

И маленькое существо пытается повторить точь-в-точь:

— Господи, помилуй и меня, грешную! Так, нянюшка?

Та же фраза, сказанная взрослым с «заученным» выражением, холодновато, у ребенка звучит с неподдельным старанием, мягко. И на слово «грешную», пропетую тоненьким голоском, изнутри самой музыки падает теплый лучик: в нем трепещет подлинный смысл молитвы, произнесенной безгрешными детскими устами.

«В углу» Мусоряннин посвятит милому Витюшке Гартману. Не то — в ответ на подаренные картины, не то увидев в маленьком, худеньком архитекторе с вечными фантазиями в голове что-то по-детски трогательное, не то услышав от этого непоседы истории про его давние детские шалости. «Жук» посвящен Стасову, под отеческой опекой которого находится композитор. А чудные сценка с Тяпой и наивная молитва — посвящены детям. «Тяпу» — дорогим племянникам, «Танюшке и Гоге Мусоргским», «На сон грядущий» — своему крестнику, Саше Кюи.

Это была уже не случайная удача, какую могла показаться написанная в 1868-м первая вещь, «С няней». И это не просто изумительно точные «музыкальные картинки». Это был целый мирок. Одно из целомудреннейших сочинений во всей мировой музыке.

Как часто писатели стремились к особому произведению о детях, такому, чтобы взрослые не мешались, чтобы этот непонятный и чуткий мир существовал в книге сам по себе. «Страна, населенная детьми», — однажды такая строчка появится в черновых записях Достоевского. И как ответ самому себе, он произнесет в одном из произведений: «Дети снятся и мерещатся». Мусоргский первым сумел сделать эту страну живой, осязательной. Нисколько не вмешиваясь в детский мир, но тонко и точно его запечатлевая.

Год 1870-й — и жизнь «Могучей кучки». Почему-то именно теперь потянуло к обобщениям. 19 апреля 1870 года Стасов отправил Римлянину письмо. Хотел было сказать Корсиньке несколько добрых слов, но вдруг его прорвало, и «Бах» начал сыпать характеристиками, сказав о каждом:

«Знаете ли, из всей компании Вы самый мыслящий — это, кажется, я уже раз говорил Вам, ну да ничего, мне вот пришлось повторить. Кюи — страстный, но вовсе не думающий и ровно ни об чем не способный думать, у него головы нет, да притом же, при всем таланте, ему ровно ни до чего нет дела. Мусорянин — просто выходит из всех пазов вон, по свойству своего таланта, но головою довольно ограничен, критики никакой и ни о чем, не надумывается и не размышляет ровно ни по случаю чего бы то ни было; Бородин — ужаснейший консерватор и никогда не сделает ни единого шага вперед в чем бы то ни было, а скорее 100 шагов назад, он все бы с удовольствием заморозил, чтоб ничто не двигалось, — не странность ли все это! Что за странный склад людей талантливых не только у нас, да и везде на свете!! Что за соединение золота с какой-то самой дрянной известью или глиной, что за засорение таланта — вечным хламом? Балакирев — орел во всем музыкальном, и мне нечего прибавлять к тому, что всякий из нас чувствует до корней души, и такого другого человека мы на своем веке, конечно, не увидим; но его Ахиллесова пята — это прозаичность и кривизна головы во всем немзыкальном. Зато во всем музыкальном — что за человек!!! Ну а Вы: никто больше Вашего не предан своему делу, никто больше Вашего не сидит вечно на своей университетской скамье. Как я ни посмотрю, Вы никогда не перестаете учиться, никогда не развлекаетесь ничем, поминутно возвращаетесь к своему прямому делу: то музыку *учите*, то оркестровку следите, то разговор возвращаете от посторонних предметов (и часто вздоров) на ту же музыку; наконец, постоянно все наблюдаете и разбираете, все взвешиваете и оцениваете».

Осенью 1870-го будет еще одна попытка понять и оценить каждого. Надежда Николаевна Пургольд, «Милий оркестр», ведет дневник^[108]. И снова — те же лица. Почти все. Но в несколько ином освещении. Только положить рядом письмо «Баха» и дневник «Оркестра», и в глаза бросится не сходство или различие в суждениях, но разность самого зрения.

Стасов вечно торопится, у него всегда множество дел, он и крошечные творческие портреты своих товарищей рисует словно бы на бегу. Надежда Николаевна — человек совсем еще молодой. Она и сама понимает, что жизненного опыта для полных суждений ей не хватает. Но в отличие от «Баха» она умеет сомневаться. Пробует одну краску, другую, — думает,

опровергает то, что недавно казалось верным...

Правда, при всей ее сдержанности и склонности к рассуждениям, женское начало мешает быть во всем объективной. Да и симпатии к Корсиньке окрашивают все ее суждения. Но ведь не просто так она одно время серьезно занималась ботаникой, у нее был особый талант — *наблюдать*.

О себе она не очень высокого мнения, не верит в свои способности. О Бородине не сказано ни слова. Всего вероятнее — дело случая, дневник велся урывками. Кажется, Бородин был весьма уважаем, да и сам Александр Порфирьевич к обеим сестрам относился с мягкой теплотой. О Кюи — несколько слов, совершенно вскользь. Его сестры не случайно прозвали «Едкость». Цезарь Антонович им не нравился. Почти о каждом члене кружка Надежда Николаевна могла бы сказать: «вполне хороший человек». Но к этой фразе прибавлено в скобках: «кроме Едкости». (Пройдет чуть более года после этой записи, и уже Александра Николаевна в своем крохотном дневничке отметит: «26 декабря исполнялась „Тизба“ Квея. Не сочувствую этой вещи, ужасно ходульная, непростая и малоталантливая».)

О Балакиреве — лишь эпизоды. Когда-то, возможно, под влиянием Даргомыжского, Надежду Николаевну Милий Алексеевич поразил. Старое воспоминание после одного вечера нахлынуло на нее. Ночью 30 сентября она записывает: «Боже мой, что со мной вчера было! Как выразить то, что заключается в этом человеке: это какая-то сила, какая-то неодолимая, страшная сила, которая сидит в нем и влечет к нему. Он совсем какой-то особенный, всё освещается каким-то особенным светом, когда он входит. Из этих глаз исходят какие-то чудные лучи. Его одно ласковое слово значит больше, чем тысяча хороших слов, сказанных другими. Ни в ком, ни в Искренности, которого я так люблю, не чувствуется присутствия этой силы, этого чего-то необъяснимого, что есть только в нем и в его музыке. И вчера он был со мной так ласков, внимателен, чего же больше надо? Я была счастлива!!»

Это — веяние минуты. Уже на следующий день — заметная перемена. А через полтора месяца о «Силе» и об этом же вечере — совсем иная запись: «Просто я была хорошо настроена, мне было вообще весело, вовсе не оттого только, что он тут был, я приписала тогда все это его личности и нагородила такую чепуху, что можно подумать, будто я в него влюблена. А это суший вздор».

Пройдет время, и к той первой «влюбленной» записи будет прибавлена сносочка: «Как я перевернулась с тех пор, теперь этот человек не то, что

производит на меня приятное впечатление, но он мне почти что противен».

Римский-Корсаков, «Искренность», «Морской разбойник»... О нем, об «Искренности» — больше чем о других. И самые теплые слова. Мягкость и честность — этого в нем в избытке. Его романсы она напевает про себя. «Милый оркестр» не может жить без музыки Искренности, как, впрочем, и без него самого: «Когда я слушаю некоторые из моих любимых вещей Искренности, то во мне происходит такой внутренний восторг, что нет возможности сдержать его в себе и не выразить каким-нибудь жестом, движением, словом».

А вот и Стасов, непререкаемый авторитет для раннего Балакирева, идейный наставник всего кружка: «Он такой славный вообще! Наверно честный и хороший человек». Это — 3 сентября. А 21 ноября: «Я прежде больше воображала о нем, чем есть. Во-первых, я пришла к тому, что он не очень умен. Мне кажется, я сделала очень удачное сравнение, именно следующее: если взять небольшой кусок резины и растянуть его во все стороны, то он делается довольно большим, будет далеко хватать во все стороны, но зато он будет очень тонок, плосок и мелок. Я применяю это к уму Баха. Он многое знает, за многое хватается, многим интересуется и толкует об этом, но, в сущности, он все-таки человек мелкий, вся его деятельность тратится на мелочи, которым между тем он придает огромную важность, так что, судя по его словам, пока сам хорошенько не вдумаешься, можешь вообразить, что он чуть что не горы ворочает. Именно ум его уж очень не глубок. Это выражается также и в его мелком тщеславии, которого я прежде не замечала, и в необычайном самообожании. Он воображает, что он умнее и деятельнее всех и что деятельность его крупная, что он играет большую роль и в художественном, и в ученом мире. Между тем как в самом деле крупного он ничего не сделал, а хлопочет и тратится большею частью на совершенные пустяки, которые тем рельефнее и выдаются, что он им придает огромную важность».

Пройдут годы. Надежда Николаевна будет иначе, лучше смотреть на «Баха». И все же внезапное ее «открытие» — не глубокий ум, но просто добрый «болтун», — так ли было оно беспочвенным?

И вот — «Тигра». Он же — «Юмор». Самый непроницаемый. Самый непонятный.

«Одно время мне даже казалось, будто он в самом деле начинает увлекаться ею, но теперь, вникая более, я этого не думаю, или он необыкновенно умеет скрывать свои чувства и сдерживать себя».

Это о Мусоргском и своей сестре Саше. Та наблюдательность, которая

пронизывает этот дневник, заставляет поверить этой записи. Увлечение Мусоргский, видимо, начинал испытывать. И не дал развиваться этому чувству. В дневнике Надежды Николаевны мелькнет еще один загадочный образ, что ее смущало в Юморе: «Его дружба с Едкостью и, главное, с той госпожой...» Цезарь Антонович — человек язвительный и не очень-то добрый. Но кто была «та госпожа»?.. С неизбежностью вспоминается одно: Мусоргский жил у Опочининых. И Александр Петрович, и Владимир Петрович принадлежали к тому своеобразному «сословию» — «певец-любитель», — без которого не могли обходиться музыкальные вечера. На каком-то вечере или в театре могла появиться и Надежда Петровна.

Весною 1870 года Саша Пургольд, кажется, почувствовала душевное движение Модеста Петровича в ее сторону. Сама она была серьезно увлечена. Но осенью, по возвращении из-за границы, когда ее чувство наталкивалось лишь на шуточки Юмора, донна Анна-Лаура стала испытывать горькие чувства. Надежда Николаевна все ясно видит. И записывает:

«Ее хандра, которая вообще довольно часто на нас обеих находит, но до сих пор у нее никогда так сильно не проявлялась, как у меня, в эти дни дошла до ужасных размеров».

К «Тигре» «Милый оркестр» относится без предубеждения, но с осторожностью:

«Между тем в человеке, к которому с ее стороны могла бы развиваться страсть, если бы он ей показывал более участия, она видит холодность. Т. е. именно, не видя того, чего бы она желала в нем видеть, она утрирует и называет это чуть не ненавистью, говорит, что он и пение ее не любит, и что не для нее он приходит».

Наблюдательность Надежды Пургольд здесь усилена ее умением разъяснить:

«Насчет того, чтобы он чувствовал более симпатии ко мне, чем к ней, мне кажется это даже невозможно. Собственно по складу его ума и характера, я убеждена, что скорее ему бы могла понравиться Саша, т. е. он скорее мог бы влюбиться в нее, чем в меня».

Эти отношения и окрасили тот образ Мусоргского, который встает со страниц дневника. «Милый оркестр» готов самолюбие видеть чуть ли не главной чертой «Тигры»:

«Он хочет, чтобы с ним говорил только тот, кто считает за особенное удовольствие разговор с ним и кто сам начинает. То же и в других действиях: от излишнего самолюбия он никогда первый не вызовется принести своих романсов. Хотя знает, какое это удовольствие доставит, но

он ждет, чтобы его попросили. Опять по той же причине он никогда не просит Сашу петь, хотя я уверена и знаю положительно, как высоко он ставит ее пение. Особенно когда он бывает один (когда все вместе — это еще случалось несколько раз, хотя Саша и уверяет, что это неправда, но я помню, что это бывало). В этом случае он приходит обыкновенно с целью исполнить какую-нибудь свою вещь, показать что-нибудь новое и потому желает, чтобы уже все внимание было обращено исключительно на него, хочет наполнить собой весь вечер».

Кажется, от Стасова или Балакирева Надежда Николаевна уже слышала, что Тигра не особенно умен. С этим она не согласна:

«У него ум своеобразный, оригинальный и очень пикантный. Но именно эту пикантность-то он иногда злоупотребляет. Из желания ли порисоваться, показать, что он не такой, как все, а совсем особенный, или это уже так в его натуре. Первое вероятнее. В нем слишком много перцу, если можно так выразиться. Прозвище, которое мы с Сашей ему дали (как и всем остальным) — именно Юмор, я нахожу удачным, потому что юмор действительно составляет главное свойство его ума. Но в чем еще у него есть недостаток — это в теплоте, в мягкости, которой так много, напротив, у милой Искренности».

Тридцать первое августа: «Юмор» был в ударе — умен, интересен, замечательно пел... «Его отношение к Саше я все не могу хорошенько понять. Во всяком случае, мне кажется, что она его интересуется и представляется ему какой-то загадочной, своеобразной, капризной, но сильной натурой. Но способен ли он ею увлечься, влюбиться, не знаю. Он самолюбив, страшно самолюбив!»

Пройдет немного времени, и наблюдательная Надежда Николаевна к последним словам припишет: «Это неверно; по крайней мере теперь я убедилась, что он знает ее хорошо и такой, какая она в действительности».

Мусоргский был слишком странен,стораживал. Ум — несомненный, но какой-то диковинный, «подвывихнутый». Мягкость? — есть, но весьма необыкновенно выражаемая, если сразу ее нельзя было заметить. А рядом — собственное трепетное чувство к Корсиньке, которое — не дай бог! — показать Тигре:

«Я уже было попалась Юмору на удочку еще прошлую весну. С ним ведь надо у-у... как ухо держать востро. А я показала ему слишком много, то есть слишком много моего расположения к Искренности, должно быть, уже начала немного рисоваться перед ним и перед собой, ну он и обрадовался, пошли намеки, шутки, которые мне были ужасно неприятны. Конечно, я постаралась их прекратить, но меня даже теперь иногда это

сильно беспокоит, чтобы из этого не вышло чего-нибудь нехорошего. Его дружба с Едкостью и, главное, с той госпожой, да я наконец; и в нем самом не уверена, чтобы он не был в состоянии дурно про меня сказать, даже с „ухищрением злобы“^[109], а то для красного словца. А между тем, если бы вследствие этого наши отношения с Корсинькой испортились, для меня это было бы ужасно. Еще недавно мы с ним говорили, что нам невозможно поссориться».

Про «дурно сказать» — позднейшая приписка: «Это неверно, чтобы он был способен дурно сказать». Как только дело доходит до Тигры, попытка что-либо запечатлеть заканчивается вопросами и — опровержением. Только заметит: «...Я не могу положительно утверждать, что он не способен никогда и ни при каком случае сказать об нас за глаза что-нибудь дурное, отпустить какую-нибудь неприятную шуточку, подать повод к сплетне». И скоро припишет: «Теперь я убедилась, что на это он не способен».

Решающим во всех сомнениях, конечно, будет слово «Искренности». Корсинька внушает сестрам, что Мусоргский — хороший, честный человек. «Милый оркестр», разумеется, согласен. И все же: «Он с придурью, и эта придурь подчас бывает очень неприятной».

Точной характеристики Мусорянину не сумел дать ни опытный «Бах», ни вдумчивый «Оркестр».

Мусорянин ускользал ото всех. Правда, чуткая натура Надежды Николаевны всякий раз замечала, что Тигра лучше, нежели казался в ту или иную минуту. Но что он за человек? Каждый из содружества на Мусоргского смотрел совершенно особенным образом.

Стасов ценил не только талант, что выходит «изо всех пазов», но и чуткость к слову. Был уверен, что нужный текст Мусорянин — при надобности — состряпает. Кюи ценил за способность к мелодической декламации. Однажды, сочиняя статью об изданных романах, засомневался в одной строчке у Корсиньки. И сразу же за советом — к Мусорянину, только его ответ мог разрешить сомнения. Для Балакирева Модинька чуть-чуть «без мозгов». Но Мусоргский-пианист был выше любых похвал. С ним, в четыре руки, можно было сыграть любое симфоническое произведение. Он и к знакомым звал Мусорянина, когда хотел их познакомить с нужным сочинением.

И все же чувствовалось: и Балакирев, и Кюи смотрели на Мусоргского, как взрослые смотрят на странного «немного ребенка». Потому часто не замечали и многих его *открытий*. Лишь Бородин и Римский-Корсаков (они и сами — при всем различии в возрасте — были у

Балакирева в «учениках») к Модесту относились с полным вниманием. Бородин — с неизменным интересом, даже когда критиковал. Корсинька — с уважением и с особой восприимчивостью. В 1870-м они были очень дружны. И через многие годы, вспоминая эти счастливые времена, Людмила Ивановна Шестакова улыбнется в своих воспоминаниях:

«...Они почти всегда приходили ко мне раньше, чтобы до появления других лиц успеть поговорить о своих новых сочинениях. При этом бывали иногда забавные случаи. Корсаков сядет за инструмент и исполняет Мусоргскому сочиненное им за те дни, когда они не видались; тот внимательно слушает и затем сделает ему замечание. Корсаков при этом вскакивает и начинает ходить по комнате, а Мусоргский в это время спокойно сидит и что-нибудь наигрывает. Успокоившись, Н. А. подходит к М. П., выслушивает уже подробно его мнение и часто соглашается с ним».

Это маленькое содружество двух музыкантов скоро ждал краткий расцвет, который после сменят годы взаимонепонимания.

Вторая редакция «Бориса Годунова»

Он едва успел потешить себя вольным сочинительством. С декабря 1870-го будет возиться с фортепианной «вещицей» (как назовет в письме свою пьесу), которую закончит уже в январе 1871-го. Кажется, если бы он ее оставил без названия, — «Швея», — то и тогда образ легко вставал бы перед мысленным взором слушателя: и быстрое мелькание иглы, и ее механическое движение, и «бегущая» строчка, и равномерный стрекот, и даже женская головка, склоненная над своей работой. Но образ этот глубже одного лишь зрительного ряда. Сквозь мерное ритмичное звуковое «дрожание» различима и тихая радость от создаваемой вещи, и вся жизнь швеи, столь же мерная и однообразная.

В марте, по просьбе Корсиньки, придется набросать слова для величальной песни девушек Ивану Грозному — маленькое прибавленьеце от себя к либретто «Псковитянки».

Из-под холмика —
Под зеленого
Быстра реченька
Прокатилась...

В седьмой куплет, для пушного колориту, вставил «стародавний

псковский вариант» слова «повстречалась»:

Как сустрелася
Рать боярская,
Тому молодцу
Земно кланялась.

Эту строфу со «словцом» Римский вставить в оперу не решился.

Тогда же, вдогонку прежней жизни, не обремененной большими замыслами, появится «Вечерняя песенка» на слова Алексея Плещеева: «Вечер отрадней лег на холмах, ветер прохладней дует в полях...» Ее он посвятит дочери Стасова, Софии Владимировне Сербиной. Более времени на маленькие сочинения уже не будет.

Десятого февраля свершится суд над «Борисом». Заседание капельмейстеров дирекции императорских театров оперу забаллотировало. Из семи шаров лишь один был белый. Догадаться было нетрудно — голос мог принадлежать только Направнику. Другие лица, вершившие сценическую судьбу «Бориса», — Маурер, Воячек, Манжан, Папков, Бетц и Ферреро, — вряд ли могли прийти к иному решению. Опера не могла не поразить людей, привыкших к совсем иным сочинениям. Здесь и глубинная тема произведения была совсем «не оперная»: не столько драма лиц, сколько драма истории. До него история чаще всего присутствовала в опере лишь как ее «одежда», но не ее суть.

Возглас: «Что за опера без женского элемента!» — долетит до друзей композитора. Впрочем, недоумение членов комитета могло выплеснуться и в иные, весьма странные замечания. Контрабасист Ферреро был поражен второй песней Варлаама: в сопровождении контрабасы играли хроматическими терциями. Ферреро от столь неожиданного приема ощутил даже некоторую обиду.

Официальное уведомление придет только через неделю. Знакомый, несколько витиеватый стиль деловой письменности:

«По приказанию г. директора императорских театров, имею честь уведомить Вас, что по рассмотрении музыкально-театральным комитетом партитуры сочиненной Вами оперы „Борис Годунов“, опера эта не одобрена для исполнения на русской оперной сцене имп. театров. Возвращая при сем означенную партитуру и либретто оперы, покорнейше прошу принять уверение в совершенном моем почтении».

Но Мусоргского не могло поразить это послание. К вечеру 10-го он

уже знал о решении.

Первой о неприятном событии узнала Людмила Ивановна Шестакова. Тут же отослала записочки Мусорянину и «Баху». Вечером оба явились. Стасов сразу, с горячностью, заговорил о новых сценах, Мусоргский начал наигрывать музыкальные кусочки. Вечер прошел живо, Людмила Ивановна могла вздохнуть с облегчением: Мусорянин был готов вернуться к своему сочинению. Тревоги друзей, как бы не случилось срыва, быстро рассеялись.

Вряд ли у Людмилы Ивановны он сочинил что-то новое. Всего скорее — извлекал музыку из тех черновиков, что хранились в его памяти: о Марине Мнишек он уже думал, рождая первую редакцию оперы. Но способность сочинять «на ходу» — тоже проявил. Однажды на вечере у «шашей», при Стасове и Римляnine, все подходил и подходил к роялю, наигрывая отрывочки. Так за вечер словно сам собой сочинялся весь монолог Марины.

Он мог довольно быстро закончить две польские сцены, тогда, похоже, ничто уже не препятствовало «Борису». Но что-то мешало сделать это столь же быстро, как сочинялась прежняя редакция оперы. Вряд ли он обратил особое внимание на глуповатую шутку Д. Минаева из журнала «Искра»: демократический литератор изголялся над самой идеей писать оперу на текст гоголевской «Женитьбы», ненароком присоветовал положить на музыку «Судебные уставы» и десятый том гражданских законов.

А вот мимо желания Тургенева услышать у Стасова домашнее исполнение «Каменного гостя» пройти не мог, как и другие члены кружка.

Роман «Дым» вышел в 1867-м. И вызвал гнев со стороны людей почвенного склада. (Достоевский — давний литературный противник Тургенева — места себе не находил, читая иные пассажи Ивана Сергеевича. После — намеренно будет издеваться над фразами, слетевшими с тургеневского языка, над некоторыми образами.) Не то с отчаяния, не то в порыве внезапно проснувшейся бессильной ярости, Тургенев наговорил о России, о русском столько дурного, что равнодушным вряд ли мог оставить хоть кого-либо. Монолог его Потугина и сам-то мало походил на художественное воспроизведение живой речи. Это был, скорее, своего рода трактат. Досталось всем — и русской науке, и русской живописи, и вообще творческому началу русского человека. Досталось и балакиревскому кружку:

«...Не то что у Мейербера, а у последнего немецкого флейтчика, скромно высвистывающего свою партию в последнем немецком оркестре, в

двадцать раз больше идей, чем у всех наших самородков; только флейтщик хранит про себя эти идеи и не суется с ними вперед в отечестве Моцартов и Гайднов; а наш брат самородок „трень-брень“ вальсик или романсик, и смотришь — уже руки в панталоны и рот презрительно скривлен: я, мол, гений. И в живописи то же самое, и везде. Уж эти мне самородки! Да кто же не знает, что щеголяют ими только там, где нет ни настоящей, в кровь и плоть перешедшей науки, ни настоящего искусства?

Неужели же не пора сдать в архив это щеголянье, этот пошлый хлам вместе с известными фразами о том, что у нас, на Руси, никто с голоду не умирает, и езда по дорогам самая скорая, и что мы шапками всех закидать можем? Лезут мне в глаза с даровитостью русской природы, с гениальным инстинктом, с Кулибиным... Да какая это даровитость, помилуйте, господа? Это лепетанье спросонья, а не то полузвериная сметка».

Еще ладно, если бы дело ограничилось только этим. Но Потугин-Тургенев задел самого чтимого в кружке композитора:

«Сказать бы, например, что Глинка был действительно замечательный музыкант, которому обстоятельства, внешние и внутренние, помешали сделаться основателем русской оперы, — никто бы спорить не стал; но нет, как можно! Сейчас надо его произвести в генерал-аншефы, в обер-гофмаршалы по части музыки...»

Похоже, и сам Иван Сергеевич надеялся втайне оказаться неправым. Надеялся, что его Потугин «перегнул палку». Он и позже несколько раз попытается ознакомиться получше с новой русской музыкой. Сейчас ему не простили того «дыму», которого он понапустил на русское художество и русское сознание. Никто из композиторов не пожелал знакомить писателя с «Каменным гостем». Более других кипятился Мусоргский.

Но и Тургенев вряд ли мог сколько-нибудь отвлечь от завершения оперы. Куда тягостнее было совершенное неприятие «Бориса» Милием. И общение с ним становилось подчас до странного гнетущим.

*

Темноволосый и темнобородый, с темными горящими глазами, полный несокрушимой энергии, толкавший своих подопечных к действию, зажигающий их желанием сочинять, и сочинять как можно лучше, — этот Балакирев уходил в прошлое. Он словно бы таял. В нем пробуждалась совсем иная личность. И тот, другой Балакирев хотел быть смиренным. Хотя — в силу характера — оставался непокладистым и неудобным.

Бедный Милий Алексеевич! При всем его исключительном даровании, при всей его энергии ему не хватало опоры, не «нравственной», но — душевной. Расхлябанный в иные дни, нелепый, странный Мусорянин эту опору имел. Энергичный, подвижный Балакирев, которому и прозвище-то дали — «Сила», — быть может, потому с такой настойчивостью и проводил свое мнение, давил на своих учеников, что ему подобной внутренней твердости не хватало. И что ему теперь приходилось пережить!

Четырнадцатого февраля 1870 года, в записочке, отправленной Владимиру Жемчужникову, он взмолится: «Если Вам есть возможность прислать мне рублей 15 или даже 10, то Вы выведете меня на несколько дней из самого скверного положения, а то не с чем послать на рынок. Весь Ваш М. Балакирев».

Этот недостаток в средствах преследует изо дня в день, ощущается чуть ли не каждую минуту. 24 июня 1870 года Милий пишет Стасову. Здесь — всё та же «Алёна», великая княгиня Елена Павловна, всё то же безденежье, которое преследует не только его, но и сказывается на подготовке каждого концерта. «...Я совсем падал духом. Вы же воскресили меня, взявшись поправить это дело; и мне вчера еще хотелось сказать Вам, что я Вам благодарен бесконечно, какие бы ни были результаты Ваших хлопот. Неудача теперь мне не так страшна, потому что я ожил». Один раз так «ожить» было можно. Но если эта мука, эти «стесненные обстоятельства» становятся неизбывным состоянием?

С общедоступными концертами Бесплатной школы — неудача за неудачей. То не хватает средств на последнее выступление, то играть невозможно, потому что здание Михайловского манежа находится в плачевном состоянии («концерт в манеже может состояться лишь после отбития штукатурки на потолке в тех местах, где имеются трещины»^[110]).

Друзья хотят поддержать его. 31 мая 1870 года, в воскресенье, под неясным предлогом Людмила Ивановна ведет Милия Алексеевича в здание Думы. На лестнице их встретил взрыв аплодисментов. Балакирев немного растерян:

— Да это, кажется, сюрприз?

— Виновата, Милий, теперь уже Ваше дело, идите...

Милия чествовали в зале Городской думы: вручили адрес, серебряный венок. И слова были сказаны самые нужные: «Несмотря на ограниченность средств Школы, несмотря на очень хорошо известные всем нам действия враждебной нам партии, не раз находившие себе выражение и в печати, Ваши редкие музыкальные способности и громадная энергия вывели Школу на тот национальный, самостоятельный путь, который составляет

истинную задачу нашей Школы, и поставили ее, без всякого сравнения, выше остальных петербургских музыкальных учреждений»^[111].

Балакирев тронут. Ответная речь его коротка, но искренна. Но разве могло это доброе внимание спасти от нужды? Каждый творческий взлет оплачен горестными неудачами.

В июне Балакирев в безвыходном положении. Он занимает 500 рублей у Шестаковой. В августе дает концерт в Нижнем Новгороде. Так надеялся, что родной город его выручит! Был почти уверен, что концерт принесет около тысячи рублей. Выручить удалось лишь одиннадцать. Он измучен, раздавлен, убит. В октябре Николай Рубинштейн отказался от участия в концерте БМШ. Балакирев — потрясен. Правда, его ценит Петербургское собрание художников. В Зале дворянского собрания они устроили концерт памяти Глинки под его управлением. Милий снова триумфатор: собрание художников подносит ему венок. Но в декабре он решил-таки пригласить Аделину Патти. Она от участия отказалась. Концерт БМШ опять не состоялся.

С Милием что-то происходит. Ему трудно общаться с друзьями. Корсинька, в свою очередь, просит Людмилу Ивановну не заставлять его что-либо показывать при Стасове, Кюи и Балакиреве. Кружок разваливался.

Двадцатого января 1871 года скончался Александр Николаевич Серов. На следующий день выйдет его посмертная статья «Русская народная песня как предмет науки». Серов словно бы с того света толковал о сборнике русских песен, подготовленном Балакиревым: «...сборник весьма неважен и переполнен грубыми промахами всякого рода, — но как первый шаг на новом пути, — это труд чрезвычайно замечательный».

Двадцать второго января Балакирев признается Владимиру Жемчужникову в странном чувстве: «Мне *очень* хочется Вас видеть, ибо я очень мрачен вследствие смерти моего врага Серова»^[112]. Как будто часть жизни была от него отрезана. Прошлое словно перестало существовать.

То, что с Милием творится что-то неладное, можно было заметить давно. Теперь же некоторые его поступки не поддавались никакому объяснению. В Мариинке возобновлен «Руслан». Балакирев, обожавший Глинку, просит Людмилу Ивановну взять для него ложу. Но в театре Милия нет: весь вечер он просидел с Жемчужниковым.

Стасов негодует: Балакирев ничего не делает для концерта ради памяти Даргомыжского. «Каменный гость» сможет пойти лишь в том случае, если удастся добыть деньги для выплаты наследникам Александра

Сергеевича. Милий будто не слышит и не понимает, о чем речь. «Бах» готов потрясать кулаками. Ему видится, что Милий целый день спит, или режется в дурачки, или бессмысленно слоняется по комнате и грызет ногти. Когда тот пропустил очередной вечер у Шестаковой, ему уже кажется, что Милий «решительно спячивает».

Балакирев зачастил к гадалке. Был близок к самоубийству. Спасением стала вдруг обретенная вера.

«Я тоже был атеистом до 1871 г. Особенности обстоятельства не только тяжелые, но даже ужасные привели меня к *уверенности*, что Бог есть, а потому я благословляю пережитые мною ужасы, принесшие мне самое драгоценное, что только человек может иметь в жизни — веру в Бога, так как только при обращении с Ним человеческая душа может сохранить чистоту, способность к самопожертвованию, неустрашимость в исповедании истины и ко всему благородному, и если этот идеальный резервуар закрыт для души, то она сохнет в эгоизме, кругозор умственный суживается и человек нравственно падает при гнетущих его неправдах, не находя нигде нравственной опоры»^[113].

Это позднее, уже «успокоенное» признание Балакирева. Во времена «ужасов» всё было иначе: и уверовав, он еще не был уверенным человеком.

Милий Алексеевич 12 апреля пишет Жемчужникову: «Пожалуйста, никому не говорите ни слова о моем обращении к религии. Я сам скажу лишь кому найду нужным, а для остальных пусть останусь прежним»^[114].

Через четыре дня Стасов встретит его у Шестаковой. «Бах» поражен. Корсакову отправит письмо, за которым так и виден жест — человек в изумлении разводит руками:

«Вообще скажу Вам, что Милий произвел на меня вчера самое грустное впечатление. По наружности, как будто, все то же и ничего не переменилось: голос тот же, фигура, лицо, слова — все те же, — да — но только на самом деле все переменилось и от прежнего не осталось камня на камне».

Милий был мучительно молчалив, односложно отвечал на вопросы. Паузы повисали в воздухе как укор. Людмила Ивановна пытается Милия расшевелить, просит его закончить «Тамару». Тот, странно улыбаясь, говорит, что если кончать, то уж никак не «Тамару».

«Мы спросили, — недоумевает „Бах“, — не концерт ли? — Нет, не концерт, а другое, — и больше ничего уже не добились. — Что это все значит? Уж не сочиняет ли он что по секрету? Но такого мизантропского и одичавшего сочинительства еще не видно, и я ничего не возьму в

толк»^[115].

Увы, Владимир Васильевич Стасов не отличался особой чуткостью. Бывший товарищ намекал, что собирается покончить с музыкой как своей профессией. Вся жизнь перевернулась, все пошло прахом! Черствый в своем упорстве «Бах» гадает о пустяках: какое произведение Милий собирается «заканчивать».

Стасов полон решимости окончательно объясниться. 24 апреля он идет к Балакиреву напомнить о концерте в память Даргомыжского. Донне Анне-Лауре черкнет перед выходом: «Поссорюсь я с ним окончательно или добуду из него, как из кремня — старый огонь?»^[116] Балакирева дома не застанет. Оставит записку. Скоро получит ответ: «Бах! Я очень занят в настоящее время своими собственными делами и положительно не имею возможности заниматься концертами. Если Вы не хотите отложить концерт до осени (конца сентября или начала октября), то пригласите Направника. Он, полагаю, охотно устроит Вам все и продирижирует концерт»^[117].

Балакирев жил уже иной жизнью. Через три дня он поставит дату в партитуре «Херувимской песни» для трехголосного мужского хора.

*

То, что душа Балакирева надломилась, Мусоргский узнает из письма Стасова к Корсакову. Его весточка «Баху» выдает пережитое потрясение:

«Ваши строки о Милии, дорогой мой, пришибли меня, хотя я и не был очевидцем его замерзания. Благодаря впечатлительности моей, мне пригрезилось нечто ужасающее: Ваши строки показались мне отпеванием художественного жара Милия — ужасно, если это правда и если, с его стороны, не было личины! Слишком рано: до гадости слишком рано! Или разочарование? что же — может быть и это, но где же тогда мужественность, а пожалуй, и сознание дела и художественных целей, которые без борьбы никогда не достигаются. Или искусство было только средством, а не целью?..»

Странные, даже дикие вопросы. И говорят лишь об одном: трагедии Балакирева Мусоргский не понял. При всей своей «сумбурности», «клочковатости», Мусоргский был натурой цельной, и для него такое поведение иначе и необъяснимо. Милий Алексеевич, когда-то бывший «Силой», выказывал очевидную слабость. В 1860-е годы он — резкий противник музыкальной «учености» и «школьничанья» в искусстве. В

консерватории он видит силы, чуждые русскому началу в искусстве. Пройдет совсем немного времени, и смятенный Балакирев, узнав, что Корсакова пригласили преподавателем в консерваторию, будет рад иметь там своего человека. Сам же, чувствуя свою неготовность к педагогическому поприщу, откажется от места в Московской консерватории, хотя за него готовы были хлопотать Чайковский и Николай Рубинштейн. Позже, уже в заметке об умершем Мусоргском, — кратенькой и сухой, — бросит нечто «консерваторское»: «...И так как я не теоретик и не мог научить его гармонии (как, напр., теперь учит Римский-Корсаков), в чем именно и состояло его и Гуссаковского несчастье, то я объяснял ему форму сочинений»...^[118]

Модест Петрович, наверное, и не мог по-настоящему ощутить беду Балакирева: перед ним была тяжелая задача — заново вжиться в «Бориса» и серьезно его доработать, чтобы увидеть свое сочинение на сцене. Он сыпал предположениями, не успев их даже осмыслить. Искусство не было для Милия Алексеевича «средством», как это примерещилось Мусоргскому. Но он был измучен борьбой, неудачами и безденежьем. И — самое главное — стал сомневаться в своей правоте. И это было самым страшным.

Летом 1871-го Бородин будет всерьез беспокоиться. До него дойдет страшная весть, что Балакирев сошел с ума. Александр Порфирьевич был как-никак медик. Он помнил, что Милий некогда пережил тяжкую болезнь, чуть ли не воспаление мозга. Знал, какие головные боли преследовали Балакирева, сколько нервов отнимали концерты и уроки. Скоро выяснится, что слух о безумии, пожалуй, был преждевременный. Но Бородин все-таки сокрушается. Корсиньке пишет: «Относительно же Милия я душевно скорблю. Положим, что он не сошел с ума. Но разве состояние, в котором он находится, лучше помешательства?..»

Знали бы они, что произойдет еще через год, летом 1872-го! Окончится еще один мучительный сезон, когда концерты БМШ не дадут нужных сборов. И Балакирев оставит музыкальное поприще. Превратится в обычного чиновника. 6 июля занесет в записную книжку:

«Сегодня начались занятия мои в Магазинной конторе Варшавской железной дороги. Благослови, Боже!!!»^[119]

...«Могучая кучка», «балакиревский кружок», «Кюи-композиторы», «новая русская школа»... Как ни называй, какими глазами ни смотри — друзей ли, врагов ли, — все пятеро казались до времени единомышленниками. То, что слишком они были разными, чтобы стать

соратниками во всём, показало будущее. Милий Алексеевич Балакирев, сам пробивший себе дорогу, ставший одним из ведущих музыкантов России, некогда возившийся со своими подопечными, как нянька возится с детьми, первый стал отходить от кружка, от своего собственного чада.

Ученики читали. Но уже мало слушались его мнения о своих сочинениях. Они становились «взрослыми», и это, наверное, тоже раздражало его, столь горячего, темпераментного, привыкшего подчинять.

Страстность его, рано или поздно, должна была перехлестнуть через край. Неуравновешенность, вечные душевные колебания могли обернуться депрессией. Юношеский атеизм в зрелом возрасте мог — как это частенько бывало в жизни многих русских писателей, мыслителей, ученых — обернуться экзальтированной религиозностью.

В сущности, Балакирев действительно был болен. В его вере очевиден надрыв. Но есть и другое. Товарищи по кружку его, в сущности, не понимали. Он в душе своей не был столь «демократически» настроен, как Стасов, с которым Милий особенно много общался. Балакирева тянуло к идейному славянофильству, и даже к охранительности. Потому столько сил он отдавал на славянское дело.

После своего долгого кризиса Милий Алексеевич однажды на скептические замечания Стасова ответил письмом, похожим на трактат. Здесь, быть может, он даже более «крайний», нежели кто-либо из «столпов» и основателей славянофильства, — Иван Киреевский и Алексей Хомяков. Он пишет о чехах, сербах, черногорцах, поляках, сыплет именами, деталями. В истории западного славянства чувствует себя как дома. Стасова упрекает в поверхностном знании и выговаривает:

«Вы, как и публика вообще, в данном случае преклоняетесь перед удачей и отвертываетесь с презрением от несчастья, не входя ни в какие разбирательства. И что Вам далась на смех славянская доброта. Разберитесь хорошенько: если из двух племен одно с самой колыбели, по свидетельству истории, обнаружило такие душевные свойства, в силу которых, например, пленные у него становились как бы членами семьи, а другое, наоборот, относилось к пленным с беспощадной жестокостью, то к которому из двух Вы отнесетесь как к более развитому? Конечно, к первому, т. е. славянскому, которое с колыбели оказалось одаренным тем душевным развитием, к которому германское племя могло прийти только длинным путем переработки под влиянием христианской цивилизации...»^[120]

Несомненно, Балакирев здесь пристрастен. Но он не судит об истории поверхностно. Стасов же, при своем крайнем упрямстве, возможно, и в

этом послании мог увидеть лишь балакиревскую «кривизну головы».

Музыкально они были союзниками. Но мог ли Балакирев испытывать такую тоску, возвращаясь в Россию из-за границы, какую испытывал Стасов, когда впечатления от шумной и пестрой парижской жизни заслонялись непролазной российской дорожной грязью? Стасов пестовал русское искусство, но часто обязательным его признаком было слишком прямолинейное прочтение, где социальная сторона в содержании произведения преобладала.

Тот период, который для друзей Балакирева будет годом его кризиса, для самого Милия Алексеевича окажется временем поиска самого себя. Он, в конце концов, не обязан был разделять ни прогрессизм Стасова, ни его скепсис в отношении славянства. Не хотел быть вечным подростком, который требует во всем демократии. Он имел право *идейно* быть другим. И музыку свою, как и понимание музыкального искусства, соотносить со своими — а не стасовскими — представлениями о том, что есть подлинная правда.

Но для друзей его отход был внезапен и странен. Подобно тому, как в свое время Русь переживала раскол, так «балакиревский кружок» переживал потерю Балакирева. Основатель кружка перестал быть единомышленником. Хотя и сохранил все те же устремления к развитию *русской* музыки. Идеал остался прежним. Но путь — изменился резко. Для друзей это было свидетельством чуть ли не психического расстройства. 11 октября 1872 года Стасов «ахнет» в письме к дочери:

«Представь себе, прошлой зимой и весной Балакирев истинно рассказывал Влад. Жемчужникову (я это только теперь узнал), что „во Владимира Стасова вселился сатана, и Балакирев сильно жалеет об этом бедном Стасове, но помочь покуда не может и потому отграничился от всей этой музыкальной компании, но, когда окрепнет как следует, то пойдет и сразится с дьяволом и изгонит его из Стасова“»^[121].

В 1875-м бывшие товарищи по кучке вдруг как бы заново встретят Балакирева на своем творческом пути. В 1877-м они уже будут уверены, что Милий воскресает для музыки. Но до той минуты Балакирев будет жить вдали от прежней жизни. Да и вернется он совсем другим.

Милий Алексеевич не раз будет говорить, что «Борис» писался без малейшего его участия. С 1871 года Мусоргский живет и сочиняет словно бы и вовсе «без Балакирева».

Десятого апреля появится клавир первой польской сцены — «Уборная Марины Мнишек в Сандомире». Вторая сцена — у фонтана — будет написана летом. Кажется, теперь он близок к тому, чтобы представить в комитет оперу «второй раз законченную», — только оркестровать написанное. На мгновение он и сам мог подумать, что конец совсем близок. Летом даже мелькнет идея новой комической оперы на гоголевский сюжет. Появится и новая редакция романса «Ночь», — где он далеко отходит от текста Пушкина, где слышней прерывистое дыхание и его собственное волнение. Он словно бы прощался с той, кому посвятил свой романс. Большую часть июня проведет у брата в деревне, а вскоре по приезде покинет добрый дом Опочининых, поселится отдельно, в меблированных комнатах на Пантелеймоновской улице. Прощался с прежней удивительной жизнью, с Инженерным замком, с «Годуновым». Но именно «Борис» и не захотел его отпустить.

В сцене на Литовской границе — «для усиления женского элемента» — добавит песню корчмарки, изменив слегка и музыку вступления к этой картине. В самом начале хозяйка корчмы «штопает старую душегрейку» и поет:

Поймала я
Сиза селезня,
Ох ты мой селезень,
Май касатик селезень.
Посажу тебя,
Сиза селезня,
Ох, на чистенький прудок,
Под ракитовый кусток...

Слова пришли к нему из народной песни. Хозяйка корчмы словно бы превращалась в «утицу», и песня сразу схватывала этот характер — женщины, «видавшей виды».

Опера явно становилась долгой. По всей видимости, именно мысль о сценическом времени подвигла его сократить рассказ Пимена в келье о преступлении Бориса.

Но создание его давно уже живет своей жизнью и требует все новых изменений. Сцена в тереме — расширяется. Преступный царь наделяется очень важным ариозо (пригодилась музыка из давно оставленной «Саламбо»). Монолог он «произносит», сидя у стола, «в раздумье,

перебирая свитки и пергаменты»:

Достиг я высшей власти.
Шестой уж год я царствую спокойно,
Но счастья нет моей измученной душе!..

В начало действия, дабы развеселить пригорюнившуюся Ксению Годунову, тоскующую по умершему жениху, вырастают песни «Как комар дрова рубил...» и «Туру-туру-петушок...». Внимательное чтение «Истории» Карамзина родило и рассказ царевича Феодора о попугае, и тот переполох, который учинила сия живность. «Попинька» сидел «с мамками в светлице», успел обидеться на одну, обозвать ее «дурой» и даже клюнуть, всполошивши уже всех мамок...

Композитор вводит все новые контрасты: мрачное ариозо Бориса и следом — затейная история с попугаем. Переделками он очень доволен. Горит нетерпением показать их Стасову, сам начинает изъясняться густой затейною речью:

«Понеже противно и докучливо зреть и слышать скрежет зубовный преступника, то вслед за оным врывается толпица малая мамок и сии ревут и вопят непонятно, почему царь их изгоняет и посылает сына узнать „с чего там бабы взвыли“... Пока сын исполняет оное, предстает ближний боярин и шпионит царю, докладывая о Шуйском, а когда шпион сей утекает, возвращается царевич и на вопрос Бориса „ну что там?“ объясняет следующее...»

Текст рассказа о попугае приводит целиком. А в сносочке присмеивается: «Уже седьмой зверь, мною любезно воспеваемый; в исторической последовательности высказывали: 1, Сорока, 2, Козел, 3, Жук, 4, Селезень, 5, Комар с клопом, 6, Сыч с воробьем, 7, оный попка».

Смеховое начало в его музыке уже начинает выходить за рамки «общепринятого юмора», порождая какие-то сюрреалистические выплески, сближая его с Достоевским. У того в «Бесах» (роман создавался в это же время) появляется персонаж, который сочиняет дикие стихи:

Жил на свете таракан,
Таракан от детства.
Таракан попал в стакан,
Полный мухоедства...

Но рядом с этим «попинькой», с этим ерничаньем и юродством, у Мусоргского в сцену входит и трагедия. Куранты, звонившие некогда в годуновское время, подвигли его еще на одну переделку.

Гляди-ко! Часы пошли!
Куранты заиграли!

Это царевич Феодор произносит. В самом начале картины. В конце ее — Борис, после рассказа Шуйского об убиенном царевиче Димитрии, опускается в кресло. Начинается монолог: «Уф, тяжело! Дай дух переведу...» Доходит до мучительного: «О совесть лютая, как страшно ты караешь!..» Следующая ремарка в либретто лишь указывает: «Часы с курантами приходят в движение». Сама же музыка пробирает жутью. Странное сочетание — отчаянная полубезумная исповедь преступного царя и жесткий, механический бой курантов — словно сталкивает живую падшую душу с неумолимой судьбой. Царевич Феодор вдруг сближается с невинно убиенным Димитрием. Кошмар, кровавое видение, настигающее Бориса под звук курантов, — это не только его прошлое. Это и будущее уже обреченного Феодора Годунова.

*

С 1 сентября 1871 года Мусоргский и Римский-Корсаков поселились вместе. Снова была «коммуна», но какая! Два композитора под одной крышей, которые делили между собой один рояль. Мусоргский весь полон оперой и творческого общения. В жизни Корсакова — это живое, счастливое время, когда он не был придирчив к музыке Мусорянина, но мог советовать и восхищаться.

Римлянина пригласили в консерваторию, преподавать. Друзья рады, что вместо нудного консерватора Зарембы там появится *свой* Корсаков. Скоро Николаю Андреевичу — всегда такому исполнительному и серьезному — придется много учиться, пройти через сомнения, разочарования в себе и своем деле, чтобы после снова воспрянуть и твердо встать на собственный путь. Та будущая пора заметно разведет их с Мусоргским. Но пока они были единомышленниками в полном смысле.

Их жизнь бок о бок будет не без драматических событий. В начале ноября, в Пизе, внезапно скончается старший брат Корсиньки, Воин

Андреевич. Римский-Корсаков должен будет ехать в Италию с самыми горькими мыслями, как-никак, а брат для него был более чем брат, — и брат и отец в одном лице. Осенью случится еще одно несчастье: Людмилу Ивановну Шестакову разобьет паралич. Вечера у нее на время прекратятся. И все же в памяти это время — конец 1871-го, первая половина 1872-го — оставит самые светлые воспоминания.

Мусоргский дописывает своего «Бориса». О другом он, всегда скрытный в некоторых вопросах, умалчивает, но Опочининых часто навещает. Корсаков заканчивает «Псковитянку». Он влюблен в Надежду Николаевну, в «милый оркестр». Она уже вся живет одним Корсинькой, ее «Искренностью», его (и немножко ее) почти готовой оперой. Что-то творится и с Александрой Николаевной. «Анна-Лаура» живет словно в предчувствии будущего счастья. Маленький дневничок^[122] доносит этот ее звонкий девичий голос:

— 23 октября 1871 исполнялась в первый раз вся «Псковитянка». Без увертюры. Славный, хороший вечер, на меня нашло какое-то дурачество. Разные тосты за ужином. Квей был мной недоволен.

— 5 ноября 1871. Замечательная ссора Наденьки с Тигрой. Тигра был во многом прав, со временем я это докажу.

— 12 ноября 1871 г. самый хороший вечер, исполнялся «Борис» в первый раз, без первого акта и без дуэта в четвертом действии.

Биографы рисуют ее всегда взрослой, серьезной (хорошая певица!), хотя и живой. Здесь запечатлевается совсем еще девчонка, жизнелюбивая, счастливая, невзирая на то, что «Тигра» ее заметил только лишь как певицу.

— Бах был в восторге от меня в меховом костюме, просил снять в нем карточку. Разные шалости и смех с Бородиным. Мы с Фимом условились быть вечером у Стасовых, но нам прислали билет на Руслана. Очень было весело на репетиции.

— За ужином мне было хорошо. Тосты за успех наших милых опер.

Сестры Пургольд накануне перемен. Надежда Николаевна обожает «Псковитянку» Корсиньки. Александра Николаевна явно предпочитает «Бориса». Скоро в ее книжечке появится еще одна запись — роковая, с которой начнется и ее житейское счастье:

— 12 января 1872 первый раз у Корсаковых, очень милый вечер, знакомство с Молас. Много пела довольно удачно.

Николай Павлович Молас был художником-любителем, писал пейзажи. Скоро Мусоргский начнет показывать странную ревность, — опасался не за судьбу Александры Николаевны, но за ее искусство.

— 25 января «Псковитянка» в третий раз. Очень, очень хорошо.

И уже будет «маленькая ссора с Тигрой», по пустяковому, впрочем, случаю, и «дурачество с Н. Моласом».

— Я поднесла Тигре жука, чем он был очень доволен. — (Вот уж действительно ребенок жил в авторе «Бориса Годунова»!) — Кюи мной особенно доволен. В этот вечер с Тигрой делалось что-то особенное, надо хорошенько за ним наблюдать. Тосты за ужином за Надю, за то, чтобы она написала на гоголевский сюжет. За «Псковитянку» и за «Заколдованное место».

Надежда Николаевна сочиняла. Написала фантазию на дивную историю из «Вечеров на хуторе близ Диканьки», на веселое, полное юмора (но и с чертовщинкой) «Заколдованное место».

— 4 февраля 1872 года. Репетиция концерта Русского Музыкального общества. Исполнялось: финал первого действия «Бориса», «Ромео и Юлия»^[123] Чайковского, «Дон-Кихот» Рубинштейна. «Борис» затмил все остальное! Что-то будет завтра, какой будет первый выход Тигры. Талантливого Тигры, самого талантливого из всех разбойников! Стасов прав, по силе таланта никто не может сравниться с Тигрой. В нем лежит что-то особенно оригинальное!

День более чем знаменательный. Эту сиену из «Бориса» запомнит и Направник, как-то особенно для себя ее выделяя. Но Мусоргский нервничал.

— Борис прошел плохо, но Тигра был вызван два раза. Тигра сильно взволнован...

Скоро Кюи в рецензии заметит: сцена все-таки слишком оперная, не для концертного исполнения. Вероятнее — слишком необычной была сама музыка. Мусоргский был в растрепанных чувствах. Анна-Лаура тревожится за него, сама переживает.

— 6 февраля 1872. Написала Тигре, чтобы он зашел, очень хотелось его развлечь, он тотчас же пришел, и мне удалось его несколько успокоить. Надя страшно кашляет, это меня сильно волнует. После чаю играли в короли с Тигрой и Марьей Федоровной.

Запись оживила и это не очень ранее заметное в их компании лицо, Марию Федоровну, вдову Воина Андреевича Римского-Корсакова. Надежда Николаевна — невеста Корсиньки. И сестры Пургольд уже знакомы с его родными. Разумеется, и вдова старшего брата — почти «своя».

Дневник Александры Николаевны более походит на записную книжку. Но почти каждая реплика — живой молодой голос и трепет, волнение, радость.

— 16 февраля 1872. Первый раз Каменный гость. Ужасно хорошо, я с

ума сходила от восторга. Было необыкновенно весело!

Опера покойного друга, старшего их товарища, любимое сочинение всего кружка, наконец попала на сцену. Три года уже прошло со дня кончины Даргомыжского. Будет еще одна ремарочка об оратории Франца Листа, которая Анне-Лауре совсем не приглянулась. Далее дневник замолчит. Взорвется новыми записями лишь ближе к лету. И здесь — судьба окончательно решилась.

— 24 мая прелестная поездка в Юкки с Моласом. Он приходил в такой восторг, что целовал мою лошадь и вообще сумасшествовал. Поскорее бы опять приехал. За что его Тигра ненавидит, я не понимаю. Но видно, он всегда хочет что-нибудь ему насолить. Когда это объяснится? С Надей все хуже и хуже отношения. Неужели она ревнует Корсиньку ко мне, это непроходимо глупо. Перебрать всю музыкальную компанию, так я бы скорее могла в каждого влюбиться, чем в Корсиньку. Она никогда не хочет, чтобы я гуляла с ними, поэтому я постоянно удаляюсь от них.

— 24 июня 1872 г. Восхитительный день, я сума схожу. Только сегодня убедилась, что Молас меня также любит, как я его! Вечером гости, я много пела, а когда Корсинька играл новую симфонию, я не могла чтобы не жать руки Моласа. Боже мой, как мне хорошо! Зачем он ушел так скоро! В этом человеке какая-то притягательная сила!

Чуть более полугода, в кратеньких репликах. Счастливого года, когда рождалась на свет «Псковитянка» Корсакова, а потом начала сочиняться его третья симфония. Те полгода, когда завершался «Борис».

*

Смотреть на одно и то же время разными глазами. И ловить общее настроение. С осени 1871-го до лета 1872-го в их кружке, несмотря на болезненную отчужденность Балакирева, заметна эта приподнятость. Еще они вместе. Еще не пошли каждый своей дорогой. Необъяснимая радость иной раз захлестывает даже Стасова. Он и через многие годы не мог вспоминать без волнения «коммуны» Мусиньки с Корсинькой:

«Никогда не забуду того времени, когда они, еще юноши, жили вместе в одной комнате, и я, бывало, приходил к ним рано утром, заставал их еще спящими, будил их, поднимал с постели, подавал им умываться, подавал им чулки, панталоны, халаты или пиджаки, туфли, как мы пили вместе чай, закусывая бутербродами со швейцарским сыром, который мы так любили, что Римского-Корсакова и меня звали „сыроежками“. И тотчас после этого

чая мы принимались за наше главное и любезное дело, музыку, начиналось пение, фортепиано, и они мне показывали с восторгом и великим азартом, что у них было сочинено и понаделано за последние дни, вчера, третьего дня. Как это все было хорошо, но как все это было давно!»

Какое-то воодушевление сквозит и в письмах Бородина с его неизменными отчетами жене. Он недавно в Питере. В сентябре здесь северная сухая погода. В его квартире — перестройка, рядом — в лабораториях, зоологическом музее, коридорах — хаос и «полнейший разгром». Он уже думает о начале лекций, но успевать нужно везде. Ставят двери, врезают замки, тянут водопровод, проводят газ для лабораторий. В здании выставили окно, собираются протащить слона для зоологического музея. Отопление — в самом плачевном состоянии, в комнате двенадцать градусов, одиннадцать, а то и десять. Но вот он пошел навестить Корсиньку, тот, оказывается, переехал. Александр Порфирьевич, наконец, находит его и встречает Модеста. Они оживлены, готовы показать то, что успели сочинить за лето. Позже Бородин будет показывать им куски своей симфонии. И каждая встреча — в радужных красках:

— *Как теперь хорош «Борис»! Просто великоление. Я уверен, что он будет иметь успех, если будет поставлен. Замечательно, что на не музыкантов «Борис» положительно действует сильнее «Псковитянки», чего я сначала не ожидал.*

— *У меня были Модя, Корея и Н. Ладыженский, которые все сума сходят от финала моей симфонии; у меня только не готов там самый хвостик. Зато средняя часть вышла — бесподобная. Я сам очень доволен ею; сильная, могучая, бойкая и эффектная.*

— *Модинька с Корсинькой, с тех пор как живут в одной комнате, сильно развились оба. Оба они диаметрально противоположны по музыкальным достоинствам и приемам; один как бы служит дополнением к другому. Влияние их друг на друга вышло крайне полезное. Модест усовершенствовал речитативную и декламационную сторону у Корсиньки; этот, в свою очередь, уничтожил стремление Модеста к корявому оригинальничанию, сгладил все шероховатости гармонизации, вычурность оркестровки, нелогичность построения музыкальных форм, — словом, сделал вещи Модеста несравненно музыкальнее. И во всех отношениях наших ни тени зависти, тщеславия, безучастия; всякий радуется искренно малейшему успеху другого.*

— *...У Пургольд исполняли «Бориса» всего, кроме последнего действия. Прелесть! Какое разнообразие, какие контрасты! Как все теперь округлено и мотивировано. Мне очень понравилось ^[124].*

Последние счастливые месяцы «Могучей кучки». Даже в суховатых воспоминаниях Римского-Корсакова, где так и чувствуется иной раз профессор музыки в строгих очках, появляется какое-то умиротворение, когда он пишет об их с Мусоргским маленькой «коммуне»:

«Наше житье с Модестом было, я полагаю, единственным примером совместного житья двух композиторов. Как мы могли друг другу не мешать? А вот как. С утра часов до 12 роялем пользовался обыкновенно Мусоргский, а я или переписывал или оркестровал что-либо вполне уже обдуманное. К 12 часам он уходил на службу в министерство, а я пользовался роялем. По вечерам дело происходило по обоюдному соглашению. Сверх того, два раза в неделю с 9 часов утра я уходил в консерваторию, а Мусоргский зачастую обедал у Опочининых, и дело устраивалось как нельзя лучше. В эту осень и зиму мы оба много наработали, обменивались постоянно мыслями и намерениями. Мусоргский сочинил и оркестровал польский акт „Бориса Годунова“ и народную картину „Под Кромами“. Я оркестровал и заканчивал „Псковитянку“».

С ними пытались общаться и музыкальные недруги. Раз зашел Николай Феопемптович Соловьев, докончивший по наброскам Серова его последнюю оперу «Вражья сила». Но разговор так и не заладился. В другой раз появился Герман Августович Ларош. Беседа шла вполне благопристойно, да на беду появился «Бах» и обрушился на давнего противника, не слушая никаких доводов, не чураясь и грубоватых обвинений в нечестности.

И все же одно потепление наметилось. Еще в сентябре на праздновании девятой годовщины основания консерватории Антон Рубинштейн произнесет речь, где надеждой русской музыки назовет не только Чайковского и Лароша, но и Римского-Корсакова, и Балакирева, и Бородина, и Мусоргского, и Кюи. Встретив Антона Григорьевича, Мусоргский черкнет письмецо Стасову: «Вчера зрел Рубина милого — он столь же горячо, как и мы, жаждет свидания». Нет уже ни «Дубинштейна», ни «Тупинштейна». Антон Григорьевич хочет показать участникам кружка своего «Демона», оперу на лермонтовский сюжет, просит, чтобы не было лишних людей. И главное, что черпнул из разговора Модест Петрович, — «Рубин был горяч до прелести — живой и отменный художник»^[125].

В конце года Мусоргский запишет от народного сказителя Т. Г. Рябилина напев былины «Про Вольгу и Микулу». Ее суровый напев воплотится в сцене появления Варлаама и Мисаила под Кромами. Последняя картина оперы, о которой он давно думал, обрела уже твердые очертания. Но странный поворот судьбы замедлит завершение «Бориса».

Кружок существовал давно, и давно был замечен. Их композиторское содружество могло вызвать издевки одних, восхищение других. В сентябре о них тепло заговорил тот, кого привычнее было считать противником — Антон Рубинштейн. Теперь пришло неожиданное предложение от Гедеонова, директора императорских театров. И сразу как-то, под влиянием первой минуты, все воспрянули. Воплощенная идея Гедеонова могла стать началом уже безоговорочного признания. Стасов, ставший вдруг посредником между директором и кружком, как всегда загорелся идеей. И в самом деле, почему бы и не сочинить коллективно эту оперу-балет-феерию? И в замысле что-то было близкое. Степан Александрович Гедеонов был по специальности историк и археолог. Он давно уже намеревался расширить репертуар театра, поставить что-нибудь совершенно новое. Сценарий для будущего произведения составит он сам, подспорьем будут легенды и обряды балтийских славян. За текст либретто готов был взяться давно знакомый кружку литератор, Виктор Александрович Крылов.

Все они были в работе. Мусоргского волновала сцена под Кромами, та, что должна была венчать его «Бориса». Бородин горел идеей «Слова о полку Игореве» и уже имел наброски к будущей опере, потихоньку продвигалась и его вторая симфония, которую впоследствии окрестят «Богатырской». Кюи был увлечен сюжетом «Анджело», по Виктору Гюго, который ему подбросил Стасов. Корсаков наводил последний глянец на «Псковитянку», и уже мелькали сюжеты для следующей оперы: не то былинный Добрыня, не то что-нибудь из Гоголя. Надежда Николаевна с удовольствием перечитала «Сорочинскую ярмарку», но увидеть автором такого сочинения Корсиньку не смогла. Нравилась ей и «Майская ночь» из тех же «Вечеров на хуторе близ Диканьки».

Гедеонов добился своего. Он сумел связать новые лучшие музыкальные силы Петербурга со своим замыслом. Первое действие, как самое драматичное, поручили самому опытному — Кюи, четвертое, где царствовала и драма, и стихия, взял на себя Бородин. Корсаков с Мусоргским поделили второе и третье. Корсинька облюбовал для себя бытовые хоры, полет теней и явление Млады. Мусорянин готовил сцену торга на площади, марш князей и фантастическую оргию нечистой силы на

горе Триглав, для которой хотел приспособить некогда забракованную Балакиревым «Иванову ночь на Лысой горе».

Стасов, как всегда, забросал их материалами. Кюи со своей задачей справился быстрее всех. Бородин горел идеей всю весну, не жалея использовал куски из оставленного им «Князя Игоря». У Римлянина как-то не шибко клеилось. Сценарий был не очень понятен, а при его любви к четкости эта смазанность общих контуров действия смущала. Мусоргского сама идея коллективного сочинительства скоро стала раздражать. Его куда больше тянуло в Кромы, нежели в славянскую праисторию. Свою сцену он уже ясно видел. А эти обрывки из туманной мечты Гедеонова более походили на бесцельную трату времени и сил. А тут и Балакирев захотел исполнить его полонез из нового «Годунова» в концерте, лишний раз напоминая, что «Бориса» нужно довершать, а не тешиться странными идеями Гедеонова.

Тридцать первого марта он усядется за их с Корсинькой письменный стол, заваленный бумагами и нотными листами, утянет где-то клочок бумаги и начнет свою писулочку «Баху». «Млада» ему виделась детищем мертворожденным. Явление Чернобога со служением черному козлу, выделяемое из «Ивановой ночи», явно удавалось, но самый замысел уже казался занятием не очень приличным: «Стыд брать перо в руки, изображая „Сатану, чух!“ и прочую белиберду, записанную кем-то, когда-то, быть может, с пьяных глаз и мозгов». Наспех сделанная общими усилиями вещь — неясная уже в замысле — могла и в самом деле окончиться провалом. Мусорянин с Римлянином мучились этой неопределенной работой. И приписочка к посланию была своего рода маленьким спасением души: «Корсинька меня умоляет сделать еще раёк с изображением нас грешных, а вместо Евтерпы — Гедеонова».

Контуры «Млады» были уже вполне различимы, уже появились проекты декораций древнеславянского языческого храма, уже сочинялись костюмы для персонажей, уже обдумывались технические возможности — как изобразить полет, как запечатлеть в зрителях картину: русалки качаются на длинных ветвях... Но вдруг оказалось, что на столь грандиозную постановку денег явно не хватит. И «Млада» закончилась, так и не родившись на свет. И как прежде они готовы были тащить ранее сочиненное в эту оперу, так теперь начинали из «Млады» забирать свою музыку назад. Придет время, и Кюи опубликует свою часть как самостоятельное произведение. Бородин из «Млады» будет брать пригоршнями для «Князя Игоря». Корсаков повытянет свою музыку частями — для «Майской ночи», «Снегурочки», для струнного фа-

мажорного квартета, для своей «Млады», которую он напишет много позже. Пригодится сочиненное и Мусоргскому — марш князей превратится в оркестровое сочинение «Взятие Карса», многое растворится в опере «Сорочинская ярмарка». Но сама идея Гедеонова отняла и силы и время.

*

Первая редакция «Бориса Годунова» писалась словно на одном дыхании. Когда он снова взялся за музыкальную драму, дописывая новые сцены, переделывая старые, в жизнь его временами входит какая-то сумятица, которая не дает возможности раствориться в сочинении до конца. То и дело он вынужден отвлекаться на иные занятия. Зима и весна 1872-го — чересполосица разрозненных событий, иногда важных для его главного детища, иногда — безразличных, иной раз — просто чуждых. Завершение отдельных номеров «Бориса» чередуется с завершением сцен из «Млады». К тому же он живет жизнью кружка, помогает Корсиньке исполнять «Псковитянку» — и среди своих, и перед лицом Эдуарда Францевича Направника. 16 февраля состоится премьера «Каменного гостя». Мусоргский в ложе вместе с друзьями — с Корсинькой, довершившим оркестровку оперы Даргомыжского, с Никольским, Лодыженским и тенором Василием Васильевичем Васильевым. Скоро Стасов получит злое письмо от Тургенева, которому «Каменный гость» решительно не понравился. Сердит Иван Сергеевич был совершенно так же, как и его Потугин из «Дыма»: «Изо всех „молодых“ русских музыкантов есть талант положительный: у Чайковского и у Римского-Корсакова. А остальных всех — не как людей, разумеется (как люди они прелестны — а как художников), в куль да в воду!»

Тем временем «Годунов», еще не вполне законченный, уже начинает жить собственной жизнью. Он проходит цензуру: совет Главного управления по делам печати, министр внутренних дел и, наконец, начальник Главного управления...

«Содержание этой оперы заимствовано из драмы Пушкина того же наименования, с сохранением некоторых ее сцен и стихов, но с устранением вообще выводимого в ней духовного элемента; так напр., в опере на сцене не появляются ни патриарх, ни игумен. — В цензурном отношении настоящая опера не представляет никаких затруднений, в художественном же отличается несомненными музыкальными достоинствами, по свидетельству специалистов музыки. — Во внимание к

сему, руководствуясь последовавшими уже высочайшими разрешениями на постановку подобных же опер: „Руслан и Людмила“, „Куликовская битва“, „Рогнеда“ и „Псковитянка“ — и в видах поощрения авторов к составлению опер исторического содержания, я, согласно заключению совета Главного управления по делам печати, полагал бы возможным в настоящее время разрешить постановку на сцене оперы „Борис Годунов“».

Менее чем через неделю, в Ливадии, на этом «всеподданнейшем докладе» поставит свою подпись император Александр II.

Еще не завершенная опера уже выходит и на сцену. Венчание Бориса на царство — в начале года, в концерте под управлением Направника. Полонез — в начале апреля, в концерте Бесплатной школы, здесь дирижировал Балакирев. Поначалу Мусоргский оркестровал свой «Польский» несколько по-старинному, с преобладанием струнных. Так могла звучать музыка во времена Мнишек. Позже оркестровку он изменит. И кое-что ему подскажет Милий. В последний раз.

Двадцать третьего июня он закончит партитуру сцены под Кромами. «Борис Годунов» был завершен вторично. Скоро он напишет Стасову: «Помню еще живо: я жил „Борисом“ в „Борисе“, и в мозгах моих прожитое время в „Борисе“ отмечено дорогими метками, неизгладимыми». Но история оперы, включая ее текст, на этом не закончится.

Он написал две новые сцены, польские. Еще одну — явление Самозванца под Кромами, с той невероятной смесью лиц, — поляки, русские, бродяги Варлаам и Мисаил, простой народ в порыве ожесточения, боярин, над которым он издевается. Расширились Корчма и сцена в тереме. Сокращен был рассказ Пимена в келье. Целиком убрал Мусоргский и одну из лучших сцен — у собора. Но юродивого выбросить не мог. И мальчишки, обижающие Николку, и его плач над Русью — все передвинулось в конец. Никольский предложил и закончить оперу не смертью Бориса, но именно тем разором, который уже замечен в сцене под Кромами. Стасов, узнав об идее Никольского, проникся тихой завистью, что не ему пришла в голову столь блестящая идея. Действительно, таких финалов не знала оперная сцена. Годунова уже нет на этом свете. Самозванец собрал вокруг себя все силы — и поляков, и бродяг («Слава тебе, царевичу, Богом спасенному»), и людей высших сословий («Господи! Сын Иоаннов, слава тебе!»), и народ («Слава тебе, царь-батюшка!»). В речи Самозванца — две реплики, вчитываясь в которые можно ощутить дрожь:

— Вас, гонимых Годуновым, зовем к себе и обещаем милость и защиту!

И — через пару слов:

— За нами вслед идите в бой! На родину святую.

Воевать не за родину. Идти в бой *на* родину. За сценой еще будут звучать голоса иезуитов: «*Deo gloria, Deo gloria!*» Народ еще будет славить нового царя. Но сцена опустеет. Останется один Юродивый. Он садится на камень. И он — знает будущее:

Лейтесь, лейтесь, слезы горькие!
Плачь, плачь, душа православная.
Скоро враг придёт
И настанет тьма...

Пушкин заканчивал драму ремаркой, которую невозможно поставить. Ее можно лишь прочитать: «Народ безмолвствует». Здесь распахивалась бездна. Русский народ словно прозревал, что после убийства Феодора Годунова наступает Страшный Суд. У Мусоргского народ увлекаем в разнузданный водоворот событий. Он еще слеп. Но один голос — юродивого — это голос зрячего. Опера заканчивается многоточием. В сущности, с ним она приблизилась к Пушкину. И это многоточие стало не только финалом великого сочинения, но и его собственной судьбой.

*

Уколы критики — это неизбежная участь «Бориса» при жизни автора. Но первым, кто — уже после смерти Модеста Петровича — коснется оперы опытной рукой «музыкальных дел мастера», будет Римский-Корсаков. О «Борисе» будет думать по-особенному: «...Я лично это произведение одновременно *и боготворю и ненавижу*... боготворю за оригинальность, силу, смелость, самобытность и красоту, а ненавижу за недоделанность, гармоническую шероховатость, а местами — полную музыкальную несуразность...»^[126] Вечный труженик Корсаков переписал клавиш, выправляя музыкальные «нелепости» Модеста Петровича, его «неправильное» голосоведение, его «дикую» гармонию. Создал и новую оркестровку. Он был уверен: «В этой *транскрипции оперы для оркестра моей личности нет, а есть только то, что, в сущности, сам Мусоргский должен был сделать, но чего не сумел выполнить, — исключительно по недостатку композиторской техники*»^[127].

Корсакову казалось даже, что на время работы над «Борисом» сам

словно бы превратился в Мусорянина, что, в сущности, довел шедевр давнего товарища до значения шедевра безусловного. Но мог ли Николай Андреевич не коснуться и самой *сути* замысла Мусоргского? «...Если что сносно звучит на рояле, это вовсе еще не значит, что в голосах или же в оркестре оно будет так же звучать хорошо»^[128]. Довод вроде бы верный. Но оркестровка Римлянина, изумительная сама по себе, стала не «доведением» шедевра, но его *толкованием*.

И по сию пору опера часто ставится именно в этом, «корсаковском» варианте. Но уже в 1920-е годы разгорится борьба за подлинник. Все чаще начнут раздаваться требовательные голоса: оперу «Борис Годунов» нужно ставить в авторской редакции. Наступит время, когда оперу Мусоргского будут *реставрировать*, дабы наглядно представить его вариант «Бориса». И композитор Шебалин воскликнет, что он в *восторге* от оркестровки Мусорянина. Прокофьев, говоря о композиторской технике, — то есть не только об оркестровке, но и «корявом» голосоведении, — скажет, что лишь у немногих сочинителей она была безукоризненной. И среди самых-самых назовет Мусоргского. Имени Корсакова — не произнесет. Оркестровкой позже займется Шостакович. Попытается сохранить лучшее, что было у Мусоргского и Корсакова, выправив на свой вкус все остальное. Мог ли и он удержаться от *истолкования*'?

Оркестровка Римского даже Стасова восхитит своею «нарядностью». Она доступнее, красочнее. Скупую звуковую палитру Мусоргского могли оценить слишком немногие... «Бориса» в редакции Мусоргского всегда предпочитает тот, кто способен услышать за внешним звучанием музыки ее глубинное *слово*. Оркестр Мусоргского, особенно после редакции Корсакова, поражает *аскетизмом*. Защитники варианта Римского имеют веские доводы: смотрите, как глухо звучат колокола в сцене венчания на царство у Мусоргского. И как торжественно — у Корсакова! Что на это можно возразить? Только главное: путь Бориса — это тупик русской истории, и уже его восхождение на престол — при всех замечательных помыслах нового царя — обещало беду. Колокола и должны быть глухо «ухать» в этой сцене, поскольку об этом — Русь на пороге тяжелых испытаний — они должны *уже* сказать свое слово. Этот венчальный звон «рифмуется» с ударами погребальных колоколов, которые зазвучат в финале оперы.

Тот же аскетизм — и во вступлении. У Римского оно звучнее. Но оркестровка Мусоргского отчетливей заставляет услышать главное: *беда* пришла на русскую землю, беда уже *ощутима*, хотя до настоящей смуты — еще годы. Царь Борис будет терять свою власть шаг за шагом, вместе со

страшным воскресением имени убиенного царевича Димитрия в личинах самозванцев. Да и голосоведение Мусоргского было «корявым» только для «классического», «европеизированного» уха. Зато оно помнило и о народной русской музыке, и о древних духовных распевках с их особым «строчным» многоголосием, где допускались и параллельные кварты, и перекрещивание голосов. С таким голосоведением в оперу входил самый дух давнего исторического времени.

Римский явно исходил из желания сделать оперу более привычной по звучанию и сценическому воплощению. И он сначала дает сцену под Кромами, потом — смерть Бориса. Главный герой умер — опера завершилась. Но Мусоргский всё понимал иначе. Не случайно говорил: музыка — это беседа с людьми. Опера должна не «развлечь», она должна нести в себе *правду*. И тогда завершаться должна — звуком грядущей беды, плачем юродивого. Трагедия у него — как и у Пушкина — не закончилась смертью грешного царя. Она стала трагедией русской истории.

Рано или поздно и вариант Мусоргского должен был вернуться на сцену. Но снова возникли вопросы. Зачем Модест Петрович сокращал то, что было в первом варианте? Опасался цензуры? Боялся, что опера станет слишком большой для постановки? Но век двадцатый менее века девятнадцатого заботит длина спектакля.

Предпочесть первый вариант? Но польские сцены — это не только «усиление женского элемента». Когда тема Димитрия проявится в сцене у Фонтана, образ убиенного царевича обретает почти символические черты. Это призрак, который преследует уже не только царя Бориса, но воздействует на ход русской и даже польской истории. Само пространство здесь — шире и многообразней. Предпочесть вторую редакцию? Но жаль лишиться потрясающей сцены у собора! — «Нельзя молиться за царя Ирода»... Да и рассказ Пимена, где впервые возникает тема невинно убиенного царевича. Тогда Отрепьев словно бы «крадет» ее, он именно *самозванец*, столь же грешный, как и царь Борис. И, вместе с этой темой, уже не Гришка, не Димитрий, но само *имя* невинно убиенного вершит — не то свой, не то Божий — суд.

Неизбежное желание «сохранить всё» принесет совершенно особый вариант «Бориса Годунова». Вторая редакция дополняется всеми сокращенными номерами первой. И сочинение Мусоргского превращается в монументальную музыкальную фреску. Это действительно уже даже не страница истории, но самый ее смысл, воплощенный в лицах, когда воля человека, воля многих людей, воля народа наталкивается на высшую, непостижимую силу.

Но если восстанавливать сцену у собора, как быть с юродивым Николкой? Неужели мальчишки дважды будут отнимать у него копеечку? И одним покажется, что повторенный эпизод с юродивым еще более воздействует на зрителя именно этим повторением. Другие предпочтут в Кромах увидеть юродивого лишь в самом конце, где он плачет о судьбе Руси.

Опера Мусоргского стала одним из самых удивительных музыкальных созданий. Бывает, что произведение существует в двух разных авторских редакциях. Или в авторской — и наравне с нею — в редакции иного лица. Но такого множества вариантов не знает, похоже, никакая другая опера за всю историю музыкального театра. А если вторую редакцию разбить на несколько подвариантов — специалисты их насчитывают шесть, — то количество возможных воплощений «Годунова» может показаться безграничным.

Постановщик сам волен выбрать тот или иной вариант. И Мусоргский словно заколдовал композиторов, музыковедов и дирижеров последующих времен, заставив их решать неразрешимый вопрос: какой вариант «Бориса Годунова» считать наиболее приемлемым для спектакля. Вопрос этот они решают и с обреченностью, и с неизбывным воодушевлением. Здесь полный простор для сотворчества, для своего толкования. Но здесь неизбежно и вслушивание — в голос истории, в голос самого Мусоргского.

«Хованщина»

«А что если Мусорянин да грянет по Руси-матушке! Ковырять чернозем не впервые стать, да ковырять не по удобренному, а в сырье хочется, не познакомиться с народом, а побрататься жаждется: страшно, а хорошо!»

Восторженное восклицание в письме к Стасову «сорвалось с уст» 16 июня. Письмо допишет 22-го. На следующий день — поставит дату в партитуре сцены под «Кромами».

Русская история от «Кром» до «Хованщины» — это более восьми десятков лет. Конец Борисова царства, Лжедмитрий и начало смуты, Шуйский, Болотников и Лже-Петр, Лжедмитрий II, прозванный «Тушинским вором», «семибоярщина» и далее, далее, далее, — до народного ополчения, до Минина и Пожарского, до первого избранного царя из династии Романовых, Михаила... В памяти о Смутном времени останутся и доблестный воевода Скопин-Шуйский, и авантюрист

Заруцкий, и Марина Мнишек, всю жизнь истратившая на все новые попытки достичь царского величия, и «камарицкий мужик», поддержавший Тушинского вора и заслуживший в память о себе малопрстойную песню, ту самую, что стала одним из элементов мелодической основы «Камаринской» Глинки. Здесь же, разумеется, и Сусанин, чей подвиг дал начало русской опере. Впрочем, «Жизнь за царя» — не только опера, но и произведение о возрождении России. Глинка взял в основу сюжет, 254 который подразумевал и становление новой династии Романовых, и «успокоение» в государстве. Мусоргского, напротив, всегда влекло к временам смут и брожений. До «Хованщины» будет и царствование Михаила, и Алексей Михайлович Тишайший, и церковная реформа Никона, и страшный год 1666-й, год русского раскола, и царь Феодор Алексеевич, и гибель в огне виднейшего вождя старообрядчества, протопопа Аввакума. Мусоргский остановил свой взор на событиях, которые придут следом. Год 1682-й поставил у власти женщину. Своим полувоцарением она обязана была стрельцам и, отчасти, «диктатору на день» князю Ивану Хованскому. Падение царевны Софьи — это уже начало петровских времен.

Сложнейший узел событий. Увидеть и прояснить это время — задача и для историка непростая, а для композитора почти непосильная. Мусоргский начинает не с поисков сюжета, но — с внутреннего ощущения русской истории и своей музыкальной задачи. Между временем Годунова и началом новой России — длинная цепь событий. Но как *произведение* «Хованщина» рождалась из сцены под Кромами. Там, в финале «Годунова», было найдено то особое зерно, из которого прорастало и совершенно новое художественное мышление. Русское прошлое и настоящее, как и будущее произведение, запечатлеются в том же письме к Стасову:

«Черноземная сила проявится, когда до самого днища ковырнешь. Ковырнуть чернозем можно орудием состава ему постороннего. И ковырнули же в конце XVII Русь-матушку *таким* орудием, что и не распознала сразу, чем ковыряют, и, как чернозем, *раздалась* и *дыхать* стала. Вот и воспрियाла сердечная разных действительно и тайно статских советников и не дали ей, многострадальной, опомниться и подумать: „куда прёт“. Сказнили неведущих и смятенных: *сила!* А приказная изба все живет, и сыск тот же, что и за приказом; только время не то: действительно и тайно статские мешают чернозему *дыхать*. Прошедшее в настоящем — вот моя задача».

Давние времена проявляются в живом «разговоре» с временами нынешними («прошедшее в настоящем»). Но и здесь ощутима совершенно особенная, многомерная оптика Мусоргского. Начало петровских времен

— «ковырнуло» Русь, и поначалу она «раздалась», задышала. Но унаследовала уже и то, *чем* ее ковырнули, орудие «постороннее»: силу петровской бюрократии. Народничество Мусорянина очевидное — пока народ не станет сам жить исторической жизнью, Россия будет топтаться на одном месте. Почти почвенничество. Только главный русский почвенник, Достоевский, взывал прислушаться к тому, чего народ жаждет. Мусоргский, крестьянолюбец, готовый восхищаться мужиком, с воодушевлением ждавший его подъема после реформы 1861 года, словно уже и не видит в крестьянстве желания к самостоятельной жизни.

«Ушли вперед!» — врешь, «там же»! Бумага, книга ушла — мы там же. Пока народ не может проверить *воочию*, что из него стряпают, пока не захочет *сам*, чтобы то или то с ним *состряпалось*, — *там же!* Всякие благодетели горазды прославиться, документами закрепить препрославление, а народ стонет, а чтобы не стонать, лих упивается и пуще стонет: *там же!*

Не то уверен, что народ — уже или пока — не способен к самостоянию, не то лишь ставит себе вопрос. Письмо — не трактат, оно всегда несет на себе впечатление минуты. А у него, столь переменчивого в настроениях, почти любая фраза — не столько мировоззрение, сколь мгновенное ощущение.

«Хованщина» рождалась отчасти из настоящего. Но ответ на вопрос нужно было искать в далеком прошлом.

*

«Царствование Феодора закатилось в тучах», — заметил один историк [\[129\]](#). Но события года 1682-го, в которых теперь, сидя в Императорской Публичной библиотеке, «под крылом» Стасова, и делая выписки, принимал если не участие, то «соучастие» Мусоргский, вели к царствованию Алексея Михайловича [\[130\]](#). Государь Российский был женат дважды. Первая его супруга, Марья Ильинична, урожденная Милославская, ушла из жизни в 1669 году. За спиной царя было четыре десятка прожитых лет, он был еще не стар и спустя два года женился вторично. Новая царица, Наталия Кирилловна, была из рода Нарышкиных. Так и образовались около престола две партии.

Из прежних царедворцев замечен был Иван Михайлович Милославский. Он умел вкрасься в доверенность, умел быть и преданным

— до поры до времени. Пока была жива царица Марья Ильинична, родственные связи прочно держали его у престола. С приходом Нарышкиных все изменилось. Отец молодой царицы, Кирилл Полуектович, вознесся стремительно: стал боярином, был возведен в чин главного судьи в Приказе Большого Дворца, царскою милостью получил девять тысяч душ. Да и братья царицы обижены не были: сразу стали окольничими. К этой партии принадлежал и еще один, действительно заслуженный, уважаемый человек — Артамон Сергеевич Матвеев.

Он не был знатен. И возвысился не как Милославский, через интриги и угодливость. Это был военный, доблестный человек, в войске весьма уважаемый. По смерти знаменитого дипломата Ордына-Нащокина Матвееву был вверен Посольский Приказ. Честный служака, примерный христианин, человек премного образованный и преданный государю, он быстро завоевал симпатии Алексея Михайловича. Матвеев не имел близких связей со знатыми боярами, по долгу службы много общался с иностранцами. Европейство в нем сочеталось с государственным усердием. И — с домашними нововведениями.

Артамон Сергеевич завел у себя оркестр из дворовых и собственный театр. Царь, уже как близкий друг, навещал дом Матвеева, его концерты и представления. Когда царица Марья Ильинична преставилась, он зачастил к Артамону Сергеевичу, просиживал в его доме часами, трапезничал, беседовал. Там-то он и встретил однажды Наталью Нарышкину. Потому-то с возвышением родственников царицы еще большей милости удостоился и любимец государя Матвеев, некогда думный дворянин, а теперь — боярин.

Царь Алексей Михайлович был многодетен. Но престол наследовать могли только сыновья. От первого брака их было двое — царевич Феодор и царевич Иоанн. От второго — Петр. Этот ребенок уже маленьким поражал всех своей смышленостью, бодростью и здоровьем. Старший царевич, Феодор, был разумен и добродетелен, но часто болел. О нем поговаривали: «недолговечен». Иоанн был и физически нездоров, и умом скорбен. Кровь Милославских дала не лучших чад для престолонаследия. Зато отыгралась в женской половине. Из пяти царевен, дочерей Алексея, одна проявила редкие способности. Ей, царевне Софье, и выпало сыграть в русской истории особую роль, по тем временам — почти невероятную.

...Бедные царевны Древней Руси! Замуж за простого не отдадут — он тебе «не ровня». За иностранного принца? Не так просто сыскать жениха. Да и как выдавать за неправославного? Вся жизнь — в тереме, как в тюрьме. День за днем — тишина, привычный круг людей: придворные боярыни да сенные девушки. Вышивание «шелком и золотом». Сплетни. И

в церковь ходить по особой галерее, и на прогулку отправляться в плотно закрытых экипажах. Царевны почти недоступны мужскому взору. Стольников, что состояли при них, по достижении зрелости отчисляли в иную службу. Ни семьи, ни особых интересов. Жизнь, история — проходили рядом, за стенами терема, и — вдалеке от них.

Но уже носились в воздухе «предрассветные трепеты» русского Просвещения. Уже появлялись первые русские европейцы. Эти люди способны были иной раз и выйти за рамки старинных обычаев. И Ордын-Нащокин, и Артамон Матвеев, и Василий Голицын, и Симеон Полоцкий — во всех этих лицах ощутимо веяние нового времени. Полоцкий же сыграет свою роль и в воспитании наклонностей царевны Софьи.

Духовный писатель, астролог, оратор, поэт. Родом он был из Белой Руси. Образование получил в Киево-Могилянской коллегии. Принял монашество, жил в Полоцке, писал силлабические вирши. Царь Алексей Михайлович посетил Полоцк в 1656-м и получил из рук монаха Симеона стихотворное приветствие. В 1664-м Полоцкий уже в Москве, в Спасском монастыре за Иконным рядом, обучает молоденьких подьячих Тайного приказа. Бойкое перо, стихи на события в царском доме, осязаемое западное влияние... С 1667 года он — воспитатель царских детей. Пишет им «Вертоград Многоцветный», книгу для чтения, нравоучительные вирши:

Знающе правду, а о ней молчати,
Есть злато в землю тщетно закопати.

Духовные лица косились на Полоцкого, подозревая латинскую ересь. Царь — любил и защищал. Через Симеона пылкая Софья пристрастится к чтению. В ее комнатах он будет представлять свои драматические опыты. Сведет царевну с интересными людьми. Среди них — Сильвестр Медведев. Писал вирши, позже — оставит записки о временах хованщины. Из окружения царевны — он единственный свидетель этой исторической драмы, оставивший документ.

Полоцкий, Медведев, домашний театр... Просвещение было доморощенное. Ни системы, ни даже малой последовательности в обретении знаний. Но всё же — просвещение. А значит — иной образ жизни.

Софья стала смелее переступать через законы терема. В ее покои были вхожи мужчины — родной ее дядя, Иван Милославский, иногда князь

Василий Голицын, если он мог отлучиться со службы на украинской границе. Этот человек — слабость царевны Софьи. Ее радовало его присутствие. Она вслушивалась в речи мужчин — и жизнь Московского царства волновала ее. По смерти царя Алексея Михайловича воцарился его старший сын, Феодор Алексеевич. Человек болезненный, он не мог много времени уделять присмотру за сестрами. Царевны почуяли свободу. Софья, умная, энергичная, сумела сблизиться с братом Феодором. Она помогала ему в недугах и — день за днем, год за годом — приучила царедворцев к своему присутствию.

При Феодоре Иван Милославский снова возвысился. И сразу постарался изничтожить Артамона Матвеева, самого одаренного и потому — главного врага. Изворотливый мастер интриги сумел добиться своего: Матвеева признали чернокнижником, покусителем на царскую особу, сослали в Пустозерский острог. Все и дальше шло бы по-милославски, да у царя Феодора Алексеевича появился свой фаворит, Иван Максимович Языков. Он тоже был из людей неродовитых и деятельных. Возвысился быстро, получил боярский сан.

...Когда царица принесла царю наследника, младенец долго не задержался на этом свете. Следом за ним ушла и супруга царя. Феодор, задумываясь о будущем преемнике, поделился своими надеждами с Языковым: брат Иоанн был у порога совершеннолетия, но совершенно не способен властвовать, Алексей Михайлович еще при жизни обратил внимание на Петра. Феодор склонялся к тому же:

«Царевич Петр здоров и оделён от Бога всеми достоинствами. Он достоин наследия державного престола Российского».

Языков легко мог представить себе свое будущее при воцарении маленького Петра Алексеевича. И поспешил уговорить царя на новый брак. Феодор поддался, обвенчался с девицею Марфой Матвеевной Апраксиной. Но вскоре слег, чтобы более уже не подняться.

Последние дни царя Феодора потонули в дворцовых интригах. Новая царица склонялась на сторону Нарышкиных. Ее хлопотами Артамону Матвееву вышло послабление. Феодор перевел его в город Лух, присовокупил бывшему опальному царедворцу и небольшую вотчину Милославским ничего не оставалось, как пытаться влиянию царицы противопоставить влияние царевны Софьи. Похоже, страсть к власти уже овладела ее умом. Какие мечты реяли перед мысленным ее взором? Какие тешили ее честолюбие? Вкрадчивая и волевая, она склонялась к постели умирающего царя, всё что-то ему нашептывала...

Духовенство склонялось к Петру и его набожной матери, Наталии

Кирилловне. На Петра уповал и простой народ. Но всех раздражали их родичи — чванливые Нарышкины. Партия царевича Иоанна была немногочисленна: Царевна Софья, Иван Милославский, несколько их дальних родственников. Но они своего добивались настойчивей и целеустремленней. Впрочем, была и еще одна сила, от которой зависело многое: стрельцы.

...Первое регулярное русское войско. То самое, что получает жалованье и призвано держать оружие наготове. Создавалось еще во времена Ивана Васильевича Грозного. И тогда — это была значимая сила. Быть всегда готовым к войне, к походам, к лишениям, к усмирению непокорных...

Но время шло. Жалованья не хватало. Стрельцы обростали семьями, жили слободами, занимались земледелием, торговлей. Имели даже льготы. Воинский дух уходил из войска. Житейский разгул — оставался.

Подойду, подойду... Под Иван-город...
Вышибу, вышибу... Каменны... стены...

Первые слова «Хованщины», которые выпевает сквозь дремоту стрелец Кузька. В заливчатской удали этих слов — славное прошлое. В дремотном бормотании — настоящее.

Еще Алексей Михайлович их выделял — и жалованьем, и кафтанами с золотой перевязью. Стрельцы привыкли к вниманию царей. Поглядывали на иные служилые сословия не без высокомерия. А те на них косились: вооруженные люди в мирной жизни, склонные «озоровать», «силу употребить». Не любил простой люд, не любили посадские, не любили бояре. В полковники стрелецкие боярину идти было зазорно. И частенько попадали туда люди корыстные, нечистые на руку. Заставляли работать на себя, удерживали жалованье, а то и батогамы били.

К началу 1682 года управляли Приказом стрелецким двое. Князь Юрий Алексеевич Долгорукий — воин заслуженный, но был он стар и немощен, и должным образом исполнять свое дело был уже не в силах. Боярин Языков же думал не о стрельцах, — о судьбе собственной. Он видел: дни царя Феодора сочтены, а будущее — в тумане.

Зимой от стрельцов государю Феодору Алексеевичу была подана челобитная — на полковника Пыжова. Царь передал ее Языкову, тому ж было недосуг: велел наказать челобитчиков. По рядам стрельцов пошел ропот. Стрелецкие начальники воспряли духом, почуяли безнаказанность.

Накануне кончины Феодора пришла новая челобитная, на полковника Семена Грибоедова. Языков уже был встревожен. Но и здесь разбираться не стал: посадил Грибоедова на день под замок. Стрельцов все-равно не удовлетворил, они уже выказывали недовольство.

Странные времена переживала Россия. Умиравший царь, дворцовые интриги, стрелецкое брожение и... — реформы. В декабре в Москве совещаются дворянские выборные во главе с князем Василием Голицыным. Обсуждают вопрос об отмене местничества. Чтоб не знатность ценилась, но служба государева. В январе — выходит указ Боярской думы: все высшие сословия уравнивать в правах.

Россия на пороге потрясений. Разрядные книги сжигаются публично. С китайской границы доходят тревожные вести о столкновениях на Амуре русских поселенцев с китайцами. А далеко, в Пустозерске, «за великие на царский дом хулы», в огне обретают гибель духовные вожди раскола: Епифаний, Лаздий, Никифор и протопоп Аввакум.

Двадцать седьмого апреля печальный удар колокола возвестил о кончине царя. С колокольни взметнулась стая ворон. Наступала одна из самых драматичных страниц русской истории.

*

Тридцатого июня Мусоргский — шафер на свадьбе Римского-Корсакова и Надежды Николаевны Пургольд. Еще через неделю появляется заветная тетрадь.

Вверху будет выведено большими буквами, с нажимом: «Хованщина». На заглавие ляжет тонко начертанный крест. Вертикальную линию по краям пересекут маленькие черточки. Поперечина креста пройдет прямо по буквам, как бы их перечеркивая. Только пропорция давала нужное впечатление: жирные буквы на тонкой линии, «Хованщина» на кресте... Сюжетная основа — стрелецкий бунт 1682 года, несколько месяцев русской истории. Идейная основа — раскол, то событие в русской истории, из которого вышли мучительные противостояния последующей русской истории: Петербург и Москва, Россия и Русь, государство и народ, столица и провинция, западничество и славянофильство... — все те противоречия, что запечатлелись и в гербе российском: двуглавый орел, один его взгляд — на Запад, другой — на Восток.

Под надписью «Хованщина» — буквами помельче — обозначен жанр: «народная музыкальная драма в пяти частях». Здесь сказался опыт

«Бориса». Назвать «Хованщину» «оперой» — значило сузить самый смысл будущего создания.

В этот день он занесет список источников для либретто будущей оперы. «Летописи русской литературы и древности Н. Тихонравова» — сборники, где статьи историков и филологов перемежались с публикациями древних рукописей. Он укажет выпуск 1861 года, хотя их было больше, и читал он, похоже, все. «История Выговской пустыни» — та самая книга, которую брал некогда у «дяиньки» Никольского. Книга И. И. Голикова «Деяния Петра Великого, мудрого преобразователя России», П. К. Щербальского «Правление царевны Софьи», оттиск из «Русского слова» за 1859 год, со статьей М. И. Семевского «Современные портреты Софии Алексеевны и В. В. Голицына». Свидетельства И. А. Желябужского, Сильвестра Медведева, А. Матвеева будут извлечены из объемистого тома «Записок русских людей», подготовленного И. П. Сахаровым. Там же будет опубликована и рукопись Крекшина, которую он в перечне подзабыл. Венчает список источников знаменитое «Житие протопopa Аввакума, написанное им самим».

Источников скоро будет куда больше. Но пока хватало и этих.

Одиннадцатого июля он вспомнит: пять лет назад, когда Балакирев пытался привлечь внимание к Глинке, к русской музыке в Праге, для их кружка свои двери открыла Шестакова. Сколько было надежд, задора, желания бороться! И это уже становилось историей: Корсинька, похоже, остепенился; Милий и вовсе отдалился, стал совершенно чужим. Контраст между прошлым и настоящим был разителен. Он вглядывался в те незабываемые годы. «Сокрушался сердцем». Ей, голубушке Людмиле Ивановне, и скажет об этом заветное слово:

«Много хорошего было сделано, и за это хорошее дань Вам надлежит, Вам по праву Светло прошлое кружка, — пасмурно его настоящее: хмурые дни настали. Не стану винить за это ни одного из сочленов, „бо несть злобы в сердце моем“, но по прирожденному мне доброму смеху не могу не почтить кружок изречением Грибоедова: „одни повыбыли, другие, смотришь, перебиты“; то, что служило на пользу Скалозубу, зело печально для кружка, и как ни стараюсь я отогнать докучливую муху, что жужжит скверное слово „развалился“, муха тут как тут со своим жужжанием — словно смех, гадкий смех слышится в этом жужжании. Вам, голубушка, остается собрать остатки разбившейся священной армии, и если невозможен бой с халдейской всячиной, то драться до последней капли крови в буквальном смысле. Найдутся бойцы, у которых не вырвешь знамени из рук, и соберутся эти бойцы, хоть и в лохмотьях, да в своих, не в

чужезятым, не в женских капотах и юбках, как в священной армии великого палача. Художник верит в будущее, потому что живет в нем; эта вера толкнула меня, при сложении моей дани у Вашего подножья, исповедаться перед Вами. Примите моего „Бориса“ под Ваше крыло, и пусть от Вас начнет он, благословенный, свою публичную страду».

Грустное было письмо. И «Горе от ума» припомнилось как невеселая шутка. И «великий палач» — Наполеон — пришел в голову не просто так. Недавняя Франко-прусская война уже отозвалась и в русской жизни. После объединения и усиления Германии чувствовалось напряжение во всей Европе. В России ввели всеобщую воинскую повинность. Через два дня, в письме к Стасову, Мусоряннин запечатлеет и столичные будни:

«Сам-Питербух и его окрестности изображают, по двухножной части, сплошной детский лагерь; фабричные бродят по улицам, насвистывая или нахрипывая военные марши, даже бабы-ягодницы выкрикивают и выписывают по-военному...»

Письмо это начиналось с начертанных последних тактов «Бориса», с печального замечаньяца, которое отсылало к тому же «Годунову»:

«Скоро враг придет и настанет тьма —
Темень темная, непроглядная», —

так ноет юродивый в моем «Борисе» и, боюсь, не всуе ноет.

Быть может, эта тревога и заставляла вчитываться в историков, в записки прошлых людей. Хмурая человеческая комедия разыгрывалась сейчас, разыгрывалась она и тогда. Ничему не учила. И все-таки содержала в себе не очень ясный, но важный, глубинный смысл.

*

С телом покойного царя Феодора на парадном одре чертогах царских прощалась и звать, и чернь. Подходили, целовали руку, осенялись знаменем крестным. А в передней палате, за дверьми закрытыми, духовенство и сановники решали вопрос: кому быть царем на Руси. Патриарх Иоаким возложил руку на Святое Евангелие, другою поднял Животворящий Крест:

«Известно вам всем, яко Самодержавный Великий Государь, Царь и Великий князь Феодор Алексеевич, оставя земное Царствие, отъиде в

вечное блаженство к Царю всех Царствующих, Господу нашему Иисусу Христу, и не остася по нем чад, но останешся братия, сыны блаженные памяти Великого Царя и Великого Князя Алексея Михайловича, всея Великия и Малыя и Белья России Самодержца, Великие Государи царевици. Великий Государь царевиц и Великий Князь Иоанн шести надешатилетен, одержим скорбию и слаб во здравии, вторый же Великий Государь царевиц и Великий Князь Петр Алексеевич девятилетен. Из сих, кто будет наследником престола Российского? Кого наречем в Цари всея Великия и Малыя и Белья России? Кого наречем самодержцем всероссийским?»^[131]

Большинство стояло за Петра. Но раздались голоса и за Иоанна. И патриарх, дабы разрешить разногласие, предложил избрать царя согласием всех сословий. На Кремлевскую площадь были вызваны служилые, тяглые, торговые и прочий люд. Были на Москве еще и выборные — с декабрьского земского собора об «уравнении чинов». И с Красного крыльца, перед густой толпою, патриарх Иоаким произнес свой вопрос. И чины, и люд московский ответили: быть царем Петру. Противных было немного.

Патриарх благословил народ. Потом произнес: «Одному на престоле Российском Великим Государем или обще с Иоанном царствовать?»^[132] И народ ответствовал: «Да будет Петр единым самодержцем всея России!»^[133]

С этой вестью пришел патриарх к царевицу:

«По святопочившей кончине государя Феодора Алексеевича престол всероссийский вдовствует. От всего лика святительского и от всего народа православного и всех чинов молю тебя, прими престол Царский святопочивших родителей твоих и благоволи быть Великим Государем нашим!»

Петр поднял с колен престарелого патриарха, напомнил о малом своем возрасте. Патриарх со вздохом рёк: «Сие есть Божие благословение, а не наше изволение». Он благословил царевица Петра на царствие Животворящим Крестом, и архидакон возгласил новому царю «Многие лета».

Думный дьяк с Красного крыльца объявил народу о согласии Петра принять державу. Юного самодержца усадили на престоле. К царской руке потянулись все сословия московской земли.

Благолепное начало царствования было лишь началом раздора. Софья была вне себя. Она требовала от патриарха изменить решение: во имя законности и первородства. Старец ответствовал: избрание отменить уже

невозможно.

— Пусть тогда оба царствуют! — вскричала Софья.

— Многоначалие есть зло! — был ей ответ. — Так Богу угодно!

Своенравная царица покорно последовала поздравить юного царя. Но уже скоро бродили по слободам стрельцким посланные ею люди, возбуждая умы:

— При покойном царе Феодоре какие теснения вы претерпевали! А что теперь будет? При Нарышкиных настанут времена погорше прежних!

И пошло среди стрельцов брожение. В третий день царствования Петра пришла челобитная — с длинным списком неугодных начальников. Опытный Артамон Сергеевич Матвеев, — за ним давно было послано, — был в дороге. Напуганные Нарышкины — без разбора дела — пошли на неслыханное попустительство. Обвиненных готовы были выдать стрельцам головою. Мудрый патриарх, ощутив несправедливость и неразумность такого решения, поспешил отправить к стрельцам особ духовных. Те и уговорили их оставить расправу за властью. Но правительство уже не могло свернуть с пагубного пути.

Указ читали, виновным перечисляли их мыслимые и немыслимые провинности. Выводили на площадь, били прилюдно.

Власть не выказала справедливости. И показала свою слабость. Стрельцы же почуяли сладость своеволия. И начались сходбища на площадях, в питейных домах, в банях. «Возведем на престол Иоанна! Противников царицы — всех побьем!» Начальники боялись. Неугодных могли поколотить до увечий, а то и вовсе втянуть на каланчу и грянуть оземь.

Прибывший в Москву Артамон Матвеев морщился от быстрых назначений. Братья царицы Натальи Кирилловны заняли должности не по летам. Иван Нарышкин, едва достигнув двадцати трех лет, был уже боярином и оружничим! Матвеев примет хлеб-соль, поднесенную стрельцами. Но слабость правительства не одобрит, бросит мрачно: «Стрельцы?.. Чуть попустить узду — дойдут до бесчинства...» Фраза дойдет до смутьянов. И сразу сделает Матвеева их недругом. А тут пойдут слухи об Иване Нарышкине. Будто примеривал корону, садился на трон, уверял, что ему царский наряд идет лучше, нежели кому-либо. И когда царица Софья, царица Иоанн и вдова почившего царя Феодора, Марфа Матвеевна, принялись было его корить, будто бросился на царицу и чуть было не задушил его. Благо вмешались караульные...

Всё бродило в стрельцких слободах. Уже составлялся и список неугодных бояр. Возмутители тайком пробирались в дом Ивана

Милославского, докладывали о настроениях стрельцов, а потом, получив наставления от него да от Софьи, будоражили Москву слухами. Из девятнадцати полков московских лишь немногие сопротивлялись общим веяниям. Бунт был неизбежен.

*

Пятнадцатое мая — день роковой для русской истории. В 1591 году — Углич, убийство царевича Дмитрия. Та смерть, которая отзовется в судьбе Бориса Годунова, разрушит Московское царство, посетит смуту. В 1682 году — это день Стрелецкого бунта.

Грохот барабанов, гул набатных колоколов. Стрельцы — с бердышами, мушкетами, копьями — сбегаются к полковым дворам, толпятся, шумят. И Александр Милославский с Петром Толстым, «по полкам на прятких серых и карих лошадях скачучи»^[134], выкрикивают:

— Нарышкины царевича Иоанна задушили!

День был светлый, ясный. Но что-то дурное маячило в воздухе. Было 9 часов, когда стрельцы, обрубив древки копий, чтоб было легче, волоча за собою несколько пушек, бросились к Кремлю. То там, то здесь мелькало: «Такие же злодеи пролили в день этот кровь святого Царевича Димитрия в Угличе!.. Изведем изменников и неправдотворцев, губителей царского рода!»

Боярин Артамон Сергеевич Матвеев был во дворе, ждал на царском крыльце своих людей, чтоб двинуться домой. Здесь и столкнулся со встревоженным Федором Семеновичем Урусовым: «Стрельцы на Кремль идут!» Вместе вошли к царице, Наталье Кирилловне, с дурной вестью. Григорию Горюшкину, караульному Стремяного полка, тотчас приказали запереть кремлевские ворота. Но было поздно: шум стоял уже в Кремле.

Во дворце всё пришло в смятение. Перепуганные царедворцы сбегались отовсюду. У самых окон Грановитой палаты уже сверкали бердыши и мушкеты. Доносились крики: «Пусть выдадут нам Нарышкиных, не то всех перебьем!»

Посланный к стрельцам спросил: «Чего ради пришли таким образом страшным, без Государева указа?»^[135]

Снаружи требовали: «Бояре учинились изменниками, хотят царский род извести, царевича Иоанна Алексеевича умертвили, а над царем Петром Алексеевичем злое умышление хотят учинить!»^[136]

В палатах появился патриарх Иоаким. Царица Наталья Кирилловна взяла за руку сына Петра, за другую Иоанна. С ними, с патриархом, окруженная царевнами и боярами, вышла на Красное крыльцо. Мятежники взбирались без стеснения, оглядывали царствующих особ.

— Ты ли есть прямой царевич Иоанн Алексеевич? Кто из бояр-изменников тебя изводит?

Кроткий ответ Иоанна мог упокоить смутьянов:

— Ни от кого никакой себе злобы не имел^[137].

Смутяны присмирели, пристыженные. Шум утихал. Артамон Матвеев решил, что настала пора уgomонить мятеж. Он вышел к стрельцам, вспомнил о прежних походах. Говорил о долге и присяге. Вид поседевшего воина был величав, слова вески. Часть стрельцов была тронута. Просили даже заступиться за них перед царем^[138]. Матвеев вернулся во дворец повеселевший. Стрельцы уже готовы были разойтись, у царицы отлегло на сердце.

Софья учуяла, что власть уходит от нее. Распорядилась выкатить на площадь несколько бочек вина. Присмиревшие было стрельцы, хлебнув зелья, ощутили веселие бунта. Когда же к ним вышел Михаил Юрьевич Долгорукий, назначенный править Стрелецким приказом после падения Ивана Языкова, они пришли в раздражение. Долгорукий угрожал, бранился — и только распалил. Стрельцы взлетели на крыльцо, схватили его и — сбросили вниз, на подставленные копыя доброхотов. Запах крови ударил в ноздри и еще более раззадорил мятежников. Увещевания патриарха ни к чему не привели: среди стрельцов давно шло брожение, склонявшее их к старообрядству. Опьяненные вином и кровью стрельцы вломились в царские чертоги, круша все, что ни попадалось. Требовали выдать ненавистных бояр. Придворные спасались бегством, пытаясь найти хоть какое-нибудь укрытие. Царская семья с преданными ей боярами успела удалиться во внутренние покои. Бунтари ворвались и туда.

«Не приведи Бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный!» — вздохнул однажды Пушкин устами героя «Капитанской дочки». В 1682-м разгорелся бунт не менее беспощадный, нежели пугачевщина. И еще более бессмысленный.

Еще недавно стрельцы внимали голосу Артамона Матвеева, в их душах пробуждалась кротость и раскаяние. Теперь его силой вырвали из рук заступницы-царицы. Князь Михаил Алегукович Черкасский, наместник казанский, старый, доблестный воин, пытался отбить Матвеева от взбешенной толпы. Он выхватил его, повалил, закрыл собственным телом.

Напрасно. Матвеева вытянули, поволокли на Красное крыльцо и сбросили вниз, на копыя. В ответ раздались радостные крики.

Царица в ужасе, рыдая, устремилась с сыном в Грановитую палату. Отставленный стрелецкий начальник Григорий Горюшкин и подполковник Олимпий Юренев хотели преградить путь разгневанной толпе — и пали под бердышами. Стрельцы рыскали по дворцу, шаря копыями под престолами, выискивая «изменников» и уже не разбирая, кто попался им под руку. Молодого стольника Федора Салтыкова перепутали с Афанасием Нарышкиным — мертвое тело отправили с извинениями к отцу, боярину Петру Михайловичу Салтыкову. Думного дьяка Ларионова вытащили из сундука, вытянули на крыльцо и сбросили на копыя. Когда залезли в его дом, сыскали там каракатицу, — дьяка тянуло на редкости. «Этой змеею он отравил царя Федора!» Под горячую руку убили и сына Ларионова, Василия: не донес на отца-злоумышленника.

Погода менялась на глазах. Надвинулась тьма, поднялся ветер. Толпы бунтарей рассеялись по палатам, церквям, молельням, теремам. Они рыскали по закоулкам, врывались в спальни, переворачивали постели, тыкали окровавленными копыями в темные углы. Увидев карлу Хомяка, которого Нарышкины вызволили из нищеты, взяв из богадельни, принудили сказать, где скрываются его благодетели. По наущению карлы Афанасия Нарышкина выволокли из-под престола церкви Воскресения на Сенях, тут же посекали и труп сбросили вниз.

Вооруженная толпа безумствовала. Стрельцы взбирались на колокольни, обшаривали погреба, оскверняли соборы. Перерыли и дом патриарха. Между Чудовым монастырем и патриаршим двором попался им князь Григорий Григорьевич Ромодановский с сыном Андреем. С издевками рвали старому бороду, таскали за волосы. Потом обоих подняли на копыя.

Исступленные смутьяны не знали удержу. Били, секли, кололи. И хотели народного признания. «Любо ли? Любо ли?» — кричали они перепуганным толпам сгрудившихся москвичей, терзая жертву. «Любо! Любо!» — откликались другие стрельцы. И толпа мирян покорно махала шапками: «Любо! Любо!» Кто молчал или вздыхал — был бит, а если узнавали боярскую челядь — били до полусмерти. Измывались и над мертвыми. Волокли тела убитых за ноги на площадь, выкликая торжественно, «с почетом»: «Боярин Артамон Сергеевич Матвеев едет! Дорогу дайте! Боярин Долгорукий! Боярин Ромодановский!..»

К вечеру в Кремле и в Белом городе были поставлены стрелецкие караулы, чтоб никто не мог улизнуть. Народу было побито предостаточно,

однако многих из списка Милославского отыскать не удалось. Стрельцы растеклись в разные стороны. Пытались ловить неугодных на улицах, в собственных домах, по слободам. В Замоскворечье ворвались в дом стольника Ивана Фомича из Нарышкиных, — убили за фамилию. На Хлыновке отыскивали любимца покойного царя, Ивана Максимовича Языкова, который пытался спрятаться у своего духовника в церкви Святителя Николая. Убили и его.

Часть мятежников уже устала от содеянного. К дому князя Юрия Алексеевича Долгорукого подошли с раскаянием: извинялись за убиение сына. Старик, разбитый параличом, выслушал, отпустил убийц с миром. Но только стрельцы покинули дом, кто-то из слуг прибежал к ним с доносом: старый князь, по уходу непрошенных гостей, воскликнул: «Добро! Щуку они съели, но зубы ее остались!» Осатаневшие просители ворвались в дом, вытянули беззащитного старика из постели, поволокли вон из дому, где посекали на части.

К ночи разыгралась буря. Москвичи ждали светопреставления. Так закончился «день гнева», — мая 15-го года 1682-го от Рождества Христова. И следующий день не обещал ничего хорошего.

Утром раздался знакомый грохот барабанов, набат, стрелецкие крики. 16 мая начиналась новая охота за «изменниками». Москва казалась вымершею, народ сидел по домам, отгородившись от тяжкой истории запорами и засовами. Лишь у ворот Белого города, Китай-города и Кремля стояли стрелецкие караулы да сновали время от времени посланники Милославского или царевны Софьи. После вчерашнего разнузданного истребления всех кого ни попадя, стрельцы стали искать жертвы более целенаправленно. Окружив дворец, требовали выдачи Ивана Нарышкина. Не дождавшись — опять вломились внутрь. Думный дьяк Аверкий Кириллов был убит за то, что показался сообщником их прежних притеснителей. Та же участь постигла полковника Дохтурова. Мятежники стали требовать выдачи врача-иностранца Даниэля. Будто он отравил царя Федора. Не сыскали — умертвили с досады его 22-летнего сына Михаила и его помощника. И царице Наталье пришел черед молить за своего отца. Старшего Нарышкина стрельцы пощадили, но с тем, чтобы тот немедленно был сослан в Кирилло-Белозерский монастырь, где бы постригся в монахи. В ссылку порешили отправить и троих его несовершеннолетних сыновей. Зато лишили жизни родственника царицы, юношу Филимонова, которого приняли за ее брата Ивана. Прежнего запала не хватало. Пригрозив всех бояр перебить, если завтра не выдадут изменника Ивана Нарышкина, стрельцы вышли из Кремля. День заканчивался грабежами боярских домов,

кладовых, погребов. Заговор Софьи и Милославского стал утрачивать должное течение. Милославский прикинулся больным, царевне выказать прямое участие в действиях значило переступить все мыслимые нормы старого времени. Оба действовали через других лиц, но долго «озоровать» без главаря бунтари не могут. Впрочем, впереди был еще один страшный день.

Семнадцатое мая началось, как уже было заведено, с барабанного боя и колокольного гула. Стрельцы, полупьяные, радостные от безнаказанности, подошли ко дворцу. Бунт становился привычкой. В воздухе запахло скорой кровью. За окном слышен был звон оружия, рокот голосов, выкрики: «Он примеривал корону царскую!.. Выдайте изменника, не то всех перебьем!» Судьба брата царицы, Ивана Кирилловича, была уже решена.

Царевна Софья подступила к Наталье Кирилловне:

— Если не исполнить их желание, они всех нас истребят!

Умолять стали и бояре, измученные осадой, павшие духом. Царица с ужасом чувствовала, что должна отдать на заклятие собственного брата. Софья присоветовала перейти царице с братом в церковь Нерукотворного Спаса: нарушить святыню мятежники вряд ли осмелятся. Перепуганные бояре тут же ее поддержали. Обреченный Иван Нарышкин вышел из глухого укрытия, вошел в церковь. Царице рёк: «Воистину не боясь на смерть иду. Только усердно желаю, чтоб невинной моею кровью убийства прекратились!» Бояре стояли смущенные духом, царица — в нерешительности, с глазами, полными слез. Царевна Софья и здесь подоспела: дать Ивану Кирилловичу образ Пресвятой Богородицы, смогут ли мятежники тронуть человека с такою святыней в руках?

Гул стрельческих голосов нарастал. Старый князь Яков Никитич Одоевский, уважаемый за честную службу, но слабый духом, подступил к царице: «Сколько Вам, Государыня, не жалеть, отдавать все равно нужно будет».

В это время толпа стрельцов с шумом вломилась в храм. Увидя Ивана Кирилловича, они ухватили его за волосы, сволокли по ступеням и потащили по Кремлю до самого Константиновского застенка. Там его пытали, потом — измученного, еле живого — потянули на Красную площадь, поставили среди трупов и при восторженных, пьяных воплях подхватили на копья, вскинули и грянули оземь. Отсекли руки, ноги, голову, порубили туловище в куски, смешав их с грязью. Голову, наслаждаясь вседозволенностью, насадили на высокое древко.

Не ушел от беды и доктор-иноземец Данила фон-Гаден. Его в застенке

били кнутами, пытали огнем, потом вывели на Красную площадь и посекали бердышами на мелкие части.

За кровавым разгулом пошли грабежи и пьянство. Расхищали дома побитых бояр, тянули все что ни попадя — золотую посуду, заграничные ткани, драгоценные камни, сокровища. Забивали ими сундуки и клетки. Кто-то за бесценок пропивал награбленное добро в кабаке. И стрелецкие женки — вслед мужьям — распоясались: хватали богатые одежды, втаптывали в грязь.

Мятежники гуляли. Москвичи попрятались и поразбежались. Красная площадь, часть улиц были завалены человеческим мясом. К убиенным, при взгляде на стрелецкие караулы, даже приближаться было страшно, не то что хоронить. На трупы слетались вороны. Тяжкий дух шел уже по всему городу.

*

Вчитываться в страницы исторических свидетельств невозможно было без содрогания. Тем более — при действенном воображении Мусоргского. Происшедшее в далекие времена нужно было уложить — без чудовищных подробностей — в живые сцены. И для того вчитываться в дальнейшую хронику событий.

...Над Красной площадью стоял смрад от вспученных тел. Боялись повального мора. Благоразумная Софья начала увещевать стрельцов, те разрешили похоронить убиенных... Подробностей для оперы не надобно.

...Были стрельцами разбиты Холопий и Судный приказы, сожжены крепостные записи и тяжёбые дела. Освободили из-под запоров преступников, холопам объявили волю. Сюжет был животрепещущий. Но слуги боярские не воспользовались сомнительной свободой, к мятежникам не присоединились.

Последующее случилось с неизбежностью. Сначала стрельцы подошли к Кремлю и стали требовать избрания Иоанна. Но Софья хотела законности, тем более, что дума была уже послушна. Вскорости Иоанн был наречен царем вместе с Петром. Следом он был объявлен первым царем. Наконец, по слабости первого и малолетству второго, правительницей была назначена царевна Софья. Казалось, все должно было войти в спокойное русло. Но царевна, кажется, уже понимала, какую силу пробудила. Стрельцы захотели именоваться «надворною пехотою», им выплатили деньги — по десять рублей на стрельца и жалованье, задержанное за

несколько лет. Они получили право продавать имущество убитых и сосланных. Начальником их стал князь Иван Хованский, которого они любили и называли «батюшкой». Ко всему — правительству пришлось пережить и крайнее унижение.

Шестого июня царям будет подана челобитная — не только от стрельцов, но и солдат, пушкарей, людей посадских, гостей, ямщиков, жителей слобод. На Красной площади должен быть возведен триумфальный каменный столб, где бы были перечислены заслуги стрельцов за государеву службу и провинности ими убиенных.

Столб станет главной приметой самого начала «Хованщины». Мусоргский вписывает в тетрадь:

«Каменный столб с надписями (царскою грамотою) на 4 же-лезн. досках... В нынешнем 7190 г. Мая в 15 д. изволением Всемилоств. Бога, за нас Великих Государей, Московск. Полков надворная пехоты и солдаты и пушкари и урядники и затинщики и гости и посадские всея черныя слобод и ямщики всеми слободами, от великих их к ним налога и обид и от неправды побили:

1. Кн. Юрия да кн. Михаилу Долгоруких кнутом и в ссылку — чинили из нашей Госуд. Казны денежную и хлебную передачу все в перевод, а думного дьяка Лариона Иванова — к ним же приличен, да у него ж Лариона взяты гадины змеиным подобием.

2. Кн. Григ. Ромодановского убили — Чигирин город сдал Турским и Крымским людям с государского всякого казною и с служебными людьми, забыв страх Божий, с Турскими людьми письмами ссылался.

3. Боярина Ивана Языкова убили — налоги и взятки великие имал и бил кнутом и батогом до смерти.

4. Думного дьяка Ларионова, сына Василия, убили — ведал на государское здоровье отравные гадины и в народе не объявлял.

5. Тож думного дьячка Кирилова — взятки имал и налоги народу и всякую неправду чинил.

6. Боярина Петра Салтыкова и сына его Феодора — воровским делом подмен чинили зломысленных дел боярина Кн. Юрий Телепня, да с товарищами Салтыковыми и за то их всех побили.

А ныне, вышереченные надворная пехота и служилый люд и прочие бьют челом у государей на Красной площади каменный столб поставить и тех злолихоимателей на том столбе имена написать, кого за что побиты, чтобы иные, помня, чинили правду. А кто их вышпереченных людей поносными словами назовет и тем наш милостивый указ чинить без всякия пощады. (Печатана в царств. Граде Москве в верхней типографии лета

7190 г.)».

Приходилось уходить от подлинника. Мусоргский составляет надпись по опубликованной Сахаровым рукописи Сильвестра Медведева. Но это не выписка. Здесь много сокращений. К фамилии Долгоруких — сам дает примечание: «...род существует: заменить *Телепнями* (есть Оболенские, но не Овчин Телепня (род). Оболенские, бывшие при Глинских)».

Нужно было как-то отдалить будущую музыкальную драму от современности. Но так, чтобы эта современность «трепетала» подспудно, на репликах, за движением сюжета, характерами. Тут и вставала в полный рост фигура князя Хованского.

Был он роду известного — из Гедиминовичей. В дни мятежа охотно исполнял роль посредника между стрельцами и правительством. В прошлом был он воеводою, талантами не отмеченным. Трусоват, болтлив до смешного. Потому и прозван в народе: Тараруй. Сам царь Алексей Михайлович любил иной раз позубоскальничать, называя так его в своих письмах. Но Хованский не был тюфяком. А человек ограниченный, но энергичный, иногда способен подняться на гребне исторической волны. Хованский пришелся ко времени. Это он, став во главе Стрелецкого приказа, начал «подкупать» стрельцов — превращать имущество побиенных в их «заработок».

«...Они еще, сверх того Государского жалованья, что им дано по десяти рублей человеку, начали заслуженные годы лет за двадцать и за тридцать имать жалованье, им же в том способства чинил в стрелецкий приказ посаженной боярин князь Иван Хованский»^[139] — это возмущается сторонник Софьи, Сильвестр Медведев. Пропетровски настроенный Крекшин свидетельствует о том же, вспомнив и сына Хованского, Андрея.

Вторит им и еще один свидетель, Андрей Матвеев. Он, потерявший в той смуте отца, смотревший на мятежников с ужасом и отвращением, запечатлевает и характеры:

«...Власть они с лепотою любочестия своего приняли, ко многому себе яко бы почтению со всемерным удовольствием. От чего они князья Хованские со дня на день в славе и той их стрелецкой радости превосходить начали, и во всем им стрельцам больше от безумия своего любительно снисходили, и слепо угождали, что уже стрельцы его старого князя Хованского лукаво любя, „батюшком“ своим называли, и завсегда за ним ходили и бегали в бесчисленном множестве, и куда он ни ехал, во все голоса перед ним и за ним кричали: „большой, большой“! И в такой великой кредит тем своим безумным поведением они князья Хованские к ним стрельцам вошли, что они стрельцы всех бывших полков в

собственной их князей Хованских воле и во власти были».

О сыне князя Ивана, Андрее Хованском, есть и прибавка:

«Самомнительный был человек, токмо по фамилии своей княжеской всякого властолюбия суетного желал, но высокоумно безосновательную голову имел»^[140].

У Мусоргского в «Хованщине» характер обоих князей лепился словно бы с оглядкой на эти писания. Иван Хованский — человек властный, с тупой силою, но и потачливый к стрельцам; Андрей — раб своих страстей, готовый ради их утоления на всё.

Возвышение Ивана Хованского было внезапным и стремительным. Он потворствовал своему войску, да и сам умел мутить умы стрелецкие. О чем думала Софья, связывая свою судьбу с этой силой? Так уж хотела властвовать? Или боялась вернуться в терем, под замок? Или не понимала, что связывалась не с людьми, но со стихией?

За стрелецким разгулом забродили силы раскола. Проклятие собора, преследование властей, бегство непокорных староверов в пустыни, леса, скиты, — все это еще жило в народной памяти. Сам князь Хованский издавна держал под крылом своим попов-староверов. Скрытно единоверцы сходились в молельне...

Раскол пронизал разные сословия. Среди стрельцов тяга к старине была особенно заметна. Настроенные против нынешнего правительства, они иной раз готовы были противостоять и патриарху, и царям. «Старообрядческая» подкладка стрелецких слобод была мало заметна до смуты. В момент погромов она отчасти проявилась — и в том нетерпении, с каким бьют «антихристов», и в своей необузданности, неподверженности церковным авторитетам. После погромов, после водворения каменного столба на Красной площади тайное становится явным. Силы раскола воспрянули.

Проповедники старообрядства появляются на Москве. Они сразу находят пристанище в стрелецких слободах. Бродят по городу, возвещают: нельзя накладывать на себя крест тремя перстами, почитать крест о четырех концах, — держаться следует осьмиконечного, нельзя ходить и в церковь, опоганенную никонианами.

Объявился и Никита Пустосвят, священник суздальский, известный своими писаниями за старую веру, за кои был судим на соборе, от церкви отлучен. Тогда, в 1666-м, он убоился меча и сруба, принес покаянную, отступился от своих челобитных. Теперь бродил по слободам, взывал: «Постойте, постойте, православные, за истинную веру! Не принимайте веры Никоновой! Ныне нет уже церкви православной, прямая вера погибла

на земле, ибо Антихрист настал!»

И побрели слухи промеж стрельцов, и родилась новая смута в умах: а что, если и старую, праведную веру теперь укрепить? Толпы народу — стрельцы, раскольники из посадских, просто любопытствующие — бродили за вероучителями. А те зывали:

— Постоите, православные, за истинную веру! Гибнет вера и у нас на Руси, и у Греков, и во всей земле!

После ужаса майских погромов Дума пребывала в оцепенении. Правительство впало в странную апатию. Дерзостные проповедники-староверы, окруженные вчерашними смутьянами, превращались в новый бич Московского царства. Зрела новая челобитная государям: пусть патриарх и правители ответят, за что старые книги преданы опале, за что возлюбили латинскую ересь? В Гончарной слободе сыскали ревнителя старых преданий, монаха Сергия. Он со своей братией — четырьмя слобожанами — и подвинулся сочинить сей документ.

Савва Романов, товарищ Сергия, читал его стрельцам, изумив их и слогом и подробным описанием ересей никонианства. И потом читал у съезжей избы, вызвав у слушателей слезы. И поднялись стрельцы, готовые заступиться за старое благочестие, кровь пролить за Иисуса Христа.

— Попекитесь, братия, — внушал Сергий, — о душах, гибнущих от новых книг! Не дайте и нас в поругание. Сколько можно братию нашу жечь да мучить! А мы-то их новую веру изобличим!

Дошли с челобитной и до Хованского. Тараруй был доволен писанным, с честью принял раскольников. Говорил: сам хотел, чтоб в церквях было по-старому, единогласно и немятежно, только вот смирен чернец Сергий, мало годен для прений с патриархом. Здесь и раскольники встали за боярина: пусть, когда до прений дойдет, берется за дело Никита Пустосвят. Он крепко ныне стоит за старую веру. Ратовали раскольники и за собор всенародный, на Лобном месте, и при царях:

— И чтобы в следующую пятницу, 23 июня!

— Да как же в пятницу! — Хованский побаивался такой настойчивости. — В воскресенье венчают государей на царство!

— Того-то и желаем вельми, — ответствовали расколоучители, — дабы венчались государи в истинной православной вере, а не в латинской ереси.

Двадцать третьего двинулись в Кремль. Никита Пустосвят — с крестом, Сергий с Евангелием, Савватий-монах, что явился из Волоколамских лесов, с образом, на котором Страшный суд был запечатлен. Народ сбегался, процессия обрастала людьми.

Хованский вышел навстречу знакомцам в кругу дьяков и подьячих. Он будто не ведал, что за народ скопился:

— С чем пришли, отцы честные?

— Пришли к великим государям челом бить о старой, православной вере, — отозвался Никита. — И если патриарх не изволит держаться старых книг, так пусть велят государи ему дать о том правильное рассмотрение. Чем книги сии дурны? И благочестивы разве были тогда прежние цари и патриархи, служили по-старому? И чего ради ревнителей догматов отеческих на ссылку обрекает?

Хованский принял челобитную, отнес к государям. Воротившись — ответил:

— Против вашей челобитной дела будет недели на три. Упросил патриарх государей до среды: в среду приходите после обедни.

— А как же государей будут венчать? — не унимался Никита.

— По-старому, я уж говорил.

— Пусть патриарх литургию на семи просфорах служит, — наставлял Пустосвят. — И крест на просфорах должен быть истинный.

Утомился Хованский от настырного пастыря:

— Напеките просвир со старым крестом, я сам отнесу их патриарху.

На цареву венчание поначалу шел Никита с торжеством, но протиснуться к собору сквозь толпу было выше всяких сил. Назад вернулся с превеликою досадой. Раздали просвиры своим.

Разлад нарастал: далеко не каждый стрелец готов был к челобитной руку приложить. «Не наше дело, — слышали ревнители старого обряда. — Вы воду-то намутите да уйдете. А тут руку приложишь — давай после ответ. Мы и без рукоприкладства готовы стоять за то, чтобы люд не могли, как ранее, казнить и в срубах жечь».

Хованский прослышал об охлаждении стрельцов. Но за два дня до назначенного патриархом срока неугомонные раскольники снова подступили к нему. Князь Иван отправился к патриарху в Крестовую палату. Выборные и ревнители из посадских ждали в сенях. Пока суд да дело, позвали выборных на патриарший погреб. В сени вернулись пьяные, размякшие. Посадских пробрал страх: надеяться на таких бессмысленно. Вернулся и Хованский, за ним повалили в Крестовую. Вышел навстречу патриарх Иоаким. Посадские не тронулись с места, но выборные подошли за благословением.

— Зачем пришли, братия, к нашему смирению? — кротко спросил патриарх. Хованский отвечал за всех:

— Пришли к твоему благословию побить челом. Чтоб служба велась

по старым книгам.

Слова повисли в тягостном молчании. Князь Иван повернулся к стрельцам.

— За что отринуты старые книги, святейший патриарх? — загалдели те наперебой. — Что за ереси обретаются в оных?

— Чада мои, братия, — кротко ответил Первосвятейший, — ваше ли дело судить о книгах сих? И не за крест, не за молитву жгли и пытали, но за то, что еретиками нас называют, что не повинуются святой церкви. А креститесь как желаете.

Предисловие к собору закончилось ничем. Брожение нарастало. По улицам и площадям двигались раскольники с проповедями, смущали простой народ. Толпы собирались вокруг обличителей никонианской ереси. Те вопили о гонениях и муках, но когда появились на людях священники Савва с Чешихою с проповедью троеперстия — были биты.

В среду, 5 июля, раскольники отслужили молебен. Никита Пустосвят взял в руки крест. За ним двинулись и другие с Евангелием, старыми книгами, с иконой Страшного суда, образом Богородицы. Несли аналои, подсвечники со свечами. Шли в старинных клобуках, надвинутых на глаза. За раскольниками валила толпа, на процессию смотрела с одобрением: «Яко постники! Брюха-то не толсты, не то, что у нынешних!» Ближе к Кремлю уже началась давка. Остановилась процессия близ Архангельского собора. Поставили аналои, разостлали на них пелены, зажгли свечи, разложили образа. Иоаким служил в Успенском соборе: избиение Саввы с Чешихою не предвещало ничего хорошего.

К народу вышел патриархом посланный протопоп Василий. В руках нес тетради. Начал читать, изобличая Никиту: ведь раскаялся некогда, бил челом с повинною, отрекался от старой веры! Читал с дрожью в голосе, чуя смертный час. За шумом его слова и разобрать было невозможно. Стрельцы и впрямь набросились, хотели камнями побить. И кончили бы несчастного протопопа, если б не вступился монах Сергей:

— За что бить его! Не сам собой он пришел, послан был патриархом. А ты, — повернулся к Василию, — что все трудишься?

Толпа требовала слова. Подтащили скамью. Сергей взобрался. Стал читать о крестном знамении, о кресте, о просвирах. Его слушали со слезами. Потом говорил Никита, не гнушаясь брани и непотребных слов.

Пришли от патриарха: он ждал в Грановитой. Из толпы закричали:

— Патриарх должен держать речь перед народом! Здесь должен быть собор, в палату всем не вместиться!

Хованский подступил к Софье: патриарх должен явиться перед толпой.

Но царевна давно уже уразумела, насколько опасны недавние союзники:

— Царице с царевнами быть перед всем народом зазорно.

Князь Иван попытался отговорить ее от присутствия царской фамилии в Грановитой палате: на патриарха раскольники злы, — не приведи Господь, подыметесь еще один бунт! Несдобровать тогда ни святейшему, ни юным венценосцам, ни самой царевне. Правительница оказалась непреклонна: «Да будет на то воля Божия! Не оставлю церкви Христовой и готова разделить судьбу патриарха». Даже голоса напуганных бояр ее не смутили. Знала: на нее руку стрельцы поднять не посмеют.

Хованский, досадуя, что рушатся его планы, отправился к патриарху с приглашением явиться в Грановитую палату. От себя прибавил: цари изъявили желание, дабы явился он через Красное крыльцо. Князь Иван еще надеялся, что появление святейшего в толпе раскольников вызовет новую смуту. Царевна предупредила и этот умысел: приказала вести патриарха по тайной лестнице. Через Красное крыльцо понесли древние книги, дабы народ узрел, какое «оружие» имеет церковь против смутьянов.

Страх чуяли и раскольники. Ожидали коварства со стороны власти, когда вступят в Грановитую. Теперь уже им Хованский готов был целовать крест, что зла претерпеть не придется.

В Грановитой, под колокольный звон, сошлись все: оба венценосца, правительница Софья, царица Наталья Кирилловна, царевны Татьяна Михайловна и Марья Алексеевна, святейший патриарх Иоаким, знатнейшее духовенство. Вступили сюда и противники, — шумно, зло. Только что у них была стычка с попами, не обошлось без рукоприкладства. Вошли с крестом. Евангелием, образами, аналоями и свечами.

— Зачем пришли, чего требуете от нас? — спросил патриарх.

— Пришли к государям побить челом об исправлении веры, — ответил Никита Пустосвят.

— То не ваше дело. Не подобает простолюдинам судить архиереев. Матери вашей, святой церкви, надобно повиноваться. Книги правлены с греческих и наших харатейных^[141] по грамматике.

— Не о грамматике мы пришли говорить! — возопил Никита. — О догматах!

Тут за святейшего вступился было Афанасий, епископ холмогорский. Никита замахнулся на него:

— А ты что, нога, выше головы ставишься! Не с тобою говорю, с патриархом!

Софья встала:

— Это что такое! При нас готов архиерея бить... Без нас и убил бы!

Из толпы раскольников раздались встревоженные голоса: «Да нет, государыня, не бил он! Дланью только отвел...»

— Помнишь, Никита, — заговорила Софья, — как отцу нашему, блаженной памяти, и патриарху и всему собору повинную принес? Клялся о вере вперед челом не бить. Ныне опять за старое принялся!

— Не запираюсь, давал повинную. Да за мечом и срубом! И Полоцкий книгу сложил на меня: «Жезл». Но я и теперь готов против «Жезла» ответить, и если в чем виноват буду — делайте со мною, что хотите!

— Тебе и на очах наших быть не должно! — отвечала Софья, села и приказала думному дьяку читать челобитную. Когда услышала, что еретики чернец Арсений с Никоном поколебали душу царя Алексея Михайловича, взволновалась, вскочила со слезами:

— Если Арсений и Никон — еретики, то и отец наш, и брат Феодор были еретики, и нынешние цари — не цари, патриарх — не патриарх, архиереи — не архиереи! Можно ли такую хулу слушать! Тогда пойдём мы из царства вон!

— Как можно! — вступились и думные, и выборные. — За государей мы головы положим!

Из толпы раскольников раздались иные голоса:

— И пора, давно пора, государыня, вам в монастырь! Полно царством мутить! Лишь бы государи наши здоровы были!

— И эти мужики на вас надеются! — Софья повернулась к стрельцам, в слезах. — Вы были верные слуги и деду нашему, и отцу, и брату. Что ж вы смотрите! Можно ли мужикам-невеждам вопить и творить нам досады! Значит, жить здесь нам более невозможно!

Стрельцы струхнули. Если цари оставят Москву, то, пожалуй, им припомнят майскую смуту и от дворянского войска пощады не будет!

— Сохрани Боже, чтоб государи и правительница оставили Москву! — загудели выборные. — За них готовы мы свои головы положить и указам следовать. Но возмущенный народ — у палат стоит. Как нам самим от них не пострадать?

Челобитную дочитали. Пошли прения. Иоаким и архиереи показывали древние харатейные списки. «Вот старые книги, — молвил патриарх. — Мы им вполне следуем». Другой священник выступил вперед с книгой времен патриарха Филарета, указал на самые нелепые опечатки.

— Да печатали такие ж как вы плуты! — не стерпел неугомонный Никита. Другие поднимали руки с двоеперстием: «Так веруйте! Так креститесь!»

Бесконечный спор был прерван, когда ударил вечерний колокол.

Раскольникам объявили, что указ государев будет объявлен после. Расходились недобро. Несли аналои, крест, образа, свечи. Посрамления чувствовать не желали, подымали два пальца вверх и кричали в народ:

— Победихом! Победихом! Вот как веруйте!

Остановились на Лобном месте, повторяли все то же — о книгах, усеянных ересями никониан, о своей победе. За расколоучителями валили толпы. С Лобного двинулись за Язу, где в церкви Спаса служили молебен со звоном. Потом уж разошлись по домам.

И все же недоумение в народе не кончилось. Стрелецкие выборные слушали Софью:

— Неужели променяете нас на шестерых чернецов! Оставьте на поругание государство, патриарха, священный собор!

Выборные помнили об угрозе царевны покинуть Москву: «Нам дела нет до старой веры. Пусть ею занимается собор и святейший!»

Получив за разумные речи награды и угощение, выслушали царевнин приказ. Да и рядовые стрельцы, слегка пошумев, получили по ушату на десятерых. И вскоре раскольников начали хватать:

— Возмутили все царство, бунтовщики!

Стрельцы Стремянного полка поймали Никиту Пустосвята, с ним еще пятерых. Втащили в приказ. Никите, как самому дерзкому смутьяну, на Лобном месте отсеки голову. Сергия Хованский сумел спасти. Монаха сослали в Ярославль, в Спасский монастырь. Отправили в ссылки и прочих. Несколько человек бежали в Брянск. Но там их перехватили и отправили на Терек.

*

Раскол притих. Напряжение не стихло. Софья чувствовала, что ее попустительство стрельцам и Хованскому ведет к беде. Всегда склонный к зазнайству и высокомерию, Хованский и ранее готов был кичиться знатностью, тем, что он — Гедиминович. Теперь за ним была сила. Умение Хованского подладиться к стрельцам обернулось с их стороны настоящей привязанностью. Из руководителя Стрелецким приказом он превратился в «батюку». Тот самый «тараруй», «болтун», что ранее вызывал только насмешки, стал «отцом» стрелецким. И сам он все более пьянел от власти. Бояр презирал, в глаза им бросал: «Только мною и держится царство Московское! Не станет Хованского — ходить будете по колени в крови». Ходил, задрал голову, зло посмеивался. Ни во что не ставил уже и бывшего

союзника, Ивана Милославского. И за этого «отца» цеплялась теперь и другая страшная сила — русский раскол.

Стрельцы своевольничали. Они чувствовали, с какой ненавистью на них смотрят бояре и люд московский. Раздражались. Были вспыльчивы и заносчивы. Бояре жили в страхе и помутнении, ожидая новых погромов.

Не успели отсечь голову Пустосвяту — забрезжил слух: бояре хотят теперь стрельцов переморить. 12 июля «надворная пехота» опять поднимает смуту, подступает к царским палатам: выдать бояр, что на стрельцов злое дело замышляют.

Наушника сыскали. Крещеный царевич татарский Матвей слух пустил. В застенке, под пытку, признался: пустил извет напрасный, хотел от новой смуты корму и чести большей получить. Матвея четвертовали, но брожение не уняли. Пошли новые возмутители. Посадский Бязев, из Ярославля, услышал на дворе князя Одоевского, что стрельцов передают. Холоп дворянина Вешнякова донес на господина и сына его: де, собирают войско на стрельцов. Пытали Бязева, отсеки ему голову. Запытали и старика Вешнякова до смерти. Сын его едва жив остался. А сами стрельцы схватили своего полковника, Янова, припомнив ему свои обиды. Зрела новая смута. Действовать нужно было решительно. И не медлить.

Шестнадцатого августа Хованский подал боярам стрелецкую челобитную: брать налог с волостей в пользу стрельцов, по 25 рублей на человека. Дума воспротивилась новому неслыханному побору. Хованский вышел к стрельцам:

— Дети мои! Бояре грозят мне за то, что добра вам хочу. Мне стало делать нечего. Как хотите, так и промышляйте!

Это уже было похоже на призыв к бунту. Царевна готова была верить уже, что Хованский метит на царский престол. Пошел слух, что и сына он хочет женить на царевне Екатерине Алексеевне, дабы связать себя с царствующей династией.

Милославский не хотел ждать, когда стрельцы подымут его на копья, как подняли Артамона Матвеева, когда сам он, Милославский, разжигал смуту. Поспешно бросил Москву, мотался за городом, переезжая из одного места в другое.

Новый слух разнесся 19 августа. Готовился крестный ход из Успенского собора в Донской монастырь. Государи должны были следовать за крестами. Им донесли, что стрельцы готовят цареубийство. Цари остались во дворце, а на следующий день все царское семейство скрылось в Коломенском. Следом и бояре стали разъезжаться по вотчинам. Из думных в Москве остался лишь Хованский. Ходил и ездил под пышной

стрелецкой охраной — от пятидесяти до ста человек. В воздухе висела тревога. К именинам царя Иоанна, к 29 августа, Софья затребовала от Хованского в Коломенское Стременной полк. Хованский ослушался. Отпустить единственный полк, что остался близок государям, значило усилить положение царевны. Но указ пришел снова. У трусоватого Хованского уже не хватило духу ослушаться. Стременные отправились в Коломенское.

По городу стали бродить слухи, что в праздник новолетия, 1 сентября, когда стрельцы будут в отлучке от дома, люди боярские, по наущению господ, нападут на жен и детей стрелецких. Но цари не приехали. Прислали указ Хованскому быть у действия Нового лета. Хованский не был. Праздник вышел пустынным, безлюдным: ни царей, ни бояр. И народу пришло совсем ничего. Патриарх сердился, москвичи пребывали в ужасе. Все ждали нового бунта. Стрельцы ожидали нападения.

Второго сентября в селе Коломенском нашли прилепленное к воротам подметное письмо с пометою: «Вручить государыне Царевне Софье Алексеевне»: «Извещают московский стрелец да два человека посадских на воров и на изменников, на боярина князя Ивана Хованского да на сына его князя Андрея. На нынешних неделях призывали они нас к себе в дом, человек 9 пехотного чина да пять человек посадских, и говорили, чтоб помогли им достигнуть царства Московского, и чтоб мы научали свою братью ваш царский корень извести, и чтоб придти большим собранием неожиданно в город и называть вас, государей, еретическими детьми и убить вас, государей, обоих, царицу Наталью Кирилловну, царевну Софью Алексеевну, патриарха и властей; а на одной бы царевне князю Андрею жениться, а остальных царевен постричь и разослать в дальние монастыри; да бояр побить: Одоевских троих, Черкасских двоих, Голицыных троих, Ивана Михайловича Милославского, Шереметевых двоих и иных многих людей из бояр, которые старой веры не любят, а новую заводят; и как то злое дело учинят, послать смущать во все Московское государство по городам и деревням, чтоб в городах посадские люди побии воевод и приказных людей, а крестьян поучать, чтоб побии бояр своих и людей боярских; а как государство замутилось, и на Московское бы царство выбрали царем его, князя Ивана, а патриарха и властей поставить, кого изберут народом, которые бы старые книги любили. Когда Господь Бог все утишит, тогда мы вам, государям, объявимся; имен нам своих написать невозможно; а приметы у нас: у одного на правом плече бородавка черная, у другого на правой ноге, поперек берца, рубец, посечено, а третьего объявим мы, потому что у него примет никаких нет».

Цари покинули Коломенское, двинулись на Воробьево. 4-го — из Воробьева в Павловское. Далее — в Саввино-Сторожевский монастырь. Отсюда Софья стала рассылать гонцов по городам с грамотой к служилым людям. Вспомнила здесь о майском мятеже и погромах, о наущениях Хованского, его потворстве раскольникам, о Никите Пустоствяте, что на архиерея руку поднимал, о князьях Хованских, что теперь «мыслят зло государям», — хотят перебить бояр, окольников и думных. И дабы не расширилось воровство, призывала Софья от имени великих государей послужить: немедля двинуться ратным людям на защиту государей.

Тринадцатого сентября двор был уже в Воздвиженском. Сюда собирались бояре, думные люди, окольников, стольники, дворянское ополчение, люд московский. Князь Иван, начальник Стрелецкого приказа, был вызван сюда Софьей на день ее именин.

Старый Хованский поверил, от чувства собственного могущества уже совсем потерял голову. Пышная процессия ехала медленно: сам князь, стрелецкие выборные, многочисленные знакомцы и слуги. В селе Пушкине поезд остановился. Слуги разбили шатры для князя и свиты. Взирая на свой поезд, Хованский упивался своею силой.

Но уже было читано Софьей перед Думой подметное письмо, уже был произнесен приговор «казнить!», уже ехал боярин Лыков с приказом: схватить отца и сына Хованских и явить их в селе Воздвиженском.

Лыков со своими людьми окружил бивак старика Хованского, напал внезапно и взял его без особого труда. Узнав, что сын его, князь Андрей, сидит в своей подмосковной вотчине на Клязьме, послал людей и за ним.

Хованских ссадили у ворот царского двора. Навстречу вышли бояре, думные люди, окольников. Расселись на скамьях. Думный дьяк Шакловитый стал читать сказку о винах Хованских. О разорении государевой казны без указа, о том, что позволил в государевы палаты ходить кому не следует, потакал стрелецкому невежеству, наущивал раскольников, не повиновался царским указам, бояр бесчестил, грозил им смертью, клеветал на дворян, говорил стрельцам смутные речи. Прочитали и подметное письмо.

Хованский со слезами просил очной ставки с царскими величествами, готов был открыть истинных виновников бунта. Прибавил: «Ежели сын мой делал так, как писано в сказке, то предам его проклятию!»

Милославский дал знать о словах Хованского царевне. Ответ был: приговор привести в исполнение, и немедленно.

Здесь же, перед дворцовыми воротами, у московской большой дороги, при отсутствии палача стремной стрелец отсек голову Ивану

Хованскому. Затем на плаху лег и князь Андрей. Этим действием царевна Софья отпраздновала свои именины.

Еще можно было опасаться стрелецкого мщения. Двор устремился к Троице, скрылся за стенами монастыря. Туда же сходились служилые люди. За крепкими стенами, установив на стенах пушки, можно было чувствовать себя в безопасности. Оборону Троице-Сергиевой лавры взял на себя князь Василий Голицын.

А в Москве смуту поднимал другой сын Хованского, Иван. Вещал, что отца и брата казнили без государева указа. Пошли новые слухи, что бояре готовятся рубить надворную пехоту, что на дорогах бродят боярские холопы с оружием. Что скоро ополчение двинется на Москву, жечь дворы стрелецкие.

Стрельцы засели в Кремле. Свезли пушки, заготовили пороху и свинца, расставили караулы, никого не впускали и не выпускали из стен города. Поначалу грозили собрать силы против бояр, толпились у Крестовой палаты, где патриарх уговаривал не своевольничать. Грозили и ему, если он заодно с боярами. Но скоро страх одержал верх. В Троице объявился архимандрит Адриан с известием от патриарха: надворная пехота била челом, дабы государи вернулись в Москву и что никакого злого умысла у надворной пехоты не имеется. Софья потребовала выборных от стрельцов, по двадцати человек от полка. Стрельцы молили патриарха о заступничестве. Выборные двинулись к Троице, с ужасом ожидая неминуемой смерти. Перед правительницей — пали ниц, винясь во всех прегрешениях. Царевна уже ощутила свою силу, послала выборных писать челобитную, и дабы каждый стрелец руку приложил. Патриарх помог составить прошение. Стрельцы обещались впредь не самовольствовать, не мешаться в дела государства и церкви, а заодно просили — по внушению царевны — снести столб с площади, ранее поставленный во оправдание их злодейств.

Восьмого октября, в воскресенье Христово, первосвятейший отслужил обедню в Успенском соборе, набитом стрельцами. На амвоне поставили два аналоя. На одном положили Евангелие, на другом — руку апостола Андрея Первозванного.

Из уст патриарха полилось поучение о мире и любви. Потом произнесли требования правительства. Стрельцы подходили, целовали Евангелие, руку апостола. Ивана Хованского-младшего выдали, после чего был он отправлен в ссылку.

Царев двор вернулся в столицу 6 ноября. Стрельцы были сломлены. Их начальником сначала сделали окольничего Змеева, но вскорости нашли

человека преданного царевне, думного дьяка Федора Леонтьевича Шакловитого. Когда стрельцы, униженные, помнившие о недавнем величии «надворной пехоты», попытались было заварить новые беспорядки, он задавил смуту в самом ее начале, казнив нескольких и удалив из Москвы на окраины самых неумных.

Вскоре после возвращения царского дома в столицу Петр вместе с матерью, Натальей Кирилловной, уедет в Преображенское. В Москве останется его брат Иоанн, который будет далек от государственных дел. Вся власть — до поры до времени — сосредоточится в руках правительницы Софьи.

*

С особенным вниманием вчитывался Мусоргский в детали. С удовольствием выискивал неожиданные приметы далекой современности. Из упоминания о попугаях и курантах во времена Годунова родились два эпизода во второй редакции «Бориса». Здесь, у Желябужского, его поразило другое свидетельство. В тетрадь ^[142] он занесет:

«*О Лотереях.* (Лоттерея) Желябужский (СПб., 1840. С. 151–153). Сим всему миру являет Яков Андреев сын Гасениус, часового дела мастера, что им-де установлено счастливое испытание, по иноземчески лотори, в 80 рублѣв лот, и числами, где всем охотникам — цам вольно свою часть испытать, како добыта 1000 рублѣв за гривну. И к сему делу счастливые ерлыки, и те ерлыки и лоты зачнут выдавать за гривну в некую лоту и всякий ерлык. И сколь скоро все розданы и тогда миру объявлено будет воспытание счастливства и сколько всякому счастей денежных вынется. А при смотреии, по указу Вел. Гос. два младенца, для верности, не видевши же лоты и ерлыки вынимать пред свидетели будут».

Сцена первой русской лотереи живо рисовалась его воображению. Он думал, что ее непременно нужно будет вставить в оперу Позже мемуаристы не раз будут упоминать об этой сцене, как Мусоргский ее изображал, сидя за фортепиано. Но рождаемое произведение распорядилось иначе: эту сцену он из музыкальной драмы все же исключит.

Но нужны были не только сюжетные ходы, нужен был самый воздух далеких времен, его приметы, характерные словечки. Он берет из источников цитатки, фразочки, реплики... Это не совсем выписки. Это — выжимки. Мусоргский многое сокращает, оставляя самую «эссенцию» нужного эпизода. И за этими страницами, и даже за отдельными строчками

— постепенно проступает эпоха:

— *О раскольниках*: «Враги Божии, церкви отступники, уже от многия лет смущения творяше и ныне всячески сопужают с площади, яко звери».

— «И инии невежди миряне и неучи и ярыщныя с кабаков пропойцы, яко бесноваты с великим бесстыдством за ния врагов Божиих кричаху, еже странно и слышати».

— *Кн. Иван Хованский*. Тараруй, батька. Стрельцы бегали за ним с криком «большой, большой»!

— «Дети, ведайте о сем, что уже и мне, вашему батьке, бояре грозят и мне стало делать нечего, как хотите, так и промышляйте».

— Подметное письмо было прибито на щите, у передних ворот, на государевом дворе в с. Коломенском. Объявил Петру стрелецкий полковник Акинфий Данилов.

— *Стрелецкое оружие*: Мушкеты, сабли, бердыши, копья и палки. Полковники, которые не могли выдать удержанных у стрельцов денег, были биты каждый день по 2 часа по икрам.

— Стрельцы, убившие, по подозрению в подмене, молодого Салтыкова Федора, пили у отца Салтыкова, к которому пришли с повинною, пиво и вино.

— Старый *Телепня* (Долгорукий) убит за то, что сказал про смерть сына «щучу съели, да зубы остались».

— Доктор Гаден разорван стрельцами за то, что у него нашлись *сушеные раки* (гадины подобием рачьим).

— Софья вела переписку с князем Мышецким (главою раскольников).

— Стрельцы шли к столбу под колокольным звоном с грамотами на головах.

— (Андрей Хованский хотел быть царем Московским).

Отдельные записи уже наталкивали на развитие сюжета.

К цитате или заметке прибавляется примечание Мусоргского:

— *Царевича Одышевские земли* Матвей, жил на Москве, ему по обычаю из Государской казны корм давался; (возмутил стрельцов) на пытке, в застенке винился, что-де «ему корму мало и честь не велика, а если бы что по его совету зло учинилось и чаял себе честь прияти большую». NB?. К спору Голицына и Хованского о местничестве.

— *Кн. Вас. Вас. Голицын* (передовой человек того времени, способный дипломат, уничтожил местничество, но был суеверен, верил в *вынимание следа* — мотив колдовства). Голицын возвратил России Северную Землю и всю днепровскую границу левого берега. Жил по-европейски (*de la Neuville*), был настойчив и горяч; стыдился своего суеверия (велел избыть

колдуна, чтобы *проносу* не было), но не мог побороть его.

— *Стрельцы*, побежденные Петром, с петлями на шее, принесли на площадь плахи и топоры, поклонились на все стороны и легли на плахи головами. *Милостивая речь к ним*: «по природной нашей милости, дерзость и вину бунта вам отпускаем; идите в дома и молитесь за нас; а впредь повинуйтесь Нам со страхом Божиим в любви истинной». (Прощенные стрельцы при въезде Петра разрушают столб с надписями.)

Сюжет оперы должен был выйти за пределы 1682 года. Нужно было яснее высветить новые, «европейские» веяния в России XVII века. Но явным это европейство станет уже после многих стрелецких смут. Петр, удалившийся после событий 1682 года из Москвы, осевший в Преображенском, уже мальчишкой создает «потешные полки», Преображенский и Семеновский. По мере его взросления они станут подлинной силой. И «взрослое» присутствие Петра тоже должно было ощущаться. А значит — нужно было вводить «потешных». Европейец Голицын бледнел рядом с петровскими делами. В Софье, хлебнувшей европейского просвещения, которое и привело ее к власти, было много еще старомосковского. Опера должна была напомнить и об опале Василия Голицына, и об опале самой Софьи. И о крушении стрелецких войск, когда сами смутьяны явились перед око повзрослевшего Петра с плахами и топорами, сами клали головы на эти плахи, ожидая царской воли. Значит, нужно было помнить не только о стрелецкой смуте 1682-го, но и о позднейшей русской истории. Нужно было сжать историческое время, чтобы роковой 1682-й вобрал и времена Петровского самодержавства, его мощной воли.

Будущий создатель Российской империи запечатлевался в тетради: даже в тех сюжетах, которые никак не могли попасть в оперу, но за которыми ясно ощущался самый воздух новых времен:

Петр (о новизне) «удобнее мне в мире не быть, нежели оставить». «Тесно мне, мелко на озерах — море надо. Флот хочу построить». Когда ему намекнули на хвалынское море и Волгу, на соседнее Хивинское царство: «хочу на Океяне и во всей Европе шествовать! Сие мя утверждает и дух мой содевает без успокоения. О Хиве же и Государствах, лежащих по рекам, что впадают в Хвал. Море рассмотрению подлежит». «Стена крепчайшая имя Господне: влас един с головы моей не может без его святых воли исторжен быть! — чего же смутились?» «Виденном, как Российский царь пред лицом вселенных на великом Океяне шествие творит!»

Но сама тема Петра, народная легенда о нем, о царе-Антихристе, тоже

должна была как-то запечатлеться в его музыкальной народно-исторической драме.

Мусоргский перечитывает Крекшина.

«Во дни благочестивого и Великого Государя, Царя и Великого князя Алексея Михайловича, в счастливое царствование его, был муж, исполненный разумом просвещения, Симеон Полоцкий, знавший звездное течение, и той написа книги: „Обед и Вечеря духовная“, и был учитель благочестивого государя Феодора Алексеевича, той по вся нощи звездное течение наблюдал, и многое как о России, так и о других государствах предвещал.

По Рождестве Христове 1671 года, Августа в 11 день, в ношь, в нюже благочестивый Государь, Царь и Великий Князь Алексей Михайлович совокупися с великою государынею, царицею и великою княгинею, Наталею Кириловною, и в утробе ея Величества, Великой Государыни, зачался оный Государь Великий, Император Петр, и тогда явися звезда пресветлая близ Марса (2) и ту новоявившуюся звезду оный блюститель познал, и сначала ея явления добре усмотрел, и действию ея при море с прочими звездами описал и заченыпемуся в утробе нарек имя: Петр.

На утрие, т. е. 12 августа, оный Полоцкий пришед пред Великого Государя, Царя и Великого Князя Алексея Михайловича, и поздравил его царское величество с сыном, Великим Государем, Царевичем, Петром Алексеевичем, который прошедшею ночью зачался в утробе супруги твоей, Благочестивой и Великой Государыни, Царицы и Великой Княгини Наталии Кириловны, и той родится имать Мая 30 числа, 1672 года, и имать быти на престоле твоём. И в те его лета подобный ему в монархах не будет; и всех бывших в России славою, и делами превзойдет; и вяшшими похвалами имать быти ублажен; и славу к славе стяжати имать; и победоносец чудный имать быти; падут мнозии от лица его; соседы враждующие смирит; и толикыя светлыя победы содеет; елико никто от предков ваших, благочестивых Государей, мог содеять; и страх его будет на многих; и страны дальния, яко близ сущия, посетит; но свои ему много в благополучиях помешательства учинят; многие мятежи и нестроения прекратит; многие здания на море и на суше в лета будут созданы...»^[143]

В тетради записывает:

«*Речи Раскольника*: 1, Симеон Полоцкий: когда зачался в утробе и тогда звезда явилась пресветлая близ Марса. Симеон Полоцкий провидел зачатие и новоявившуюся звезду и действия ее при море с прочими звездами познал и заченышемуся нарек имя: (той де Антихрист)».

Через три страницы — еще эпизод, связанный с рождением царевича

Петра:

«Егда Великий Государь, Царь и Великий Князь Алексей Михайлович сочетался законным браком с Великою Государынею, Царицею и Великою Княгинею Наталиею Кириловною, и по том браке нача приходити в дом великого Государя некий блаженный, его же имени никто весть, той часто в дом Царского Величества вход имел, и целовав руку Великой Государыни, Царицы и Великой Княгини Наталии Кириловны, исхождаше. По Рождестве Христове 1672, сентября 1 дня, т. е. в новый год, оный блаженный пришед в дом царского величества, и вошел в покой к Великой Государыне, Царице и Великой Княгине Наталии Кириловне. Видев же Великая Государыня идущего блаженного, простре десницу, да целует ю. Оный блаженный, отринув руку Великой Государыни, рек: „хощу целовать Великого Царя в утробе твоей“. Великая же Государыня возбрани и повеле объявить приход и глагол блаженного Великому Государю, Царю и Великому Князю Алексею Михайловичу. Великий Государь слышав, вскоре прииде. Тогда Великая Государыня блаженному глагола: „Се Великий Государь! целуй того руку“. Блаженный говорил: „болий того Царь во утробе твоей; того хощу целовать!“ Великий Государь повеле Великой Государыне дозволить блаженному целовать утробу. И егда же целова, тогда Великий Государь спросил: „кто в утробе царицы?“ Блаженный же рек: „Пахом! будет владеть великим костьюлем, да и бояться его все будут!“ Великий Государь спросив: „чем меня более будет?“ Блаженный рек: „пятьдесят три сажени высота; многим шире будет тебя“, и иная многа изрече, изыде.

В сих словесах, по блаженному речению, Великого Государя Императора 53 сажени — высота жития лет его; широта — распространения Государства; Пахомий, т. е. толстый, плечистый, крепкий, истинно рекши; а владеть будет великим костьюлем — скипетром императорским».

В тетрадь заносится:

«Ходил к родильнице некий муж — его же имя никто же весть — и рекли ей: „хощу целовать великого в утробе твоей“ и егда целова и вопрошен, — рекл: „Великий! Владети будет великими костьюлями, 53 саж. Высоты“. „Той бе дух лукавый Сатана, лобызанием адовым из утробы изведе Антихриста!“ Января в 6 день гроза невиданная на Москве разразилась и солнце гibly».

Пропетровского Крекшина Мусоргский перелицовывает на «раскольничий» лад, это в среде староверов ходила легенда, что Петр — Антихрист. Фраза «солнце гibly», о затмении, пришла или из летописей,

или из «Записок Желябужского».

Тема Антихриста не оставляет. В тетради материалов к «Хованщине» появляется еще одна настойчивая запись:

«*Гороскоп Петра*: Симеон Полоцкий в момент зачатия видел пресветлую звезду близь Марса. Юродивый целовал чрево царицы и сказал: „Великий! Великим костылем править будет!“...»

Что-то вызревало для понимания образа Петра в глазах идеологов русского раскола. Наконец в «Летописях российских древностей», в статье Тихонравова об истории европейского и русского театра, он натывается на описание книги «Суждение демонов», в которой чувствует недостающее звено того же сюжета: Люцифер рассылает демонов «во все края и пределы света»: Тихонравов пересказывал, как дьявол «уловляет человеков», вставляя цитаты из подлинника:

«Злобные супостаты „насеяли плевел лютых в простом народе: чарования, губления, шептания, волхвования и многообразная злия изобретения“. Жидов научили они ни в чем не сообщаться с христианами, „и повелели им сокровища подавати в лихву“. „Демонские сестры научили баб чаровать зельем и кореньем управлять и вырывать во времена к тому удобныя“; „у гордых людей они крадут детей из колыбелей; иныя же подметают, и таких летавцы приносят демонам“. К Немцам послана целая тьма демонов, потому что там призывают их тысящами. К ним отправился Теут с своим полком, „да учит противление чинити князей противу кесаря, да не имут ни соединения, ни послушания“. Теут научил их так называемым „свободным“ (а по мнению автора, „невольным“) наукам, „научил же их оттуда развращения сеяти, в спорах же и упрямствах люторского подания стояти. Назвашежеся, отне-леже от Теута учение прияше, Теутоны; зело убо проклятым своим учением мудры мнятся быти и зовутся евангелисты“. „Такожде Луципер посла и в нашу страну (заключает сочинитель) Польшу целой полк демонов или паче тьму ловити и приводити во многая любострастия, а паче в гордость и в пианство, в прохлады и танцы. Подослаже я сестры свои, баб проклятых — ведунью-ведьму, ворожейку, гадку и прочих; чрез Польшу посла в Литву, в Белу Русь и в самую Москву: тамо и паче Бахус возможе и Гордая и всю полуночную страну Бахус одоле с товарищи своими“...»^[144]

В тетради «Гордад» и «великий костыль» связываются уже в один сюжет:

«*Теут*: „К немца бы послана целая тьма дьяволов. И поиде Теут с своим полком, учал противление чинити, да не имут соединения, ни послушания, и назвася, от него же от Теута учение прияше, Теутоны.

Такожде Луцифер посла и в нашу землю *тьму* — ловити и приводити во многая любострастия, а паче в гордость и в пианство, в *пролады и танцы*. Подосла и баб проклятых — ведунью-ведьму, ворожейшу и *гадку*. — И возможе Гордад и всю полунощную страну одоле с товарищи своими. И пришед на Москве к родильнице некий муж, подослан, его же никто же весть и целова чрево родильницы, и егда целова рекл: ‘Великий, 53 саж. Высота, великим костылем обладать будеши!’... Тако, братие, злий дух, дыханием адовым целова чрево и извеще... и на Москве гроза разразилася (бе же день 6-й января) и солнце гибло и наречен бе придший... Антихрист!“».

Он не мог быть ни сторонником, ни противником Петра. Знал он или не знал те слова Пушкина, которые тот произнесет о поражении декабристов? — «будем смотреть на трагедию глазами Шекспира».

Мусоргский движим тем же чувством истории, человеческой жизни как таковой: увидеть события со всех сторон, дать особую оптику, особый глаз и особое ухо, где арена борьбы «Бога и дьявола» — не только история, но и души человеческие.

Огромное количество выписок появилось за считанные дни. Стасову посылает письмо с отчетцем: «Купаюсь в сведениях, голова, как котел, знай подкладывай в него. Желябужского, Крекшина, гр. Матвеева, Медведева, Щебальского и Семевского уже высосал; теперь посасываю Тихонравова, а там за Аввакума — на закуску».

«Гордад» и целование утробы появится и в письме. Со странной отсылкой: «На днях нырнул в самую *глыбь* и обрел следующую жемчужину (раскольничий скит, повествование Мышецкого)». Князь Мышецкий, ставший расколоучителем, уже являлся его взору. Теперь повествование о Гордаде он собирался вложить в его уста. Но и восприятие затмений давним русским сознанием (те минуты или часы, когда «солнце гибло») все еще бередило его сознание. Он вживается в это сознание. И тут же в тетради с материалами появляется отрывочек, извлеченный из «Жития протопопа Аввакума». И у огнепального протопопа это цитата. Мусоргский сие изречение сокращает. Конец — «солнцу во тьму переложится» — и вовсе приписывает собственный, вживаясь в стиль:

«Есть на небеси 5 звезд заблудных, еже именуются луны. Сии луны не в пределах Бога положили — обтекают по всему небу, знамения творя, во гнев или в милость, по обычаю текуще. Егда заблудная звезда еже есть луна, подтечет под солнце от запада, закроет свет солнечный и то затмение за гнев Божий к людям бывает: солнце во тьму преложится и луна в правь и звезды вполудне являються на небеси черными видаши».

Из того, что будет внесено в эту тетрадь, далеко не все понадобится Мусоргскому в либретто. Да и те мотивы, которые так занимали его ум во время погружения в эпоху конца XVII века, в музыкальной драме зазвучат иначе. От сюжета с «Теутом» и «Гордадом» останется одно лишь упоминание — в речи бывшего князя Мышецкого, а ныне расколоучителя Досифея. В первом действии он будет взывать к разгулявшимся стрельцам:

«А вы, бесноватые, еще спрошу: почто беснуетесь? Приспело время мрака и гибели душевной, возможе Гордад! И от стремнин горьких, и от язвин своих изыдоша отступление от истинной церкви русской. Братья, други, время за веру стать православную. На прю грядем, на прю великую. И ноет грудь... и сердце зябнет... Отстоим ли веру святую? *(Смиренно кланяется.)* Помогите, православные!»

Для современника Мусоргского этот «Гордад» звучал уже зауемью. Для самого композитора очевиден смысл упоминания этого имени: Досифей произносил слова под знаком ожидания Антихриста.

Самая большая часть записей в тетради сделана с 14 на 15 июля. После этого и появится на первой странице надпись: «Посвящается Владимиру Васильевичу Стасову, мой посильный труд, его любовью навеянный».

В письме к дочери Стасов запечатлел первоначальный замысел, ту идею, которую он подбросил Мусорянину не то в мае, не то в июне:

«Так как „Борис Годунов“ уже окончательно кончен, то я ему сочинил (разумеется, в общих контурах и главнейших подробностях) либретто новой оперы, из времен стрелецкого бунта. Тема богатая: тут на сцене будут и стрельцы, и раскольники, и немецкая слобода в Москве, с иностранными офицерами, пастором, немецкими купцами и немочкой и etc., и Софья и молодой Петр десяти лет, и потешный полк его, и самосожигальщики-раскольники и т. д. Мусоргский — в восторге, и уже принимается за сочинение текста и музыки».

Со временем и Софья, и Петр уйдут за пределы сцены. И возраст Петра в опере определить не так легко, тем более что «преображенцы» в русской истории, а не на оперной сцене, появятся после конца «Хованской» смуты. Растягивать сюжет оперы, пытаясь охватить десятилетия, не имело никакого смысла. Он, поначалу готовый и к стасовскому сюжету, начнет сдвигать времена, сжимая многие годы в месяцы, или, быть может, в недели. Изначальный сюжет, первоначально начертанный Стасовым, претерпит многие изменения. Но посвящение в тетради останется по праву: живая идея исходила от «Баха».

«Крест на себя наложил я и с поднятою головой, бодро и весело пойду, против всяких, к светлой, сильной праведной цели, к настоящему искусству, любящему человека, живущему его отрадою и его горем и страдою»^[145].

Бодрые эти слова — в письме к «Баху». Композитор полон сил и полон желания написать новую, невиданную ранее вещь. Летом он часто бывает у Стасовых на даче. Приезжает обычно в субботу вечером и остается на все воскресенье, чтобы утром вернуться в город. Иной раз к выходным прибавлялся и какой-нибудь праздник, и Мусорянин гостил дольше. «Бах» тоже наезжал по выходным, наряжался в сапоги, в косоворотку, пытался заняться привычной писаниной, но время почему-то уходило на разговоры. Он всегда любил поговорить с братом Дмитрием, — все тот что-нибудь новенькое прочитает, и обсудить можно, и поспорить, а тут, когда появлялся Мусоргский, а иной раз и Павлов, историк, — «Баху» он казался несколько помешанным, но и умным до крайности, — о работе приходилось совсем забыть. Даже гулять не ходили. Торчали то на одном, то на другом балконе, разговаривали, иной раз глазели как за окном с грохотом проносились телеги, подымая облака пыли. Потом сходились в зеленой гостиной, слушали Мусоргского. Один вечер, когда в Парголово приехала и Наташа Дютур, внебрачная дочка «Баха», композитор был особенно в ударе, — много играл, пел. Правда, ночью потом все не мог успокоиться, — хрипел, чего-то отхаркивал, Стасов вертелся под одеялом, не в силах заснуть, чертыхаясь про себя, ругая Мусорянина последними словами. Беспокоился и за свою «сибирскую девицу», ведь и той, каналья, спать, поди, не давал! Но утром они уже вместе в отличном настроении катили на телеге, держась друг за друга, весело прыгая на кочках да ухабах.

А вообще, Мусоргского здесь ждали. И он заявлялся как совсем свой, иной раз наблюдая в Парголово презанятные сцены. Однажды видел, как меньшого Стасова в солнечный день купали на дворе, а тот верещал, вырывался, убегал — совсем голенький — подальше. Взрослые его заманивали: «Подика, подика, если кто-то выкупается, то получит земляники». А малыш, пойманный, дрожащий, все твердил: «Лягодку! Лягодку!» И Мусорянин, припомнив сценку, сам превращался в такого же мальчонку, изображал сценку в лицах и, весело поддразнивая, повторял точь-в-точь: «Лягодку!»

Снова — с неиссякаемым интересом — он поглядывал на детвору, болтал с ними. Они-то его встречали с визгом. А он смеялся в ответ и

наблюдал. И снова заговорило в нем что-то родное. Как некогда он — отчасти по воспоминаниям, отчасти по такой вот приглядке — написал «Детскую», так теперь вознамерился изобразить этих детей, таких смешных, таких счастливых. И опять — та целомудренность, та редкая чистота, которая входила в его музыку вместе с детьми.

«Ай, ай, ай, ай, мама! Милая мама! Побежала я за зонтиком, мама (очень ведь жарко), шарила в комодке и в столе искала. Нет, как нарочно! Я второпях к окну подбежала. Может быть, зонтик там позабыла... Вдруг вижу: на окне-то кот наш Матрос, забравшись на клетку, скребет! Снегирь дрожит, забился в угол, пищит. Зло меня взяло! Э, брат, до птичек ты лаком, нет! Пстой, попался!.. Вишь ты, кот!..»

Ребенок, захлебываясь, рассказывает историю, переживая все сызнова. Подчеркнут и самый драматический момент: «Кот спокойно в глаза мне смотрит, а сам уж лапу в клетку заносит. Только что думал схватить снегиря... А я его — хлоп!» И тут же — с полной переменной интонации, когда переживается сразу и ушиб, и обида: «Мама! Какая твердая клетка! Пальцам так больно, мама, мама! Вот в самых кончиках, вот тут...»

«Кот Матрос» будет закончен 15 августа. Через месяц, 14 сентября появится вторая вещь, «Поехал на палочке»:

Гей! Гоп, гоп, гоп! Гей, поди!
Гей! Гей, поди! Гоп, гоп, гоп!
Та-та-та-та-та-та-та-та!
Тпру! Стой! Вася, а Вася!
Слушай, приходи играть сегодня!..

Опять сценка-монолог. Мальчик «едет» в Юкки — курортное местечко в Финляндии. Здесь тоже маленькая драма:

Ой! ой! больно! Ой, ногу!
Ой, больно! Ой, ногу!..

И в ответ маме — два варианта финала. Первый — где боль «понарошку»: «Ну, что? Прошло?..» — «Ау! Попалась, мама! Ведь я нарочно, мамуля...» Второй — где боль подлинная: «Ну, что? Прошло?..» — «Прошло! Я в Юкки съездил, мама! Теперь домой торопиться надо... Гоп! Гоп! Гости будут... Гоп! Торопиться надо...» Варианты произведения

говорят сами за себя: сценки хоть и «списывались» с реальных детских происшествий, все ж таки домысливались, менялись. Уходило все необязательное, оставалось только главное.

У него было сочинено еще несколько сценок. Слушатели Мусоргского — и маленькие и большие — потом припомнят «Фантастический сон ребенка» и «Ссору двух детей». Мог получиться еще один детский альбом. Но — по всегдашней своей беспечности — композитор так и не удосужился записать сочиненное. А маленький цикл «На даче» — из двух вокальных пьес — посвятил Дмитрию Васильевичу и Поликсене Степановне Стасовым. Их дача, их ребятишки стали прообразом этих пьесок.

*

Иногда от Стасовых он заскакивал и к Пургольдам, иной раз вытягивая Александру Николаевну Пургольд обратно к Стасовым, на музыкальный вечер. У Александры Николаевны тоже назревала перемена в жизни. Она выйдет замуж за Николая Моласа 12 ноября. Теперь Мусоргский будет ее шафером. К замужеству Александры Николаевны он относился с каким-то трудным чувством. И если раньше она могла недоумевать, почему у Мусоргского складываются не очень добрые отношения с ее женихом, то позже, когда Мусорянин с Николаем Павловичем близко сойдется, поймет, что композитор боялся за ее пение.

«Хованщина» требовала времени. И чтения. Как всегда, он брался за разные, иногда совсем неожиданные сочинения. В октябре поделится новым своим увлечением со Стасовым:

«Вот что, мой дорогой вещун, я блаженствую, несмотря на то, что небо застлано серо-синими жандармскими штанами; корень этого блаженства в книжках, сообщенных мне моим Опочининым: такой важный человек — сам еще не кончил Дарвина „О человеке“, а уж мне передал первые выпуски — не выдержал, спасибо ему. Читаю Дарвина и блаженствую; не сила ума, не свет в Дарвине меня пленяют — эти атрибуты колосса-Дарвина мне известны из прежних его учений; вот что меня пленяет: поучая людей об их происхождении, Дарвин знает, с какими животными имеет дело (еще бы ему-то не знать!); поэтому он самым незаметным путем зажимает в тиски, и такова сила гения этого колосса, что не только не вихрится самолюбие от его насилия, но сидение в дарвиновских тисках приятно до блаженства».

Шестидесятник читает Дарвина, приходит от него в восхищение. Сюжет вроде бы самый незамысловатый. Умную критику Дарвина, где не просто бы фыркали, что-де в его теории есть что-то «антибожеское», расслышать было еще невозможно. Несуразности многих выводов Дарвина будут замечены позже. И одни их будут исправлять, «отлаживая» теорию естественного подбора. Другие — опровергать, целиком или частично. Сейчас очевидный «реализм» этого натуралиста подкупал. Но в письме Мусоргского есть неожиданные повороты. Во-первых, ему нравится не просто знакомиться с последним трудом ученого, но многое вычитывать «между строк». Ассоциации композитора кажутся, на первый взгляд, странными:

«В поэзии два колосса: грубый Гомер и тонкий Шекспир. В музыке два колосса: медитатор Бетховен и ультрамедитатор Берлиоз. Если сопричь к этим четырем колоссам их генерали флигель-адъютантов, то наберется приятная компания; что же сделала эта адъютантская компания? Скакажу и плясая на намеченных колоссами дорожках, но „очень вперед“ страшно!

„А наши“? Глинка и Даргомыжский, Пушкин и Лермонтов, Гоголь и Гоголь и опять-таки Гоголь (сподручного нет) — все большие генералы и вели свои художественные армии к завоеванию хороших стран. С тех пор их художественные потомки занимаются унавоживанием почвы завоеванных не ими стран, а почва до того плодородна, что удобрения не требует (черноземные малороссы умнее). Дарвин утвердил меня крепко в том, что было моею заветною мечтою и к чему я приступил все-таки с некоторою тупоумною стыдливостью. Художественное изображение одной красоты, в материальном ее значении, — грубое ребячество — детский возраст искусства. *Тончайшие черты природы человека и человеческих масс*, назойливое ковырянье в этих малоизведанных странах и завоевание их — вот настоящее призвание художника. „К новым берегам“! бесстрашно, сквозь бурю, мели и подводные камни, „к новым берегам“! Человек — животное общественное и не может быть иным; в человеческих массах, как в отдельном человеке, всегда есть тончайшие черты, ускользающие от хватки, черты, никем не тронутые: подмечать и изучать их в чтении, в наблюдении, по догадкам, *всем нутром* изучать и кормить ими человечество как здоровым блюдом, которого еще не пробовали. Вот задача-то! Восторг и присно восторг!»^[146]

Не просто названы «избранные». Но те, кто — как в науке Дарвин — сумел *проникнуть* в человека, в его природу, в его душу. И так ли случайны последние слова, столь напоминающие одно из столь же пылких признаний современника композитора — Федора Михайловича Достоевского:

«Человек есть тайна. Ее надо разгадать, и ежели ее разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком...»

Нутром изучать человека. Та почти неподъемная задача, от одной мысли о которой, от самой ее дерзости, можно было испытать восторг. И все же в письме Мусоргского особенно неожиданна концовка: «В нашей „Хованщине“ попытаемся, не так ли, мой дорогой вещун».

Вот где была подлинная разгадка этого восторга. Дарвин с редкой отчетливостью вписал человека в животный мир. Его книга, казалось, особенно подчеркивала родственность человека и зверя. Мысль, которая одним казалась грубой, другим — правдивой и замечательной. Но Мусоргский читал Дарвина не как «ученый труд». Он только что сам пережил ужасы «Хованщины», когда люди зверели от крови, когда они бесчинствовали не помня себя. И как после этого опыта можно было не восхититься жесткой правдивостью Дарвина? Только-только он с возмущением писал Стасову о крайней узости музыкантов. Почему-то и живописцы, и скульпторы больше говорят о цели своих созданий и очень редко — о технике исполнения. У музыкантов, напротив, — «редко слышу живую мысль, а все больше школьную скамью-технику»^[147]. В конце года, встретив Чайковского у Бесселя, с таким же возмущением будет писать о любителях «одной музыкальной красоты». Встреча была по-своему замечательна. Чайковскому мало что приглянулось из Мусоргского. Тому совсем не понравился «Опричник». Был уверен: эту оперу Чайковский писал лишь для того, чтобы завоевать имя, — слишком потекает вкусам публики. Только «généralissime» понимал его с полуслова. Ему — о самом главном:

«Границы искусства в сторону — я им верю только очень относительно, п. ч. границы искусства в религии художника равняются застою. Что из того, что чьи-то великолепные мозги не додумались; ну, а другие чьи-то мозги думали и додумались — где же тут границы? А относительно — да! звуки не могут быть резцом, кистью; ну, конечно, как у всякого лучшего есть свое слабое и наоборот — это и дети знают...»^[148]

Он заранее готовился к тому, чтобы переступить привычные границы искусства. Потому и читал Дарвина, как ранее Лафатера или уголовные процессы, чтобы понять человеческое существо во всей его жестокой правде. В первую очередь искусство должно было думать о том, «что», а не о том, «как». Он чуял сложный состав души человеческой. Он стремился понять человеческую личность в самых разнообразных ее проявлениях.

Потому и можно было вживаться в самую суть человека, не боясь дойти до самого низа, чтобы открыть все — от жестокости до самопожертвования. И того и другого в «Хованщине» будет с избытком.

Но он уловил, что личностью может быть не только человек, но и эпоха. И дело не только в должном «колорите». Понять и эпоху как живую личность. Это и должно было произойти в «Хованщине». Текст его музыкальной драмы должен был точно и художественно соответствовать тому далекому времени. И в тетради появляются еще выписки — из сочинения «Путешествие в св. землю священника Лукьянова», в коем от событий 1682-го не было ничего. Кроме языка и разнообразных реалий.

Слогом Лукьянов мог напомнить крепкого в словесах Аввакума. Почему-то Мусоргский ничего не выписал из страниц о Киеве. Быть может, потому что здесь Иоанн Лукьянов не дивился, но восторгался. Но запечатлевает те «стежки» этого стародавнего повествования, где есть упоминание о стрельцах или описание диковин^[149].

«...Город Батуриин не добре крепок; только он крепок стрельцами Московскими: Анненков полк с Арбату. И гетмен он есть стрельцами — та и крепок, а то бы его хохлы давно уходили, да стрельцов бояться». — За этой выпиской — примечаньице к опере: «мнение Тараруя».

«...В Фастове (Хвостове), что Палей у ляхов отнял, во всяких воротех копаны ямы, а в те ямы наслана солома, там *Палеевщина лежит — голы, что бубны, без рубах страшны зело* (и все рвут, что собаки: дрова, солому, сено — с чем ни поезжай) *из рук рвут — голудьба безпаспортная, черны что арапы*. И на Москве, на Петровском кружале таких не скоро сыщешь». Первое примечаньице — совсем крошечное: «варьировать». Но к нему — то, что поинтересней: «Палей не был гетманом в конце 80-х годов XVII века — к которому относится опера; поэтому варьировать *казачиной*». (Приписочка: «мнение Тараруя».)

Эти выписки — тот смысловой ореол, из которого рождалась музыкальная драма. Из фраз — почти ничего не будет в «Хованщине». Кроме самой ритмики слова, которая и там будет особая, «затейная».

«...Турчин в зиму уголь держит в горшках, да так и греется. Как увидит месяц молодой — так у его пост станет: как взойдет солнце — не ест ничего собака, а как зайдет — тут всю ночь — он наедается и блудити. Турские жены завязавши рот ходят, только глаза видны. А суд строгий — как судья покривит или мзды возьмет — так кожу сдерут, да соломой набьют, да так в судейской палате и повесят — новый-от судья и смотрит. Грецкие патриархи усы подбривают, а *гуменцо* не простигают: так некако странно с низу круг головы наделают».

Фразы сыпались дивные: «не ест ничего собака», «наедается и блудит», «как судья покривит или мзды возьмет — так кожу сдерут», «гуменцо не простригают»... К слову «гуменцо» приписка: «от слова „гумно“». Он мог бы двинуться ради нового своего чада, ради «Хованщины», скорыми шагами. Но и о старом детище нужно было позаботиться.

Судьба «Бориса»

К новому, 1873 году, точнее — ко дню рождения «Баха», он подготовил подарок: рукопись своей «Женитьбы». После завершения «Бориса» мог по-новому взглянуть на то, что ему предшествовало. В письмеце к «*généralissime*» есть собственная оценка давнего труда: «Терпеть не могу потёмок и думаю, что на охотника „Женитьба“ многое раскроет по части моих музыкальных дерзостей. Вы знаете, как я дорого ценю ее — эту „Женитьбу“, и, правды ради, знайте, что она подсказана Даргомыжским (в шутку) и Кюи (не в шутку)». На самой рукописи вечером, — окруженный веселым шумом и угощениями, — начертал:

«Передаю мой ученический труд в вековечное владение дорогого Владимира Васильевича Стасова в день его рождения — 2 января 1873 года Модест Мусоргский, сиречь Мусоргский. — Писано гусем в квартире Стасовых: Моховая д. Мелихова при значительном толчении народов — он же Мусоргский».

Композитор освобождался от своего прошлого для новой оперы. Тем более, что и «Борис» начинал потихоньку выходить на широкую публику. Помогли здесь и домашние исполнения. Юлия Федоровна Платонова, артистка Мариинки, вспомнит свои вечера, где композитор очаровывал всех. Даже противники «русского направления» не могли устоять. Припомнит Юлия Федоровна и слова Эдуарда Направника: «Какой симпатичный человек Мусоргский! Как жаль, что он так заблудился в музыке!» Помимо личного обаяния, была у Мусоргского еще одна черта, способная покорять даже врагов: декламация. Выразительность пения Мусоргского настолько врезалась в память, что даже знаменитые певцы не могли позже «затмить» его в памяти тех, кто слышал исполнение композитора. Это было и в молодые годы, и позже, когда голос Модеста Петровича, утратив свою былую «бархатность», станет хриплым или, как заметит один из мемуаристов, «композиторским». Такие вечера приносили известность и «Борису», и его автору. Сторонников его таланта

становилось все больше. И Юлия Федоровна Платонова уже приглашала знакомых к себе на вечер «*слушать Мусоргского*». Вскоре певице удастся убедить главного режиссера Мариинки, Геннадия Петровича Кондратьева, дать «Бориса» в свой бенефис, хотя бы в отрывках. Заручилась поддержкой и Николая Алексеевича Лукашевича, гардеробмейстера, который, в свою очередь, мог повлиять на Директора императорских театров, Степана Александровича Гедеонова.

Что невозможно было сделать официально, того удалось исподволь добиться через домашнее музицирование. Вечер, посвященный музыке, — особая примета века XIX. Время отдыха для многих. И возможность лучше «увидеть» только что написанное произведение для композиторов. Для одних — развлечение, для других — тот особый воздух, без которого было трудно жить. «Борис» и начинал звучать сначала в тесном кругу друзей, потом в более широком кругу знакомых, пока дело, наконец, не дошло до сцены.

И все же то, что произошло 5 февраля 1870 года, одним музицированием объяснить невозможно. После «Корчмы» зал словно обвалился. Шум не смолкал, вызывали артистов, вызывали автора. Осип Пегров был бесподобный Варлаам, Дарья Леонова — замечательная хозяйка корчмы. Публика хотела видеть композитора. Когда Мусоргский, взволнованный, вышел на сцену, — в первый раз в своей жизни, — старый и знаменитый бас Осип Петров повернулся к нему, начал аплодировать. В разгоряченной публике взлетела новая волна рукоплесканий. Мусоргский, от неожиданности этого успеха и от того, что защемило в горле, вдруг бросился Петрову на шею... Польские акты с Платоновой-Мариной тоже были приняты с редким воодушевлением. В громе оваций слышалось подлинное признание. И все же «Корчма» не просто «произвела эффект», но публику поразила.

Вечером большой компанией — Стасов, Мусоргский, донна Анна-Лаура, многие артисты — закатились к Корсаковым. Ужин с шампанским, неизменные пожелания успеха опере... Домой композитор вернулся ночью. Наткнулся на что-то колючее, вздрогнул... Это был венок от Поликсены Стасовой. Он был растроган. Измучен. Счастлив. На следующий день взялся за письмо дирижеру, Направнику. Эдуард Францевич, сдержанный, осторожный в отношении новшеств, сумел за несколько репетиций сделать эти три сцены живым спектаклем. И так хотелось сказать ему слова благодарности.

Шум после концерта стоял долгий. Дарья Леонова хотела и в свой бенефис повторить отрывки из «Годунова», да на беду заболел исполнитель

Самозванца, Федор Комиссаржевский. Мусоргский затмил все русские премьеры последних лет: «Ратклифа» Кюи, «Вражью силу» Серова, «Псковитянку» Римского-Корсакова. Умолчать об этой полупремьере было невозможно. И критика заговорила.

Издатель Бессель будет восхищен сценой в корчме. Он хоть и найдет недостатки в других отрывках, уверен будет в успехе будущей постановки всей оперы. Кюи старался не только хвалить, но в пылу успеха большого значения некоторым репликам можно было и не придать.

Всегдашние противники новой русской школы были как никогда сдержанны в своих придириках. Соловьеву не приглянулись отступления от Пушкина, не понравилась песня корчмарки о селезне, раздражал его и образ иезуита Рангони. И все-таки он заметил, что в героях Мусоргского больше жизни, нежели в «призрачных» действующих лицах «Псковитянки», да и в музыке нашел удачные места, признав в композиторе «дарование и сценический инстинкт». Ларош — это уже было совсем невероятно — договорился до прямых похвал. Ранее Мусоргский своей «неумелостью» напоминал ему ребенка, причем ребенка, испорченного особой страстью к диссонансам. Здесь же Герман Августович — вопреки давнему своему предубеждению — был поражен «блестящим музыкально-драматическим талантом» композитора. Вряд ли Ларош подозревал, что им была написана одна из его лучших — по умению вчувствоваться в чужое произведение — статей. Композитор по всему должен был его коробить. И тем не менее: «Сцена в корчме — превосходный этюд в комическом роде; действие ее так непосредственно, что на представлении значительная часть публики смеялась тем веселым смехом, который вызывается хорошей комедией. В музыкальной характеристике монаха Варлаама, хозяйки корчмы и пристава видна способность автора к индивидуальной выразительности, столь трудно достижимой в музыкальной сфере; во многих отдельных местах, особенно же в большинстве фраз, произносимых Варлаамом, обнаруживается неподдельный юмор. Но самая замечательная, по моему мнению, часть этой сцены — песня „Как во городе было во Казани“...»

Если б и в последующие годы Герман Августович мог остаться на этой высоте, в сфере этой «пристрастной беспристрастности», когда критик и нелюбимому художнику умеет отдать должное! Проницателен был Герман Августович даже в своих претензиях. Увидел, что Мусоргский не просто «не знает» теории, что он не просто не прошел школы, но, в отличие от Римского-Корсакова, автор «Бориса» вряд ли даже захочет «учиться», поскольку «обладает гораздо большею самобытностью и оригинальностью

фантазии».

Критик Ларош словно стоял на распутье. Он увидел, что самый «необразованный» в музыке композитор среди новаторов встал теперь выше всех. Что у него есть «самобытное, самостоятельное содержание». И что в авторе «Годунова» есть самое главное: «Говорят, знание — сила. В гораздо большей степени справедливо, что талант — сила. Спектакль 5 февраля убедил меня, что сила эта в крайней левой нашего музыкального мира несравненно значительнее, чем можно было предполагать...»

*

«Борис Годунов» начинал жить своей собственной жизнью. Уже пришло письмо от Бесселя, желавшего издать клавиры оперы. Уже начались шуточки юмористов. В «Искре» мелькнет пустоватенькая, с надсадными шуточками статейка о «Всероссийской музыкальной реформе», где будут задеты все русские оперы последних лет. В «окабачивании корчмы Пушкина» автору этого юмористического опуса примерещится «Оффенбах с русской разухабистостью», в польских сценах — «каскадное» обилие музыкальных мыслей, способное «последнего болвана из публики» обратить в пламенного поклонника «реформы». Юмор был натужный, деланный, но попытка пошутить над «Борисом» говорила сама за себя: слишком заметен был повсеместный интерес к произведению.

Проникал Мусоргский и в Европу. Лист в Веймаре, в кругу музыкантов, проиграл «Детскую». И был ошеломлен, восхищен: «Какие находки! Никто другой так этого бы не сказал...» Бросился к столу, написал о своих впечатлениях неведомому автору... Письмо заблудилось, до Мусоргского не дошло. Но Бессель, издавший «Детскую», получил от ученицы Листа, Аделаиды фон Шорн, рассказ о восторге ее учителя: и что потрясен был «до мозга костей», и что творение Мусоргского «иногда даже шокировало отсутствием вкуса и совершенным презрением к формам», но пронзило своей человечностью и какой-то совершенной новизной. И что великий пианист играл «Детскую» с листа, а дрожание пальцев выдавало волнение видавшего виды музыканта, — Ференц Лист словно бы и сам погружался в свое далекое детство^[150].

Стасов не случайно вознамерился вытащить Мусоргского за границу, чуть подсказывало: Мусоргскому надо дать «понюхать» этот мир, потому что и Европа, — хотя бы в лице самых чутких, — уже способна воспринимать автора «Бориса».

Мусоргский и сам был не прочь побывать в Париже, в Вене, в Веймаре. Поначалу надеялся получить кое-какие деньги с имения для поездки. Но потом всё пойдет как-то странно, невнятно, нелепо. Напрасно будет Стасов — уже из-за рубежа — зазывать его письмами. Напрасно будет уверять, что готов предложить, хотя бы на время, достаточную для поездки сумму. Мусорянин упрется — и не тронется с места. Отговариваться будет своей занятостью в департаменте: и «не хватило духу подсидеть моего приятеля и шефа, больного глазами — это было бы бесчеловечно и скверно», и он один теперь отвечает за всё, потому и обречен «вянуть и киснуть в халдейщине». Следом вдруг — сошлется на «Хованщину»: работа кипит, и значит, теперь не время трогаться с места. Туда, в Европу, где уже обитал «*généralissime*», он и напишет о дошедшем до него отзыве Листа: что «Детская» его весьма «расшевелила», что знаменитый музыкант и автора ее полюбил и потому хотел бы посвятить ему, Мусоргскому, какую-нибудь свою безделушку. А следом — о самой основе своего сочинительства: способность вчувствоваться и вживаться: «Глуп я или нет в музыке, но в „Детской“, кажется, не глуп, п. ч. понимание детей и взгляд на них, как на людей с своеобразным мирком, а не как на забавных кукол, не должны бы рекомендовать автора с глупой стороны. Все это, быть может, и так; но я никогда не думал, чтобы Лист, за небольшими исключениями, избирающий колоссальные сюжеты, мог серьезно понять и оценить „Детскую“, а главное, восторгнуться ею: ведь все же дети-то в ней россияне, с сильным местным запашком».

Неистовый «Бах» всё не мог примириться с тем, что Мусоргского так и не удастся — теперь же — выгащить в Европу: «...Мусорянин глуп, не уметь что-нибудь наврать, выдумать, вытребовать! Он, кажется, воображает, что Лист будет и срочно для него сто лет лишних жить»^[151]. Модест Петрович отнекивался. За границу не поехал. Возможно, помимо службы, нежелания брать чужие деньги, помимо даже «Хованщины» была здесь и другая, весьма странная причина.

*

Еще под Троицу с ним стало что-то твориться. Он знал эти мучительные состояния, когда тебе мерещится: вот-вот — и ты сойдешь с ума. Не испытывал ничего подобного уже несколько лет. И братьев Стасовых напугал в начале июня: явился к ним после приступа, мрачноватый, осунувшийся. Уверял, что и пил-то в последнее время совсем

ничего. Сам был обеспокоен приключившимся. Когда эта история от Дмитрия Васильевича дойдет до его супруги, Полины Степановны, — она с детьми на лето выехала в Европу, — к Мусоргскому тут же прилетит ее встревоженное письмо:

«Милый, дорогой Мусорянин (что это я слышу), муж мне пишет, что он нашел Вас очень похудевшим, изменившимся (не Парголовским), вообще не Мусорянином. Что это значит? Умоляю Вас не именем дорогой Вам женщины (есть интересы повыше сердечных), а именем дорогого Вам русского искусства и искусства вообще, которому Вы служите, — берегите себя. Что гнетет Вас? Если канцелярская работа доехала, — пусть Вас обойдут (мило) повышением, чином, наградой, милостивым взглядом его высокопревосходительства или какого бы то ни было *ства*, — не тратьте себя, не усердствуйте слишком; пусть Вы просидите 10 лет на одном и том же месте, Вы ничего от этого не потеряете, а русская музыка только выиграет, потому что Вы сохраните ей свои силы и свое здоровье. Неудачи жизненные тревожат Вас, — кому же из замечательных людей когда-нибудь легко жилось?.. Материальные обстоятельства плохи, — а друзья на что? Неужели мы все существуем для того только, чтобы слушать, восхищаться или порицать Ваши музыкальные создания? Разве мы все, сколько нас ни есть, не найдем счастья быть Вам, кто чем богат, тем и рад? Что же после этого дружба, если вся она будет заключаться только в приятных беседах и музыке. Да, впрочем, не распространяться же стать о своих чувствах к Вам, которые, я надеюсь, Вы немножко знаете. Но, может быть, все это вздор и просто какая-нибудь физиологическая причина расстраивает Вас. Так устраните же ее. На что же доктора?..»^[152]

Милая Поликсена Степановна! Она так-таки думала, что мучительное приключение на Троицу — последствия «Малоярославца»! Как будто не было волнений, нервотрепки вокруг «Бориса». Как будто сочиняя, ему не приходилось так въедаться, — и в душу персонажей, и в душу эпохи, — что он уже не всегда мог отделить свое произведение от своей жизни. Или, быть может, что-то и было угадано? Не вздрогнуло ли его сердце, когда взгляд скользнул по строчке: «...не именем дорогой Вам женщины...»? И что могла знать об этом Полина Степановна? Разве что чутьем женским догадывалась о многом более, нежели мужчины? Или, быть может, до нее дошли те же слухи, что и до Бородина, что в Павловске Мусоргского видели совсем пьяным («он там поднял шум; дело дошло до полиции...»^[153])?

По всему было видно: она обеспокоена, ей хочется — всеми

душевыми силами! — композитора поддержать. Он был благодарен за эту тревогу, за любовь к его делу. И хотелось, наверное, сказать, что дело было вовсе не в «Малоярославце»... В ответном письме он разговор перевел только на творчество. Ведь и вправду, давно уже не марал нотную бумагу, но это — не молчание, а *вызревание*. И он, чтобы яснее была его работа, начнет подробный рассказ о рождаемой им «Хованщине»: «рассвет на Москве, заутреня с петухами, дозор, снимающий цепи...» — чтобы увести рассказ о странном, мучительном, что настигало его, иной раз — так внезапно, так страшно.

*

Приходило и другое. Его новый знакомый — Арсений Аркадьевич Голенищев-Кутузов, граф, начинающий поэт. Тонок в суждениях, замечательно образован. На одном из вечеров Мусоргский исполнил свой знаменитый «Раек». Кутузову сочинение не приглянулось.

Была пора белых ночей. После вечера, шагая по совсем светлому Петербургу, они говорили об искусстве. Эта картина встанет перед мысленным взором Арсения Аркадьевича спустя многие годы:

«...Я решился его спросить не без некоторой робости: признает ли он сам свой „Раек“ художественным произведением.

— Вы, кажется, изволите быть недовольны, господин поэт? — добродушно усмехнулся Мусоргский.

— О нет, нет, — поспешил я возразить, — совсем не то! Мне только кажется, что „Раек“ — шутка; остроумная, злая, талантливая, но все-таки только шутка, шалость...

— А как за эту шалость на меня озлился ***! — прервал меня Мусоргский. — В концерте встретил меня, придавил к стене в виде любезности и кричит, что узнал себя. Хохочет, а самого так и подергивает от злости».

Композитору нравилась художественная строптивость нового знакомого. Захотелось поделиться с ним своей музыкой. Они отправились к Голенищеву.

«Мы вошли, зажгли свечи, и он сел за инструмент.

— Знаю, чего вам надо, — сказал он и исполнил „Колыбельную“ из „Воеводы“ Островского — прекрасное, музыкальное, полное чувства и простоты произведение, от которого я пришел в неподдельный искренний восторг.

— Вот это не „Раек“! — не удержавшись, воскликнул я.

Мусоргский опять усмехнулся.

— Это посвящено памяти моей покойной матери, — сказал он.

— А „Раек“ кому посвящен? — спросил я.

Мы оба расхохотались».

Мусоргский играл и пел до утра. Исполнял то «Саула», то «Ночь», то отрывки из «Годунова». Будто хотел понять, что же юному другу может понравиться. Стихи самого Кутузова явно приглянулись Мусоргскому. Здесь многое было еще неопределенно, был и какой-то излишний эстетизм, но виделось и нечто иное. Стасову нового знакомого он захочет показать. И — предваряя этот визит — напишет:

«После Пушкина и Лермонтова я не встречал того, что встретил в Кутузове: это не деланный поэт, как Некрасов, и без потуг, как Мей (Мей я предпочитаю Некрасову). В Кутузове, почти везде, брызжет искренностью, почти везде нюхается свежесть хорошего, теплого утра, при технике бесподобной, ему прирожденной. Замечательно, что в побывке в университете в то время, когда и проч... наш юный поэт (*а он очень юн*) не восхитился гражданским мотивом, т. е. не подделывался под моду и не корчил, как мартышка, гримасы г. Некрасова, а вковал в стих те думы, что его занимали, и те хотения, что присущи его художественной природе. Это барство мозгов меня в особенности потешило, когда я заглянул в черновые тетради Кутузова (где карандашом, где пером, а где и ничего нет — фотография мозговой деятельности художника), зело меня потешило. Кутузов хороший сам себе судья (Балакирев говаривал „внутренний критик“), как и должен быть настоящий художник, а что Кутузов (по чернушкам судя) перерабатывает себя в „горниле“ (а по-моему, просто в печке, п. ч. до поту лица, как и яз грешный), за это я ручаюсь; а как его тянет в народ, в историю!»

Давнее недоверие к Некрасову, и тем более к его подражателям, неожиданно возвысило Арсения Аркадьевича. Вряд ли Мусоргский понимал тогда, что в похвалах своих всё преувеличил. Да и что «в народ» Голенищева более тянуло на бумаге. Интерес к истории был несомненный, но совсем не тот, «нутряной», «исподний», как у самого Мусоргского. Молодого собрата Мусоргский сразу начинает вводить в круг заветных своих идей:

«Человек — животное общественное; животное общественное ищет общества одного с ним закала. 2 льва и 3 строфокамила не могли бы составить общества и остались бы двумя львами и тремя строфокамилами, нарушая даже математический закон общей сложности, т. е. не составили

бы даже пяти. 2 бочки + 3 алмаза = 5, но чего, какого снадобья?»

Уже в этих строках, при всей их шутейности, ощущаема не только шестидесятническая закваска, с ее «общественными интересами», но и неожиданный поворот этой идеи (общество, как искание себе подобных), и хорошая философская выучка, та отчетливость в мысли, которая избавляет от сумбура, от «каши в голове», где есть понимание, что сравнивать (как и складывать) можно только вещи сопоставимые. Следом и отзвук дарвинизма неожиданно преобразуется в творческое верование:

«Жизнь есть борьба; борьба — сила, а сила — единство, т. е. общность жизненных интересов, восторгов, страданий и проклятий исконному злу. Природа внешняя мирит; природа „борца с природой“ к оружию зовет».

Голенищев-Кутузов сидит в своем Тверском имении. Ему, похоже, особенно приглянулась рождаемая Мусоргским раскольница Марфа. В ответ благодарный композитор шлет подробнейшее письмо о новых нащупанных им сценах, заодно — о своем знакомстве с Александром Жемчужниковым, к которому его привели приятели, вечно «балбесничающий» Павел Наумов и затейный рассказчик Иван Горбунов, о самом Жемчужникове (человек с дивной, самобытной речью, при «светлом и образованном уме»), об успехе отрывков из драмы Кутузова «Шуйский» у этого ценителя литературы (как-никак немного причастен был к созданию «Козьмы Пруtkова»). Письмо пестрит словечками, напутствиями («вдохновенный художник всегда судья нелицемерный») — с чуть подвинутой цитатой из пушкинского «Пророка»: «глаголом вещей правды» — глаголом «Божьим» — «прожигай сердца людей». И рядом ненароком (как-то само собой подвернулось) неожиданная характеристика собственному языку, тем фразочкам и коленцам, которыми частенько и в письмах выражался, да и устную свою речь пересыпал:

«...Это все моя бабка и я виноваты в такой бюрократически-мужицкой форме речи, ибо какого проку ждать от чиновника. явившегося, по крови, чрез соединение крепостной с аристократом-помещиком? Последнего всегда будет тянуть к чиновнику в приказную избу, особенно после гениального гр. Сперанского, „к которому ныне воздвигается приличный монумент“; только, разве, такой чиновник хода не возымеет — крепостная помешает на благо россиянам».

*

Вести о восторге Листа от «Детской» — и внезапные приступы, новое

знакомство — и щемящая встреча с Гартманом. Одно наплывает на другое. Словно сошлись разные времена.

Когда Витюшка наведалься в Питер, они просидели долгое время у Моласов. Потом шли по Фурштатской. На углу Витюшка вдруг побелел, прислонился к стене. Мусоргский припомнил и свои мучительные сердцебиения, и поступающее временами удушье, и недавний припадок на Троицу. Как-то давно решив про себя, что всё это у людей впечатлительных — лишь игра нервов, попытался скрыть внезапно подступившую к сердцу тревогу:

— Что с тобой?

— Дышать не могу, — порывисто выдохнул Гартман.

И Мусорянин заговорил, начал плести всякую околесицу, лишь бы отвлечь приятеля от его внезапного приступа. Прибавил шутливо:

— Отдышитесь, душка, а там пойдем дальше.

Вскоре и правда побрели, сначала тихонько, потом спокойней и ровнее, потом уже забыв о неприятном происшествии. Гартман, полный замыслов, уже увлекался, жестикулировал, говорил о здании, которое он задумал сделать не просто в русском стиле, но стиле русском и «воспитанном».

А в июле, когда только-только отослал письмо жене Дмитрия Стасова, дабы успокоить добрейшую Полину Степановну, едва отправил Стасову радостное послание о Листе, — пришло известие. Его словно прибило. Он будто и понять не мог, что же произошло, когда писал некролог для «Санкт-Петербургских новостей»:

«Нам сообщают из Москвы, что известный архитектор, академик В. А. Гартман скончался 23-го июля, после непродолжительной болезни, близ Москвы, в селе Кирееве, в двух верстах от станции Химки Николаевской железной дороги...»

Кажется, опомнится лишь на следующий день. И Полине Стасовой сразу напишет: «Горе, горе!» Припомнит и недавний приезд Витюшки в Питер, готовый ругать себя за нечуткость.

Чувство потери цепко привяжется. «Баху» за границу, через неделю, — снова о том же, как в последний раз видел Гартмана, как не понял, насколько опасен был Витюшкин припадок. Обескуражен этой смертью был и Стасов. Возможно, припомнил и недавнее письмецо от Гартмана, в конце июня полученное, где тот между прочим черкнул: «Мусоргского благодарю за тот вечер, когда он был так хорош, впрочем, он всегда божественен». А всего больше вспоминал недавнюю случайную встречу на юге России: Гартман был как всегда полон энергии, замыслов.

Свой некролог «Бах» отправил в «Санкт-Петербургские ведомости». Задумал и выступление в Археологическом обществе. Мусоргский же словно затаил беду в себе. Спасение от нее могло быть только в одном. И в тех же письмах, где скажет о Витюшкиной смерти, с неизбежностью — и о «Хованщине».

*

Россия и Европа сталкивались в его новой опере. Точнее — старая московская Русь и новая «европейская» Россия. Она лишь чуть брезжила в конце века семнадцатого. И все же в письме Стасову не случайно обронит:

«...К несчастью, от наших музыкантов-вожеров я немного больше слышал об Европе. То-то полусонное всероссийское царство! В ученом мире, где мозги поневоле действуют пошибче, деятели сносятся между собою, деятели чуть не всех стран»^[154].

Не учиться он хотел у Запада. Да и зачем, с его-то «русским» голосоведением? Европа нужна была для *общения*. Извечное его желание «говорить с людьми» — с обществами, искусствами, культурами. Чтобы разные «человецы» могли тянуться друг к другу, ибо они — не два льва плюс три строфокамила, а существа «общественные».

Репину еще в июне отправит письмо (писал прямо на квартире Стасова), от которого тот испытает подлинную радость. Не потому, что вслед за Стасовым Мусорянин готов был отвести ему ведущую роль в русском искусстве. (Стасов давно уж выстроил в своем воображении «ломовую тройку» русского художества — Репин, Антокольский и Мусоргский. И Репину отводил роль «коренника», Антоколии же с Мусорянином — «пристяжных».) Письмо было и вправду особенное — не только своеобразный «мусоргский язык», но и понимание главного в искусстве, о своем внутреннем неприятии всякого «школьничества»^[155]:

«...Народ хочется сделать: сплю и вижу его, ем и помышляю о нем, пью — мерещится мне он, он один цельный, большой, неподкрашенный и без сусального. И какое *страшное* (воистину) богатство народной речи для музыкального типа, пока не всю Русию исколоторили чугунки! Какая неистощимая (пока, опять-таки) руда для хватки всего *настоящего* жизнь русского народа! Только ковырни — напляшешься — если истинный художник. Вот в Ваших „Бурлаках“, например (они передо мною воочию), и вол, и козел, и баран, и кляча, и, прах их знает, каких только домашних

там нет, а мусиканты только разнообразием гармонии пробавляются, да техническими особенностями промышляют, „мня типы творить“. Печально есть. Художник-живописец давно умеет краски смешать и делает свободно, коли бог разума послал; а наш брат-мусикант подумает, да отмерит, а отмеривши, опять подумает — *детство*, сущее детство — *ребя!..*»

Когда русская литература XIX века появится в Европе, она и озадачит, и поразит. Русский роман часто странным образом совмещал в себе художественное произведение, философский трактат, социологию, публицистику и многое что еще. Подобно древним эпосам, он становился всеобъемлющей «книгой о мире как таковом». Толстой однажды скажет о той странной «энергии заблуждения», которой он поддавался, сочиняя свои произведения: «Весь мир погибнет, если я остановлюсь». Русские писатели потому сумели создать свои «произведения обо всем», что ставили себе задачу выше и сложнее той, которую обычно решает художник слова. Они хотели «спасти мир» или, по крайней мере, хоть как-то воздействовать на него. Композитор Мусоргский явно ставил перед собой сходную цель. В музыке должно быть нечто, превышающее музыку как таковую. И эта высшая цель преобразует и саму музыку. Его искусство потому «беседа», что его оперы — больше, нежели только оперы. В них рождались те же темы, которые волновали Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Достоевского, Толстого. Русская музыка, начиная с Глинки, сразу двинулась по этому пути. Но из всех композиторов Мусоргский был здесь наиболее настойчив и решителен. Все придирки, которые он мог слышать от критиков, касались именно этого, главного. Они — при всех оговорках — все-таки хотели «услады для слуха», музыкальной «конфетки». Потому и говорили о «немузыкальности» или «грубости» Мусоргского. Автор «Годунова» и вызреваемой «Хованщины» жаждал правды, хлеба насущного. В его ушах словно стоял этот возглас измученного народа у церкви в «Борисе Годунове»: «Хлеба! Хлеба голодным!» Если искусство — не *хлеб*, то какое ему оправдание! Подлинное произведение — всегда о главном. И нужно было увидеть его единым взором, чтобы характеры, темы, интонации, ритмы выступали из общих контуров драмы.

«Хованщина» и рождалась не частями, но сразу, целиком. И по мере вживания в эпоху, в сюжет, — все более обрастала деталями. наброски могли возникнуть самым неожиданным образом. Голенищев-Кутузов припомнит это время — самого начала общения с композитором:

«Бывало пообедаем вместе в ресторане и оттуда прямо ко мне на квартиру. У меня был порядочный инструмент — Мусоргский садится и импровизирует час, два и три, наткнется на счастливую музыкальную

мысль, повторит ее несколько раз, запомнит — глядишь, через несколько дней она уже является с текстом, в форме отрывка из „Хованщины“ — оперы, которую Мусоргский задумал писать еще до постановки „Бориса“ на сцену»^[156].

Музыкальная драма начинала сочиняться с образа раскольницы Марфы. От Горбунова он запишет народную мелодию, на основе которой появится ее песня. «Исходила младешенька все луга да болота...» — напевная, мягкая, вольная музыка как никакая другая всего лучше могла дать нужный образ. Но в письмах — более о других эпизодах, найденных, выступивших из мерцающего силуэта будущего произведения. Особенно подробно — о сцене из последнего действия:

«...набрал мою раскольницу в саване и с зеленою свечою, нашептывающую возлюбленному Андрею Хованскому, перед самосожжением, на известный Вам мотив следующее»:

Смертный час твой пришел, милый мой,
Обойми меня в остатний раз.
Ты мне люб до гробовой доски,
Помереть с тобой — словно сладко заснуть.
Аллилуйя!

Образ раскольницы рождался на глазах Голенищева-Кутузова, ему и первая весточка. Но эпизод не отпускает. Полине Стасовой — опять о том же, но подробнее, мысленный взор уже охватывает эпизод во всей шире:

«...Раскольница, влюбленная до смерти в молодого Андрея Хованского, в скиту закликает его колдовством на „буйный ветер“, и в самый разгар опьянения страстью перебивается Вам уже известною песнью раскольников об „аллилуевой жене“. Чуя, что настала пора готовиться к смерти, раскольница пронизывает сцену и оркестр отчаянным воплем „смерть идет“. Раскольники выходят из леса в саванах и с зелеными свечами, готовые на самосожжение, и запираются для молитвы в келиях, чтобы по зову Досифея (кн. Мышецкого) стать к гробам; раскольница поднимается, идет за ними, „облечься в ризы белые — чистые“, но не для молитвы идет. Когда из келий выходит Андрей Хованский, мечтающий о своей немочке, раскольница в саване и со свечою в руках наблюдает за ним; а сей дурашка напевает любовную песенку под окошком келий, где сокрыта Досифеем немочка, украденная из немецкой слободы Хованским. Когда дурашка изрядно напелся, раскольница подходит к нему и на мотив

колдовства отпевает Андрея Хованского».

В сцене была та новизна, которая словно бы сама пришла из той давней Руси, которая уже знала неистовые женские характеры, вроде боярыни Морозовой или той же царевны Софьи. Мусоргский любовался на свою Марфу, душу страстную во всем — и в любви, и в самоотречении, и в религиозном подвиге. В письмах к Стасову проступали всё новые и новые подробности. Здесь запечатлелась и новизна характера, и новизна в сцене отпевания бывшего возлюбленного («кому ни показывал отпевание любовное, глаза пучат, до такой степени это небывалая штука»^[157]). Новизна, наконец, и в раскольничьем «огнепальном» пении в унисон в финале оперы («Эта новизна стара, как прародительский грех, но это-то мне и нравится»^[158]).

Об раскольничьем пении он тоже печется с усердием. В свое время говорил с одним «путным» попом о характере этих напевов. Тот присоветовал: «Если, живя в деревне, застали и слышали старых дьячков, — так и создавайте ваших раскольников в обиходном напеве»^[159]. Совет припомнился в самое время, когда стала проступать — в звуках и образах — последняя сцена «Хованщины».

Следом за финалом проступило со всей отчетливостью второе действие — «Кабинет Голицына». В деталях, в нюансах душевных движений и — в вариантах. В программках к спектаклям краткие либретто опер пишутся стертым, невыразительным языком, вроде: «Кабинет Василия Голицына. Он сидит, читает письмо...» и т. д. Сюжет действия в самый момент его рождения, языком самого композитора, звучит необычайно выразительно:

«Какие новые, нетронутые в искусстве характеры воздвигаются. Например (бывает же у Вас минута, когда пресыщение требует чего-либо, хотя бы икры из мелочной лавочки); ну так, например: поведем мы нашу раскольницу (боярыню княгиню Сицкую, бежавшую „сверху“, т. е. из теремов от духоты ладана и пуховиков), поведем мы ее, сердечную, quasi-стрельчиху-раскольницу — в посестрии Марфу, к кн. Голицыну гадать про судьбу. Голицын мало знал „верхний двор“, да и не был вхож к царице Наталье, мог не видеть юную бабу Сицкую. А они там „вверху“ ужели не гугорили за сладостями да 100-верстными пирогами о материях важных на Москве! Так ей-то, раскольнице Сицкой-Марфе, дело голицынское было знакомо, а еёное Голицыну мало, а то и отнюдь. Ну погадала она ему, да как дала почувствовать, что *насквозь видит*, так он позвони в европейский колпачок, да и вели утопить „на болоте, чтобы проносу не было“. Ан не

тут-то было: увернулась — не такова, да и является как раз на заседание „терцета“, сначала и уже своим появлением делает „прильпе к гортани“ Голицыну и дает ему понять, что ненадежных клеветов держит и выходит „квартет“»^[160].

Стасову не понравится, что и Марфу композитор задумал сделать бывшей княгиней, со всей прямоотой он брякнет: что же — и Голицын, и Досифей, и Марфа получают из князей, где же тогда тут *народная* драма. Мусоргский вроде бы согласен, но порыв свой объяснил неожиданно: «...желалось показать знамение того времени — как знатные роды убегали в народ». Он словно предвидел скорое будущее, год 1874-й, когда в народ пойдут русские разночинцы, пытаясь и зажить с ним одною жизнью, и «раскрыть глаза» на несправедливый порядок вещей. Он ведь и сам испытал это чувство — «с народом побрататься хочется»...

Выступали характеры, являлись темы, и — неразрывно с ними — слова либретто. Как запечатлеет в одном письмеце само мгновение рождения музыки и слов — «хорошая тема и кусочки текста шевелятся». Длинный сюжет с Голицыным и Марфой, подробно расписанный в письме, заметно сократится в опере. В сущности, за либретто «Хованщины» будут прорисовываться многочисленные его варианты, часто — более подробные, детально продуманные, но так и не воплотившиеся на бумаге, так и затаившиеся — навсегда — в памяти композитора и лишь изредка — в его письмах.

Следом за второй сценой родится и часть третьей. Это препирательство угрюмой Сусанны, «престарелой девицы», с ее острым страхом перед всяким проявлением прелюбодейного греха, и «цельной, сильной и любящей» Марфы, — с огромными отрывками из созданного текста оперы, — опишет в очередном следующем письме к Стасову. Кажется, в этом моменту на «Хованщину» ушли последние силы. Тут же у него вдруг вырывается: «О, как я измучен, *generalissime!*» Творческое измождение было более чем объяснимо: к осени 1873 года, за исключением некоторых эпизодов, почти вся опера уже была видна. Были и наброски вступления («Рассвет на Москве-реке»), и первые эпизоды (стрелецкий дозор, снимающий сторожевые цепи), и донос, который диктуют подьячему, и второе действие — гадание Марфы Голицыну и далее, до спора «трех князей», и следом — песня Марфы, и жаркая сцена ее столкновения с Сусанной, и — последнее: «Прелюдия к скиту, шум леса в лунную ночь, то усиливающийся, то утихающий, как прибой волн; на этой канве Досифей начнет свою исповедь...» Здесь — и отпевание Марфой живого Андрея Хованского, и раскольники с «зелеными свечами» перед

самосожжением, и контраст «раскольников» теме петровцев... Уже проступили и сюжетные ходы: что «Петра и Софью за сцену — это уже решено — без них лучше»^[161], что донос диктует Шакловитый («он личность характерная — архиплут и с придатком напускной важности, некоего величия даже при кровожаднейшей натуре», да к тому же из 3-х доносчиков один остался неузнанным, «а Шакловитый, хотя и грамотный, не желал, чтобы узнали его Хованские, против которых он тогда уже вел интригу»).

Прибавить вторую половину первого действия, несколько эпизодов в стрелецкой слободе и покои Хованского — и вся опера встанет как на ладони. Но записывать он не торопится. Найденные сцены видел как «чернушки». Сам в письме Полине Стасовой пояснит: «Все это почти готово, но, как было и в „Борисе“, напишется, когда созреет плод»^[162].

Он будет не столько «переделывать», сколько уточнять каждый мотив, каждое произносимое слово. И на это еще уйдут годы. А пока — приходилось все чаще откладывать «Хованщину» в сторону: снова пришло время «Бориса».

Глава пятая ГОД 1874-Й

Премьера «Бориса»

Самый удивительный и самый трудный год в его жизни... Конечно, все стало образовываться чуть раньше, осенью 1873-го. Начало, впрочем, видится не очень ясно, словно сквозь привычный желтоватый петербургский туман, сквозь пар только что прибывшего поезда, клоки которого сносит в сторону порывистый октябрьский ветер. Директор императорских театров Степан Александрович Гедеонов вернулся из Парижа. И первое, что услышал от него заведующий гардеробной частью, Николай Алексеевич Лукашевич, могло ошеломить:

— Ставьте «Бориса», и как можно скорее! Партитуру пошлите Ферреро, я велю ее пропустить...

Александр Порфирьевич Бородин, рассказавший эту неожиданную историю в письме к жене, сам не может прийти в себя от изумления: «Что сей сон значит? Откуда такой неожиданный поворот? — Никто ничего не знает».

Предыстория будет много позже поведана Юлией Федоровной Платоновой. Она еще летом, припомнив, что настало время продлить контракт, отправила Гедеонову в Париж свой ультиматум: либо в ее бенефис будет поставлен «Борис Годунов», либо она уходит из театра.

Гедеонов молчал. Каприз примы обещал доставить ему много неприятностей. Вернувшись, он уже сообразил, что можно бы и надавить на репертуарный комитет, направив туда оперу Мусоргского вторично, почему бы не попробовать? Увы. Надежды его не оправдались. Инспектор музыки Иван Осипович Ферреро оказался человеком несгибаемым.

Степан Александрович был в гневе: «Борис» забракован и во второй раз, хотя, кажется, его, Гедеонова, тайная воля была очевидной!

Он послал за Ферреро, обрушился на него, едва тот переступил порог:

— Почему Вы вторично забраковали оперу?

— Ваше превосходительство! — оправдывался Иван Осипович. — Эта опера никуда не годится!

— Почему?! Я слышал о ней много хорошего! — Гедеонов был бледен, глаза его светились от бешенства, он едва сдерживался, чтобы не нагрубить.

Ферреро гнева директора решительно не понимал. Попытался

ответить что-то невразумительное:

— Его друг Кюи постоянно ругает нас в газетах... — Иван Осипович уже доставал из кармана номер с едкой статьей Цезаря Антоновича.

— Ну так я ваш комитет и знать не хочу! — крикнул в сердцах Степан Александрович. — Слышите?! Я поставлю оперу без вашего одобрения!..

Может быть, он потом и жалел о своей горячности. Пропустить «Бориса» без одобрения комитета — было явное превышение власти. Но Гедеонов отступать и не думал. Хотя и послал за Платоновой, начав выговаривать ей все, что накопело.

— Вот, сударыня! Вот до чего вы меня довели! Я теперь рискую тем, что меня выгонят из службы из-за вас и вашего «Бориса»! И что вы только нашли в нем хорошего, не понимаю. Вашим новаторам я несколько не сочувствую, и почему теперь из-за них должен страдать?

Прима сумела ответить с тактом и редкой умелостью:

— Тем более чести вам, Ваше Превосходительство! Вы, не сочувствуя лично этой опере, так энергично защищаете ее интересы!..

Мусоргский новостью был взволнован. Издателю Бесселю пишет, что клавиш оперы будет нужен к концу ноября: «Это необходимо — иначе капут». Возможно, он уже услышал и о том, как ежился Направник, узнав о предстоящей постановке «Бориса», как ворчал, что работы у него столько, что на репетиции времени нет. Погасить тревогу можно было старым испытанным средством...

Никто из товарищей по общему делу, кажется, не понимал, до чего жаждал Мусоргский услышать «Бориса» целиком, на сцене. Так хотелось, чтобы главное твое детище не кануло в Лету, прозвучало, коснулось человеческих душ. Столько сил, столько жизни он вложил в свое сочинение!

И он убегал от треволнений. Подходя к Морской, уже мог почувствовать, как спокойней дышится. А далее — только войти в «Малый Ярославец»...

Двадцать пятого октября Бородин черкнет письмецо жене. После радостной вести, что уже переписывают партии «Бориса» для постановки, появится и невеселая весть: Мусорянин начал «крепко попивать», Малоярославец — чуть ли не каждый день... «Мне сообщили, что он уже допивался до чертиков и ему мерещилась всякая дрянь». За строчками — вздох всегда столь уравновешенного Александра Порфирьевича и тихое покачивание головой. После заседаний в трактире Модест становится угрюм, молчалив. Когда же, спустя некоторое время, приходит в себя, можно снова видеть милого, веселого Мусорянина, остроумного, со всеми

любезного, такого доброго.

Письмо Бородин писал после вечера, который устроил у себя, где собрались почти все — и оба Стасова, и Кюи, и Модест, и Корсинька, и Щербачев, и Арсений Голенищев-Кутузов. Кто шепнул ему, что Мусоргский напивается иной раз до «положения риз»? Вечер прошел как нельзя лучше, и Модест был весел и остроумен. И говорить, что Мусорянин «опускается нравственно», — фраза проскользнула в письме Бородина, — было все же преувеличением. Мусоргский живет музыкой. Он дарит Стасову фортепианные вещи, старые, но только-только вышедшие из печати: «Интермеццо» и «Детское скерцо». Дарит и совсем недавнее сочинение: «Песню раскольницы Марфы», первую музыкальную весточку из будущей «Хованщины». Новая музыкальная драма — все время с ним. Потому, познакомясь с певицей Любовью Ивановной Кармалиной, черкнет ей теплое письмецо с благодарностью за беседы и — с творческими надеждами:

«Вы мелькнули в нашей музыкальной семье. Я понял Вас. Вы уезжаете вдаль. Как напутствие примите мою просьбу: в часы досуга вспоминать, что в Петрограде живет некий музыкант, ожидающий от Вас послания по раскольничьим делам. Это дерзко со стороны реченного музыканта, но что же делать? — в исповедании религии, дерзость в области этой религии признается верностью».

«Хованщина» требовала вращаясь в раскольничьи напевы, в самый раскольничий дух. Скоро Кармалина откликнется — пришлет записи старинных русских песен, услышанных на Кавказе от старообрядцев. Материала набралось уже много, и он охотно делился с друзьями своим музыкальным богатством.

И все-таки «Малоярославец» был его постоянным приютом. Римский-Корсаков тоже вспомнит, что именно в это время Мусоргский, обедая в гостях, совсем отказывался от вина. Но вечером испытывал неизбывную тягу — и шел в «Малый Ярославец», проконьячиться, просиживая в кругу знакомых «ярославцев», а то и в одиночестве до самого утра.

Это неудержимое стремление побыть в давно обжитом трактире пришло, конечно, с надвинувшимся одиночеством. Да, он появлялся на вечерах у Шестаковой, у Стасовых, у Платоновой. Он мог сидеть за роялем, играть так, что от восхищения у слушателей замирало дыхание, а Стасов после изливал свой восторг в письмах: играл «право, не хуже Рубинштейна и Листа»^[163]. Он вместе со всеми — Балакиревым, Бородиным, Корсаковым, Кюи, Стасовым, Щербачевым и нотоиздателем Бесселем подписывал поздравительную телеграмму тому же Листу, приветствуя

музыканта, «расширившего пределы искусства», «великого вождя в борьбе против старинной рутины, неутомимого художника»^[164]. Он готов был править наивные сочинения Натальи Дютур, внебрачной дочери Стасова, которая недавно прибыла в Петербург и была немножко в него «втюрина» (как заметил в одном письме «*généralissime*»). Более того, он при «Бахе» же пересочинял среднюю часть своего «Сеннахериба» (и «*généralissime*» опять изливает восторг в письмах: «Мусорянин удивительные вещи сочиняет и иной раз бывает совершенно свеж»^[165]). И все же какие-то мелкие трещинки между бывшими соратниками уже пробежали.

«Годунов» вытягивал его из «Малоярославца». Пока Направник морщился от одной мысли, что нужно разучивать «Бориса», Платонова устроила репетиции солистов у себя на квартире. Спевки были нужны: в музыкальной драме Модеста Петровича было слишком много необычного. И Мусоргский садился к роялю, готовый заменить оркестр. Артисты Мариинки ревностно разучивали партии. Осип Афанасьевич Петров был совершенный Варлаам. Но и Мельников, взявший партию Бориса, был хорош. И «Самозванец» Комиссаржевский, и «Пристав» Сариоти, и сама Платонова, певшая Марину Мнишек. Они полюбили оперу, самозабвенно разучивали партии. Но каждая такая репетиция была не просто спевкой. При необходимости, — если кто-то из солистов не мог прийти, — композитор готов был взять его партию на себя. Более того, он превращался и в постановщика. Платонова спустя многие годы будет вспоминать, как он объяснял ей будущую Марину: жесты, мимику, каждую вокальную реплику. Автор «Бориса» видел все свое сочинение целиком, оно словно стояло перед его глазами.

В конце декабря репетиции пойдут уже под крышей театра. Направник, ценивший крайнюю оригинальность Мусоргского, но тяготившийся всем, что казалось ему в «Борисе» грубым или недостаточно профессиональным, свою роль исполнял все-таки с редкой добросовестностью. Этим и подкупил Мусоргского. Когда Эдуард Францевич предлагал сокращения, композитор готов был слушаться и жертвовать многим.

Новый год начался с юбилея Стасова, «Баху» исполнилось пятьдесят. 2 января, в этот непростой для «*généralissime*» день, Мусоргский преподнесет ему свой заново сочиненный библейский хор, сопроводив записочкой. Первую редакцию он посвятил когда-то Балакиреву. Эту — хотел посвятить «Баху». И тут, конечно, стоило объяснить: «При Вас я сочинил его, тысячу раз мы вместе пожинали одобрение наших

разнокалиберных аудиторий; но самое важное — во втором изложении Вы полюбили шибко „Сеннахериба“»...

Дальше пошли репетиции. И жизнь разделилась: странное существование в роли чиновника Министерства государственных имуществ (недавно его даже произвели в надворные советники) и — театр.

*

Репетиции, репетиции, репетиции. Он не мог пропустить ни одной, пропадая в театре, смотрел как шаг за шагом воплощается его «Борис». Нервничал. И светился надеждой. Выслушивал мнения артистов, Направника. Опера и без того должна была идти без сцены в келье: показывать духовных лиц на сцене было запрещено. Мусоргский соглашался убрать и некоторые эпизоды. Стасов, узнавая об этом, раздражался, Мусорянин стал ему казаться совершенно тряпкой. Мусоргский это чувствовал, и о постановке ему легче говорить не с «Бахом», а с Арсением.

— Говорят, я слабохарактерный. Не понимают, что до постановки оперы на сцену и сам автор не может судить о том впечатлении, какое произведение может произвести на публику. Мейербер вычеркивал без пощады по целым страницам. И знал, что делал!

После одной из репетиций он посетил фотомастерскую. На портрете (лицо вполборота) — еще сравнительно молодой человек. Усы, борода, волосы волнистые, зачесаны назад. Хотя всей фигуры композитора не видно, — только сюртук, бант на шее, какие носили в то время, — в самом овале лица запечатлелась ранняя полнота. Композитор смотрит в сторону, во взгляде прочитывается решимость. Он чувствует, что стоит у порога, еще шаг — и начнется что-то очень важное, судьбоносное.

Подошло и время выхода клавира оперы. Композитор просит Бесселя поместить на издании факсимильное посвящение. На первом печатном экземпляре он выведет первый его вариант: «Вам всем, что добрым советом и сочувственным делом дали мне возможность осуществить задачу, лежащую в основе оперы „Борис Годунов“, посвящаю мой труд. М. Мусоргский».

...Уже появилась статья Лароша, где он толковал о новой русской школе, о Римском-Корсакове, о Мусоргском. Путь школы казался Герману Августовичу рядом опытов, новыми и новыми попытками «соединить чистейшую правду с отборнейшим колоритом и без малейшей

тривиальности». Результат? — «странные, аристократические звуко сочетания „Псковитянки“ и „Бориса Годунова“...»

Еще одна статья Лароша похожа на «пристрелку»: перед премьерой «Бориса Годунова» он словно подводит черту под всем, что сделала новая русская школа. Здесь есть какая-то смазанность в суждениях. Признает, что композиторы «Могучей кучки» с середины 1860-х обретают уважение среди многих любителей музыки. Но Кюи не видится ему композитором со своим лицом. Римский-Корсаков — тоже (в его таланте «всегда текла какая-то популярная, общедоступная струя»), хотя Ларош и признает у Корсакова «необыкновенный талант к оркестровому колориту». У Бородина и Мусоргского — «стремление к музыкально-безобразному и нелепому», последний в погоне за «правдой» дошел до крайности. Правда Мусоргского — «режет слух». Ранее в его романсах временами появлялась подлинная красота. Теперь... — «он усвоил себе особенный, так сказать, желчный музыкальный язык, на котором он только и разговаривает».

Думать о новых атаках Лароша композитору, похоже, было некогда. Все время занимали репетиции в театре. К тому же пришла пора писать прошение на имя директора императорских театров о поспектакльной плате за «Бориса». Оно пришло к Гедеонову вместе с прошением Платоновой: «Имею честь просить Ваше превосходительство о разрешении мне в бенефис первое представление оперы „Борис Годунов“...»

Решающий день приближался. За неделю до премьеры родилась новая редакция посвящения: «Я разумею народ как великую личность, одушевленную единою идеею. Это моя задача. Я попытался разрешить ее в опере. Вам, что добрым советом и сочувственным делом дали мне возможность поверить себя на сцене, посвящаю мой труд. М. Мусоргский. 21 января 1874».

Напряжение нарастало. Мусоргский озабочен еще и тем, чтобы все знакомые могли получить нужное место в зале. В последние дни перед представлением билеты уже невозможно было достать. Ко дню премьеры волнение его стало необоримым.

Накануне вечером он пришел к Голенищеву-Кутузову, сел за рояль, чтобы отвлечься, взял несколько аккордов и — встал, захлопнув крышку.

— Нет, не могу. Глупо, конечно. А все же завтрашний экзамен не выходит из головы. Что-то будет...

Арсений попытался отвлечь его разговором, показывал написанные куски из своей «Смуты». Драма эта очень занимала ранее Модеста Петровича. Он и теперь цеплялся к отдельным фразам, советовал тронуть там, здесь, чтобы речь персонажей звучала исторически верно. И все же

Кутузов чувствовал, что Мусоргский места себе не находит. Все его помыслы — связались с завтрашним днем.

Домой композитор не пошел, Арсений любезно предложил переночевать у него. Кажется, Мусоргский и сам понимал, насколько трудно ему было бы пережить эту ночь одному. Он так и не лег. Кутузов, просыпаясь время от времени, видел, как композитор ходит взад и вперед по комнате, сложив руки за спиной. Иногда останавливается у окна, смотрит в петербургскую тьму. Внешне он был вроде бы совершенно спокойным. Но все же на лице его читалось, что пребывает он в тревожном раздумье.

Утром они расстались с тем, чтобы встретиться уже в театре. Мусоргский еще должен был проверить, все ли из его друзей и знакомых получили место на представлении. Потом он заскочил к Шестаковой, принес тот самый том Пушкина, с вклеенными листами, куда вписывал либретто. На книге надписал: «Вот Вам, голубушка Людмила Ивановна, оконченная работа, чему Вы были свидетельницей. 27 января 1874 г. Модест Мусоргский».

Теперь можно было собираться. Он еще не знал, какое испытание ждет его в этот вечер.

*

Зал ломился. Мусоргский впервые видел, сколько народа собрала его опера. Далее — все столь знакомое: звуки вступления, пристав, хор «На кого ты нас покидаешь...», реплики из народа: «Митюх, а, Митюх, чего орём?»... Декорации были взяты с постановки драмы Пушкина «Борис Годунов», которая шла в 1870-м. Они впечатляли. Постарался здесь, конечно, сам директор императорских театров, Степан Александрович Гедеонов. Казалось, что спектакль поставлен не просто «щедро», но даже «с роскошью».

Голенищев-Кутузов потом припомнит, что первую сцену публика слушала настороженно, со второй — начался шумный успех: автора вызывали после каждого действия, по несколько раз. Вызывать будут и актеров: саму героиню дня, Платонову, Бориса — Мельникова, Варлаама — Петрова... В газетных отчетах, впрочем, заметили: и первая сцена прошла более чем успешно. И все же внешний успех музыкальной драмы, очевидный, по тем временам — редкий, скрывал и другую драму — восприятия.

В антракте, после сцены у фонтана, Людмила Ивановна Шестакова захотела повидать Платонову, сказать ей несколько добрых слов. Подходя к уборной — услышала, как ее распекает всегда благоволившей певице великий князь Константин Николаевич:

— И вам нравится эта музыка, так что вы взяли оперу в свой бенефис? — В голосе князя клокотала ярость.

— Нравится, Ваше Высочество, — просто ответила Платонова.

— Вот что я вам скажу, сударыня! — Константин Николаевич уже не мог сдерживаться, переходя на крик. — Это позор на всю Россию, а не опера!

Что могла сказать артистке сестра Глинки, когда великий князь повернулся и твердыми, непреклонными шагами пошел прочь?

— У них только то хорошо, что иностранное!

И что могла ответить ей певица? Что Константин Николаевич всегда был для нее искренне преданным другом, что он стал заклятым противником Мусоргского лишь по наговору консерваторов? Больше Юлия Федоровна Платонова не увидит великого князя. Стасов не сомневался, что того вывела из себя не столько музыка, которую, впрочем, он, тоже вряд ли мог одобрить, но либретто: «бунт, плач с упрашиванием царя на царство из-под палки полицейского и т. д.». Кажется, великий князь даже запретил аплодировать своему сыну. Почувствовал в юном Константине Константиновиче душевный отклик на «дикую» оперу? Уже после смерти композитора великий князь Константин Константинович Романов станет известным поэтом. Произведения свои будет подписывать скромно, инициалами: «К. Р.». Всегдашний сторонник чистого искусства, на чьи стихи будут писать музыку известные композиторы, он будет иной раз писать вещи, способные стать народной песней. И пусть слова были тут не особенно «отточены», а все же трогали простые души:

Умер, бедняга! В больнице военной
Долго, родимый, лежал;
Эту солдатскую жизнь постепенно
Тяжкий недуг доконал...

Не отозвалось ли в сердце великого князя тогда, в 1885-м, когда он будет писать эти простенькие, но живые строки, то, что он услышит в январе 1874-го, на первом представлении «Бориса Годунова»?

«Во всей зале едва ли не один Константин Николаевич остался

недоволен», — черкнет Стасов своей дочери через несколько дней. На самом деле картина была много сложнее. «Généralissime» позже и сам припомнит — с характерным восторженным нажимом: «Старики, индифференты, рутинисты и поклонники пошлой оперной музыки дулись и сердились (это тоже торжество!); педанты консерватории и критики протестовали с пеной у рта». Да, безоговорочно приняло студенчество. Вообще, русский разночинец. После нескольких представлений ночной Петербург не раз будут оглашать молодые голоса, пропевающие целые отрывки из оперы. Люди постарше воспринимали детище Мусоргского несколько иначе. Николай Иванович Компанейский здесь оказался не просто очевидцем, но человеком на редкость пронизательным. После сцены в корчме он зашел в ложу знакомых. Несмолкаемый разговор, возбуждение, смех... Наперебой хвалили артистов, Петрова, Коммиссаржевского, Абарину. Даже Дюжиков, игравший Мисаила, артист довольно-таки посредственный, заслужил одобрение. После Грановитой палаты Николай Иванович зашел в другую ложу. Пожилая дама сидела, держа платок у глаз.

— Рад, сударыня, что опера произвела на вас столь сильное впечатление, — склонился к ней Компанейский.

— Какая это опера! — услышал он. — Музыки здесь нет никакой. Но, признаться сказать, я все время со сцены глаз не спускала. Как восхитительно играет Мельников, до сих пор каждое его слово звучит у меня в ушах! Это гений, а не артист!

— А Шуйский как вам нравится?

— Тоже бесподобно играет, но Мельников много выше!

Васильев 2-й, исполнитель Шуйского, с прекрасным голосом, но актер «чрезмерный», тоже заслужил неожиданное одобрение. И словно раскрыл глаза Компанейскому на все странности услышанных отзывов. Публика уверилась, что в опере почти нет музыки, но Мусоргского выручили артисты. Даже те, кто обычно не блистал особым талантом, в этом спектакле был неподражаем. И Николай Иванович прозрел: «Посредственные артисты казались гениальными актерами только потому, что они исполняли гениальные мелодии речи, полные художественной правды и драматизма»^[166].

Если б Мусоргский мог трезво оценить то, что произошло 27 января, в этот поразительный вечер, он мог бы повторить слова героя Достоевского: «...со мной случилось престранное происшествие». Одни всю силу спектакля приписали игре актеров. Другие были возмущены хоровыми сценами, где народ то сгибается под палкой пристава, то расходится до

откровенного бунта. Третьи, — молодая часть публики, — именно эти сцены подхватила, распевая их темными петербургскими вечерами. Не потому ль, что в них запечатлелась своего рода «крамола»? В сущности, опера до конца еще и не была услышана. Каждая часть зрителей схватывала лишь какую-то внешнюю ее сторону. Впрочем, вряд ли Мусоргский мог бы оценить всю странность «происшествия». Слишком он был сейчас, весь и целиком, в своем создании. К тому же его ждало еще одно испытание.

*

Сколько всего свалилось в один только день, после бессонной ночи, когда нервы напряжены, когда ждешь вечера как приговора. И вот — уже ощутим успех, уже слышишь овации, уже тебя вызывают на сцену... В одном из антрактов его разыщет Людмила Ивановна. И сообщит то, чего он никак не ожидал. Четыре дамы, необычайно ценившие его творчество, четыре восторженные души — заказали ему венок.

Наталья Федоровна Пивоварова и Зоя Михайловна Чарушникова, давние поклонницы Мусоргского... Надежда Петровна Дютур, внебрачная дочка Стасова, тайно влюбленная в композитора... Анна Васильевна Никольская, сестра «дяиньки» Никольского... Их стараниями было подготовлено это подношение. Четыре ленты. Белая, с красными славянскими буквами: «О и уж тебе за Бориса слава!» Голубая, с желтой надписью: «Поднялась сила пододонная!» Красная, где стальным стеклярусом было вышито: «К новым берегам!» И желтая, с белыми бусами: «Мусоргскому, 27 января».

Первой встревожилась Шестакова. Еще недавно сама принимала участие во всей затее. Но показала знакомым незаконченную еще ленту своей приятельницы Анны Васильевны и услышала: не будет ли это несколько неуместным? Первое представление...

Венок попытаются передать через дирижера, Направника. Тот мягко уйдет от несколько неловкой миссии. Мусоргский, похоже, был просто ошарашен внезапной наградой. Кажется, порывался даже после окончания спектакля сразу уехать из театра. Венок все-таки примет, но не на публике. Да и как было поступить, если все ж таки бенефис Юлии Федоровны? Ее стараниями «Борис» был поставлен. Ее публика засыпала цветами, и ей же поднесли — серебряный венок...

Стасов рвал и метал. Ему казалось, что Людмила вела себя глупо. Что

Направник отказался передать венки композитору не то из ревности, не то из зависти. Что Мусоргскому тоже «нашептали какие-то дураки актеры за кулисами». Что и сам композитор вел себя трусливо, нехорошо.

...Владимир Владимирович Стасов, всегда повернутый лицом к миру, всегда энергичный, — он никогда не мог остановиться, взглянуться в самого себя, усомниться в своей правоте. Каждый день, каждую минуту, мгновение он чувствовал себя непогрешимым. И когда знакомые ему люди вели себя не «по-стасовски», ему даже некогда было задаться вопросом: быть может и у них могли быть серьезные мотивы поступить так, а не иначе? Мусоргский был невероятно чуток к нюансам, к оттенкам. Через деталь он был способен постигнуть целую эпоху. Конечно, он понимал, что его детище, его опера — произведение значительное. Не потому только, что столько сил было вложено. Он не мог не чувствовать, что схватил эпоху, что воспроизвел кусок русской истории и что сказал нечто новое не только о русском человеке, но вообще о человечестве. И не ему ли, наделенному столь «говорящим» именем — Модест, «скромный», — было не ощутить всю неуместность затеи с подношением?

Первое взаимонепонимание. Глубинное. Которое зиждилось в самих натурах Стасова и Мусоргского. И оно не закончилось этим и радостным и мучительным вечером.

Мусоргский переживал случай с венком до крайности болезненно. Стасовские нападки на Эдуарда Францевича, похоже, уже коснулись его ушей. Но ведь как ни относиться к предпочтениям Направника, дело свое — этого уж нельзя было не признать — он выполнил самым достойным образом.

На следующий день после премьеры композитор отправил «Баху» записочку, надеясь, что неугомонный Стасов остановится:

«Дорогой мой Généralissime, умоляю: не оглашайте в печати истории с венком. Может случиться то, чего Вы менее всего желаете. Может не пойти „Борис“. Умоляю Вас всей силой Вашей любви ко мне».

Всякий подлинный художник любит свое создание как собственное дитя, — более славы, более себя, быть может, более всего на свете. Мусоргский, зная характер «Баха», все-таки еще надеялся, что нелепость с венком не превратится в скандал. Но премьеры «Бориса Годунова» — была лишь первым действием той драмы, которым стал для Мусоргского 1874-й год. Второй акт оказался мучительным.

Великое произведение с неизбежностью делало участниками драмы всех, кто к опере прикоснулся. 28 января скрипели критические перья. 29-го — появились первые отклики. Разумеется, Ларош не мог хвалить: эстетика Мусоргского была ему не по душе. И все же Герман Августович был человеком образованным и воспитанным. Он мог придаться, услышать «несомненные следы влияния „Каменного гостя“ и последних романсов Даргомыжского», заметить, что автор «Бориса» «в местах колоссального и массивного характера часто впадает в Серова», но дарование Мусоргского отрицать было невозможно. Ларош пишет — и, отрицая, все-таки «зависает» между «нет» и «да».

«...одаренный талантом к речитативу, к характеристике, он очень слабый музыкант и не может аккомпанировать свои мелодии так, как это могут делать великие мастера оркестрового письма...»

«...композиция его опер отзывается дилетантизмом и неумелостью, хотя обнаруживает сильные проблески даровитой природы».

«Хоры шли, может быть, очень хорошо, но обилие диссонансов и неискusstvenное употребление голосов в новой опере доходит до того, что мы не всегда могли ручаться за намерения композитора и отличать его фальшивые ноты от фальшивых нот исполнителей, которых, может быть, и совсем не было; то же самое мы заметим и об оркестре».

Объяснить очевидный успех оперы было не так просто. Ларош шел здесь за общим мнением противников нового произведения: «Костюмы, декорации и вообще вся постановка превосходны», кроме того: «Национальный и исторический интерес сюжета, обаяние пушкинской поэзии (текст „Бориса“, впрочем, сохранен только отчасти в новом либретто), весьма ловко и бойко составленный сценарий и превосходная игра наших артистов помогают успеху нового произведения более, чем перо композитора...»

Герман Августович писал сдержанным тоном. Он — в меру своих пристрастий — пытался отдать автору должное. Николай Соловьев писал хлестко, с нескрываемой ненавистью. Он и начал с едкого определения: «Какофония в пяти действиях и семи картинах». Далее негодовал с наслаждением:

«...стих Пушкина заменил стихами лавочника».

«Отсутствие художественного инстинкта, в соединении с незнанием и желанием быть всегда новым дают в результате музыку дикую и безобразную».

«Оркестровые приемы г. Мусоргского так однообразны и стереотипны, что — можно сказать — что у него в оркестровке выработалась своего рода

рутина».

Николай Феопемптович Соловьев строил свое сочинение, противопоставляя оперу драме Пушкина. Здесь можно было блеснуть остроумием, поддеть наглого дилетанта, влезшего со своей чудовищной оперой на сцену. И все же одна сцена его задела. Сквозь море желчи пробивается какой-то еле заметный родничок:

«Иногда г. Мусоргский обходится с Пушкиным довольно милостиво, иногда физиономия Пушкина не совсем затерта бесцеремонною рукою безвкусного либреттиста, — и тогда (как-то: в сцене в корчме) Пушкин берет свое».

Поразительно, почти все рецензенты, — и более мягкие, и до крайности жесткие, — отметят эту сцену. В «Корчме на литовской границе» композитор сумел столь точно угадать и движение лиц, и характеры, и соотношения этих характеров, а кроме того — интонацию фраз, строение сцены, ее кульминацию, — что и самые крайние противники (готовые приписать ее действие кому угодно, кроме композитора, — Пушкину, исполнителям, декорациям), все же не могли пройти мимо той очевидной энергии, которая исходила от «Корчмы». В оценках других эпизодов оперы будет полная разногласица. Сцена, которая приглянулась одному, найдет своего ругателя в лице второго, сцена, жестоко раскритикованная третьим, заслужит легкое похваливание четвертого. «Корчму» заметили все. Она обнаруживала неожиданную, умом непостижимую силу.

*

Тридцатого января Мусоргский весь вечер у Стасова. О чем говорили? Об успехе «Бориса»? О злополучном венке? Стасов выговаривал Мусорянину, что пасовать перед «Направниками» и мнением публики негоже? Или взаимонепонимание становилось уже настолько мучительным, что больше молчали? Известно лишь, что Мусоргский забеспокоился о билете на второй спектакль для Бородина. Все иные сюжеты встречи — неясны. Хотя, наверное, не могли не говорить о первых откликах. Тем более что того же дня появятся еще два: в «Петербургском листке» — «Фомы Пиччикато», то есть Владимира Баскина, в газете «Русский мир» — Маврикия Раппопорта. Если положить рядом два свеженьких, только что отпечатанных номера, сложить их с шуршанием, чтобы виден был отзыв, — они уже тогда могли изумить поразительным

несходством. Даже при взгляде на ближайшее будущее произведения Мусоргского. «Опера имела большой успех и, наверное, долго продержится на сцене», — полагал Баскин. «„Борис Годунов“ г. Мусоргского, — пророчил Раппопорт, — по всей вероятности, выдержит ряд представлений и даст хорошие сборы, но не думаю, чтобы опера эта составила капитальную, т. е. постоянную поддержку русского оперного репертуара».

Более чем через столетие, раскрывая пожелтевшие газетные листы с осыпающимися краями, к изумлению, рожденному от критического разноречия, прибавится и другое. Раппопорт видит в Мусоргском «пристрастие к колокольному трезвону и к шумным хаотическим эффектам» — и это естественно для ушей современников, еще не знавшей такого музыкального языка. Критик восклицает: «Где же собственно музыка?» — и на таком восприятии тоже лежит печать времени. Но его впечатления словно «рассыпаны» и не собраны воедино. И вслед за странными упреками в «мелкости» рисунка — тут же похвалы блестящим сценическим способностям.

И в отклике Фомы Пиччикато невероятные странности: отметит и хоры «Бориса», где композитор избегает рутины, и колокольный звон, — в оркестре он слышит мастерское звукоподражание, — и сцену в Корчме. Видит: Мусоргский, рисуя образ царя Бориса, «явился музыкантом-философом». И как странно звучит рядом с этим его не то пожелание, не то «пророчество»: пиши автор «Бориса Годунова» комические оперы — «он мог бы в русской музыкальной литературе иметь такое значение, какое Обер имеет во французской».

Кто из критиков-современников мог предположить, что опера, столь мучительно пробивавшаяся к зрителю, менее чем через полвека сведет с ума композиторов, публику, завоеует Францию, а потом станет чуть ли не самой известной русской оперой? Что слава Мусоргского затмит не только известность Обера, но и куда более крупных композиторов? «В первой сцене, — пророчит Раппопорт, — бесцеремонное обращение пристава к народу, разговор мужчин и женщин в совершенно новаторском роде странно как-то режет ухо, которое трудно приучить к приемам далеко не оперного свойства. Это какая-то небывалая форма, которую нельзя назвать речитативной: это форма, которая никогда не привьется к опере». Под мощное излучение именно этого «странного» Мусоргского попадут Прокофьев и Шостакович. Именно этот Мусоргский поразил Дебюсси, Равеля, Стравинского. Только один современник сумел сказать самые точные слова о «Борисе Годунове». И этот отзыв неполон. Но он все-таки

невероятно точен. Стасов припомнит его спустя многие годы, когда будет писать посмертную биографию композитора. Николай Костомаров, историк, превосходный знаток истории Смутного времени, обронит с восхищением: «Да... вот это — страница истории!»

Это была и одна из главных страниц в истории русской музыки. Но современники к этому видению готовы не были.

*

На следующий день, 31 января, в «Петербургской газете» появилась заметочка, которую можно было — после злых рецензий — прочитать с улыбкой: «Представление это было оглушительно как по звону колоколов и трубным звукам на сцене, так и по вызовам композитора-новатора. По поводу этой музыкальной новинки все наши музыкальные рецензенты стали в какой-то тупик. Они решительно не знают, хвалить или порицать оперу. Вследствие этого они то хвалят, то бранят. Все же вообще говорят, что опера эффектная, но дисгармония полная — хаос, хаос и хаос!!»

Мусоргский был у Дмитрия Владимировича Стасова на музыкальном вечере. Здесь собрались почти все. О чем могли беседовать Мусоргский и «*généralissime*»? О чем молчали, разговаривая друг с другом?

Взаимонепонимание наметилось уже и с частью публики. Письмо, полученное композитором, было подписано «Д. Поздняков». Не то исповедь, не то — проклятие: «В жизнь свою я не выносил из театра такого досадно-отвратительного впечатления, какое мне пришлось вынести после первого представления Вашей оперы», — в признании не было бы ничего необычного, если б автор его не заговорил об особом внимании к новой музыке. Но как это сочеталось? — «Я считаю „Каменного гостя“ одним из величайших произведений искусства», но — «...я питаю глубочайшую ненависть к Вашему „Борису“...»

Это был редкостный «доброжелатель»: мимоходом расхвалит отдельные эпизоды («...я считаю Вашу „Корчму“ превосходным этюдом в комическом роде, я нахожу „Песню про взятие города Казани“ гениальной, не отрицаю больших достоинств и некоторых других мест оперы, например, всей партии юродивого или некоторых деталей партии самозванца»), потом — брызжет слюной от ненависти. Мучительно было, что Поздняков, кажется, был знаком и с его биографией. Музыку «Бориса» назвал «нахальной татарщиною с примесью пьяного юнкерства», заставив припомнить годы в Школе гвардейских подпрапорщиков.

От письма могла разболеться голова, что-то было в нем не просто недоброе, но — угарное, безобразное: «Вам надо отрезвиться и проветриться. Напрасно Вы гниете в Петербурге: здесь прогниет и заплесневет весь Ваш талант... Повремените кропать Вашу ходульно-чахоточную музыку... Вы строчите речитативы, лишённые всякой жизни и похожие только на труп...» — Поздняков злился, топал ногами, лицо его (скрытое за строками письма, но будто бы узнаваемое), казалось, наливалось багровым цветом. И здесь же этот доброжелатель уверял, что он «искренний поклонник».

*

Опера прошла с подлинным триумфом. Но многочисленные эхо этой постановки — более мучили, нежели утешали. 2 февраля в «Санкт-Петербургских ведомостях» появится письмо. За инициалами *Н. Д.*, *Н. П.* и *З. Ч.* легко было угадать трех подносительниц. Четвертая, Анна Васильевна Никольская, подписывать письмо отказалась.

Кошмар премьеры продолжался. Текст — хоть и отчасти — напоминал письмо того же «Позднякова», пусть и с обратным знаком. Чего стоил выпад в сторону Направника, столь прямолинейный и столь неуместный: «Нам было передано на словах, что г. капельмейстер Мариинского театра не принял принесенного ему из кассы венка и отказался поднести его потому, что принесший капелдинер сказал ему, что „приказано передать этот венок автору“, а он приказов не принимает, и притом он не знает имени подносителей».

Фраза, брошенная в письме трех подносительниц «под занавес», явно выдавала «*généralissime*» как подлинного автора этого письма:

«Неужели и венок можно у нас подносить не иначе, как подав просьбу, на гербовой бумаге и за номером»^[167].

Мусоргский, прочитав заметку, был взбешен. Он сразу пишет Направнику:

«Милейший Эдуард Францович, меня донельзя возмутила сегодняшняя корреспонденция в „Петербургских ведомостях“. Бестактная история с венком со стороны желавших публично его поднесения автору в первое представление первой оперы этого автора сделала то, что хорошее чувство, оставленное во мне при репетициях моими дорогими товарищами по исполнению оперы, к концу ее первого представления должно было смениться тяжелым чувством, до сих пор гнетущим меня, п. ч. отныне я не

могу спокойно ожидать ни одного представления оперы. Я знаю, как Вы сочувственно отнеслись к моему *первому* большому труду. Я Вас знаю как капитального художника и горячо благодарю Вас за „Бориса“.

Я умоляю Вас не считать меня солидарным ни с какими поднесениями и заявлениями — они только гнетут меня.

Я отвечу в той же газете „Петербургские ведомости“ на сегодняшнюю корреспонденцию. Рискую и не боюсь никаких последствий: пусть толкуют, что автору неприлично вмешиваться в эти дела.

Преданный Вам *М. Мусоргский*».

Напрасно, напрасно Владимир Васильевич так злился на Эдуарда Францевича. Напрасно горел желанием задеть дирижера, который исполнил оперу столь исправно. Направник, разумеется, был человеком чуждым тому новаторству, которое столь яростно проповедовал Стасов. Он искренне полагал, что отсутствие серьезного знания теории музыки мешает Модесту Петровичу в его творчестве. И все ж таки в составленном Направником отчете о наиболее замечательных исполненных концертных произведениях за 10 лет — с 1863 по 1873-й — номером двадцатым значится:

«1-я карт. оп. „Борис Годунов“ (*Мусоргского*)».

И какую муку, какое бешенство должен был испытывать композитор, принимаясь за письмо в «Санкт-Петербургские ведомости»! «Бах» поставил его в совершенно несносное положение, затеяв всю эту историю с венком. Теперь словно бы решил рассорить с Направником.

Третьего февраля «Борис» давался во второй раз, на этот раз — в бенефис главного режиссера Мариинки Геннадия Петровича Кондратьева. Что произошло в театре при встрече Мусоргского и Стасова, уже вряд ли можно будет когда-либо узнать, через несколько дней Мусоргский признает: вел себя с «*généralissime*» скверно, — злился, хотя и страдал. Как вел себя Стасов? Только лишь побледнел, или тоже наговорил лишнего? Похоже, «Бах» готовился к разрыву. Накануне, в письме к дочери, подробно расскажет и об успехе «Бориса», и нелепую историю с венком. После — прибавит жестокие слова: «К несчастью, наш бедный Модест все больше и больше пьет этот год и теперь так отуманен вином и трусостью за снятие оперы с театра, что рабски слушается Направника и всех певцов и певиц Мариинского театра, наполовину отстраняется от нашего кружка, урезывает в опере, что те ему ни укажут, и вообще является такой тряпичей, что хоть бы Ал. Ник. Серову, блаженной памяти в пору. Если он будет продолжать быть таким трусом, мелким и малодушным человеком, я с ним решительно положил разойтись. Мне таких людей между моими

знакомыми не надо, да притом от дрянной тряпицы нечего ждать тех произведений, какие только я понимаю. Видно, Мусорянин так на одном „Борисе“ и покончит»^[168].

Почти итог, конец каких-либо отношений. Если бы не последняя, всё смягчившая фраза: «Впрочем, посмотрим». Но драму уже нельзя было остановить. Пятого числа в «Ведомостях» появляется письмо Мусоргского:

«М. Г. в № 33 Вашей уважаемой газеты от 2 февраля, под рубрикой „Корреспонденция“, помещено заявление о том, что лавровый венок, переданный для поднесения автору оперы „Борис Годунов“ на первом ее представлении, не был поднесен автору и что лица, желавшие поднести венок, „даже не знают куда он отправился“.

С сожалением прочел я последние слова, тем более что еще в среду, 30 января, автор имел случай лично благодарить двух дам, из числа принявших участие в венке, за любезное внимание к его посильному труду...»^[169]

Он вступится за Напаравника, попытается спокойно рассказать о том, как принял венок «с признательностью», но уже после спектакля, за кулисами, когда публика разъехалась.

Теперь уже Стасов пышет яростью. На следующий день, 6 февраля, на обеде у Дмитрия Васильевича — новая стычка. Стасов готов автора «Бориса» публично «раздавить», объявить печатно, что после премьеры, на другой же день, Мусоргский при свидетелях признался, что если б, сколь бы он ни пытался отказываться от венка, ему бы его поднесли, он все-таки его бы принял. И в этот самый день, когда дружеские отношения «Баха» и Мусорянина уже висели совсем на волоске, композитора ждал новый удар.

*

После столкновения со Стасовым Мусоргский вышел на улицу со смятением в сердце. Шел возбужденный, то казня себя за несдержанность, то вновь закипая при мысли, в какое дикое, чудовищное положение поставил его «généralissime». Было то время года, когда в небесах — нет-нет да и блеснет будущей весной, когда в воздухе, самом его запахе, ощутима бывает скорая мартовская сырость. И так идти по улицам, погруженным в тяжелые свои думы, и вдруг очнуться, увидеть прохожих, экипажи, услышать шум и грохот обычной жизни.

Не тут ли попался на глаза номер «Санкт-Петербургских новостей» в

руках газетчика? И как-то само собой потянулась рука...

Сначала бросился в глаза заголовок:

«„Борис Годунов“, опера г. Мусоргского, дважды забракованная водевильным комитетом».

Потом глаз заскользил быстро по строчкам, выхватывая самое главное:

«...в целом либретто не выдерживает критики... — (Это пишет Цезарь?) — ...нет сюжета, нет развития характеров, обусловленного ходом событий, нет цельного драматического интереса...»

Здесь нужно было перевести дух. Еще нельзя было понять, куда клонит Кюи, начало было — хуже некуда.

«...ряд сцен... расшитых, разрозненных, ничем органически не связанных. Вы смотрите каждую сцену с интересом, но каждая из них составляет отдельное целое, без связи с предыдущими и с последующими... Можно эти сцены перемешать, переставить; можно любые из них выкинуть, вставить новые, и опера от этого не изменится...»

Кажется, кровь бросилась в лицо. Даже Фаминцын, мелькнувший несколько дней тому назад в «Музыкальном листке», хоть и заметил, — с придиричливой навязчивостью, — что Мусоргскому чужда «самая сущность музыкального искусства», однако сценической стороне отдал должное.

Быть может и мелькнуло в голове что-то вроде мрачной шутки: «И ты, Брут... И ты, Цезарь...» Дома, на квартире, читал, перечитывал — и все еще не мог поверить. Кажется, руки дрожали.

Цезарь поругивал, иногда похваливал. Но самый тон — менторский, несколько свысока — был несносен. «Увертюры, или вступления, нет. Г. Мусоргский так мало способен к музыке симфонической, что счел самым удобным рассечь гордиев узел и начать несколькими тактами, имеющими связь с первой сценой». После этого и похвалы казались неуместными: «Первая сцена превосходна. Основная тема чрезвычайно удачна, чисто в народном характере и прекрасно выражает насильственно внушенную мольбу народа из-под палки пристава». Кюи готов был одобрить здесь даже текст, которого не было у Пушкина: «Фразы, которыми перебрасывается народ между собою, тоже неукоризненны, живы, метки, правдивы, характерны, музыкальны („И вздохнуть не дает, проклятый!“), с типической, превосходной декламацией („Ой, лихонько, совсем охрипла“). Каждая из этих фраз — плод свежего и сильного вдохновения. И вся музыка этой сцены льется так естественно, так плавно...»

Полупридирки, полукомплименты... Музыка речи Щелкалова — красива, но не подходит к его личности (мешают «поэтичность и

некоторый шуманизм»), хор калик переходящих — «прекрасный», он «эффектен, очень типичен и музыкален»... Вот снисходительное сожаление: «Вторая сцена — самая слабая в опере по музыке». Вот неумеренные комплименты, которые уже казались сомнительными: «Сцена в корчме вместе с последним действием — лучшие сцены в опере».

«Корчму на Литовской границе» Цезарь любил. Тут и «ловкое понимание сцены», и «талантливая декламация», и «типические музыкальные образы», и «много оригинального юмора, много музыки». Здесь ему нравилось всё: и аккомпанемент к песням, — образный, невероятно разнообразный, и эпизод, где Варлаам тянет свою заунывную песню («Как едет ён»), а встревоженный Григорий в это время перебрасывается репликами с хозяйкой, и другой эпизод: все тот же Варлаам, выпучив от напряжения глаза, под строгим взглядом пристава читает по складам словесный портрет Отрепьева. Музыка здесь, — строчил Квей, — «усиливает впечатление, производимое текстом Пушкина». Если бы вся рецензия была написана в таком же духе, более положительного отзыва от современника трудно было бы пожелать: «...такой продолжительной, широкой, реальной, разнообразной, превосходной комической сцены не существует ни в одной опере». Но после того, что было уже прочитано, Мусоргский, как и любой другой читатель, мог этого сюжета в рецензии даже не заметить; увидеть всё то самое снисходительное похваливание, которое нет-нет, да и прорывалось сквозь тон «наставника», выбранный Кюи в своем отклике.

Вчитываясь в этот отзыв спокойно, внимательно, можно увидеть, что Цезарь Антонович самый способ разбора оперы задал первыми суждениями. «Борис Годунов» — не опера, но *разрозненные сцены*. Потому он и шел по сценам, которые — решил он — здесь слишком самостоятельны. Вот сцена удачная, вот — неудачная, этот эпизод — никуда не годится, этот — довольно интересный...

Нет, Кюи не ввели в заблуждение те пропуски, которыми пестрила первая постановка. Он не случайно столь долго готовил рецензию: свои впечатления от премьеры сравнивал с изданной оперой, поощрял одни сокращения (как-то чересчур уж не приглянулась ему сцена в келье, — «длинная и скучная»), сожалел о других («рассказ Федора про попиньку — верх совершенства», и потому в постановке опущены «самые музыкальные страницы всей оперы»). Конечно, по складу ума Цезарь Антонович — «Сальери». Он если и знает вдохновение, то в четко отмеренных границах. И «Ратклифа» принимали совсем не так, как принимали «Бориса». Но Квей не был завистником. И в рецензии писал то, что думал. Ранее оперу он

слушал в кружке, видел, как она рождалась сценами. И слышал ее все так же — сценами. И так привык знать «Бориса» в отрывках, что и постановку воспринял как только лишь «сцены». В отзыве иногда явно проступают воспоминания об исполнении отдельных эпизодов в стародавней их компании: колокольный звон на фортепиано был «преэфектный», в оркестре — «вышел менее удачным». Но каждый музыкальный вечер — это общение, это кусочек из симфонии Бородина, романс Кюи, эпизод из сочинения Римского-Корсакова, фрагмент из «Бориса Годунова», да еще исполнение чужих произведений, — Шумана, Глинки, Даргомыжского. Тогда если что-то не нравилось в одном действии оперы Мусоргского, то все же нравилось в другом, хотя бы в той же «Корчме». Но впечатления от произведения в целом были достаточно разрозненны. Теперь же надо было говорить обо всем произведении, а Кюи слышал оперу все так же, как давно привык, — сценами.

Стилистика отзыва полна самых странных оговорок. Сцена неудачна — «не потому, чтоб она была неправильно, нерационально ведена, не потому, чтоб декламация была неудовлетворительна, — напротив того, и то и другое безукоризненно»... Что же тогда столь раздражило рецензента? — «...музыки в ней очень мало».

Квей пытался подойти к опере слишком «со своим аршином». Речитативы — «не мелодические», сплошь — «отрывочные аккорды, подчас резко диссонирующие, и на них рубленый речитатив без музыкального содержания». Почему-то и в голову Цезарю Антоновичу не приходит, что и *таков* может быть музыкальный язык.

Любая малейшая похвала тут же гасилась оговорками. Слово «музыкальность» — с навязчивой настойчивостью повторяется в этой статье. Где Кюи уловил эту «музыкальность» — там он готов сделать автору комплимент, где «музыкальности» не находит — там находит лишь неудачу. Но слово «музыкальность» в его языке слишком близко стоит к слову «мелодичность» или «напевность». Мусоргский же исходил совсем из других начал, в сути своей — не менее «музыкальных», только выраженных совершенно иначе. И в «рубленых речитативах» может содержаться пусть иная, но музыкальность, — и в «диких» диссонансах, и в «отрывочных аккордах», и даже в последовательности мало связанных между собою (по мнению Кюи) «самодостаточных» сцен.

Дело было не в зависти. Дело было — в слухе. Слишком уж Мусоргский далеко отплыл «к новым берегам», слишком удалился в своей музыке даже от близких товарищей по искусству. Его начнут слышать по-настоящему лишь в двадцатом веке. Что же могли услышать современники

за несколько десятилетий до того? Стасов восхищался «политической подкладкой» музыкальной драмы: народ на коленях зовет Бориса на царство, а рядом — пристав: «Аль давно по спинам плетка не гуляла?»; финал оперы — разгул народной смуты. В посмертной статье о Мусоргском Стасов скажет о «слабом и неудовлетворительном» в опере, назвав сцену Марины в уборной и «немногие другие». Кюи будет выискивать и похваливать всё то, что напоминало традиционную оперу: «Во втором действии весьма много недурных мелочей...», в ариозо Бориса — «симпатичность, сановитость и красивость» (хотя певучести здесь придать по-настоящему не удалось, да и сама речь Бориса «страдает излишним обилием слов»), в третьем — «Первый хорик мил» («хотя и не высокого музыкального достоинства»), далее — «прелестный эпизод», полонез — «блестящ, ловок, оригинален, выдержан»... И тут же на все эти маленькие похвалы (с нескончаемыми оговорками) тяжелым грузом положит обильные перечисления недостатков, особенно раздражаясь образом Самозванца (его партия «криклива, трудна, утомительна и неблагодарна») и иезуита Рангони («среднее между Мефистофелем и магнетизером»). Хотя и здесь — «среди ходульных, декоративных фраз иезуита одна замечательно красива, музыкальна, певуча и даже с некоторым музыкальным развитием...».

С каким тяжелым чувством в душе должен был Мусоргский читать и перечитывать эту статью! Чего стоили отдельные снисходительные комплименты, если за всем этим — почти полное отрицание его труда, *«бедного лирическими порывами»*. Что мог переживать композитор после дневного столкновения со Стасовым и чтения жестокого опуса Цезаря Кюи?

«...Главных недостатков в „Борисе“ два: рубленый речитатив и разрозненность музыкальных мыслей, делающая местами оперу попуриобразной». Ничего не понял Кюи в опере, хотя столько раз слышал ее до постановки. «Не опера, но ряд сцен», — сколько еще раз Мусоргский услышит этот упрек. Совсем как в недавнем письме Позднякова: сюжет позволяет второй акт поменять местами с третьим, и тогда — «что же это за „драма“?». Но разве у самого Пушкина не было сцен, последовательность которых можно было изменить? Да, в «Борисе» сюжетное сцепление сцен не всегда явное. Но, быть может, было иное, *музыкальное* сцепление? Разве композиция драмы (и не только музыкальной, — и у Мусоргского и у Пушкина) должна была следовать только за сюжетом? Расположение сцен диктовалось не только историей царствования Бориса, но и чувством русской истории. И у Пушкина и у Мусоргского — царство рассыпается,

ураган смутного времени несется из будущего, нарушая привычные отношения людей, вещей и — сцен в драматическом произведении. Пушкин схватывал особую «музыку истории». Мусоргский — несколько иначе — воплотил ее же. Позже Римский-Корсаков даст не только новую оркестровку, но и свою сценическую редакцию оперы. Завершать музыкальную драму будет не сцена под Кромами, но смерть царя Бориса. Сценически — заканчивать с кончиной главного героя — было привычнее. Драма становилась более «закругленной». Но из нее уходил тревожный ветер истории. А значит, исчезал и самый смысл произведения: жизнь огромного царства накануне катастрофы.

Конец статьи Квея, наверное, перечитал не раз. Медленно. Внимательно:

«...Недостатки произошли именно от незрелости, от того, что автор не довольно строго-критически относится к себе, от неразборчивого, самодовольного, спешного сочинительства...» — (ярость закипала в сердце от этих слов). — «При всех этих недостатках, в „Борисе Годунове“ столько свежего, хорошего, сильного, что и в таком виде он может занять почетное место между замечательными операми»...

Фраза о «почетном месте», после долгого, мучительного, привередливого и жестокого разбора, казалась просто бессмысленной.

Под занавес Кюи припомнил и о венке. О дамах, горевших желанием его поднести. Припудрил слова иронией. О самой ситуации — с неодобрением («обильные публичные подношения всяким исполнителям до такой степени опошлились, что деликатно было бы хоть композиторов от них избавить»). О самом авторе «Бориса» — с еще одним добродушным комплиментом: композитор, которому на первом же представлении подносят венок, должен чувствовать одно неодолимое желание — провалиться сквозь землю. «Я очень рад, что г. Мусоргскому не пришлось испытать это желание, тем более, что если бы оно исполнилось, мы лишились бы очень талантливого композитора с громадной будущностью...»

Воспоминания о венке заставили Мусоргского встрепенуться. Сейчас он ощутил: вспыльчивый, неистовый, подчас тяжелый в своем покровительстве «*généralissime*» был ему много дороже снисходительного, «сановитого» Кюи.

Всё тот же мучительный день. Еще недавно — столкновение с «Бахом» у его брата, Дмитрия Васильевича. Теперь — он торопится заново излить измученную душу:

«Дорогой мой и *всегда дорогой Généralissime, несмотря ни на что и ни на кого.* Я был зол, как должна быть зла женщина любящая; я рвал и метал... теперь я скорблю и негодую, негодую и скорблю. Что за ужас статья Кюи!..»

Художник, рождающий произведение, чем-то подобен женщине, рождающей ребенка. Это чувство испытывали на себе многие писатели, музыканты, живописцы. Мусоргский, пестовавший свое дитя, «Бориса», только в «*généralissime*» и мог сейчас найти защитника. Но образ «женщины любящей» прорвался на страницы письма, всего скорее, по иной причине. Мусоргский трепетал за жизнь «Бориса», но вынашивал уже другое дитя — «Хованщину». Песня Марфы-раскольницы, только-только вышедшая из печати, была лишь малой частью того, что бурлило в его воображении, что звучало в голове, выпевалось в душе. Женщина любящая, страстная, брошенная, — образ главной героини жил с ним неотступно. В нелепой, тяжелой истории с венком он словно ощутил себя «Марфой». А прочитав статью Цезаря, — не только вскипел, но и мысленно простался с бывшим товарищем: «Скорблю и негодую, негодую и скорблю...»

После иронии Квея в адрес дорогих его поклонниц («Кюи с своим взбалмошным остроумием») сама история с венком, этот странный и тягостный эпизод, увиделась иначе («молчу и не забуду хорошего дела»).

Но воспоминание снова разбередило душу. «Бах» пошел на скандал, невзирая на его просьбу! Он должен был проговорить все сызнова, и — полилась исповедь:

«В злобе на Вас, мой дорогой, на Ваше отвержение моей мольбы, я был суров — к черту нежности!.. *я был скверен с Вами в театре, меня мутит моя злоба.* Смею гордо сознаться, что ни за обедом у Дмитрия, ни даже в театре, *я не был ничтожен* и не оболгал Вашей любви. Повторяю: что бы ни случилось — я не могу расстаться с Вами, я страстно люблю Вас и в Вашем бледном...»

Он остановился, вычеркнул последнее слово, выправил: «...в Вашем побледневшем лице я поймал ту же силу любви ко мне. Я рад нашей стычке, она укрепила и ободрила меня; хорошо, *важно*, когда люди *так* сталкиваются. Я все сказал, я весь перед Вами, как есть».

Статья Кюи снова стала перед глазами. Вспомнилось, похоже, и письмо Позднякова. Местами — столь сходное. Теперь же — сказать всё, от чего было так больно, так невыносимо больно. Как-никак — расставание с

недавним, столь дорогим прошлым.

Получив письмо Мусоргского, в тот же день Стасов напишет дочери о «трусоватости» Мусорянина, о «Малом Ярославце». Припомнил и венок, и всю историю, и стычки, и письмо Мусоргского, которое он воспринял как «покаянное».

«Собственно, все это *мелочи* на глаза многих, но, в сущности, мне *помешали* оказать Мусоргскому, как истинно гениальному человеку, такую честь, какой еще *никто* у нас не получал, а он — выказал себя *глуповатым* и *отуманенным* человеком — вот и все! Теперь мы *будто* прежние друзья, но в глубине души я никогда уже более не могу быть с ним по-прежнему. И притом, он больше *не хочет и не может* работать по-прежнему. На что же он мне?! Теперь, после потери его, Балакирева и Гартмана, и (наполовину) Антокольского, значительно испортившегося, у меня остается один последний — *Репин*»^[170].

Мусоргский мысленно расставался с Кюи. Стасов со странной легкостью вычеркивал почти всех. Через полтора месяца брату Дмитрию черкнет о Мусоргском и о Корсакове: «Навряд ли в *нынешнем* своем положении они что-нибудь прибавили бы!» Следом — и о «химике»: «Ну что прибавил этот вялый тюфяк Бородин? Хоть одно слово, хоть одну мысль, хоть какое-нибудь живое ощущение — неужели он хоть что-нибудь высказал?»

Кружок Стасов хоронил. В творческое будущее прежних товарищей не верил. Вздыхал о прошлом: «Нет, плохи они стали, с тех пор, как над ними нет кнута, шпоры и будящего голоса Балакирева. Он один между ними только и был энергичен, силен душой и с инициативой»^[171]. В «Бахе» так и не шевельнулось покаянное чувство, он так и не понял, сколько душевных сил вытянул из Мусорянина неуместной затеей.

После постановки «Бориса» какая-то пауза повисла в воздухе. Римский медленно и методично «учился музыке». — собирался выступить в роли капельмейстра. Бородин был занят своими научными делами. Мусорянин, похоже, был просто опустошен — премьерой, ссорами, злобными отзывами. Только Стасов по-прежнему кипел деятельностью: теперь покойный Виктор Гартман должен был всех удивить посмертным своим появлением.

Среди художников

«Бах» давно договорился с Архитектурным обществом, — хотел

сделать доклад о покойном архитекторе. Но вечно занятый — как всегда, затянул. А незадолго до Рождества, 17 декабря 1873-го, в понедельник, вдруг получил уведомление: завтра его ждут с докладом, и повестки о его выступлении уже разосланы.

Стасов досадовал, — и что вот так, вдруг все случилось, и что сам-то он сплеховал, — то от вдовы Гартмана не мог получить нужных сведений о муже, то другие нескончаемые дела отваживали от подготовки выступления. Хуже того, он помнил, как два года тому назад оскандалился: приготовил план лекции, — ее он тогда должен был читать в Художественном Клубе, — а как увидел полный зал — всё разом из головы вылетело. Постоял, постоял, да так, не вымолвив ни слова, и сошел с трибуны. Нет, выступление нужно было писать, и подробнейшим образом, как статью. А времени — ночь да еще день.

И все же Владимир Васильевич редко впадал в уныние: уж столько статей было писано, и часто — на ходу, в один присест, с тою быстротой, на которую не всякий литератор способен.

Он лег спать в полночь, чтобы утром пораньше встать и начать со свежей головой. Но уже через два часа очнулся. Еще час ворочался — тревога в сердце не смолкала. Наконец раздался шум — это в четыре часа ночи вернулся «Бонжур», его брат Александр.

«Бах» слышал, как тот возится, сморкается, как скрипят диванные пружины. Наконец, Бонжур захрапел, Стасов тихонько поднялся, накинул халат, всунул ноги в туфли, зажег свечу и, прихватив бумагу и перья, обосновался в зале. Он понимал: тут не нужно думать о первой фразе, времени не было. Начать надо сразу. Припомнились вдруг давние уколы в его адрес по поводу Гартмана, он и вывел:

«Не раз в продолжение последних трех лет я слышал себе упреки за то, что будто бы ценю Гартмана гораздо больше, чем он в самом деле стоит, что я ему придаю такое значение, которого у него, пожалуй, и не было».

Перо уже разогналось, он хорошо знал это состояние, как сдвинешься с мертвой точки, так потом все уже идет само собой, помимо основной мысли сразу всплывает множество побочных соображений. Беспокоить теперь могла лишь предстоящая бессонная ночь. Но он уже начал и потому писал, всё более забывая, где он находится.

«„Что такое Гартман!“ — повторяли иные. — *Что* он такого сделал особенного? Да даже и то, *что* он сделал, не существует более в действительности! Все это были временные, легкие, случайные постройки, разобранные после минования в них надобности. Они остались потом единственно только на бумаге или в фотографиях...»

Он пошел по привычному, несколько «некрологическому» плану — сначала биография, потом главные свершения. Все ж таки у Гартмана судьба сложилась особенная: отец был штаб-доктором, вполне мог дать приличное образование. Но умер, когда сыну было три года. А через год ушла из жизни его мать. Тетка, родная сестра матери, Луиза Ивановна, взяла его к себе. Камер-фрау при императрице Александре Федоровне, — ее царица любила. Потому Гартмана и удалось устроить в Горный корпус. Но до чего же непоседлив был, до чего озорной! Каждый день какая-нибудь шалость. И карикатуры, — их рисовал в большом количестве, и на товарищей, и даже на начальство. И не любил военного дела, строя, выправки. Тетке грозились даже исключить его, если она сама не заберет племянника подобру-поздорову. В 1852-м, восемнадцати лет, он вышел из Корпуса. Тогда и поступил в Академию художеств. И здесь пошла совсем другая жизнь: отдавался рисованию со страстью, карандаш и акварель — здесь сделал невероятные успехи. Думал было заняться жанровой живописью, но дядя был архитектором, и Гартман пошел по этому пути...

Стасов сидел при свечах, не замечая, как тихо колышется их пламя, как подрагивают на столе тени от письменного прибора. Лишь когда рука останавливалась, он начинал припоминать и в эти минуты начинал слышать храп. Он доносился чуть ли не из всех комнат, где-то ровный, мерный, где-то с присвистом. Все вместе звучало как-то нестройно и назойливо, но образ Гартмана снова возникал перед его взором. И он снова писал, — строчка за строчкой, страница за страницей.

...В 1854-м — малая серебряная медаль за «проект биржи». В 1856-м — большая серебряная за проект надгробного памятника архитектору. Этот эпизод нельзя было пропустить. В сущности, Гартман оказался тогда в таком же диком положении, в каком теперь пребывал он, Стасов: нужно сделать всё за одни лишь сутки. Менее чем за сутки.

«По характеру своему до крайности беспечный, и притом уверенный в свободе и легкости своей работы, он откладывал со дня на день сочинение программы и, наконец, дождался последнего дня, а все ничего не сделал. Тут он вдруг хватился, что времени уже нисколько не остается, что слишком поздно и нечего приниматься понапрасну. Он так и отложил попечение о программе. Но в тот вечер ему случилось быть у профессора Алексея Максимовича Горностаева...»

Виктора Гартмана ценили многие учителя. Горностаев же был и сам человек особенный — редкой доброжелательности. Не случайно Гартман вспоминал о нем с такой теплотой. Они встретились с профессором за бильярдом. В одном из перерывов Горностаев с участием спросил:

— А вы завтра, конечно, тоже подаете свою программу?

Тут-то Гартману и пришлось повиниться — и в нелепой своей беззаботности, и в чрезмерной самонадеянности. Признался, что идея-то была и, кажется, неплохая. Тут же и рассказал, заново загораясь проектом. А дивный Алексей Максимович, и сам воодушевленный, начал гнать нерадивого ученика домой, в мастерскую:

— Времени еще довольно, целая ночь! Вы талантливый человек, и так скоро работаете!..

Стасов и сам начинал волноваться, вспоминая эту историю. Гартман в мастерской, перед натянутой бумагой, которую приготовил давно, да вот до сих пор не касался ее. И вот начинает, и работает всю ночь напролет, а утром, измученный, изможденный, отсылает еще не высохшую от красок программу и заваливается на кушетку, спать. Успел, потому что сама идея проекта была проста: колонна, ушедшая в землю, выше капитель, орнамент и, наконец, огромный бюст усопшего. Проснулся от шумных возгласов: восхищенные товарищи подхватили его кушетку и на руках понесли по залам академии. Ошеломленный Гартман не сразу понял, что ему присудили большую серебряную медаль.

«Бах» находился в полном воодушевлении. Исписанные листы ложились стопкой, она становилась все толще. Наконец раздался кашель в кухне, чирканье спичек. Зазвенела вода в умывальнике. Потом стало слышно, как раздувают самовар. Проснулся слуга, Константин Иванович. День начинался.

Сосредоточиться было уже невозможно. Народ просыпался: там было слышно, как надевают сапоги, там — как скрипят половицы. Раздался писк сына Константина Ивановича, и тут же мягкие уговоры его жены. Потом начали будить Всеволода, дальнего родственника, гимназиста. Нужно было сворачиваться, разве что стоило испить чаю с хлебцами...

Когда он прилег, надеясь урвать сна хоть чуточку, ему снова мешали звуки пробуждающейся жизни: чистили одежду, облачались в нее, обувались, ходили по комнате, скрипели дверями...

В десять «Бах», забыв умыться, отправился в библиотеку, и так и писал аж до семи часов вечера. Вся жизнь Гартмана вставала заново перед ним. Тут нужно было упомянуть и о наградах: малая золотая медаль за проект биржи с бассейнами на двести кораблей — в 1860 году, большая золотая — за проект публичной библиотеки — в 1864-м. И, конечно, о его заграничном творческом путешествии, с 1864-го по 1868-й. Италия, Германия, на короткое время — Лондон, большая же часть времени — Франция. Множество набросков, рисунков. Около Перригё нашел остатки

римского амфитеатра, начал снимать копии, — рисунок за рисунком, — потом, увидев всю необъятность работы, завел фотоаппарат. Подумывал о реставрации, но высчитав, что год уйдет на одно черчение, оставил затею.

Стасов не раз признавался: самый процесс писания его немного пьянит. Сейчас он тоже словно был во хмелю от рождающегося очерка. И сам, такой кипучий, неизменно пребывающий в делах, в Гартмане тоже поневоле, даже не задумываясь об этом, подчеркивал именно эту особенность его натуры. И, разумеется, его умение быть всегда новым, когда ничего рутинное просто не сможет войти в замысел. В 1867 году, во время всемирной выставки в Париже, — как опечален был Гартман! да что опечален! — просто болен, когда его порыв — помочь в устройстве русского отдела, наткнулся на отповедь: «У нас и без вас есть хорошие архитекторы». А потом он увидел, что эти хорошие архитекторы натворили: так удручал этот «мундирный» вид!

Владимир Васильевич писал, и одновременно в голове рождались мысли, то грустные, то отрадные, которым сейчас все-таки не место было в статье. Их можно было приберечь на потом.

Да, как рано Гартман ушел. Сколько не сделал! И — всю жизнь не везло. Даже удачи и триумфы были какие-то временные. Во что он тогда преобразил мануфактурную выставку в Соляном городке! Пригласили-то его как ловкого рисовальщика, а он преобразил всё! Получил даже академика. Но всё ведь это были временные постройки, всё такое невечное! А Московская политехническая выставка 1872-го! И та и другая выставки запомнились, быть может, более всего той особой печатью русской народной орнаменталистики, которую наложила рука Гартмана...

А как мешали ему воплощать идеи! Как портили его изначальный замысел нелепыми «прибавками»! Народный театр на Варварской площади, столь необыкновенный. Разборный. Его можно было перевозить с места на место. Даже увезти в провинцию. И это невзирая на невероятную вместимость. А идея сделать посередине залы фонтан в несколько струй, — чтобы в жару народу было легче. А выходы на сквозные крытые галереи, на чистый воздух! И отсутствие лож, — зачем в народном театре, где будут по преимуществу низшие слои общества, ложи? А фасад, изукрашенный рядами резьбы! И стены, увешанные узорами русских полотенец, — Гартман ведь на это потратил даже собственные деньги. И что потом сделали чиновники? Прибавили жуткую жестяную лампу под потолком, — в ее свете театр напоминал подвал, — поставили несколько столбов внутри, будто бы для пущей безопасности, наколотили снаружи каких-то досок. Как неудачно может сложиться судьба настоящего

художника!

Все-таки Бах поспел закончить вовремя. Из библиотеки Стасов и отправился на заседание Архитектурного общества. Он сам не мог поверить, что столько листов исписал. Тревожило, что не было времени перечитать, что, быть может, вышло дурно. На кафедру взошел и усталый и возбужденно-взволнованный. Начав читать, ощутил: идет вроде бы ладно. Далее — все более увлекался, с настоящим воодушевлением подошел к концу.

«Я не нахожу и не находил, чтобы Гартман был человек совершенно необыкновенный, гениальный». (Это надо было ответить на давние упреки, о которых он упомянул в начале статьи. Можно было припомнить, что русский церковный стиль, — хотя бы иконостасы, проекты которых он делал в былые времена, — не давался покойному художнику. — С. Ф.) «Но все-таки я нахожу, что таких талантов, как Гартман, у нас почти что еще и не бывало, и что особенная его сила всего ярче высказывалась всякий раз тогда, когда ему предстояли задачи народные, широкие, художественно-национальные».

Закончив, он услышал вдруг невероятной силы рукоплескания, они словно покатались к его кафедре. «Бах» шел ошеломленный успехом, под аплодисменты, раскланивался, чувствуя, что становится похожим на артиста и что это, наверное, немножко смешно. И не подозревал, что его доклад будет прологом к событиям, которые дадут миру одну из самых необыкновенных фортепианных сюит...

*

Этот триумф Стасова много способствовал идее посмертной выставки Гартмана. Не прошло и трех месяцев после того выступления, а благодаря, конечно, и содействию секретаря Архитектурного общества П. Ю. Сюзора, выставка открылась.

Покойный художник задавал вопросы всем — и организаторам и зрителям. Большое, грандиозное — и рядом что-то совсем крошечное; архитектурные проекты, эскизы для театральных постановок, рисунки, — и тут же какая-нибудь виньетка на мешок для орехов или серьги, — как все это было можно совместить? Принцип нашелся самый простой, хронологический. Раздел первый — с 1860-го по 1864-й, работы, сделанные в России, до поездки за границу. Второй, с 1864-го по 1868-й — что было создано за рубежом и на обратном пути, в Польше. Наконец,

третий, с 1869-го по 1873-й, отразил то, над чем работал Гартман, вернувшись в Россию. И как-то получилось, что выставка представила не только творчество, но и жизнь художника. Да и сама его судьба словно замкнулась: Россия — Европа — Россия, или: рождение художника — отъезд и странствия — возвращение. Отъезд, быть может, и не состоялся бы. Но Гартман, обратив на себя внимание своими работами, получил специальную пенсию от Академии художеств. И, в сущности, своим странствиям, а значит, и своей судьбой, он был, в конце концов, обязан собственному таланту.

Жизнь в России. Проект обстройки Румянцевской площади, проект биржи, публичной библиотеки. Фасады зданий, планы, разрезы. Иконостасы в русском стиле и царские врата — для собора, который строился в Киеве (эти акварели экспонировались на Венской всемирной выставке в 1873 году). Обложки книг и журналов, рисованные Гартманом. И тут же — вторжение биографии. Виньетка: Гартман в костюме Мефистофеля (так он появился однажды на маскараде в Академии художеств), он облокотился на череп и смотрит, как арлекин замахнулся шпагой на другого мужчину, а дама прижалась к нему. И другая виньетка, сделанная в Белостоке: Гартман с будущей женой, они едут на осле.

Пестрота того мира, который создавал покойный архитектор, особенно бросалась в глаза, когда посетитель начинал осматривать работы, созданные в Европе. Рисунки, копии, кальки. На них — стулья (один — с русским узором); виньетки; серьги — то египетского, то персидского, то русского, «из плетешек», стиля, медальоны и броши. Рядом на одном рисунке (карандаш) жандарм приподнимает женщину, на другом (акварель) — зевающий, на третьем (это уже перо) — вид водопада в горном ущелье близ Парижа, тут же — хижина и фигурка монаха. Изображения орнаментов, храма, подсвечника, человеческих фигур, голов. Сад в Тюильри, Монмартр, крыша с дымящейся трубой, покрытая снегом... Гартман запечатлевал всё, на чем остановился почему-либо его глаз. Когда Стасов откликнется на эту выставку, он не случайно заметит: «...Одна половина этих рисунков ничем не напоминает архитектора. Все это бойкие, изящные наброски живописца-жанриста, множество сцен, типов, фигур из повседневной жизни, схваченных из среды того, что несло и кружилось вокруг него — на улицах и в церквях, в парижских катакомбах и польских монастырях, в римских переулках и лиможских деревнях, типы карнавальные а la Gavarni, рабочие в блузе и патеры верхом на осле с зонтиком под мышкой, французские молящиеся старухи, улыбающиеся изпод ермолки евреи, парижские тряпичники...» Но были и дивные пейзажи

с живописными руинами, с далями, с панорамой города. А то вдруг — изображена комната живописца: на стене — картины, одна стоит отдельно, прислоненная, повсюду некоторая неприбранность, шляпа на мольберте...

Мусоргский приходил сюда, на выставку, не раз. Один раз остановился у Тюильрийского сада. Карандашный рисунок. Аллея, множество детей, няньки... Почти рядом — акварель: парижские катакомбы с захоронениями. Черепа, уложенные рядами. В полумраке — три фигуры: проводник с фонарем и двое мужчин в цилиндрах. Это были архитектор Кенель и сам Гартман. Его неизбывное мальчишеское любопытство заставило спуститься в эту сумрачную преисподнюю. Дети в саду, живая жизнь, — и катакомбы, безмолвная речь мертвых. Контраст поразил.

Глаз композитора пробежал по одним эскизам, останавливался у других. Женщина в маскарадном костюме у парижской бульварной колонны... Уличные музыканты: мальчик со скрипкой и две женщины, одна из них с арфой... Крестьянский домик и рядом — мужчина, женщина и девочка... Каменная ограда, близ нее сидит крестьянка, а девочка протягивает к матери руки... Еще каменная ограда, полуразрушенная, и около — женщина и мальчик... Беспокойная рука Гартмана. Он любил запечатлевать строения, — ограда, или башня за деревьями, или деревянная будка. Но тут же — схваченные мгновения: женщина тащит корзинку на спине, мужчина везет тележку с поклажей, старик отдыхает около своей ноши, осел трется о дерево...

Лиможские рисунки заставили снова остановиться, долго разглядывать. Стена почти совсем развалилась, за нею церковь. А вот монах — стоит на коленях, молится. Чей-то профиль. Чья-то рука. Молодой человек в шляпе. И снова — контраст: голова ребенка — и рядом голова старика.

За рисунками вставала разноголосая жизнь лиможских жителей. Вот Гартман всматривается в старух. Одна стоит у забора сложа руки, другая — заснула на скамейке у стены, еще одна — в Лиможском соборе, сидит на стуле, в руках молитвенник и четки... И более пятидесяти рисунков самого собора.

Долго ли Мусоргский бродил по выставке? Сколько раз приходил, вот так путешествуя по жизни умершего товарища, вспоминая заодно и другие рисунки, ранее виденные, но сюда не попавшие? Потом, дома, в памяти вставали эти изображения. То старые замки, то тележка с лошадьёю. Тряпичник, отмеченный Стасовым, стоял расставив ноги, за ним был виден костер. А рядом — опять противоположности, которые соседствовали, сходились, сливались в общей парижской жизни: мальчик стоял у дверной

колонны — люди выносили гроб, следуя за священником.

Портреты двух евреев, подаренные некогда Витюшей, Мусоргский видел среди других сандомирских картин. Этот польский уголок выставки тоже хотелось разглядывать. Решетка, резная ручка ножа, орнаменты в костеле, детали церквей. И рядом — изба мужика, русские бани, колокольня и дом, старинная ратуша... Вот женщина, упавшая на колени. Рядом — корова.

Картины словно сами начинали звучать. Он ходил среди экспонатов, и один звуковой образ сменялся другим. Они то сталкивались, то — продолжали друг друга. Да и как могло быть иначе: сад в Тюильри, заполненный движением и детским гомоном, — и мрачно молчавшие, «застывшие» катакомбы, старые замки, где прошлое вставало как легенда, предание — и разноголосые улицы Лиможа, неугомное «настоящее»...

По возвращении в Россию Гартман уже больше работал над большими проектами. Тут были декорации с масками, крылатыми львами, лирой, человеческими фигурами; мозаичный пол; вазы, виньетки, орнаменты. Но была и работа по возобновлению «Руслана и Людмилы» на Мариинской сцене, — около двадцати акварельных рисунков. Столько же рисунков к балету «Трильби» для постановки на сцене Большого театра в Петербурге. Взгляд композитора скользнул по Трильби, духу огня, — она предстала в красном одеянии. На другом изображении — уже в зеленом костюме, со странным головным убором, с горящей лампочкой, да еще в рукавицах и раскаленной кочергой в руках. Другие персонажи, в своих особых костюмах, — то с крыльями бабочки, то в платье подобном цветочной корзине, то в платье из лучей... Потом пошли костюмы птички. В них что-то было особенно притягательное. Колибри — платье в перьях, за спиной крылышки, какаду — серый и зеленый, канарейка-нотариус в шапке из перьев... От детенышей канареек уже трудно было оторваться: ручки и ножки торчат наружу, на головы, как шлемы, надеты канареечные головки. «Балет невылупившихся птенцов»... Эта фраза могла мелькнуть в голове тогда, в тишине выставки. Можно ли было после этого внимательно смотреть изображения разукрашенных ваз, ламп, кружек, блюд. Или разглядывать проекты витрин: для шерстяных изделий, для шелковой материи, для мужских и женских шляп, для зонтиков... Занятней было видеть фигуры, изображенные Гартманом, которые появлялись рядом с ними, — то мужчина с лорнетом (внимательно разглядывает товары), то мальчик с хлыстиком в руках, то целые группы людей, то сам Гартман в белой шляпе, то англичанин в шотландской шапочке, а дама, что оперлась на его руку, отвернулась со скукой на лице. Еще три изображения запали в

душу. Гном, игрушка для детей, часы «Избушка Бабы-яги на курьих ножках» и каменные ворота для города Киева.

Храм при воротах не был «случайной деталью». Эти ворота городская дума замыслила поставить вместо деревянных, в память события 4 апреля 1866 года. Любой посетитель выставки мог прочитать это пояснение, и в памяти с неизбежностью вставал тот день, который восемь лет назад потряс Российскую империю: Дмитрий Каракозов, поднявший пистолет, государь, чудом избежавший гибели... Страшно было и само покушение, и то, что благие намерения в начале реформ не привели к умиротворению подданных. Звук этого выстрела будто и сейчас не угас, эхо его разлетелось по всей России. Теперь — в самом воздухе висела тревога. И тогда были молебны в храмах, и колокольные звоны в честь счастливого спасения Государя. Разлад русской жизни. Его можно было одолеть именно так: хор, церковное песнопение, и — колокола.

*

«Борис», тем временем, шел при переполненном зале. Мусоргского вызывали — и помногу раз — на каждом представлении. Билеты раскупались с невероятной быстротой. В одной из рецензий Ларош заметит: опера притягивает не только любопытных, — этим бы посмотреть один раз, — но и «энтузиастов». Они приходят снова и снова, когда опускается занавес, кричат: «Автора!» — в коридорах, на лестницах напевают отрывки из речитативов.

Рецензенты — всё те же имена — выступали уже по второму кругу. Злорадствовали, вспоминая статью Кюи. Цезаря уже окрестили по-новому: «Брут кучки». Само сочетание имен: «Цезарь — Брут», — невольно вызывало ехидную улыбку. Раскол между публикой и критикой был очевиден: зритель ломился. И в отзывах — то явно, то несколько туманно — вставал всё тот же навязчивый вопрос: «Почему?» Очевидный успех столь «антимзыкального» произведения объясняли счастливо выбранным сюжетом и удачной сценической обработкой.

С редким упорством находили источники музыкальной драмы Мусоргского то в Даргомыжском, то в Вагнере, то — особенно — в Серове, припоминая временами и Вебера, и Мейербера и даже Глюка. Все, что было Мусоргским и только Мусоргским, — вызывало по большей части раздражение: «...грубая последовательность квинт и октав, беспрестанно встречающиеся диссонансы, ничем не мотивированные и зачастую

неудачно разрешающиеся, присутствие нот в аккордах не свойственной тональности...» — и далее, далее, вплоть до «неожиданных интервалов в речитативе»^[172].

Герман Августович Ларош заметит даже, что «неестественность интервалов» в вокальных партиях «наповал убивает народно-русский стиль» оперы. Если бы развить это наблюдение! Если бы внимательнее вслушаться в музыку! Народно-русский стиль был одной из основ музыкального языка Мусоргского. Было и живое знание старинного знаменного пения, где параллельные кварты и параллельные октавы, раздражавшие критиков, были естественной частью голосоведения. «Каревский», «неправильный» для европейского уха мелос жил в душе композитора с детских лет. И был, вместе с тем, и не только редкий дар слышать интонацию живой речи, но и редкая способность «вслушиваться» в предметы и явления: в колокольный звон, в самый запах русской истории.

Ларош не мог этого услышать. Его ухо было настроено на «музыку как таковую», а не на музыкальное выражение жизни того или иного героя, предмета, явления. Коробило, что стих либретто временами выбивается в прозу, что в пушкинскую речь врывается стихия разговорного языка. Раздражаясь этим «реализмом» автора «Бориса», критик даже вздохнул: «Если б г. Мусоргский был менее под влиянием наших народных песен, он, быть может, заимствовал бы язык своей драмы исключительно из Помяловского и Решетникова и *тогда сделался бы реальнее, чем сама реальность...*» Да, Решетников и Помяловский в лучших вещах — это попытка маленького движения к народной речи. Имена Лескова и Гоголя на ум не приходили, хотя именно эта стихия войдет в оперу вместе с ее «рублеными речитативами». Странно, что Ларош, критик, несомненно, чуткий, хотя и до крайности предвзятый, выговаривает автору «Бориса Годунова» за искажение пушкинского текста и отдает должное музыкальной стороне его речитатива: «В его способе иллюстрировать повышение и понижение человеческого голоса, остановки, запинки и скороговорки видна несомненная наблюдательность, виден человек, умевший подмечать, как говорят люди, и одаренный чуткостью, которая угадывает специальный акцент минуты и индивидуальный акцент лица...»

Страсти по «Годунову» кипели. Один критический разбор следовал за другим. Пробудилась и русская литература. Николай Михайловский из «Отечественных записок», критик авторитетный, резкий сторонник «реального» направления, вдруг увидел, что не только на литературном поприще ломаются копья. Возглас, достойный русского писателя: «Какое, однако, удивительное и прекрасное явление пропустил я, прикованный к

литературе»... Русская музыка давно следила на литературой, и Глинка с «Русланом», и Даргомыжский с «Русалкой» и «Каменным гостем», и композиторы «новой русской школы». Литература словно и не замечала русскую музыку, слышала только европейцев. Лев Толстой даже мог сочинить вальс... в манере Шопена. И вот — литература, хоть на миг, но вдруг встрепенулась.

«В самом деле, музыканты наши до сих пор так много получали от народа, он дал им столько чудных мотивов, что пора бы уж и расплатиться с ним мало-мальски, в пределах музыки же, разумеется. Пора, наконец, вывести его в опере не только в стереотипной форме: „воины, девы, народ“. Г. Мусоргский сделал этот шаг...»

Музыкальная драма «Борис Годунов» все настойчивее сближалась с русской литературой. Вот и в названии статьи Лароша — «Мыслящий реалист в русской опере» — звучало эхо давней, напористой, наступательной статьи Дмитрия Писарева: «Мыслящий пролетариат». 25 февраля Герман Августович снова вернулся к «Борису». Каждый раз, сочиняя очередную статью, отрицал, отталкивал это сочинение, но оно всё никак не отпускало. Здесь он договорился до совсем уж прямых параллелей:

«Вторжение гражданского плача, столь обыкновенного в русской литературе, в русскую музыку, — явление небывалое; ни Даргомыжский, ни кто-либо из его адептов не думали об этом, и г. Мусоргский сделал положительно новый шаг на пути музыкального реализма».

Критик был готов согласиться, что и такая опера имеет право на существование, раз нечто подобное уже давно присутствует в лирике и драме. Теперь его, похоже, смущает лишь одно — «способ осуществления идеи, форма, техника, в которой эта идея проявляется».

Русская поэзия знала этот невероятный сдвиг. Некрасов, напитавший свои стихи гражданскими мотивами, не просто стал говорить о «злободневном», не просто впустил в поэзию «гражданский плач». Но вместе с ним преобразилась сама стихотворная речь. Она перестала быть изящной, «закругленной», она превратилась в стихотворный поток. Но какие мучительные, протяжные ноты пришли с этой «неизящностью», какая подлинность прорвалась в русскую лирику с этим некрасовским «завыванием»!

Всякий переворот, когда ломаются привычные эстетические «нормы», не просто утверждает новые «приемы». Он говорит о большем: возможно вообще иное «воззрение» на тот или иной предмет, то или иное явление. Возможны иные основы для творчества. Некрасов сказал своими стихами

об иных «основах» поэтической речи. И он настолько приобщился к народному языку, что стал и сам иной раз говорить почти по-крестьянски, — в «Коробейниках», в «Дядюшке Якове», других детских стихах.

Так же и Мусоргский ощутил, что могут быть «не школьные» основы голосоведения и вообще иные основы для создания произведения, нежели законы традиционной, западной гармонии.

Ларош и это свое наступление на оперу не мог не сопроводить оговорками: в нападках на композитора много верного, но... — «В пользу оперы говорит то смягчающее обстоятельство, что она первая в своем роде. Всякое начало трудно; всякое новое завоевание дается с бою, и поэтому мы не должны быть строги к тому, что нам кажется слабым или неудачным»...

Однако теперь среди нападавших на музыкальную драму объявился новый критик, Николай Страхов. «Почвенник», в свое время соратник Аполлона Григорьева и Достоевского, того же числа, 25 февраля, напечатает в цикле «Писем к редактору о нашем современном искусстве» первое «письмо» об опере. Его недоумение, похоже, — это лучшее, что он мог о ней сказать:

«Я слушал оперу, изучал либретто, разговаривал с врагами и приверженцами, читал рецензии музыкальных критиков — и до сих пор еще не пришел в себя от изумления. Представьте себе, что в этой опере самым непонятным образом сочетались всевозможные элементы, которые у нас бродят по Руси, что они явились в ней в самых грубых своих формах и образовали целое, беспримерное по своей чудовищности. Возьмите что хотите, — вы все здесь найдете. Наше невежество, наша безграмотность — есть; наша музыкальность, певучесть — есть. Отрицание искусства — есть; незаглушимая художественная жилка — есть; презрение к народу — есть. Уважение к Пушкину — есть; непонимание Пушкина — есть. Дерзкое стремление к оригинальности, к самобытности — есть; рабство перед самою узкою теориею — есть. Талант — есть; совершенная бесплодность, отсутствие художественной мысли — есть. — Таким образом получился в результате хаос невообразимый. Представьте притом, что это — опера. Вообразите огромную залу, оркестр, чудесные декорации (оставшиеся от постановки пушкинского „Бориса“), почти всех наших певцов и певиц, и публику, занявшую все места и рукоплещущую с восторгом. Каково зрелище!»

На этом Страхов не остановится. «Писем» об опере Мусоргского будет три. И каждое последующее — все злее и нетерпимее.

...Русские почвенники. Их голоса зазвучали в те годы, когда отзвук противостояния западников и славянофилов в самом воздухе русской

жизни был еще весьма ощутим. Одни тянулись к Европе, к ее культуре, к ее жизни, оглядывались на нее, полагая, что законы развития для всех народов одни и те же и потому России не избежать пути европейского прогресса. Другие различили в человеческой истории нечто иное: каждый народ — существо, живущее своим особым образом, которое и в общечеловеческой истории движется собственным путем. Славянофилы ощутили то, что давно было схвачено русской пословицей: что русскому радость — то немцу смерть. Нельзя вопреки природе того или иного народа навязывать ему чужое и чуждое.

Почвенники хотели примирить идейные разногласия русской жизни. Вслушаться в самую ее основу. И Достоевский пытался внушить то свое убеждение, которое он вынес с каторги, четыре года теснейшим образом общаясь с народом, с той его частью, которая прошла через самые тяжелые испытания. «Не люби ты меня, а люби ты мое», — вот что мог бы сказать русский мужик любому народолюбцу, который печется о его благополучии. Слушать народ, в коем таятся живые силы будущей русской истории, — вот чего хотели почвенники.

Разве не то же делал Мусоргский? Разве не вслушивался он в русского мужика, в русскую историю? И чем же он так рассердил «почвенника» Николая Николаевича Страхова? Тем, что «стихи г. Мусоргского» — это «какой-то уродливый набор слов»? Но Страхов обрушился на композитора не только с упреками на текст либретто. За этим «уродством» Страхов увидел большее:

«Уродливость и чудовищность — вот удивительный результат стремления к правде и реальности. „Борис Годунов“ весь так и расползается по клочкам. В нем нет ни одного места, которое не было бы испорчено и могло бы производить цельное впечатление. Исключение составляет одна сцена в корчме. Тут все стройно и согласно; кабак-кабаком; но ведь и этому кабаку не придано никакого смысла, никакой связи с оперой, и нельзя удовольствоваться одним отлично положенным на музыку кабаком, когда опера называется „Борис Годунов“ по Пушкину и Карамзину».

Все-таки Николай Николаевич Страхов оказался довольно странным почвенником. В начале 1874 года, 6 января, то есть почти за три недели до премьеры «Бориса», он вдруг обмолвился в одном из писем Н. Я. Данилевскому, что современная литература решительно возбуждает в нем злобу. «В ней очевидно господствует дух великорусского мужика. Чистые мужики, да еще костромские: Некрасов, Островский, Писемский, Потехин (все из Костромы), а к ним примыкают и Достоевский, и Салтыков, и

композитор Мусоргский...»^[173]

Чем не приглянулся великорусский мужик почвеннику Страхову, понять все-таки можно. Всего вероятнее, он видел в этом особом внимании «перекос», вредящий тому единству мира, его иерархии, которую он заявил совсем недавно в одной из главных своих теоретических работ — «Мир как целое». Но то ожесточение, которое стало сопутствовать его отношению к народолюбию русских писателей и композитора Мусоргского, не могло не окрасить и его восприятия «Бориса».

Граф Арсений Аркадьевич Голенищев-Кутузов припомнит, — спустя многие годы, — что Мусоргский на редкость спокойно переносил критику своей музыки. И выходил из себя, когда встречал критику либретто. Никакой странности тут, конечно, не было. Для той оперы, которая существовала «до Мусоргского» (отчасти даже — до Даргомыжского) — текст не был настолько важен: арию можно пропеть и на не очень «подходящий» для музыки текст. У него же слово как бы из себя рождало музыку. Текст «затвердевал» в звуках. Здесь, в умении «схватить» интонацию, он давно чувствовал свою особую силу. Здесь никакая критика ему не была страшна. Но если текст «не точен», значит — не точна сама основа его речитатива. И здесь какой-либо «сговорчивости» или «покладистости» от него ждать было бессмысленно.

Николай Страхов опять подвергал сомнению словесную основу оперы. И это уже был не ретроград-музыкант, мнение которого можно было бы посчитать случайным, но литератор весьма известный. Тем более что и на выводе «кабак кабаком» он не остановился. За вторым «письмом» последует и третье.

Современники, даже из наиболее чутких, редко обладают способностью услышать и оценить столь *новое* произведение. Есть явления, которые всего точнее можно разглядеть и расслышать лишь на значительном расстоянии, — слишком уж они велики. Страхов вглядывается, вслушивается и... — «Невозможно найти в опере той центральной точки или того основного контраста, который бы составлял ее руководящую нить, ее главный интерес. Народ — вот единственный общий пункт. Но так как народ выставлен совершенно бессодержательным, опера сама собою расплзается на клочки».

Конец звучал совершенно в духе письма Данилевскому, с тою же злостью: «По всему видно, что наш реализм ведет к порабощению искусства и не только не вносит в него новых сил, но ослабляет и те, которые в нем есть».

Спустя многие годы, уже утратив прежнюю юношескую восторженность и зачерствав в своем творчестве, Голенищев-Кутузов припомнит эту статью: «...Я, несмотря на мою приверженность к Мусоргскому, весь был на стороне Страхова».

Память человеческая — вещь диковинная. Часто убеждения поздних лет кажутся настолько естественными и неоспоримыми, что автор воспоминаний готов и прежнего себя видеть носителем если не совсем тех же, то близких воззрений. Если верить поздним словам Арсения Аркадьевича, успех «Бориса» был почти недоразумением:

«...Мусоргский очутился внезапно вне музыкальной сферы, окруженный лицами, которые были все что угодно: художники, архитекторы, профессора университетов, чиновники, адвокаты, — все, может быть, весьма почтенные люди, — но увы! не только не музыканты, но решительно ничего в музыке не смыслившие. Их-то суждению всецело доверялся Мусоргский, и это было для него тем легче, что суждения эти льстили его авторскому самолюбию. С их слов Мусоргский пришел к убеждению, что публика приветствовала его именно за те „новшества“, за тот музыкальный радикализм, которые были им проявлены в „Борисе“, за эти: „Ай, лихонько“, „Митюх, чего орем?“, „Туру, туру, петушок“, — за всех этих невозможных корчмарок и иезуитов, бродяг и юродивых Иванушек, которыми он от времени до времени наполнял сцену, прерывая течение драмы, нарушая ее единство и цельность, — словом, дополняя то, что не требовало никакого дополнения в великом и бессмертном творении Пушкина».

Увы, к этому времени Арсений Аркадьевич уже добился внимания критики, в том числе и Николая Николаевича Страхова. И в это время он, вне всякого сомнения, был на стороне последнего. Было ли так в марте 1874-го? Неужели их общение если не перед премьерой, то после — это неизбежные споры, где Кутузов защищает Пушкина, а Мусоргский стоит на своем? Неужели и он мог повторить все те же избитые мнения критиков, что «искажение» композитором сочинения Пушкина есть «непозволительное святотатство»? Чем же тогда объяснить, что именно в это время у них с Мусоргским возникает идея их маленькой «коммуны», — они уже говорят о том, что надо бы снять одну квартиру на двоих, чтобы можно было ежедневно делиться творческими планами? И конечно, мнение, что «Пушкин был вообще не в особенной чести у руководителей, и

следовательно, у Мусоргского», вряд ли можно посчитать справедливым. Даже если припомнить «писаревскую» закваску у Стасова, то все ж таки и пропушкинского «дяиньку» Никольского — тоже из *ближайшего* окружения Мусоргского — нельзя забывать.

Юный Арсений не был знаком с композитором во время работы над оперой. Услышав ее, он тоже, возможно, воспринял далеко не все. Но всеми его помыслами тогда руководила иная страсть: очень хотелось напечатать свои произведения. И Стасов, которому он посвятит свою поэму «Гашиш», и Мусоргский, готовый его стихи класть на музыку, очень могли здесь помочь. В конце октября он услышит в письмах от матери упреки: она волновалась о его будущем. Сам Голенищев-Кутузов свою судьбу связывал только с литературным трудом. Он сообщит о романсах, — большей частью Мусоргского, — написанных на его стихи^[174]. И где уж тогда, в 1874-м, был Николай Николаевич Страхов? Да и не «годуновская» ли стихия сподвигла начинающего поэта взяться за историческую драму «Смута»? Где-то в темных закоулках сознания Голенищева тогда, быть может, и тлел — едва-едва — огонек «протеста». Но покорный пока воздействию старшего товарища — именно Мусоргскому на отзыв он и посылает «народную сцену» из своей драмы.

Ответ Модеста Петровича — особого свойства. «Друга Арсения» он похваливает: «Присланная тобою народная сцена в большей ее части меня восхищает, и это восхищение тем знаменательнее, что я начинаю убеждаться в спокойствии кусочка моей совести по поводу твоего творчества». Далее — текст письма будто начинает слоиться. Композитор и поощряет, и наставляет. Но за этой письменной беседой встают и его собственные бессонные ночи, когда он брался за исторические труды и не читал, но вживался — в эпохи, в образы и «типажи», высвеченные историком, в «приметы времени».

«Да, милый друг, так, именно так следует относиться к исторической драме. Вчитаться, пронюхать, по всей подноготной прошествовать и перекинуть мозгами, да не раз, не два, а и сотню раз — буде сподобится».

Сам он, вживаясь в эпоху «Хованщины», в ее особость — с расколом, с теми петровскими широкими «шагами» истории, которые последуют за временем собственно «Хованщины» и эпохой правления Софьи, — прочитал уже библиотеку. Читал, перечитывал, перелистывал — и снова перечитывал, все более наполняясь воздухом и словом далеких времен. И в его собственное письмо уже начинали просачиваться словечки и обороты до очевидного несовременные: «буде сподобится», при «реченном» условии...

«Так надо относиться к исторической драме; но так ли, т. е. при одном ли только реченном условии, создается историческая драма? Шапки долой, грудь нараспашку и поговорим:

Люди растут, следовательно, растет и человеческое общество; соответствие требований развитого (по времени) человека с требованиями от него развитого (также по времени) человеческого общества есть искомая гармония, а путь к достижению этой искомой есть ожесточенная борьба, в чем бы она ни проявлялась».

Эта «ожесточенная борьба» — признак времени. Правда, у Мусоргского за этой фразой не только Чарлз Дарвин с его теорией «естественного подбора» и «выживания» видов, но и проштудированная некогда немецкая философия, а быть может, и «Левиафан» Гоббса. Но есть тут и «органический» взгляд на мир. Недавно он начертил на клавире «Бориса Годунова»: «Я разумею народ как великую личность, одушевленную единою идеею». Народ, общество, как и отдельный человек, — это живое существо, которое имеет свое детство, но которое взрослеет, переживает разные «возрасты». Как с этой «народной» личностью совладать художнику? С виду письмо Голенищеву-Кутузову всё более превращалось в трактат. На самом деле это — поиск. Он живет «Хованщиной» и в «Хованщине». Это *оттуда*, из *того* мира, он пытается перевести собственное ощущение на современный язык:

«Для современного художника отвлечение в идеал собственной задачи этого художника есть только половина, а то и частица труда в смысле творчества: такое отвлечение невольно настигает его как способ к ориентированию — та же поневолежная потребность в чувстве самосохранения. В одной правоте отвлечения своей задачи в идеал, хотя бы создание, при таких условиях, и росло на твердой почве, еще не должно и не может умиротворить бунтующего, пытливого духа истинного художника. Идеал должен воплотиться в духе времени, избранного художником, и обществу людей, нечувствительно для него самого (общества), безболезненно, ненасильственно, художник должен повелеть постигнуть всецело избранное им событие, вдохновиться им и должен повелеть с любовью, как страстно обожаемая женщина».

Да, сам он, Модест Петрович Мусоргский, давно уже вжил в эпоху стрелецких бунтов, в самый ее дух, и свой идеал пытался воплотить в чаяниях того далекого времени. В этом и была мучительной сама задача: «повелеть», заставить общество постигнуть избранное для художественного воплощения событие «с любовью», «ненасильственно», как это умеет делать с мужчиной «страстно обожаемая женщина».

Последний образ всё отчетливей высвечивал главную героиню «Хованщины», раскольницу Марфу. Будто вовсе не измыслен был им этот образ, но — списан с дорогого его сердцу лица. Туда, в далекие времена, он упрятал ту, чье присутствие в его жизни было столь насущно необходимым.

Но и это движение к прошлому, и явное, и скрытое от чужих глаз, должно отзываться в настоящем. Одни времена не просто «сменяются» другими. В каждом веке словно бы вызревают споры, залетевшие из прошлого, из будущего.

«Художественное обличие духа времени требует, возможно, редкого напоминания обществу современного его интересам (общества) склада, характера речи и способа выражений, — чем открытее и чище истинный, а не видимый только горизонт — тем легче и цельнее воспримет и вдохновится общество».

Почти кантовская «вещь в себе» всплывает из этих строчек. В творчестве есть горизонт только лишь «видимый» («вещь для нас», «явление»), и есть горизонт «истинный» («вещь сама по себе», «сущность»). Художник и в своем движении должен увидеть, «открыть» этот подлинный горизонт, за внешними приметами времени — и своего, и давнего — увидеть самую суть событий и чаяний. Ведь и теперь живет человек, и тогда жил тоже человек. Схватить самый лик стародавних времен. Но и за ним увидеть — общее. Арсению, похоже, не всегда давался и просто «колорит» времени. Он писал о смуте, о временах Василия Шуйского, а словно и не покидал свой XIX век. И начав письмо «за здравие», Мусоргский не может не проговориться. У его друга есть всё для большого поэта, но нет еще умения жить в иных временах, в иных судьбах. То есть — нет еще самого драматического начала.

«Арсений, ты силен, да не ретив: читай, проникай в то, что обнажает твою ахиллесову пятую. Кеневич обещал написать тебе о полезных для тебя книгах. (Книга мятежей и сказаний, еже содеяся): драгоценные книги, мой милый друг. Ты понял меня, вероятно».

Наставление — самое простое. Отсылка к историку, Владиславу Феофиловичу Кеневичу, к древнему сочинению — «Сказание и повесть еже содеяся в царствующем граде Москве и о расстриге Гришке Отрепьеве и о походе его». Этого пока не хватает Арсению для полноценного творчества на исторической почве. И свой «трактат», изложенный живой, «неприбранной» речью, композитор замыкает в круг. Начав с «шапки долой», завершает беседу: «Накроемся шапками, застегнем кафтан и до свидания».

Но после всей «эстетики» вдруг пробивается маленькая реплика с

потаенной грустью:

«Если не зазорно — напоминай иногда твоей маман, что я издали чувствую близко ее хорошую светлую душу, потому что обожал потерянную мною навсегда мою дорогую маман».

Уже близилась девятая годовщина смерти матери, и вместе с тем острее и неизбежнее мучило чувство полного одиночества. Спасти от него можно было только в работе.

Мир будущей музыкальной драмы давно «клокотал» в его душе, готов был вырваться даже в обыденную жизнь. Нельзя было отвлекаться. Руки не доходили даже до оркестровки нового варианта «Сеннахериба». Когда Корсаков, взявший хор Мусоргского в свой концерт, предложил его дооркестровать по-корсаковски, пришлось согласиться.

«Хованщина» звучала в голове. Казалось, ей нужно было бы отдать сейчас все силы. Но сколько сил взяла постановка «Бориса»! Сколько времени унесли элегические блуждания мимо витрин с рисунками на выставке Гартмана... И не успело отзвучать в душе воспоминание об ушедшем товарище, как пришло новое живописное открытие: Василий Верещагин.

*

Сначала в Публичную библиотеку к Стасову явился сам художник — хотел познакомиться с критиком, чьи статьи привлекли его внимание. Затем началась подготовка к выставке. Стасов ранее видел фотографии с картин художника-баталиста и тогда еще заметил особую его изобразительную силу. Теперь, только глянув на подлинники, обомлел. Позже будет вспоминать: «Наверное, на всем моем веку немного я испытывал впечатлений, равных впечатлению от этой громадной массы картин, то еще грязноватых и тусклых, то уже расстилающихся чудными нежными красками, то сверкающих, словно разноцветные жуки и бабочки на солнце»^[175].

Картины были выставлены в доме Министерства внутренних дел. Комнатки художнику отвели темные, тесные. Да и время было не самое лучшее для выставки — сырой и сумеречный март. Стасов посоветовал живописцу сделать над картинами ряд кровелек из коленкора, чтобы не мешал свет из окон. Некоторые же картины в особо затененных углах пришлось подсветить огнем.

С первого же дня успех выставки превзошел все ожидания: толпы

народа стекались к министерству. Да, выставка была бесплатная, да, каталог стоил всего пятак, но этих каталогов разошлось около тридцати тысяч! Чем взял художник? Особой своей темой? Мастерством?

Год назад, во время небывалого успеха своих картин в Англии, Верещагин пояснил, какое чувство водило его кистью:

«Варварство среднеазиатского населения так громадно, а экономическое и социальное положение в таком упадке, что чем скорее проникнет туда с того или другого конца европейская цивилизация, тем лучше. Если мои верные очерки помогут уничтожению недоверчивости английской публики к их естественным друзьям и соседям в Средней Азии, тягость путешествия и труд устройства выставки будут более чем вознаграждены».

Он не был империалистом. Он в ужас приходил от людских бедствий и от людской дикости. Потому со столь яростным упорством он создавал свой туркестанский цикл, который теперь предстал перед ошеломленным русским зрителем. Верещагин увел живопись от парадных портретов военачальников. От приглаженных, бравурных полотен. Даже за символическим «Апофеозом войны», — выжженная степь, пирамида из человеческих черепов, к которой слетелись со всех сторон вороны, — чувствовался жесткий реализм.

Да, он писал не отдельными картинами, он писал циклами. Не случайно обмолвился о своих полотнах — «очерки». Но там, где вместо одной картины нужно написать десять, двадцать, там нужна невероятная работоспособность. Верещагин был человеком, словно не знавшим усталости.

Зритель толкался, чтобы увидеть своими глазами самаркандскую войну. Азиаты и русские, их жестокое столкновение.

Картины превращались в дневник событий. Июнь 1868-го, русские отстояли Самарканд. На картине — груды тел мертвых азиатов и русские победители у водруженного над крепостной стеной знамени: лежат спокойненько на животе, покуривая трубки. Другой эпизод — «Нападают врасплох!». Группа солдат, окруженная вражьими всадниками, сомкнулась спинами, готовая достойно встретить свой последний час. А вот и другие живописные очерки... «Представляют трофеи». Восточный дворец со всей его роскошью. У трона — бухарский эмир, перед ним — груды черепов, он, высматривая что-то, расталкивает их ногой. Кругом — его подданные в халатах, с неподвижными лицами. «Торжествуют»... — площадь в Самарканде, расписная мечеть, на земле — пестрая толпа, мулла исступленно проповедует силу Аллаха, вокруг площади, на шестах, — головы русских. «Смертельно раненный»... — солдат бежит, в ужасе

сжимая руками смертельную рану. «Парламентеры» — всадники в халатах, налетевшие с криком «сдавайся!», и казаки, легшие за конями, готовые к последнему отпору.

Одна картина особенно останавливала глаз. «Забытый». Похоже, Мусоргский долго стоял у этого полотна. Стасов не раз будет вспоминать ее, иногда расписывая до деталей:

«Вечер, желтый и потухающий среди безотрадной пустыни; вдали горы, и тут на этой красивой сцене война, сухая и жестокая, — это живо напомнило мне поэтическую картину в чудном „Валерике“ Лермонтова. Но на этот раз присутствовал как главное действующее лицо один актер, который никогда не приходил прежде в голову всем тысячам „военных живописцев“, пожинавших лавры в Европе: это бедный солдат, убитый в бою и забытый в поле. Вдали, за речкой, уходят „свои“, может быть для того, чтобы с ними скоро случилось, с каждым по очереди, то же самое, что с этим. А тут летят с неба тучей гости: орлы машут широкими крыльями, а вороны целой стаей спустились и собираются начинать богатый пир; одна уже села на грудь бедному убитому, разметавшему руки по земле, и красным ярким язычком пронзительно кричит. Рядом валяется не нужное уже более ружье. Мне казалось, все сердце болезненно переворачивалось у того, кто задумал и написал эту картину. Какие там должно быть били ключом любовь, нежность и негодование! Видано ли когда что-нибудь подобное у всех „баталистов“, вместе сложенных?»

Картина, ставшая душевной трагедией. Генерал Кауфман, главный начальник Туркестана, которого сам Верещагин почитал за человека великодушного и благородного, несколькими полотнами был рассержен. И перед своим штабом выговаривал художнику, что русские отряды никогда не оставляют на поле убитых, что художник «налгал». Потом взял слово один статский генерал, — и этот договорился уже до «клеветы на христоролюбивое русское воинство».

Верещагин был вне себя. Он снял с экспозиции три свои картины, — «Забытый», «Окружили — преследуют», «Вошли», — отвез домой, разрезал и сжег в печи. Генерал Гейнс, товарищ художника, навещавший его во всякий день выставки, увидит: Верещагин лежит, завернувшись в плед, в печи тлеют остатки погибших полотен.

Того же дня Верещагин появится у Стасова в библиотеке. Он был бледен, трясся:

— Дал плюху этим господам!

Что можно было доказать художнику, который и сам был ошеломлен содеянным? «Это преступление, так слушаться нервов! — все никак не мог

прийти в себя от услышанного Стасов. — Этих господ все равно не проймешь!» Верещагин молчал, ходил по залу. Вставал у окна. Опирался на подоконник. Снова ходил...

Скоро прошел слух: художник уничтожил полотна, поскольку они вызвали неудовольствие государя. И Стасов был уже вынужден вступить за Его Величество. Александр, осматривая коллекцию Верещагина, выразил честному художнику только свое восхищение.

Что повлекло Мусоргского к погибшей картине? На его долю такое выпадало уже не раз: и живое внимание слушателей, и ругань критики, иной раз доходившей до бесчинства. От «Забытого» осталась лишь фотография. Можно было вглядываться в черно-белое изображение, пытаться мысленно восстановить подлинник. Павший солдат среди слетевшихся стервятников. Не таковой ли становится иной раз и судьба художника? Мучительное одиночество. Даже после смерти.

«Без солнца». «Картинки с выставки»

В сознании клубилось какое-то не во всем еще отчетливое ощущение будущей оперы, — всё явственней начинались видеться характеры, звучали музыкальные фразы. Схваченные воображением, они излучались образами будущих героев, пробивались отдельными репликами. Слова либретто рождались вместе с их музыкой, и весь очерк будущего произведения был еще податлив, еще слушался, еще можно было изменить многое, — и отдельные образы, и персонажей, и возможные эпизоды, — пока всё не запечатлелось в окончательном своем виде.

«Бах» не сразу почувствовал, что Мусорянин снова напитывается творческой силой. Он всё еще не мог забыть историю с венком. 28 марта, раздраженный Мусоргским и Корсаковым, — они не пришли к нему вечером слушать Антона Рубинштейна, который *так* исполнил шумановский «Карнавал»! — Стасов черкнет брату Дмитрию: «Навряд ли в *нынешнем* своем положении они что-нибудь прибавили бы!»

Но уже на следующий день застылый скепсис «*généralissime*» начинает плавиться и улетучиваться: «Мусорянин, кажется, удерживается от вина (надолго ли?) и понемножку опять принимается за сочинения». Значит, Мусоргский приходил? Показывал что-то из «Хованщины»?

Но музыкальная драма уходит в сторону. Столько раз исхоженная выставка Гартмана снова и снова встает в памяти композитора. Перед его мысленным взором предстают не люди из далекой Московии, но рисунки

покойного друга. Эмбрионы будущих музыкальных тем трепещут, мелькают в голове, реют в воздухе. Что-то он попробовал изобразить для «généralissime», какие-то обрывки успел сыграть в мае Римлянину, до его отъезда на юг России. Но и эти, еще «не вылупившиеся» темы, осколки будущих пьес, пока не могут отвердеть в законченном виде. Из звуковой магмы, рожденной проектами и картинами Гартмана, стала проступать выставка Верещагина. Картина павшего словно стояла перед глазами: лежит убитый, раскинув руки, на труп слетелось воронье... К живописным впечатлениям прибавились и стихи Арсения.

Комнатка тесная, тихая, милая;
Тень непроглядная, тень безответная;
Дума глубокая, песня унылая;
В бьющемся сердце надежда заветная;
Тайный полет за мгновеньем мгновения;
Взор неподвижный на счастье далекое;
Много сомнения, много терпения...
Вот она, ночь моя — ночь одинокая!

Мусоргский столько раз переживал это: в тесной комнате, один, когда не с кем поделиться своими мыслями, когда с мрачной тоскою вспоминаешь нескончаемые дела в министерстве, а будущие произведения зовут тебя и страдают от твоего невнимания.

Весь апрель новые музыкальные идеи одолевали его. «Хованщина», выставка Гартмана, выставка Верещагина, стихи Голенищева-Кутузова, — никогда он, кажется, не ощущал такого обилия замыслов.

Именно этого Мусоргского, которого совсем затянул мир его звуков, и увидит Иван Сергеевич Тургенев. В письме, отправленном Полине Виардо, — его удивление, даже ошеломленность. Встретил композитора на обеде у Осипа Афанасьевича Петрова, знаменитого баса, который и в своем преклонном возрасте пел, имел подлинный успех. Тургенев и хотел в эту среду, 21 мая, навестить старика, поднести ему романс Полины. Тот растрогался, и спел, и был очарован. Но дальше... Такой музыкальной программы Иван Сергеевич никак не ожидал. Анна Яковлевна, супруга Петрова, шестидесяти лет, не имея ни одного верхнего зуба, поет ему два романса Мусоргского, — странных, трогательных. И голос ее поразил своей неожиданной молодостью и выразительностью. Вечером, вспоминая этот обед, Иван Сергеевич торопится передать впечатление в письме к

Полине: «Я был совершенно изумлен и растроган — до слез, уверяю вас». Но то, что было дальше, поразило писателя еще больше. И в письме он уже не сдерживает ни своего изумления, ни той силы, которая вдруг пролилась на него из новой услышанной музыки.

«Этот Мусоргский сыграл нам — и нельзя сказать спел — прохрипел — несколько отрывков из своей оперы и из другой, которую сейчас сочиняет, и, право же, мне это показалось самобытным, интересным! Старый Петров спел свою партию старого монаха, пьяницы и ерника (его зовут Варлаам, посмотрите перевод Пушкина, сделанный Виардо) — превосходно. Я начинаю верить, что у всего этого есть будущее. — Мусоргский отдаленно напоминает Глинку; только нос у него совершенно красный (к сожалению, он пьяница), глаза тусклые, но красивые, и маленькие поджатые губы на крупном лице с отвислыми щеками. — Он мне понравился; очень естественен и сдержан. Он сыграл нам вступление к своей новой опере. Это слегка напоминает Вагнера, но красиво и проникновенно. — Итак, вперед, господа русские!!»

Вряд ли Тургенев слышал окончательный вариант вступления к «Хованщине», тот самый «Рассвет на Москве-реке», который должен был воплотиться лишь через несколько месяцев. Скорее — его набросочный вариант, полуимпровизацию. И Вагнер тут появился лишь потому, что Иван Сергеевич не мог слышать хотя бы «Ночь на Лысой горе». Но он, еще недавно столь скептически смотревший на русскую музыку, несомненно пережил чувство близкое к потрясению. Вряд ли он мог до конца проникнуться этой музыкой, слишком она была неожиданной, не похожей на ту, которую он привык слушать. Но скрытую в ней мощь он не мог не ощутить. Впечатление было столь сильным, что Тургенев захотел ознакомиться — словно забыв прежние свои нападки — уже со всей новой русской школой, когда его пригласил к себе Стасов на музыкальный вечер. Тем более, что должен был быть и Антон Рубинштейн, его-то Тургенев хорошо знал. 25 мая Иван Сергеевич и увидит их всех — Кюи, Бородина, Римского-Корсакова с супругой, Мусоргского. Был и Рубинштейн, с которым Тургенев расцеловался. Антон Григорьевич играл Шумана, Бетховена, Шопена. Не то писатель так расчувствовался, не то просто схватил спазм, но он стал мучиться почечной коликой. Боли стали столь резкими, что он уже не мог ни стоять, ни сидеть, ни лежать... Что вышел за вечер! Тургенева скрутило, он в холодном поту. Музыканты в ужасе, уже послали за доктором. Благо, Бородин мог оказать хоть какую-то в столь неподходящих условиях помощь. Потом явившийся доктор заставил проглотить обезболивающее, измученного Тургенева обложили горячими

салфетками, горчичниками. Лишь через два часа он сумел, в сопровождении молодых людей, добраться до своей гостиницы. В более полном виде новая русская музыка так и не была им услышана.

*

Тургенев промелькнул в жизни композитора в самое фантастическое время. Тот клубок замыслов, в котором Мусоргский утонул в апреле, уже начал воплощаться в нечто законченное. 7 мая явилось первое чудо: стихотворение «В четырех стенах» — «Комнатка тесная, тихая, милая...» — легло на музыку. Мажор, — он столь часто проглядывал в этой вещи, — мог показаться странным для столь невеселого произведения. Это были всего лишь отрадные мгновения: комнатка — милая, надежда — заветная, счастье — далекое... А само движение музыки — как охватившее оцепенение... Одиночество — не столько как переживание, сколько как состояние.

Но стоило только освободиться от стихотворения Арсения, как тут же стала мучить погибшая картина Верещагина. 15 мая они с Николаем Щербачевым сойдутся у Голенищева-Кутузова. Черемис, прямо в тетради Арсения, начал набрасывать текст. Написал: «Забывтый». Ниже строчкой — «память картины В. Верещагина»... Потом начал писать нелепые свои четверостишия.

Столь дурных стихов Мусоргский давно не читывал. Знакомые мотивы: судьба, молодая жена. И как-то все бессмысленно, дежурно исполнено. А когда Черемис продолжил свое сомнительное стихотворчество от первого лица, можно было лишь покачать головой, да разве что улыбнуться:

В могилу мой труп не сложили,
Не нужен был крест... и она
Не знает, ни те, кто любили,
Что сплю я без крыши и дна...

Слова не хотели соединиться даже в более или менее внятную фразу. Труп «складывать» в могилу!.. «И она не знает, ни те, кто любили, что сплю я...» — почти бессмысленное нагромождение слов. А поговорку «ни дна, ни покрывки» Черемис превратил в совершенную графоманию.

Мусоргский пробежал текст, отпускал реплики, подчеркивал наиболее дикие обороты.

...Вам жалко, что видеть не может
Она — молодая вдова,
Как хищники милова гложат,
Как сохнет его голова.

Читал, посмеивался, оставляя на полях иронические замечания. У «Вам жалко...» приписал: «Еще бы, особенно поэта». Закончив свое простодушное пошучивание над сочинением Черемиса — наложил резолюцию: «Стихотропательство господина де-Щербачева, заметное в черновой тетради графа Арсения Голенищева-Кутузова. Сей случай и достоверность свидетельствую М. Мусоргский. Учинено и то и другое 15 мая 74 г.».

Арсений, слава Богу, согласился написать, а то бы невоплощенная вещь начала терзать. С его текстом музыка уже не могла не зазвучать — сумрачная, порывистая.

Он смерть нашел в краю чужом,
В краю чужом, в бою с врагом;
Но враг друзьями побежден,—
Друзья ликуют, только он
На поле битвы позабыт,
Один лежит.

Маршеобразное движение, с глубинными отзвуками траурного шествия. И, вместе с тем, скандирование — словно резкие прыжки ворона, его перескоки с груди павшего на голову, с хлопаньем крыльев, отрывистыми поворотами головы, жесткими ударами клюва. Второй куплет не повторял музыкально первый, но стал развитием темы, еще более нагнетавшей напряжение:

И между тем как жадный вран
Пьет кровь его из свежих ран
И точит незакрытый глаз,
Грозивший смертью в смерти час,

И, насладившись, пьян и сыт,
Долой летит —...

Тут, внезапно, и начинала звучать мелодия — протяжная, как народная песня:

Далёко там, в краю родном,
Мать кормит сына под окном...

Из тихого печального напева проступила колыбельная:

«А-гу, а-гу, не плачь, сынок,
Вернется тятя. Пирожок
Тогда на радостях дружку
Я испеку...»

И колыбельная сыну — музыкальным эхо на первую строчку («Он смерть нашел в краю чужом...») — перетекала в сумрачную и краткую колыбельную павшему отцу:

А тот — забыт, один лежит...

Баллада могла показаться столь простой в своей ритмике, что ее легко было воспринять как музыкальный плакат. Но музыка каждой строфы не повторяла музыку других строф. Она шла дальше, то развивая начальное впечатление от музыки, то звуча тихим контрастом резкому началу. В «колыбельной» части в басу сохранялось воспоминание о тревожном начале. Последняя фраза соединила всё: и сумрачную музыку первых фраз, и убаюкивающие интонации «колыбельной».

Следом сразу хлынула музыка на стихи Арсения. Можно ли было назвать это романсами? Скорее — музыкальные монологи. И что-то родственное, какое-то безнадежное спокойствие сквозило в них. Романсы-монологи рождались друг за другом, он сам ощущал необыкновенное воодушевление. Та музыкальная волна, которая началась в мае, шла и шла. 7-го — «В четырех стенах», потом цикл перебивается музыкой баллады «Забытый», но уже 19-го закончен 2-й номер, «Меня ты в толпе не

узнала...», в ночь с 19-го на 20-е — «Окончен праздный, шумный день...», 2 июня — 4-й монолог, «Скучай». Это уже, несомненно, был цикл. С точным и емким названием: «Без солнца».

Каждое произведение — еще одна ночь. Он мог припомнить много таких ночей. Днем была служба, вечером могли случиться музыкальные встречи. Ночь — время, когда он мог отдаться своим замыслам (отрадное, творческое время!) или воспоминаниям (горьким, безутешным, с которыми особенно остро он чувствовал нынешнее одиночество). Уже девять лет, как не было с ним матери. Она скончалась в такие же весенние дни, когда день становился все длинней и хотелось жить светлыми надеждами. Недавняя выставка умершего друга тоже посещала его воспоминания. Для Гартмана уже навсегда пришло это время — «без солнца». Но и в своей жизни Мусоргский мог ощутить то же безотрадное чувство, — после того, как их кружок стал медленно рассыпаться, когда прежние единомышленники уже обнаруживали и равнодушие друг к другу, и даже полное непонимание. Сидеть при тусклом свете свечи в ночном полумраке, вспоминать, ощущая в душе безнадежный покой: «Вот она, ночь моя — ночь одинокая...»

Когда Голенищев-Кутузов будет уже известным поэтом, он заметит в воспоминаниях о Мусоргском, что его стихи, взятые композитором, — это были только «минутные настроения в фетовском роде». Здесь и вправду было что-то фетовское, было и что-то от Алексея Константиновича Толстого. Но размер первого стихотворения словно пришел из лермонтовского:

Тучки небесные, вечные странники!
Степью лазурною, цепью жемчужною
Мчитесь вы, будто как я же, изгнанники,
С милого севера в сторону южную...

Рядом с этим певучим стихотворением «В четырех стенах» кажется произведением слишком бледным, слишком камерным. И все же магия ритмики здесь сохранилась. К одной строчке из «Тучек» Лермонтова — «... Зависть ли тайная? злоба ль открытая?» — интонация Голенищева-Кутузова подходит совсем близко.

«Альбом стихотворений гр. А. Голенищева-Кутузова» — такой подзаголовок даст композитор своему циклу. Первые четыре произведения из этого альбома, написанные с начала мая до самого начала июня — под пером композитора преобразились из «фетовских мотивов» в дневник

ночных мыслей и ночных чувств. Сначала — замкнутое пространство комнаты, потом — печальное воспоминание:

Меня ты в толпе не узнала —
Твой взгляд не сказал ничего...

В третьей пьесе — «Окончен праздный, шумный день...» — уже цепь воспоминаний, «годов утраченных страницы». Появление из сонма унылых призраков любимой тени отзывается «Заклинанием» Пушкина. Но там с первых же строк нагнетается странное, «потустороннее» чувство:

О, если правда, что в ночи,
Когда покоятся живые,
И с неба лунные лучи
Скользят на камни гробовые...

И подлинным заклинанием звучит призыв: «Явись, возлюбленная тень...»

У Голенищева стихотворение лишено этой сумрачной энергии. Здесь «Тень» — всего лишь отблеск былого:

Как будто вновь, вдыхая яд
Весенних, страстных сновидений,
В душе я воскрешаю ряд
Надежд, порывов, заблуждений...

Внешне — такая же аскетичная, как и предыдущие пьесы, и полная напряженного, тайного драматизма. Пейзажные строки из начала монолога: «Все тихо. Майской ночи тень столицу спящую объемлет...» — отзовутся в просветленной музыке слов: «Лишь тень, одна из всех теней, явилась мне, дыша любовью...» Музыка берет на себя роль драматургического начала, наполняет слова, написанные Голенищевым-Кутузовым, новым, более глубоким смыслом. Мерцающий свет петербургских светлых ночей рождает в памяти дорогой образ, и отрадное видение пробуждает вместе с тем и острое чувство утраты.

После сонма видений, пробегающих перед мысленным взором в

третьем монологе, четвертая пьеса звучит снова камерно, «тесно», как и первая. Но монолог обращен не к себе. Здесь в цикле появляется третий женский образ:

Скучай. Ты создана для скуки.
Без жгучих чувств отрады нет...

Иронический тон стихотворения преобразуется музыкой с грустным вступлением, который повторяется перед каждым «куплетом». Здесь не только мягкая насмешка над бесцельно проходящей жизнью, здесь и — сожаление, и — особая мысль-чувство: так и проходит жизнь человеческая.

Если вытянуть из стихотворений Голенищева самые «говорящие» строки, зазвучит не просто мрачное — несмотря на частый мажор — оцепенение души, но и особая последовательность сумрачных переживаний:

— Вот она, ночь моя — ночь одинокая!

— ...Мгновенье... я в нем перенес всей прошлой любви наслажденье,
всю горечь забвенья и слез!

— Годов утраченных страницы... В душе я воскрешаю ряд надежд,
порывов, заблуждений... Лишь тень, одна из всех теней, явилась мне, дыша любовью...

— Скучай. С рожденья до могилы заране путь начертан твой...

В написанных четырех монологах — словно движение по кругу: одиночество — вспыхнувшее воспоминание о некогда пережитых мгновениях счастья — образ любимого лица, тень из мира умерших, навестившая душу на миг... — и снова одиночество, но уже с чувством полной бессмысленности жизни, которое — чуть ли не через четверть века — столь мучительно точно выразит Александр Блок:

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи еще хоть четверть века —
Всё будет так. Исхода нет.

Умрешь — начнешь опять сначала,
И повторится всё, как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь.

Жуткая рябь Леты, реки из загробного мира, реки забвения, колыхается в этом стихотворении. Арсений Голенищев-Кутузов на протяжении всей жизни будет тянуться к этому мраку, его он не раз будет пытаться выразить в стихах. Но чтобы сказать о «мире ином», ему не хватало подлинной поэтической силы. Быть может — и поэтической отваги. Почувствовать на своем лице дыхание темной бездны, — на это решится далеко не каждый. Зато особая сила — подобная мрачной простоте Блока — жила в Мусоргском. Он своею музыкой многократно усилил хоть и небольшое, но подлинное лирическое дарование Кутузова. Аккомпанемент этих монологов был прост до невероятного. Суровая аскетика выразительных средств лишь усиливала впечатление странно замершей души. Любые эмоциональные всплески гасятся возвращениями к исходному оцепенению.

Прикоснулся композитор и к словам. Всего более — в четвертой пьесе, в первой ее строфе.

Скучай — ты создана для скуки,
Тебе иного дела нет;
Ломай и голову, и руки —
Тебе на все один ответ!

Этот текст Голенищева-Кутузова Мусоргский менял, вероятно, не только потому, что фраза «ломай и голову, и руки...» при слишком буквальном ее понимании превращалась в комическую. В трех «мусоргских» строках звучало нечто, выводящее за пределы этого монолога, за пределы цикла:

— *Без жгучих чувств отрады нет*, — память о некогда пережитом, и как созвучно тому внезапному признанию, которое однажды — полутора годами раньше — прозвучало в письме Стасову: «Если сильная, пылкая и любимая женщина сжимает крепко в своих объятиях любимого ею человека, то, хотя и сознается насилие, но из объятий не хочется вырваться, п. ч. это насилие — „через край блаженство“...»

— *Как нет возврата без разлуки...* — не только то чувство, которое мог он пережить, возвращаясь в родные места или навещая дорогих сердцу людей. Но и те, с кем разлучился навсегда, — он уже испытывал эту странную горькую отраду, — могли навестить его внезапным своим явлением, — в воспоминании или как в третьей пьесе: «Лишь тень, одна из

всех теней, явилась мне, дыша любовью...»

— *Как без боренья нет побед...* — Это он мог вынести из своей композиторской несговорчивости, из долгого, мучительного пути «Бориса» на сцену. И после пережитого совсем недавно, он снова ощутил в себе то особое, творческое борение, которое и после написанных пяти романсов продолжало разгораться в его душе. Закончив четвертую пьесу цикла «Без солнца», он уже ощущал тесноту вокальной музыки. Критики в отзывах на «Бориса» бросали скептические реплики в сторону его умения писать инструментальные вещи. Они и стали вдруг рождаться, номер за номером. С самого начала июня. То необычайное произведение, которое войдет в историю под названием «Картинки с выставки».

*

Светились июньские ночи. Днем на улицах взгляд то и дело натывался на процессии извозчиков, на повозки, груженные мебелью. По Неве заскользили лодки, набитые всяким скарбом. Петербург пустел, разъезжался, расселялся подачам. А ночь трепетала живым сиянием. В опустелом городе сквозило что-то неизъяснимое. Пройдет двадцать лет, и Арсений Аркадьевич Голенищев-Кутузов, вглядываясь в зачарованный мир летнего Петербурга, напишет стихотворение «Заря во всю ночь», — стихотворение не без характерных для него слабостей, когда автор не замечает, насколько уже «стерты» его эпитеты, и все же — одно из лучших:

Было поздно; в душе замирающий шум
Пережитого дня был чуть слышен;
Сумрак вешнего бреда, видений и дум
Надвигался — волшебен и пышен.
В нем росли очертанья дремучих дерев,
В нем туманились гладкие воды;
Шла заря от заката к востоку — садов
Проникая вершины и своды.
И боролась ночь с этой белой зарей,
И боролись — радость с печалью,
Непроглядная грусть с незакатной мечтой,
Ближний сумрак с сияющей далью.
И заря побеждала, и ночь не могла
Заключить ее в своды темницы —

И победная радость росла, всё росла
Вместе с пламенем юной денницы.

И в 1874-м Мусоргский видел этот «ближний сумрак с сияющей далью». И его охватывали минуты «непроглядной грусти», которые сменялись мгновениями «незакатной мечты». Он ощущал в груди что-то неизъяснимое. Опять образы Виктора Гартмана стояли перед его взором. И он торопился запечатлеть звуками всплывавшие в памяти рисунки. Те эмбрионы фортепианных пьес, которые уже проступали в неясных очертаниях еще в апреле, словно застыли в воздухе. Они стали наливаясь звуковой плотью, стали увязываться в нечто чрезвычайно причудливое, разнообразное и, вместе с тем, невероятно стройное. Он услышал свои шаги на посмертной выставке Витюши Гартмана, и эта прогулка зазвучала русскими распевками, когда сначала вступает один голос, а потом — множество голосов подхватывает тему и распевает ее, распевает. И только стихнет этот хор — снова одинокий голос ведет мелодию. И снова ее подхватывают разом другие голоса. Не только сам Модест Петрович шел рядом с этими звуками, но вставала за ними вся Русь, не то крестьянская, не то мастеровая. И вот выплыл из прошлого первый рисунок — гном. Колченогий. Диковинный. Странный...

Пьесы рождались одна за другой. Они выстраивались, связывались, сталкивались... Сюита прославилась «прогулками». Каждая из которых звучала иначе, нежели раньше — то быстрее, то медленней, то с раздумчивой грустью, то — бодро и легко.

Для «Баха» — в запарке, очнувшись от своих рукописей, — набросал однажды письмецо-отчетец. Это была среда. Кажется, 12 июня. Он только-только подходил к середине своей сюиты. И так не хотелось останавливаться, что приходилось жертвовать музыкальным вечером, на который зазывал Стасов:

«Мой дорогой *généralissime*, Гартман кипит, как кипел „Борис“, — звуки и мысль в воздухе повисли, глотаю и объедаюсь, едва успеваю царапать на бумаге. Пишу 4-й № — связки хороши (на „*promenade*“). Хочу скорее и надежнее сделать. Моя физиономия в интермедах видна. До сих пор считаю удачным. Обнимаю Вас и понимаю, что Вы меня благословляете — дайте же Ваше благословение! Мусорянин».

Кажется, здесь он остановился. В левом верхнем углу — наискось — приписал: «Не могу быть у Вас».

И — не мог уже прервать мысленной беседы с *généralissime* —

докончил об уже сочиненном:

«Номинация курьезна: „Promenade (in modo russo)“ № 1. „Gnomus“ — *intermezzo* (*intermezzo* не надписано); № 2. „Il vecchio castello“ — *intermezzo* (тоже без надписи); № 3. „Tuilleries“ (*dispute d'enfants après jeux*), прямо в лоб № 4. „Sandomirzsko bydio“ (*le telegue*) (*le telegue*, разумеется, не надписано, — так между нами). Как хорошо работается. Мусорянин».

Но и тут не удержался, прибавил о том, что уже реяло в воздухе: «Хочу примахнуть Витюшкиных евреев».

...Спустя годы Стасов постарается припомнить те изображения из посмертной коллекции работ Гартмана, которые Мусоргский запечатлел в звуках. В его списочке застыли эти образы, застыла и сама их последовательность. Начиная с «Promenade (in modo russo)», то есть — с «Прогулки» («в русском стиле»):

«Вступление носит название: „Promenade“.

№ 1. „Gnomus“ — рисунок, изображающий маленького гнома, неуклюже шагающего на кривых ножках.

№ 2. „Il vecchio castello“. Средневековый замок, перед которым трубадур поет песню.

№ 3. „Tuilleries. Dispute d'enfants après jeux“. Аллея тюипьерийского сада со множеством детей и нянек.

№ 4. „Bydlo“. Польская телега на огромных колесах, запряженная волами.

№ 5. „Балет невылупившихся птенцов“. Картинка Гартмана для постановки одной живописной сцены в балете „Трильби“.

№ 6. „Два польских еврея, богатый и бедный“.

№ 7. „Limoges. Le marche“. Французские бабы, ожесточенно спорящие на рынке.

№ 8. „Catacombae“. На картинке Гартмана представлен он сам, рассматривающий парижские катакомбы при свете фонаря.

№ 9. „Избушка на курьих ножках“. Рисунок Гартмана изображал часы в виде избушки Бабы-яги на курьих ножках. Мусоргский прибавил поезд Бабы-яги в ступе.

№ 10. „Богатырские ворота в Киеве“. Рисунок Гартмана представлял его проект городских ворот для Киева в древнерусском массивном стиле с главой в виде славянского шлема».

Рисунки и проекты покойного товарища. Никто тогда не знал, что пройдут десятилетия, и многие из этих работ исчезнут, растворятся во времени, будто и сами были частью зыбких петербургских призраков, столь

полюбившихся русской литературе. От Гнома, детской игрушки, задуманной для рождественской елки 1869 года в Клубе Художников, осталось лишь упоминание в каталоге для выставки Гартмана, составленном Николаем Собко. И несколько реплик современников. Из них проступает фигура неуклюжего щелкунчика: длинные ноги — ручки щипцов, в рот вставлялся орех... Рисунок был выполнен сепией, — то есть гном был изображен в желтовато-коричневых тонах. В музыке он вышел живописнее: выскочил из неясного сумрака. То скачет, спотыкаясь, то медленно шествует, переставляя ноги-ходули. Он жуток, но и сам боится. Сердится, иногда — жалобно вскрикивает, стонет. И как внезапно возник из какого-то зыбкого морока, — также фантастично исчезает.

Старый замок — еще загадочнее. В каталоге — два рисунка. На одном — замок с башней, остроконечной крышей, со стеной и воротами. На другом — двухбашенный замок. Рядом с которым из них был помещен трубадур, каталог Собко умалчивает. Но звук трубы явственно выпекает именно его партию. Трубадур поет, — и в музыке запечатлевается что-то старинное; его аккомпанемент аскетичен, бас удерживает все ту же медленно «пульсирующую» ноту^[176]. За печальной элегией (в которой — в какой-то момент — нарастает драматическое начало, чтобы тут же угаснуть) слышится даль веков.

«Тюильрийский сад» был изображен карандашом. Мусоргский увидел в нем не только детей и нянек, но и мальчишеский спор, который разгорается, переходит в потасовку... И эта картина тоже растаяла в дебрях времен.

Польская телега с огромными колесами, отраженная в пьесе «Быдло», — одно из самых загадочных изображений. Из множества рисунков Гартмана, запечатлевших Сандомир, — соборы, орнаменты в костеле, детали церквей, старинная ратуша... Есть изба, есть колокольня, есть корова... Тележка была набросана еще в Италии, но огромные колеса... Или рисунок не попал в каталог выставки? Или Мусоргский и Стасов видели его где-то еще? Пьеса была названа «быдло», то есть — «скот». Грузный ход темы мог изображать и телегу. Но все же тут чувствуется нечто более мучительное, изнурительное, тяжкое. Соизмеримое с движением бурлаков, или мастеровых, которые, наваливаясь грудью, вращают огромный ворот, поднимающий гигантский колокол. И сила, и тяжесть, и усталость запечатлелись в пьесе.

И резким контрастом — с писком, детским гомоном, — «Балет невылупившихся птенцов». Акварельных эскизов к фантастическому балету «Трильби» у Гартмана было множество. Но взор Мусоргского

притягивался к самым странным рисункам: дети, наряженные в птенцов канарейки, в скорлупах-латах, с желтыми «клювастыми» шапочками, к рукавам приторочены крылышки, ножки в чулочках, как лапки. А в музыке — щебет, счастливый писк, скачки на шатких птичьих ножках, которые разъезжаются и скользят... — Скорее, птенцы, нежели дети.

«Хочу примахнуть Витюшкиных евреев», — это о своих картинах, которые Гартман подарил в начальную пору их знакомства. В каталоге запечатлены оба карандашных портрета: «Богатый еврей, в меховой шапке» и «Бедный сандомирский жид». В музыке — сначала тема «богатого», — властная, сильная. Затем, в ответ, — жалкие «причитания» бедного. И вот уже обе темы сплетаются, — и грозные возгласы «богатого», его не терпящие никакого прекословия жесты, и заискивание «бедного», его стонущий голосок.

Лиможские рисунки Гартмана запечатлели собор, стены, монахов, головы и силуэты его жителей. В каталоге нет и упоминания о рынке. Не то рисунок был увиден вне выставки, не то игра воображения композитора воссоздала этот «Лиможский рынок». В автографе Мусоргского — на французском — запечатлена целая сценка. Сначала набросал: «Большая новость: Господин Пимпан из Панта-Панталеона только что нашел свою корову: Беглянку. „Да, сударыня, это было вчера. — Нет, сударыня, это было третьего дня. Ну, да, сударыня, корова бродила по соседству. — Ну, нет, сударыня, корова вовсе не бродила... и т. д.“». В таком виде «программка» показалась монотонной. Композитор перечеркнул текст. Напишет новый: «Большая новость: господин Пьюсанжу только что нашел свою корову Беглянку. Но лиможские кумушки не вполне согласны по поводу этого случая, потому что госпожа Рамбурсак приобрела себе прекрасные фарфоровые зубы, между тем как у господина Панта-Панталеона мешающий ему нос все время остается красным как пион».

Здесь уже можно было улыбнуться: не просто спор, но сама несурезица такого рода новостей запечатлелась в коротеньком словесном пояснении. И все же в названии композитор оставит лишь три фразы: «Лимож. Рынок. Большая новость».

В той картинке, которая была запечатлена словами, — сутолока, нескладица и разноголосица всяких слухов. Сплетня летит, обрастая побочными сюжетами, оплетаясь другими «новостями», которые к первой не имеют уже никакого отношения.

Еще более выразительно эта суматоха, с переругиваниями, передразниваниями, резкой и быстрой жестикуляцией, запечатлелась в музыке. Моторный ритм «заводит» сплетниц, и он же резко обрывается,

словно наткнувшись на преграду. Твердые созвучия, — долгие, темные, с гулким эхом, рисуют римские катакомбы. На акварели был изображен сам Гартман с архитектором Кенелем, оба — в цилиндрах. Рядом, в картузе, стоял проводник с фонарем. Свет выхватил угол, стену, низкий потолок, квадратный столб, ряды черепов, поставленных один на другой... Из загробного рокота «каменных» аккордов на мгновение вырывается одинокий, вызывающий голос... Из сумрачных созвучий вырастает мерцающая тема, — преображенная «прогулка», открывшая сюиту. В рукописи пьесы Мусоргский приписал: «NB. Латинский текст: с мертвыми на мертвом языке. Ладно бы латинский текст: творческий дух умершего Гартмана ведет меня к черепам, вызывает к ним, черепа тихо засветились».

Стихающий звук катакомб прерывается резкими прыжками следующей пьесы: «Баба-яга». Рисунок «Избушка Бабы-яги на курьих ножках» запечатлел часы в стиле XIV века из бронзы с эмалью. Избушка «в русском стиле», с резными подзорами и наличниками, золотистого цвета. На крыше — двухголовый конек, с извивистой гривой, похожий на змея. Посередине — большой циферблат, изукрашенный такими же резными узорами. На часах — без двадцати двух двенадцать. Время приближается к полдню? К полночи?

В музыке слышна сама хозяйка избушки, ее колченогие прыжки, удары клюкой, залихватская песня (совершенно в русском духе), подплясывание и подскакивание ступы...

В середине пьеса преображается. Таинственное тремоло, дрожание звука. Тихие, будто «воздушные», но твердые шаги...

Музыку, даже «сюжетную», трудно пересказать. Почти невозможно. Одни толкователи «Картинок с выставки» увидят здесь минутное преображение Яги, кривой и страшной ведьмы, в прекрасную фею. Другие услышат бормотание колдуньи, насылающей на мир свои заклятия. Стасов, бросив фразу: «Мусоргский прибавил поезд Бабы-яги в ступе», — кажется, именно здесь расслышал полет. И действительно, на высоте звуки становятся тише, лишь шумит ветер в ушах, дрожат седые космы, складки одежды... Удаленность земного мира очень ощутима в музыке средней части. И какая-то зачарованность, волшебная странность фантастического мира. Почти, как в волшебном описании Гоголя, где Хома Брут летел с ведьмою на спине:

«Обращенный месячный серп светлел на небе. Робкое полночное сияние, как сквозное покрывало, ложилось легко и дымилось на земле. Леса, луга, небо, долины — все, казалось, как будто спало с открытыми глазами. Ветер хоть бы раз вспорхнул где-нибудь. В ночной свежести было

что-то влажно-теплое. Тени от деревьев и кустов, как кометы, острыми клинами падали на отлогую равнину...»

Но за средней частью — снова скачки, удары, злая ругань. Взмахи помелом, взметание над землей. И необузданное, яростное движение Бабы-яги словно врывается в первые аккорды последней пьесы, «Богатырские ворота».

Проект каменных ворот в Киеве, созданный Гартманом, — это было не только изображение фасада ворот, с аркой, изукрашенной огромным узорчатым кокошником, и колокольней в три пролета с куполом, наподобие славянского шлема. Но были здесь и боковые фасады, и план ворот, и ворота в разрезе. Стасов, описывая выставку, прибавит еще несколько деталей о колокольне («выложена узорами из кирпичей, поставленных на ребро и на угол всякими древними русскими фигурами»). Для церкви, которая примыкала к воротам, Гартман набросал — в общих чертах — иконостас...

И все же на проекте ворота не кажутся такими уж «богатырскими». Конечно, «Картинки с выставки» Мусоргского — это больше, нежели «программная музыка». Это первая серьезная попытка синтеза искусств. И все же Мусоргский мог идти от картины, но дать совсем иной характер. В музыке слышны и гусли, и преображенная музыка «Прогулки». Но размах ее — невероятный. Его «ворота» могут «рассыпать» ворота Гартмана одним лишь дуновением от створ.

Но эта музыка — не только явленное «богатырство». В середине пьесы начинает вдруг звучать — тихо, сдержанно — православное песнопение. После еще одного взлета «богатырской темы» — снова песнопение, протяжное, печальное. И начинают звонить колокола. Сначала ухают низкие, тревожно, потом к ним присоединяются высокие, и весь минорный лад звона начинает светлеть, из скорбного превращается в праздничный, и — в этих звонах — возвращается начальная «богатырская» тема, укрепляясь, становясь все более твердой, неколебимой. И весь цикл завершается последними ударами, со «взлетом» и последним аккордом.

Колокольные звоны в завершающей пьесе — это не просто «краска». Это — символ русской жизни, русской истории. В Европе колокол раскачивают — и бьют по неподвижному языку. В России раскачивают язык. Потому и сам колокол мог заметно увеличиваться в размерах. Удар гигантского колокола — это многоярусный «аккорд», в который вплетаются инфра-и ультразвук. «Аккорд» единственный, не похожий ни на какие другие.

Большие колокола — насущные голоса русской жизни. Их низкий гул,

огибая препятствия, плыл над землей на далекие расстояния. Звенигородский благовест долетал до Москвы, города — во времена смут, вражеских нашествий или народного торжества — могли переговариваться колоколами. Расширение государства и утяжеление колоколов — два сопряженных между собой явления. При Грозном Россия движется на восток, обретает Сибирь. Следом, при царе Борисе, появляется Большой Годуновский колокол.

К середине XVII века уже отчетливо проступили черты и европейской, и русской звонницы. В Европе появляются карильоны (на колоколах можно вызванивать мелодии). Русские звонницы рождали музыку, где вертикаль господствует, где важен голос («аккорд») колокола и взаимное их созвучие. Большие — средние — маленькие колокола: здесь утверждается звуковая иерархия, звуковая «вертикаль». Огромные колокола будут изумлять заезжих европейцев величиной и мощностью голоса. Звучание колокола, отлитого Григорьевым, чужеземцы будут сравнивать с ударами грома.

Большие колокола отчетливо «прочертили» на необъятных просторах России и звуковую и духовную вертикаль. Их звучание, их *слово* — которое разносится на дальние расстояния, — стягивают необъятные просторы России в единое целое.

Уже в XX веке Скрябин скажет то, что изначально лежало в глубинной сущности музыки: созвучие — это эмбрион мелодии, ее «зародыш», ее «формула», из которой она растет. Русские колокола и говорят такими «ежемоментными» мелодиями. Привычная нам музыка живет во времени. Колокол, с его мелодией, сжатой в один удар, в пульсирующее созвучие, — дает четырехмерное звучание. Здесь время уже «есть» и «сразу», это сжатое в созвучие, в «собор» звуков, мироощущение и даже мировоззрение.

Звучание колокола — всегда напоминание. Человек — пусть на мгновение — забывает о «суете сует», приближается к вечному, к «образу и подобию». Колокола в финале «Картинок» — это и память об усопшем товарище, и голос России, и всеобщее согласие, собор.

*

Как можно было услышать «Картинки с выставки» в 1874-м? Что думали друзья? Современники? Мусоргский готовил рукопись к изданию, но она так и не увидит света при жизни композитора. Круг людей, их знавший, был невероятно тесен.

Спустя многие годы Арсений Аркадьевич Голенищев-Кутузов

припомнит эти, быть может, лучшие времена их общения с Мусоргским. Зрелый поэт, ставший к тому времени закоренелым консерватором не только в своих воззрениях, но и в художественных предпочтениях, начертает самую нелепую и дикую карикатуру на сочинение бывшего товарища:

«...Вскоре при сочинении музыкальных иллюстраций к „Картинкам с выставки“ архитектора Гартмана он дошел до апогея того направления музыкального радикализма, до тех „новых берегов“ и „силы пододонной“ — куда так усердно толкали его почитатели и почитательницы его „Райков“ и „Савишен“. В музыке этих иллюстраций, как их называл Мусоргский, изобразились котята, дети, баба-яга, избушка на куриных ножках, катакомбы, какие-то ворота, даже телеги гремят колесами, и все это не в шутку, а уже „всурьез“. Восторгам почитателей и почитательниц не было конца, но зато многие друзья Мусоргского и особенно его товарищи-композиторы призадумались не на шутку и, слушая „новинку“, с недоумением покачивали головами. Недоумения эти, конечно, были замечены Мусоргским, да и сам он, кажется, почувствовал, что хватил, как говорится, „через край“».

Арсений Аркадьевич смог увидеть только лишь «натурализм». Похоже, что и в тот знаменательный год самой их горячей дружбы он без особого интереса слушал фортепианную сюиту Мусоргского. Иначе вряд ли бы птенцов обозвал «котятами». Но и такой отзыв имеет свою ценность. Именно так и могло воспринимать эту музыку большинство современников композитора. Здесь всё было странно, всё непривычно, даже диковинно. И раз уж и для «не услышавшего» Голенищева-Кутузова телега «гремела колесами», значит одна особенность музыки Мусоргского здесь высветилась с особой силой. Он умел ее делать *видимой*. Иллюзия именно картинок возникала у слушателя совершенно произвольно. Музыка стала здесь какой-то иной, «не такой». Романтики давно уже шли к чему-то подобному, и конечно Роберт Шуман, быть может, его «Бабочки» или, тем более, «Карнавал» помнились Мусоргскому. Но его собственные музыкальные «картинки» стали уже совершенно *зримыми*.

Владимир Владимирович Стасов, слушая «Картинки», восхищаясь ими, в сущности, услышит примерно то же, что и Голенищев. Только для него подобный «музыкальный радикализм» — это и есть главное завоевание современного искусства. Он и в живописи прежде всего будет искать реализма, отображения действительности, даже когда живописец изображает сказочный или фантастический сюжет. Но пройдут годы, десятилетия... Наступит время, когда сочинение Мусоргского станет одной

из самых знаменитых сюит в мировой музыке. Морис Равель услышит в ней симфонические краски и «оденет» музыку Мусоргского в оркестровый «костюм», словно отвечая критикам композитора, которые в том, 1874 году столь настойчиво повторяли, что автор «Годунова» совершенно не способен к инструментальной музыке.

В «Картинки с выставки» будут все более и более вслушиваться; ухо человеческое, — быть может, под воздействием музыки уже двадцатого века, — начнет здесь различать и то, чего не могли уловить современники. Придут попытки и другого, глубокого прочтения. Одна из самых знаменитых исполнительниц, Мария Вениаминовна Юдина, оставит свой словесный комментарий к «Картинкам». И уловит не только особое единство этого цикла, но и его духовную основу.

Если смотреть на музыку как на Откровение, то оно запечатлется в любом подлинном произведении. Звук — сродни молитве, которая несет в себе сокровенное Слово. Музыкальный язык великих композиторов, с неизбежными для таких произведений тайными знаками, символами, сродни иконописи с ее энергией Божественного Света. Икона — зримая молитва, музыка — возглашаемая. И в этом ряду великих произведений «Картинки с выставки» — «произведение всеобъемлющее и единственное по своему значению — художественному и духовному — во всей истории музыки». Тайнопись «Картинок» можно постичь, двигаясь сразу в двух планах: что рождает воображение при звучании музыки и какие подлинные смыслы стоят за этой реальностью. Тогда и станет ясным, что «Картинки» — не театр, не «зрелище», но «философская картина бытия».

Нужно услышать в «Прогулке» интонации знаменного распева. Нужно уловить в «Гноме» не только сказочного карлика, потому что здесь запечатлелось «искажение человеческой — от начала благодатной — природы». Нужно понять, что «Быдло» — нечто большее, нежели телега, запряженная волами: «Ни волам, ни даже лошади не посвятил бы Модест Петрович такое величавое траурное шествие в прозрачном, хрустальном *gis-moll*. Быть может, потому и взял композитор эту светящуюся тональность, чтобы мы с вами и прозрели сквозь нее к более глубокому постижению бытия». Человек обречен трудиться «в поте лица своего», и сама эта библейская истина глубже только лишь социального прочтения этой пьесы. «Два еврея, богатый и бедный» — не только «сценка», но запечатленный в звуках отсыл к притчам о богатых и бедных. «Лиможский рынок» — не одно лишь рыночное веселье и зубоскальство, но и — ко всему — «изгнание торгующих из храма». «Римские катакомбы» — это пребывание «вне хронологического, земного счета времени»,

духовидческое общение с иной жизнью — посмертной жизнью усопших. Потому-то катакомбы столь протяженны в реальном пространстве и столь «сжато» присутствуют в пространстве музыкальном. «Избушка на курьих ножках» с Бабой-ягой — не только «удары клюки и ступы», не просто «угрозы», но «апокалипсический образ всяческой нечисти, злой смерти и ее чарующих миражей». И в «Богатырских воротах» запечатлелся не проект Гартмана «в древнерусском массивном стиле», но «чаемый итог всей отечественной истории», «синтез русской культуры», картина соборного созидания. И, конечно, «прогулки», которые соединяют цикл в нерасторжимое целое, — это не только «интермедии», но «музыкальные преобразования»: в них меняется лад, интонация, а значит, и само состояние души.

Картинки породят множество толкований. Вдруг будет обнаружена их симметричность, «созвучие» образов, которые словно бы сходятся к центру концентрическими кругами: «Прогулка» — «Богатырские ворота» (русское начало), «Гном» — «Баба-яга» (фантастическое), «Старинный замок» — «Римские катакомбы» (древность, говорящая о вечности), «Тюильрийский сад» — «Лиможский рынок» («суета сует» — в мире детском и мире взрослых), «Быдло» — «Два еврея, богатый и бедный» (тягота земного существования). В самом центре — «Балет невылупившихся птенцов». Может показаться, что центром этой звуковой вселенной стала забавная шутка. Но если припомнить, что сказала об этом совершенно необыкновенном произведении Мария Юдина, центр мироздания начинает выглядеть совершенно иным:

«„Балет невылупившихся птенцов“ — самая загадочная по названию пьеса. Это тени, явленные из иного мира, сотканые призрачным и раздражительным звучанием; это еще не свершившееся настоящее, но уже осязаемое в звуковом воплощении — яйцо как прообраз первовещи до ее воплощения, потенция материи тварного мира».

Так что же в центре самого загадочного музыкального произведения. Шутка? Или — «Мировое яйцо», распираемое живою силою, давшее первую трещину в самом начале рождения мира? Если Мусоргский ощутил в центре мироздания это «яйцо-вселенную», он сроднился, по крайней мере в свете этих белых ночей 1874-го, с самыми древними народами, когда-либо населявшими землю. Их мифология, даже — пред-мифология, родилась из этого «Мирового яйца».

Но, быть может, «невылупившиеся птенцы» — это мир эмбрионов, пра-форм, готовых воплотиться в мир тварный? И тогда рядом с «Картинками» Мусоргского встает и эллинский мыслитель Платон,

который пытался постигнуть мир идей, порождающий из себя земные формы, и многочисленные платоники и философы-идеалисты последующих времен, вплоть до знакомых ему немецких классиков от Канта до Гегеля, узревшие в земных явлениях их идеальную первооснову. Встанет рядом и современник Мусоргского Дмитрий Иванович Менделеев, воплотивший эту идею в своей знаменитой таблице, в периодическом законе, где каждый химический элемент имеет свою «идею». И другой современник, что был на семнадцать лет моложе, Василий Васильевич Розанов, увидевший мир «потенций», «возможностей», которые окружают нас, желая стать действительностью. И тогда «Картинки» — особый род музыкального повествования о творческом начале мира, от зарождения пра-идей до их воплощения в разных явлениях и лицах. Человеческое «я» начинает путешествие по этому миру, сначала углубляясь, достигая его центра, его творческого ядра, а затем — с иным знанием о жизни — поднимаясь вновь к своему земному бытию.

*

Философский план музыкального сочинения всегда с неизбежностью будет многосмыслен, будет обнаруживать возможность многих толкований. Но при любом толковании для его воплощения нужен был и особый музыкальный язык. Когда рукопись Мусоргского будут готовить к печати, Николай Андреевич Римский-Корсаков постарается ее «причесать», убирая все, как ему казалось, «корявости» голосоведения. Мусоргский пользовался параллельными октавами, невозможными в классической европейской музыке. Когда — много позже — будет опубликован подлинник, станет очевидным, что голосоведение в «Картинках» вовсе не есть «незнание» или «корявость». Оно опирается на иные законы. Во многом — связанные с русским народным голосоведением и знаменными распевами, как в «Прогулке», отчасти — продиктованные самим образом, как набегающие друг на друга секунды в «Птенцах». Внимательное прочтение подлинника способно ошеломить, настолько неожиданно высветились законы музыкального языка Мусоргского в этом его необыкновенном сочинении^[177].

«Прогулка», пролог всей этой «Картинной галереи», строилась по закону нарастания звукового ряда: от пяти звуков — до одиннадцати. Двенадцатый, си, не прозвучавший в «прогулке», — стал первым звуком (как до-бемоль) и важной тональной «опорой» второй пьесы, «Гном». Тот

же странный закон обнаружится и при движении от «Быдла» к «Птенцам», переходе из «Лиможского рынка» в «Римские катакомбы». Каждый раз вторая пьеса — своим звуковым «материалом» и звуковыми тяготениями как бы дополняла и восполняла первую. В «Двух евреях, богатом и бедном» зазвучал не только контрапункт противопоставленных живых голосов, но и «контрапункт» тональностей. Тот особый случай, который станет естественным для музыки двадцатого века, названный «политональностью». Во всей сюите заметно постепенное нарастание хроматизмов. Оно идет волнами, но к моменту появления «Избушки на курьих ножках» с Бабой-ягой становится наивысшим. То напряжение, которое нагнетается с этими хроматизмами, самая «угловатость» мира «Картинок», разрешается в «диатонику», величавую «плавность» линий «Богатырских ворот». И каждый раз гармоническая «неожиданность» наполнялась смыслом. «Картинки» располагались «контрастом» одна по отношению к другой, но, вместе с тем, — взаимодополняли друг друга. Их «диатоническое» начало, после многих разнообразных искажений, вновь возрождалось в финале. И в каждой пьесе гармонический рисунок был особый, неповторимый.

У Мусоргского, начиная с «Савишны», с «Интермеццо», с «Ночи на Лысой горе», чуть ли не каждое произведение становилось открытием нового музыкального мира. «Картинки» стали апофеозом самого разнообразия тайных музыкальных законов. Язык аналогий неизбежен, когда словом нужно запечатлеть звуковой мир. Старший современник Мусоргского, Николай Лобачевский, совершит в математике нечто подобное тому, что будет сделано композитором в области музыкального языка.

Каждый человек, начиная изучение геометрии, узнает несколько аксиом, которые нужно принять на веру. Одна из самых знаменитых: параллельные линии не пересекаются, сколь бы «длинными» они ни были. Но стоит лишь взглянуть на обычный глобус, и уже здесь появится совсем иной геометрический мир. Два соседних меридиана, начертанных на нем, параллельны у экватора. И они же — сходятся в одной точке на полюсах. Треугольник на плоскости всегда имеет одну и ту же сумму углов: «сто восемьдесят градусов». Если на глобусе прочертить треугольник, стороны которого лягут на два меридиана, сошедшихся на полюсе, и на экватор, сумма углов окажется на девяносто градусов больше: геометрия на шаре живет по несколько иным законам, нежели геометрия на плоскости.

Геометрия Лобачевского была еще более странной. Его мир лежал на той поверхности, которую математики называют «седлом». Чтобы уложить

на эту диковинную поверхность обыкновенный прямоугольник, придется выгнуть его так, чтобы два противоположных края пошли вниз, а два других (тоже противоположных) — вверх. Позже математики увидят, что могут существовать различные пространства с различной кривизной. И каждая будет иметь «свою» геометрию.

У Мусоргского «музыкальное» пространство «Картинок» было еще причудливее. Мир его звуковых «тяготений» словно переместился с привычной музыкальной плоскости на какую-то иную «поверхность», и те музыкальные законы, которые ранее казались незыблемыми, теперь обрели совсем иное очертание. Более того, каждая пьеса, каждая «картинка» норовила проявиться в своей особой «музыкальной геометрии». Самый мир «Картинок» — пестрый, живой, неповторимый. «Звуковое пространство» Мусоргского возникает каждый раз заново, из рождаемого образа. Картина мира неотделима от «наблюдателя», как в физике XX века, и от самого изображения. «Прогулка» хотела быть «распевной», во время движения она — как внимание чуткого зрителя — расширяла «диапазон» восприятия, то есть свою палитру звуков. Гном, напротив, требовал «скачков», «угловатых» движений; «Птенцы» — нагромождения «секундных» созвучий; «Старый замок» и «Быдло» — ритмической монотонности, «Два еврея» и «Баба-яга» — его разнообразия. «Богатырские ворота» должны были слить в себе и «традиционность», и композиционные новшества с вкраплением песнопений и колокольного звона. Мусоргский, не податливый на увещевания «учиться у классики», презиравший всякое ученичество, пошел по пути рождения нового гармонического языка. «Гном», «Балет невылупившихся птенцов», «Баба-яга» и многое другое — это лики новых гармоний. «Катакомбы» — доводят это своеобразие до преобладания вертикали (созвучий) над горизонталью (мелодией). «Богатырские ворота» — соединяют вертикаль с горизонталью в сияющий звуковой крест.

При всей пестроте «Картинок», этот мир был един. Движение человеческой души по разным мирам. «Моя физиономия в интермедах видна», — не случайная обмолвка в письме к Стасову. Каждое проведение «Прогулки» запечатлевает «душу», — она вбирает в себя то один рисунок, то другой, и каждый раз находит в себе особый отклик. Это и есть ее жизнь.

Первая прогулка, открывшая сюиту, — изначальная «душа» со склонностью к «распевности», ее тягой к «артельности», желанием быть одним из голосов общего хора. После уродливого «Гнома» прогулка идет «пьяно», — душа «притихла», задумалась. После старинного замка,

напоенная характерной для Мусоргского любовью к истории, к древности, его способности «оживлять» в воображении эту древность, — «душа» идет бодрее, громче. И все же перед следующим изображением — замирает, начинает вглядываться в «Тюильрийский сад», в детские игры и детские ссоры. Тут же — без «прогулки» — взгляд переходит на соседний рисунок, «Быдло». И после этого ощущения тяжести ноши земной — «прогулка» идет тихо, печально, протяжно. За «Балетом птенцов» и «Двумя евреями» — «прогулка», словно предчувствуя сумятицу лиможского рынка, становится снова бодрой. Пять раз «прогулка» идет то как вступление, то в виде интермедий. В шестой раз она вольтется в саму пьесу — «С мертвыми на мертвом языке». Душа Мусоргского идет вслед за творческим духом Гартмана, она словно погружается в загробный мир, но оттуда покойный друг выводит к мерцающему свету, к выходу. И здесь — после нового испытания «миром иным», нечистью, особенно бушующей в свой день и час, последняя пьеса, «Богатырские ворота», которая полна отголосков из первоначальной «Прогулки», она становится как бы преображением этой темы. Это — последнее, «седьмое» и «соборное» воплощение человеческой души.

Семь раз душа человека откликается на мир «Картинок». Случайное число? Или так и было изначально задумано? Или — всего вернее — в дни рождения произведения композитор почувствовал необходимость этих семи проведений, от спокойного, «зрительского», до «сочувствующего», наконец — словно вошедшего в самый мир «Картинок» и преображенного. Но эти семь «хождений» — словно семь дней недели. Быть может — страстной недели, когда решается судьба всего мира? Тогда, после страстной пятницы, после креста, наступает шестой день, самый сумрачный. Христа нет на земле. Его душа погружается в мир теней. И Мусоргский встречается с духом Гартмана, в катакомбах, именно в это сумеречное время. Но и преображение темы «Прогулки» в «Богатырских воротах», с песнопениями, с колокольным звоном, — полнится тогда идеей *воскресения*. Душа композитора прошла по миру, созданному ушедшим товарищем, коснулась мира мертвых — и воскресла для нового творчества.

*

Свою необыкновенную сюиту он написал менее чем за три недели. Дату в конце рукописи поставил: «22 июня 1874 г. Петроград».

Столицу заливал свет белых ночей. Образы, рожденные им, теперь

жили рядом, в этом сиянии. За два дня до того черкнул записочку *generalissime*. Тот словно чувствовал, что Мусорянин теперь весь в сочинительстве, и уже подкинул идейку — написать третью сатиру, о «Раке»-Лароше, дабы она встала бы в один ряд с «Классиком» и «Райком». Композитор уже предвкушает и эту работу, вслед за «Картинками». Только поставить точку — и отчего бы не покорпеть и над сатирой? Все обошлось пока отписочкой «Баху», но это диковинное усатое существо, выползшее из народной поговорки («когда на горе рак свистнет»), уже закопошилось где-то рядом с самыми фантастичными из его только что рожденных «Картинок».

Двадцать третьего, перед самой купальской ночью, Мусоргский побывал в Парголове, у Стасовых. Встретился там и с Николаем Лодыженским. Тот с пристальным вниманием слушал новые вещи Мусоргского — и «Забытого», и «Без солнца», и «Картинки». Сыграл и кое-что свое. Потом показал фотографический портрет Листа, купленный для Римского-Корсакова, и оставил его пока, до возвращения Римлянина, Мусоргскому.

Стасов встречей был чрезвычайно воодушевлен. На следующий день черкнет дочери, Софье Медведевой, что Мусорянин «хотя и крепко попивает, но все-таки делает чудесные вещи и затевает новую оперу».

Вряд ли «новой» Стасов назвал бы «Хованщину». Не явился ли тогда, накануне Ивана Купала, замысел совершенно иной, с веселой чертовщиной? Творческий напор был и вправду столь силен, что не только силуэты из «Хованщины» снова засветились в его воображении, но проступило там и совсем новое сочинение, с иными, совсем непохожими на давнюю эпоху лицами. Мусоргский упомянет новый замысел через месяц, в письме к Любови Ивановне Кармалиной. Поблагодарит вторично за присланный раскольничий напев — для «Хованщины». Он и раньше ожидал, что у раскольников должны сохраниться в песнопении особые «украшения» — «разводы», когда слог мелодически распевается^[178]. И то, что подспудно ожидаемое так явственно проступило, его порадовало, о чем он и упомянет с присущей ему причудливостью. Но тут же вдруг и присовокупит:

«Но в воздухе звучит глагол „подтянуть“ и „Хованщина“ явится (буде суждено) попозже, а раньше представится комическая опера „Сорочинская ярмарка“, по Гоголю. Это хорошо как экономия творческих сил. Два пудовика: „Борис“ и „Хованщина“ рядом могут придавить, а тут еще, т. е. в комической опере, та существенная польза, что характеры и обстановка обусловлены иною местностью, иным историческим бытом и новой для

меня народностью. Матерьялы украинского напева, до такой степени малоизвестные, что непризнанные знатоки считают их подделкою (подо что?), накопились в изрядном количестве. Словом, работа начеку: лишь бы сил да разума. Но тем временем и „Хованщина“ не дремлет».

Замысел наплывал на замысел, творческих сил, казалось, у него было с переизбытком. Он даже готов был их тратить по милым мелочам: набросанную Лодыженским (который весьма воодушевился после той встречи в Парголове) и напетую им «Восточную песню», — с его карандашного наброска, — с охотою записал на ноты, только чтобы потешить «Баха». Через день — с подобного же наброска еще одного знакомого, А. С. Танеева, — запишет на ноты и его сочинение, «Колыбельную» на слова Лермонтова, и тоже для Стасова. Между этой странной работой «довершителя» чужих сочинений, 27 июня поднесет старшему товарищу рукопись «Картинок» с посвящением и надписью: «Вам, generalissime, устройтелю гартмановской выставки, на память о нашем дорогом Викторе».

Фортепианную сюиту Стасов принял почти с ликованием. 1 июля возьмется за письмо Корсакову и распишет это сочинение в деталях: загадочный цикл Мусоргского притягивал и завораживал. Правда, в своем письме он, припомнив финал «Сусанина» Глинки, подмешал к восторгу долю скепсиса («Богатырские ворота» — «род гимна или финала а la „Славься“ — конечно, в сто миллионов раз хуже и слабее»), но тут же со всею горячностью оговорился: «вещь красивая, могучая и оригинальная».

То, что память о Гартмане воплотилась в сочинение несомненное, живое, и совершенно небывалым образом — в этом сомневаться не приходилось. А главное — Мусорянин вслед за «Картинками» готов был снова думать и об опере, и о новой музыкальной сатире. Корсакову Стасов постарается расписать программу этого сочинения до деталей:

«...Дело состоит в том, что „Рак“ (т. е. Ларош) созывает на эту гору весь синедрион зверей, чтобы изложить им скверное положение нынешних музыкальных дел, и жалуется тут на *Петуха* (т. е. Мусоргского), который только все кричит и орет без толку, вечно роется лишь в „навозных кучах“, и Бог знает, что ему приписывают, благо он в кои веки отыскал там какие-то два-три зернышка!! Эту рацею слушают и поддакивают *разные* звери...»

Все критики, которые клевали «Бориса» и новую русскую школу, должны были составить довольно пеструю компанию: старый ослепший Медведь, Мартышка, Морская корова, Баран, Клоп и прочие. «Бах» в предвкушении музыкального воплощения сочиненного им самим сюжета немножко пьянел от этого замысла:

«Вся эта компания **придакивает** Раку, обещается по его примеру и советам ходить задом наперед и пятиться назад и потом свернуть шею Петуху. А в заключение все хором кричат и поют: „Анафема, анафема Петуху!“ Для всего этого уже есть и материалы».

Материалы и вправду были. Мусорянин даже начал набрасывать кое-что. Но далее «Рак» не двинется. Наступит час, когда ему будет уже не до сатиры.

«Без солнца» и «Рассвет»

Год 1874-й, 1 июля. Стасов с горячностью пишет Римскому-Корсакову о Мусорянине: «...У него теперь вдруг проснулась такая охота к сочинению, что у него без этого не проходит, кажется, ни одного дня». Но именно в этот день, как и в два предыдущих, Мусоргский так и не приступал к сочинению. Как не приступит и на следующий. Он стоял на кладбище, измучавшийся бессонными ночами, с лицом, посеревшим от горя. Третий день пребывал в немом отчаянии. 29 июня, через неделю после окончания «Картинок», скончалась Надежда Петровна Опочинина.

Об этой смерти не узнает никто из друзей. Стасов даже в преклонные годы не знал, что именно с этого дня Мусоргский станет другим человеком. Ранее жизнь была одна, с неясным, но полным воздуха и желаний будущим. Теперь смысл жизни, если и не целиком, то хотя бы заметною своею частью уходил в прошлое.

Отчаяние выплеснется в попытку сказать что-то привычным образом: слова, как всегда, будут рождаться вместе с музыкой... Через столетие, вслушиваясь в это сочинение (дописанное музыкантом, историком музыкального искусства, критиком и почитателем творчества Мусоргского), можно было уловить что-то странное.

«Злая смерть...» — с этих слов начиналось произведение. Ужели смерть бывает «доброй»? Просто ли усиление страшного слова «смерть» зазвучало в первых словах произведения?..

Свое сочинение, более похожее на исповедь, он назовет до боли знакомым именем, намеренно «не проговаривая» его в полную силу: «Н. П. О... чи... ой». Подзаголовок тоже будет «говорящий»: «Надгробное письмо». Можно ли текст этого мучительного речитатива назвать стихами? Скорее — монолог, который лишь пытается приблизиться к поэтической речи. Писал, зачеркивал то, что показалось неточным, возвращался, писал дальше. И текст, и правка превратились в горестную сбивчивую речь, когда

нужные слова не приходят и потому — не спасают. И ты остаешься один на один со своей утратой. «Злая смерть, как коршун хищный, впилась Вам в сердце и убила; палач, от бытия веков проклятый, смерть...» Перо остановилось. Не нужно было повторять это страшное слово, «...палач, от бытия веков проклятый, она похитила и Вас», («...и Вас». Конечно же в памяти проступали дорогие лица: мать, бабушка, отец. И следом — Витюша, навестивший его душу вместе со своей посмертной выставкой. Теперь — и она.) «О, если бы могли постигнуть силу скорби...» Он и эту фразу вычеркнет. Что его скорбь рядом с ее уходом! «О, если бы могли постигнуть Вашу душу все те, кому, быть может... — перо опять спотыкается. — ...все те, кому, я знаю, дик мой вопль безумный...» Монолог уже превращался в стихотворение:

О, если б дали слез мне,
Слез горьких, но отрадных,
Быть может, думой светлой
Я передал бы людям...

Опять писалось о своем безысходном горе. А надо было — о *ней*. И эти строки он тоже перечеркнул.

«О, если б Вам внимали в беседе, в жарком споре, мечтой, быть может, смелой я начертал бы людям Ваш образ светлый, любовью правды озаренный, Ваш ум пытливый, спокойно на людей взиравший. Вы вовремя порвали „с блеском света“ связь привычки, расстались с ним без гнева; и думой неустанной познали жизнь иную, — жизнь мысли для труда святого. Когда кончиной матери любимой, всякою житейскою невзгодой 388 отброшенный от очага родного, разбитый, злой, измученный, я робко, тревожно, как пуганый ребенок, в Вашу святую душу постучался... Искал спасенья...»

О самом дорогом и самом сокровенном он писать уже не мог. Не то монолог, не то стихи. Безыскусные. Но в простоте своей самой интонацией напоминают пушкинские строки о Михайловском:

...В разны годы
Под вашу сень, Михайловские рощи,
Являлся я...

И далее поэт писал о житейских невзгодах. И снова о Михайловском:

...Но здесь меня таинственным щитом
Святое провиденье осенило,
Поэзия, как ангел-утешитель,
Спасли меня; и я воскрес душой.

Пушкин вычеркнул свои признания из стихотворения. Мусоргский свои признания даже не стал заносить на бумагу. Всё сокровенное должно было остаться сокровенным. И все же отзвук пушкинской поэтической ноты в «Надгробном письме» — не случаен. Как и первые слова: «Злая смерть». Его опера, его «Борис Годунов» все еще звучал в его душе. И траурный день напомнил сцену смерти Бориса. И пение отшельников за сценой: «Плачьте, плачьте, людие, несть бо жизни в нём...» И этот горестный возглас умирающего монарха: «О, злая смерть! Как мучишь ты жестоко!» С этим возгласом и зазвучала первая строка: «Злая смерть как коршун хищный...»

Что переживал композитор, когда записывал нотами и текстом свой горестный монолог? Еще недавно он с тихой печалью рассматривал «Римские катакомбы». В тусклом фонарном свете — Гартман с приятелем и проводник. Стоят у стен, составленных из черепов, вглядываются в мир мертвых. И сам он — следом — вслушивался в тот же сумрачный мир, где уже витал дух покойного Гартмана. И с возгласом его — будто нашел путь из подземелья и вышел к тихому дрожащему свету. И вот — снова погребальный звон. С этим траурным звуком в душе он должен был начать новую безысходную жизнь.

*

После потери близкого человека — тяжело, мучительно жить. Кажется, это свое чувство он и выплеснул в отрывке «Злая смерть...». Но еще страшнее, когда вдруг перестаешь что-либо чувствовать. Когда кажется, что ты стал совершенно пустым. Будто и нет тебя вовсе. Когда жизнь не просто проходит мимо, но ее тоже будто бы и нет. Не это ли состояние пришло к Мусоргскому в первые дни июля. Нигде не бывать, ничего не делать. Разве что ходить на службу. Но и ее исполнять так, будто это не ты возишься с этими бумагами. В середине июля Стасов зовет

Мусоргского и Щербачева к Антону Рубинштейну. Мусоргский отговорится: «В шесть тысяч листов дело»... Вправду корпел над бумагами? Или просто ничего не хотел?

Но через неделю уже напишет Кармалиной, упомянет о «Сорочинской». Значит, начинал потихоньку пробуждаться. Людмила Ивановна позже припомнит, как зачастил Мусоргский к Осипу Афанасьевичу Петрову, который жил на даче с супругой, Анной Яковлевной. Они и вправду полюбили Модеста Петровича как сына. И он, враз осиротевший, почувствовал к ним настоящую сыновью привязанность. Приезжал, показывал все, что успел сочинить. Петрова ласково называл «дедушкой». Для него, родившегося в Малороссии, и задумал он взяться теперь за «Сорочинскую». Можно было и душою отдохнуть: после потрясений и утрат начать комическую оперу. Да и материала было много, — он давно ухватывал украинские напевы, вживался в их особую мелодику, дабы пронизать этими интонациями свое сочинение.

И все же — не сразу он возвращается к нотной бумаге. В конце июля просмотрит «Картинки», напишет на рукописи: «К печати». После сороковин уже принимается за сочинительство. 10 марта пытается обдумать «Крапивную гору». Подзаголовок дал: «Небывальщина». Сатира должна была наполниться гулом времен, прикоснуться к скоморошьей древности, когда небывальщины были живой русской потехой. Начал и набрасывать. Но, кажется, не столько усталость душевная, сколько несозвучность этой вещи общему настроению заставила отложить сочинение в сторону. «Крапивная гора» так и останется обрывком. И когда Голенищев-Кутузов, сам пытавшийся было набросать кое-какие слова для этого памфлета, будет вопрошать из деревенского далека о судьбе сочинения, Мусоргский лишь отмахнется: «Много пошалил в „Райке“ — и довольно! Посерьезнее найдется для меня дело».

В душе не было должного веселья для «Рака». Звучало нечто сумеречное. И он вернулся к циклу «Без солнца». 19-го появится «Элегия».

В тумане дремлет ночь. Безмолвная звезда
Сквозь дымку облаков мерцает одиноко...

После прежних городских романсов появилась живая природа. И еще более трагическое одиночество. В конце — опять о недавнем:

...Унылый смерти звон!.. Предвестница звезда,
Как будто полная стыда,
Скрывает светлый лик в тумане безотрадном,
Как будущность моя, немом и непроглядном.

Двадцать пятого появится последний романс цикла, «Над рекой». Кажется, у Голенищева это были лучшие стихи. С тем же ритмом, что первый романс. Но — с протяжностью, ночною влагой:

Месяц задумчивый, звезды далекие
С темного неба водами любят; —
Молча смотрю я на воды глубокие —
Тайны волшебные сердцем в них чуются.
Плещут, таятся ласкательно-нежные:
Много в их ропоте силы чарующей,
Слышатся думы и страсти безбрежные,
Голос неведомый, душу волнующий.
Нежит, пугает, наводит сомнение:
Слушать велит ли он? — С места б не двинулся!
Гонит ли прочь? — Убежал бы в смятении!
В глубь ли зовет? — Без оглядки бы кинулся!

«Без солнца»... Эти шесть романсов подводили к какому-то многоточию. Состояние одинокого человека, его воспоминания, его воображение, его острое чувство былого. Жизнь осталась в прошлом. Настоящее — сумрачно или безразлично... Да, это — не разрозненные вещи. Цикл требует особого вживания. Исполненный или услышанный только лишь как «несколько романсов», он не скажет главного. Особая аскетика музыкального письма — аскетика последней, страшной правды, когда не нужно говорить ничего лишнего. Только последние единственно нужные слова, единственно нужные интонации. Круг, очерченный первыми четырьмя монологами, был прерван смертью той, о которой он уже сказал: «Лишь тень, одна из всех теней, явилась мне, дыша любовью...» Что могло случиться после этого? Не своя ли — камерная и все-таки столь же горестная — «Страстная пятница»? День смерти... «Унылый смерти звон!..» С ним придет лишь эхо прежней жизни — «отблески надежд, когда-то дорогих, давно потерянных, давно уж неживых». После того как

Надежда Петровна Опочинина нашла свой последний приют, будущность и могла увидеться через образы Голенищева: «Несутся думы те без цели и конца; то, превратись в черты любимого лица, зовут, рождая вновь в душе былые грезы, то, слившись в черный мрак, полны немой угрозы...» И за Страстной пятницей с неизбежностью явилась суббота — день «без Бога», день, превратившийся в ночь: голос неведомый из темной, загробной бездны: «В глубь ли зовет? — Без оглядки бы кинулся!»

Под самым последним своим «монологом» он выведет: «25 Августа 74 г. в Петрограде М. Мусоргский». После этого — напишет на титульном листе, объединив шесть произведений в единый цикл: «„Без солнца“ (Альбом стихотворений Гр. А. Голенищева-Кутузова)».

На следующий день он составит для Стасова маленький списочек своих произведений. Последними опусами будут «Картинки с выставки» и цикл «Без солнца». Хоть Мусоргский и попытался расположить все созданное по номерам сочинений, все-таки это был беглый набросок. Слишком многое было не совсем законченным. Опусом седьмым будет значиться «действие из „Женитьбы“ Гоголя», опусом десятым — «Отрывки из оперы „Млада“ (не моей)». Завершат этот перечень вещи, которые не вписывались ни в какую нумерацию — и «этюды к „Саламбо“ Флобера», и «Песня раскольницы», и еще не написанная «Крапивная гора», и «Материалы к опере „Хованщина“ (народ, муз. драма)». Последняя фраза звучала совсем по-детски: «дальше не знаю».

Что происходило в его душе, казалось бы, совсем уже опустошенной? Или, кроме памяти об ушедшей «Н. П. О... чи... ой», пришло чувство собственной творческой силы? Или он ощутил, что за шестым днем может прийти седьмой — воскресенье, которое уже явилось ранее, в «Богатырских воротах»? И она может снова прийти — в образе. Ожить в его опере, в его «Хованщине»... Образ Марфы-раскольницы, страстной и самозабвенной, способной жертвовать всем, даже своей жизнью... С каким трепетным чувством все следующие годы он будет создавать этот образ! Как будет оберегать его от любого вмешательства, даже от «Баха», когда тому захочется — ради драматического эффекта — сделать ее только лишь «страстной»... И что произошло с Мусоргским за одну лишь неделю, когда — так скоро! — он уже под другой рукописью поставит дату: «2 Сентября 74 г. в Петрограде»?

Это был клавир одного из главных его шедевров: «Рассвет на Москверекке». То самое вступление к музыкальной драме «Хованщина», которое — уже после смерти композитора — будет жить и совершенно самостоятельной жизнью, переходя из одной концертной программы в

другую.

*

Едва слышное появление мелодии словно очерчивает контуры еще почти темных силуэтов еле различимого окрестного мира. И — тихое мерцающее тремоло как трепет предрассветного воздуха. В звуках ощутима утренняя прохлада, сырая от росы трава, затихшие деревья, берег реки. Слышен крик петуха. Уже ощутимо свечение небесного края. Вот первый пробившийся лучик. Всё наливается утренним красноватым светом. В музыке словно расширяется зримое пространство. Мир яснее — и раздвигается зрение. И вот всё — деревья, трава, берег реки — встрепенулось, оживает навстречу солнцу.

Зримость рисуемых звуками образов настолько ощутительна, что кажется — этой травы, листьев, ствола дерева можно коснуться. В «Хованщине» — со звучанием «Рассвета» — будет озаряться не берег, но московская площадь. И всё же речной пейзаж настолько отчетливо явлен в звуках, что близость реки, кажется, чувствуется в самом воздухе.

Слышен звон колоколов — это утренний благовест. Проснулась природа — просыпается и Москва. В колокольном звоне различимо и что-то тревожное. Природа живет так, как жила и столетия назад. В мире людском есть *события*, и они бросают свою особую, «историческую» тень на это московское утро. Солнце уже совсем выкатилось, красный свет становится оранжевым, потом — золотистым. И уже плавная тема сливает воедино и жизнь природы, и жизнь людей. Та «картинность», которая поначалу могла показаться лишь внешней изобразительностью, к концу вступления видится иначе. В музыке проступает не только московское утро, но и ощущение исторического времени, судеб людских.

«Историческое» в «Рассвете» тоже совсем особого свойства. Опера запечатлела конец Московского царства и начало петровских времен. Но еще нет ни Петербурга, ни петербургской России. И все-таки музыка живописует не закат, но рассвет. Новая Россия зачинается все-таки в Москве.

Как часто толкователи позже захотят во вступлении к «Хованщине» услышать чуть ли не гимн новой, петровской России. Но тревожные нотки, возникшие с ударами колокола, то есть в то мгновение, когда в музыку, до того дышавшую природой, вошло «человеческое только человеческое», заставляют как бы предошутить и дальнейшую русскую историю.

Начинаются новые времена. И здесь тоже будет много грозного, страшного, как и в эпоху Московского царства. История, то есть общее деяние человечества, всегда *трагична*. И все же она *преображается*. В умах ли и сердцах последующих поколений?

В самой жизни человечества? Отзвуки исторических катастроф, некогда пронесшихся над Русской землей, как и тех, что еще придут сюда, запечатленные недолгим, но тревожным дрожанием воздуха от колокольных ударов, словно растворяются в извечной жизни природы.

Совсем недавно критики «Бориса» — один за другим, с редкой настойчивостью доказывали: Мусоргский — композитор «вокальный», не симфонист, его музыка не способна к тематическому развитию. Клавир «Рассвета на Москве-реке» запечатлел не просто умение писать музыку «с развитием темы», но — музыку с неожиданным и необычным развитием.

Всего более музыкальная форма «Рассвета» напоминает вариации. И все же это вариации совсем необычные. С каждым проведением темы расширяется звуковой диапазон, потому и кажется, что расширяется изображаемое ею пространство. И вместе с ним — открывается Русь. Мелодия широкая, плавная, она как бы стелется по русской равнине с ее холмами, реками, лесами. С каждым проведением темы всё более открывается даль, столь важная для русской картины мира. Русь, Россия — это дневная страна. Ночь закрывает русские дали, рассвет — «отворяет» их.

Но есть в теме «Рассвета» много оттенков, которые делают ее совершенно необыкновенной. То, что в основе этой «бескрайней» мелодии крестьянское песенное начало, не вызывает сомнений. Но если вслушаться, то можно различить и «гусельное» сопровождение, и особую «скрытую фанфарность», которая вносит в музыку не только русскую даль, но и даль исторических времен. Гибкая смена тональностей не дает музыке «осесть» на землю, она как бы тянется над землей, рождая ощущение безостановочного плавного движения^[179]. «Расширение» музыки идет и в иной сфере: первое проведение темы — всего четыре такта, потом она раздвинется до одиннадцати тактов, после — до пятнадцати. Да и сам тематический материал обладал особой широтой. Меняется и рисунок темы. Он меняется настолько, что, как заметит Вячеслав Каратыгин, «можно было бы говорить о двух, трех и более различных темах, если бы непосредственное чувство не было абсолютно убеждено в органическом единстве их музыкального существа»^[180]. Несомненно, здесь, в форме этих вариаций, запечатлелась особенность, сблизившая «Рассвет» с народной

песней, где каждый новый запев куплета очень свободен в мелодической вариации основной темы. Мусоргский опять пошел в основе своей музыки не по классическим схемам, но исходя из внутреннего ощущения, из своего слуха, настроенного на русский мелос, из той внутренней озаренности, которая пришла к нему после последних тяжелых переживаний.

В новой жизни

Поначалу могло показаться, что в сентябре всё пойдет по-прежнему. Снова начались осенние музыкальные встречи, снова хотелось показать недавно оконченное. Но что-то изменилось в самом воздухе этих встреч. 21 сентября свиделись у Римского-Корсакова. Кюи с упоением показывал «Тизбу». Мусоргский спел кое-что из новых романсов. Слушал ли замечания Цезаря? То, что молчаливый Римский-Корсаков холодноват и словно бы «посматривает мимо» его музыки — не мог не почувствовать. А что мог сказать Бородин, слово которого Мусоргский ценил? Александр Порфирьевич отразится в своем письме к жене, где спокойно и деловито будет делиться впечатлениями: об опере Кюи («что это за прелесть, что за красота!») — и о романсах Мусоргского («все это напоминает „Бориса“ или плод чисто головного измышления, производит впечатление крайне неудовлетворительное»). Музыку «Годунова» всего более мог напомнить «Забытый». Впрочем, лирические монологи из цикла «Без солнца» тоже — хоть и отдаленно — могли вызвать в памяти некоторые монологи из оперы.

Это потом будут говорить, что цикл «Без солнца» — опередил свое время. Это много позже, когда Мусоргского уже не будет на этом свете, «Картинки с выставки» станут одной из самых знаменитых сюит. А что могли ему сказать друзья? Из прежних товарищей, кажется, только «Бах» был по-прежнему совсем «свой». Но знал ли Модест Петрович, что далеко не все написанные им за лето вокальные вещи Стасов готов признать. По-настоящему ценил «Забытого», чуть менее — «Скучай». Иногда в письмах говорил о трех «капитальных» романсах, но назвать все три не торопился. «Картинки с выставки» ценил несомненно. И все же недавно сочиненную пьесу Щербачева ставил выше. Полагал даже, что «Черемис» написал то, подобного чему после Шумана в фортепианной музыке не появлялось^[181]. Начиналась трудная пора, когда и самые близкие друзья переставали понимать его музыку. И что ж тогда говорить о других?

В октябре «Бориса Годунова» услышит Модест Ильич Чайковский. Брату-композитору напишет не без раздражения, но и не без удивления:

«После первой сцены „Зов на царство“ раздалась одни шиканья, между тем как на меня она произвела впечатление. 2-я картина „Корчма“ сопровождалась сильными аплодисментами и вызывали автора, по-моему же, эта сцена в музыкальном отношении отвратительно уродлива и гораздо более заслуживает шиканья, чем предыдущая, и имеет успех только благодаря действительно художественной игре Петрова и Комиссаржевского. Все остальное, кроме производящей сильное впечатление сцены „Смерти Бориса“, — возмутительно. Исполнение превосходное».

Вскоре придет ответ и от самого Петра Ильича: «Я изучил основательно „Бориса Годунова“ и „Демона“. Мусоргскую музыку я от всей души посылаю к черту; это самая пошлая и подлая пародия на музыку».

Что ощутил сам композитор осенью 1874-го? «Борис» шел и давал хорошие сборы. Публика по-прежнему принимала его горячо. Но жизнь после недавней утраты как-то опустела. Он все более уходил в творческое одиночество. И значит — уходил душою от старых товарищей. Корсаков припомнит, что Мусоргский среди них стал появляться реже, был чрезмерно самолюбив — «и темный и запутанный способ выразиться, который и прежде ему был до некоторой степени присущ, усилился до величайших размеров». Упомянет Корсаков и о страсти Мусоргского к вину. Модест Петрович и вправду стал подолгу пропадать в «Малом Ярославце». И действительно становился для бывших друзей странен. И на самом деле — изъяснялся уже на другом языке. Легко внимал речам свидетелей событий далеких времен, вроде Крекшина или Сильвестра Медведева. Мог задушевно беседовать с простыми людьми, как с тем буфетчиком трактира, о котором упомянет Корсаков («знал чуть не наизусть его „Бориса“ и „Хованщину“ и почитал его талант»). Мог живо общаться со многими современниками не музыкантами. Все чаще он исполняет свои вещи в иных компаниях: живописец Н. Н. Ге, историк и прозаик Н. И. Костомаров, историк и теоретик искусства П. В. Павлов, автор исторических романов Д. Л. Мордовцев. Неужели их имел в виду Николай Компанейский, когда рисовал «послегодуновскую» жизнь Мусоргского? «...Его приглашали наперерыв в дома, ничего общего с музыкою не имеющие, и туда же приглашалась расфранченная публика на званный вечер с модным композитором. Модный композитор увлекался славою, не замечая порою степени своего унижения, играл и пел гостям в потеху, уставал, расходовал непроизводительно нервные силы, а затем опять ужин с отравлением, потом в 3–4 часа ночи опять в „Малый

Ярославец“...»

Приглашался для домашнего музицирования в неизвестные ранее дома? Или просто расширился круг его поклонников?

Из прежних друзей только с «Бахом» легко было делиться планами. Очень много хотелось ждать от Голенищева-Кутузова: быть может, напишет и либретто для новой оперы. Теперь — сводит его с историками (Голенищев работает над своим «Шуйским», немало времени проводит в библиотеке), ждет публикации его романтической поэмы «Гашиш». Но Голенищеву Мусоргский нужен не только товарищеским вниманием: путь к известности у начинающего поэта пролегал через музыку. В октябрьском письме Кутузова к матери — целый отчет о сделанном, о надеждах: вот-вот дела наладятся, вот-вот начнет сотрудничать в новом журнале, вот-вот выйдут шесть романсов Мусоргского, один Щербачева и один Лодыженского — «и все на мои стихи, и все мне посвященные»^[182].

В ноябре они, наконец, поселились поблизости. «Я нанял две комнаты рядом с ним, — припоминал Голенищев, — двери, разделявшие наши помещения, отворялись, так что образовалась небольшая квартирка, в которой мы и завелись общим хозяйством. Все утреннее время до 12 часов (когда Мусоргский уходил на службу) и все вечера мы проводили вместе и большей частью дома».

Но то, что Мусоргскому кажется замечательным, — жизнь под знаком дружества, — то с трудом переносит Кутузов. В ноябрьском письме дорогой Матап — сетование: «Хочу приискывать себе квартирку — у Мусоргского и тесно, и холодно». Впрочем, пока их дружба не знает размолвок, и следом Голенищев приписывает: «Надеюсь его перетащить с собой»^[183]. Впереди видится настоящее творческое содружество.

22 ноября в черновой тетради Арсения Аркадьевича запечатлется и замысел, подсказанный старшим товарищем: «Пляски смерти. Сцены из русской жизни»^[184]. В декабре Мусоргский поднесет другу клавираусцуг «Бориса Годунова», написав возвышенно, с явной уверенностью, что будет понят: «Будем высоко держать наше знамя „Дерзай“ и не изменим ему».

И все же самые отрадные часы проходили со стариками: Людмилой Ивановной Шестаковой (в письмах о ней: «моя голубушка», «моя дорогая», «родная») и четой Петровых. Он чувствует: только они и способны еще создать вокруг себя живое, творческое общение. Потому так хорошо прошла встреча у «голубушки Людмилы Ивановны», где собрались бывшие товарищи по их кружку слушать куски из «Хованщины» («без чванства, всяк поступал, как Божий Дух на сердце послал — *тряхнув стариной*» —

черкнет ей в тот же день). Потому так ценил, что Осип Афанасьевич и Анна Яковлевна одобряют только-только им сочиненное. Потому с такой горячностью откликнулся на затею Людмилы Ивановны — отпраздновать на будущий год пятидесятилетие сценической деятельности драгоценного «дедушки» Петрова: «Будь жив теперь Ваш гений — брат Глинка, что бы он испытал в эти чаемые, святые мгновенья, когда Петров, на склоне дней, полный сил и вдохновенья, Сусанин — не мужик простой, нет: *идея, легенда*, мощное создание необходимости (быть может, исторической *в то время*) вдруг выступил на зрителей и силою вдохновения *послал бы вверх ногами* кишащий современный миришко, не только неспособный запретить „турчину“ душить *носящих крест*, но и себя не сознающий. Выход „дедушки“ Петрова в Сусанине, по-моему, есть выход Сусанина (идеи) в Петрове. *Мы снова услышим и увидим нам присно дорогого Глинку — великого учителя — создателя (когда-нибудь) великой школы русской музыки*».

С виду это — разом набросанный отклик на услышанное пожелание «голубушки Людмилы Ивановны». За ним — целое мировоззрение. И отклик на столкновения турок с христианами-славянами на Балканах. И презрение к тому состоянию умов и душ, когда не ощутимо даже малейшее желание противостоять энергичному и жестокому «турчину». И понимание самой идеи Сусанина: встать на пути не просто поляка, врага, но разрушителя православной Руси, ее уклада, ее культуры. За столкновением государств и народов Мусоргский чувствует столкновение народов-личностей. Видит он и способность идеи «заражать». Так некогда Сусанин помог русской истории встать на свой путь. Так теперь Петров — самую творческую мощью своею — становится в опере Глинки не просто «исполнителем», но именно носителем идеи, способной преобразить мир.

*

В конце ноября вышел новый номер «Отечественных записок». И там, на страницах журнала, где еще недавно скромное, но теплое слово сказал о «Борисе» Николай Михайловский, появится целый очерк — «Между делом» — за подписью М. М.

То, что композитора попрекали музыкальные критики, отпуская колкие замечания по поводу его оперы, к этому можно было уже привыкнуть. Но теперь с удивительной настойчивостью за дело принимались литераторы. Весною — Николай Страхов, в темные ноябрьские дни — Салтыков-

Щедрин. Этот не просто высмеивал, он глумился.

В начале века один из острейших русских писателей, Василий Васильевич Розанов, постарается запечатлеть свое особое неприятие знаменитого сатирика: «Я имел какой-то безотчетный вкус не читать Щедрина, и до сих пор не прочитал ни одной его „вещи“. „Губернские очерки“ — я даже самой статьи не видел, из „Истории одного города“ прочел первые 3 страницы и бросил с отвращением. Мой брат Коля (учитель истории в гимназии, человек *положительных идеалов*), однако, зачитывался им и любил читать вслух жене своей. И вот, проходя, я слышал: „Глумов же сказал“, „Балалайкин отвечал“: и отсюда я знаю, что это — персонажи Щедрина. Но меня никогда не тянуло ни дослушать, что же *договорил* Глумов, ни самому заглянуть. Думаю, что этим я много спас в душе своей».

Пожалуй, Розанов очень увлекся в своем низвержении авторитета. Михаил Евграфович был прозаик милостью Божией. В лучших произведениях его гротеск становится не просто сатирой, «высмеиванием», — он обретает черты дьявольского маскарада. Щедрин вовсе не хотел лишь кощунствовать и потешаться. Его смех страшен потому, что в самой русской жизни он видит иной раз нечто чудовищное. И лишь изображает эти кошмарные лица, явления, трепеты — преувеличенно до абсурда.

Особый «глаз» Щедрина даст смешную и зловещую «Историю одного города», едкие «Сказки», мучительных «Господ Головлевых». Его пугали черты старой русской жизни, которая, как мертвец из могилы, хватала и сжимала ледяной рукой всякое новое, живое веяние. Но иногда он и сам вдруг оказывался глух к живому и новому. И тогда его юмор обретал черты тягостные. Сатирик писал словно в угаре, брызгал слюной, бойкое перо его вычерчивало мертвые карикатуры. И получалось совсем по-розановски: «Глумов же сказал...», «Балалайкин отвечал».

«Приятель мой Глумов — человек очень добрый, но в то же время до крайности мрачный. Ни одной веселой мысли у него никогда не бывает, ни одного так называемого упования. Еще будучи в школе, он не питал ни малейшего доверия ни к профессорам, ни к воспитателям. По выходе из школы он перенес тот же безнадежный взгляд и на более обширную сферу жизни. Самое отрадное явление жизни, от которого все публицисты приходят в умиление, он умеет ощипать и сократить до таких размеров, что в результате оказывается или выеденное яйцо, или пакость»^[185].

С этой характеристики начинался первый очерк Щедрина из цикла «Между делом». Он вышел еще в прошлом году. Пессимист Глумов сокрушался, что куда-то подевалось «наше молодое поколение». Стасов,

если он читал этот очерк, мог бы припомнить хлесткий афоризм любимого им Писарева: «Поэт — или титан, сотрясающий горы мирового зла, или козявка, ковыряющаяся в цветочной пыльце». Салтыков о том же говорил как бы «от противного», но говорил без огня, несколько длинно, старательно ерничая. Главный герой (от его лица и велось повествование) беседует с Глумовым, и оба впадают иной раз в довольно пространные рассуждения.

Через год явится продолжение^[186]. Глумов говорит о падении умственного уровня. Главный герой («я») пытается возразить, припоминает «блестящую плеяду молодых русских композиторов». Глумов в ответ напевает кусочек из старой оперы (из «Пророка» Мейербера), следом — из «Каменного гостя» Даргомыжского. Разница поражает и рассказчика. В музыке Даргомыжского он увидел «что-то такое, что скорее говорит о „посещении города Чебоксар холерою“, нежели о сказочной Севилье и о той теплой, благоухающей ночи, среди которой так загадочно и случайно подкашивается жизненная мощь Дон-Жуана».

Этот щелчок по носу новейшей русской музыке был лишь прелюдией к главному сюжету. Когда Глумов с приятелем навещают критика Никифора Гавриловича Неуважай-Корыто и послушают сочинения новейшего композитора Василия Ивановича, тут уж Щедрин потешится!

Один персонаж — карикатура на Стасова:

«Лично Неуважай-Корыто не был композитором (он, впрочем, сочинил музыкальную теорему под названием „Похвала равнобедренному треугольнику“), но был подстрекателем и укрывателем. Он осуществлял собой критика-реформатора, которого день и ночь преследовала мысль об упразднении слова и о замене его инструментальной и вокальной музыкой. Мы застали его в халате, пробуящим какой-то невиданный инструмент, купленный с аукциона в частном ломбарде (впоследствии это оказалась балалайка, на которой некогда играл Микула Селянинович). Это был длинный человек, с длинным лицом, длинным носом, длинными волосами, прямыми прядями падавшими на длинную шею, длинными руками, длинными пальцами и длинными ногами. Халат у него был длинный, обхваченный кругом длинным поясом с длинными кистями. Это до такой степени было поразительно, что самый кабинет его и все, что в нем было, казалось необыкновенно длинным».

Второй персонаж — пародия на Мусоргского. Его Салтыков изображает одними звуками. Василий Иванович — в соседней комнате, за дверью. Спит после обеда. Человек он более чем особенный: «...Ведет удивительно правильную жизнь: половину дня — ест и спит, другую

половину — на фортепьяно играет. Представьте себе, он никогда никакой книги не читал, кроме моих критических статей да еще полного собрания либретто, изданного книгопродавцем Вольфом!» Говорит диковинный человек одними междометиями: «Му-у-у!» Или: «Го-го-го!» Или — если рассердится: «Цырк!» Радостный Неуважай-Корыто поясняет: «Он всегда выражает свои ощущения простыми звуками! Иногда это очень оригинально выходит. Однажды он вдруг крикнул: „ЫЫ!“ — и что бы вы думали! сейчас же после этого сел за фортепьяно и импровизировал свою бессмертную буффонаду: „Извозчик, в темную ночь отыскивающий потерянный кнут!..“».

Василий Иванович проснулся. Посетители его не видят. Неуважай-Корыто просит его сыграть одно сочинение, другое... Ошалевшие гости слушают рояльные звуки, которые доносятся из соседней комнаты. Василий Иванович играет «Поленьку». Его идейный наставник с длинным лицом, длинным носом, длинными волосами — готов с восторгом объяснить каждый звук.

«— Слушайте! слушайте! дишканты! заметьте работу дишкантов! — шепнул нам Неуважай-Корыто, сдерживая дыхание.

Действительно, дишканты работали сильно; Василий Иванович необыкновенно быстро перебирал пальцами по клавишам верхнего регистра, перебирал-перебирал — и вдруг простукал несколько нот в басу.

— Это — няня Пафнутьевна! — шепотом объяснил Неуважай-Корыто.

Опять дишканты; щебечут, взвизгивают, и все словно на одном месте толкутся, и вдруг — бум! — опять няня Пафнутьевна! Бум-бум-бум! — и снова дишканты! Защебетали, застрекотали — бум! — и затем хаос... Руки забегали по всей клавиатуре от верхнего конца до нижнего и наоборот...

— Поленька поссорилась с Пафнутьевной...»

Второе сочинение — это уже апофеоз новизны: «Торжество начальника отделения департамента полиции исполнительной по поводу получения чина статского советника». Тут Салтыков разошелся вовсю: главный герой мечтает о награде и повышении, идет в департамент, там снимает калоши («слышите, шлепают!»)...

Щедрин веселился с особым злорадством. Его карикатура на музыку Мусоргского обрела фантазмагорические черты. Но как он был точен в своем раздраженном воображении! Ведь и вправду, Мусоргский легко нарушал законы привычного голосоведения. И для уха, привыкшего к «изысканности» и «мелодизму», его сочинения и слышались то как нелепая имитация человеческих голосов (ведь только-только были написаны не слышанные ни Щедриним, ни большинством из современников «Два

еврея»!), то как внезапные, ничем не подготовленные аккорды: «бум! буми-бум! бум!» Михаил Евграфович куражился с полным удовольствием, втягивая в звуковой мир Василия Ивановича не только «картинки» и «характеры», но и запахи.

Конечно, слух о «Женитьбе», написанной «прямо по Гоголю», достиг ушей знаменитого сатирика. Быть может, слышал и про «Картинки с выставки». И злодействовал Щедрин от души не из мелкого чувства, не из желания «прищемить» музыкальных дикарей. Обидно было за слово, — народившиеся странные композиторы хотят «припечатать» его своей нелепой музыкой! И что бы мог ответить Михаил Евграфович, если бы услышал, что «боевым» пером его водило не презрение к людям, уходившим от великих задач, расплывавших свое внимание на пустяки, на «Извозчика, в темную ночь отыскивающего потерянный кнут», а застарелая страсть к привычным вещам и душевное невежество в тех особых областях, где наступает царство подлинной музыки?

...И что мог ответить одинокий художник злому сатирику? Стасов — тот явно будет задет. Спустя многие годы уверен будет: Щедрина самое место было в той компании насекомых, которая сползается на крапивную гору, когда «рак свистнет». Но Мусоргский набросал начало своего сочинения еще в августе, задолго до выходки Щедрина. Более к нему не возвращался. У него было свое понимание художественного слова. Через многие годы один поэт, заплативший жизнью за слово, скажет об этом чувстве с предельной ясностью:

В оный день, когда над миром новым
Бог склонял лицо свое, тогда
Солнце останавливали словом,
Словом разрушали города...

И не о том ли писал и Пушкин:

Но лишь божественный Глагол
До слуха чуткого коснется...

Мусоргский услышал это же Слово. И вдруг, среди звукового моря «Хованщины», которая волнами подкатывалась к его сознанию, выступило совсем другое сочинение: «Иисус Навин». Записан этот хор будет позже.

Но он уже существовал как живое целое, только пока — недосочиненное, недопроявленное, незримым звуковым силуэтом живущее где-то рядом. Начало его появилось давно, как хор ливийцев из некогда не-дописанной «Саламбо». Музыка средней части отразит однажды услышанное в соседнем дворе еврейское песнопение во время одного из иудейских праздников. Молитвенной древностью дохнуло тогда от этой музыки. И теперь, после всего пережитого за год, всё разом уляжется в единую словесно-звуковую драматургию. Когда единый глас народа мог разрушить неприятельские стены. Когда Иисус Навин, воззавший к Господу, словом остановил солнце и луну, дабы побить врагов. «...И остановилось солнце, и луна стояла, когда народ мстил врагам своим». — Мощный библейский образ. — «И не было такого дня ни прежде ни после того, в который Господь *так* слушал бы голоса человеческого».

Какой силы может достигнуть слово! И путь, ему предначертанный, был тот же. Через невозможное. А значит — настойчивость, упорство и — вера. В свои силы. В свое предназначение.

Глава шестая «ХОВАНЩИНА»

«Песни и пляски смерти» сквозь очертания музыкальной драмы

Обычно новый год для всей некогда дружной компании начинался со дня рождения Стасова. У него давно уже не собирались, с самого начала той, «годуновской» зимы. Но и теперь, 2 января 1875 года, он не захотел никого звать. Чего ради? Праздновать, что тебе уже за пятьдесят?

Утром «Бах» проснулся, сразу ощутив возраст. Встретив в зеркале свое отражение, с неприязненностью заметил, что борода уже совсем седая. Вспомнились недавние утраты, и не только друзей. Смерть поразила и «Санкт-Петербургские ведомости», с которыми он сотрудничал многие годы, — сменился редактор. Первый номер новых «Ведомостей» он получил и пролистал с отвращением.

Вообще-то газетная писанина всегда отвлекала от главного. Душу его давно тревожила мысль, что он все только мечтает о настоящей, большой работе, где мог бы высказаться начистоту. Указывать на подлинные дарования, свергать дутые авторитеты (всегда восхищался Писаревым, тот был способен крушить кумиров с мальчишеской легкостью). Теперь, с концом прежних «Санкт-Петербургских ведомостей», как раз и можно было взяться за это дело. Но в нем не было чувства освобождения. Досада была. Жаль было своего беспокойного прошлого: ведь и это время теперь ушло, и видимо, навсегда.

Свой день рождения Стасов решил провести как самый обычный день. Сначала сел за письмо, написал дочери о последних невзгодах («газета сделалась чисто казенною и дрянною»). Припомнил, как бывшие сотрудники «Ведомостей» почти все повалили вон... Далее всё пошло как по накатанному: до обеда — в библиотеке, за привычной работой, вечером — к брату Дмитрию, на четверговое собрание.

Именно в этот, «стасовский» день Мусоргский завершит большой кусок своей музыкальной драмы. Первая дата в рукописи — «2 сентября 74 г. в Петрограде», то есть когда закончил «Рассвет на Москве-реке», вторая — «2-го янв. 1875 г.». Четыре месяца — и лишь часть первой картины.

Когда-то «Бориса» он писал на одном порыве. Все прочие замыслы отходили в сторону. «Хованщина» появлялась на свет сложнее, мучительнее. Тогда он опирался на Пушкина: тот увидел своим

пронзительным зрением огромный кусок русской истории. Теперь проникать нужно было только самому, шло трудно, иной раз сочинение рождалось по репликам.

Тем с большим трепетом он просматривал написанный клавир, вглядываясь и вслушиваясь в эпизоды. И царственные лица (Софья, Петр, Иван), и страшная резня — всё это ушло за сцену. Недавнее кровавое месиво проступало только из разрозненных реплик.

Озаряется сцена. Всё яснее выступает столб на площади, тот самый, который стрельцы вытребовали поставить после чудовищного погрома 15 мая 1682 года. Жизнь в Москве будто бы поуспокоилась, но в воздухе ощутимо это недавнее опьянение кровью.

Ремарками всего не скажешь, здесь запечатлено только место: «Москва. Красная площадь. Каменный столб и на нем медные доски с надписями. Справа будка подъячего. Наискось площади на столбиках протянуты сторожевые цепи. Светает. У столба спит сторожевой стрелец».

Почти затишье, только сквозь дрему стрелец Кузька поет-бормочет:

— Подойду, подойду... под Иван-город...

Но вот — стрелецкий дозор. Снимает цепи. Стрельцы, возбужденные от вчерашних бесчинств, перебрасываются репликами:

— Вона, дрыхнет!

— Эх, ништо, брат Антипыч, вчера немало потрудились.

— Что говорить.

— Как дьяку-то, думному, Ларивону Иванову, грудь раздвоили камением вострым.

— А немца Гадена у Спаса на Бору имали, а и сволокли до места и тут по членам разобрали...

Подъячий выходит, очинивая перо. И — шуточки стрельцов, да так, чтобы внятно было: еще вчера они носились по Кремлю, шарили пиками под кроватями, выискивая перепуганных бояр... Их так и распирает наглое веселье.

— Гляди-кость: сам строчило прет.

— Гуся точит.

— Чернилише-то, Господи!

— Вот заскряпит-то!

Следом — привязчивые реплики в сторону подъячего:

— Вашему приказному степенству... Ха, ха, ха, ха...

— Скорей на этот столб угодить. Ха, ха, ха, ха...

И подъячий, садясь в будку, уже наедине с собою:

— Содом и Гоморра! Вот времечко!.. Тяжкое!.. А все ж прибиток

справим...

Лишь две реплики — как убивали думного дьяка и немца Гадена да шуточка о столбе, — а уже в воздухе запахло дикой стрелецкой смутой. И само время — конец XVII века — воскресает за этими фразами и перепалками. Слова, словечки, да всё с «особинкой», со своим «запашком». Можно ли это было назвать привычно: «либретто»? Мусоргский не только музыку писал, но и литературное произведение для этой музыки. Слова приходили из глубин памяти, — он уж столько книг прочел, столько документов, свидетельств! И вместе с тем, ритмически, они словно бы не произносились, но слегка «выпевались».

Сцена с Шакловитым, где мрачный карьерист эпохи царевны Софьи начинает жуткую беседу с подьячим, словно бы не сочинена, а подсмотрена — более двух веков назад.

— Эй!.. Эй, ты... строчило! Со мною Бог милости тебе прислал.

— Благодарим, добрый человек. А аз, грешный, недостойный раб Божий, не сподобился зрети...

— Ладно!.. Не в том дело. Смекни-ко: заказец важный есть тебе.

— Что ж! Что ж, настрочим... мигом настрочим. По уряду, по укладу настрочим доносец лихо.

— Если ты можешь пытку стерпеть, если дыба и застенок не страшат тебя, если ты можешь от семьи отречься, забыть все, что дорого тебе... строчи!

— Господи!

— Но ежели когда-нибудь, при встрече со мной, ты выдашь меня, оборони тебя Господь тогда, помни!

— Знаешь: проходи-ко ты мимо, добрый человек; больно много посулил ты, друг мой любезный.

— Строчи, живо!

— Да дуй тебя горой... отчаливай.

Хмурый Шакловитый опускает на стойку увесистый кошель:

— Строчи!..

Всякий раз, прикасаясь к документу, Мусоргский с неизбежностью редактировал его, сокращал, дабы герой его не путался в лишних словесах, не затягивал сцену. И с неизбежностью доводил историческое свидетельство до собственного толкования событий. Подлинный донос на Хованских был подкинут неизвестным. Трое были причастны к этой бумаге. Двое запечатлели свои приметы. У третьего особых знаков не было, его эти двое должны были назвать. Мусоргский знал, насколько

Шакловитому был на руку подобный документ. Он и делает его автором доноса. Именно этого энергичного, жестокого властолюбца история позже поставит во главе Стрелецкого приказа.

Приходилось и торопить события. «Грамотка» на Хованских появилась лишь в сентябре 1682-го. Сцена требовала ее сейчас. И текст исторического документа самым естественным образом входил в оперу вот так, под диктовку.

— «Царям-государям и великим князьям, всея Великия, и Малыя, и Белья России самодержцам...» Настрожил?

— Уж ты не сумлевайся... знай сказывай.

— «Извещают московские стрелец люди на Хованских: боярина князь-Ивана да на сына его князь-Андрея, — замутишь грозят на государстве».

Всё же отдельные реплики стрельцов, подьячего, Шакловитого не давали еще должного представления о временах конца семнадцатого столетия. Нужен был «глаз со стороны»: он не видел мрачных событий, но ощутил в воздухе столицы сначала нечто диковинное, а потом разлитые всюду тревогу и страх. Вся Москва присмирела под стрельцами с мая по сентябрь 1682 года. Но «посторонних» тогда много было в русской столице. Вот и проявились эти «московские пришлые люди» во время ночных бдений Мусоргского, — не то из оснеженного воздуха Петербурга, не то из его пристального всматривания в живую жизнь далеких времен...

Год 1682-й — время «бродячее». Еще помнила Россия и тяжкое смутное время, и раскол, и гонения, и бег. «Пришлые люди» — повседневность Московской Руси. И являются на сцену сначала только их голоса (звучат издали). Весь драматизм сцены с доносом — в этом невероятном столкновении голосов. Мрачный, жесткий Шакловитый диктует, увертливый подьячий пишет, отпуская короткие реплики. За сценой — и песня «московских пришлых людей», и голоса стрельцов, нынешних распоясавшихся хозяев Москвы, ошалевших от вседозволенности: «Гой, гуляйте, гуляйте весело. Душите, гой, и лих губите смуту вражью».

Особая точность и «многомерность», «разноголосость» драматургии Мусоргского... Люди, группы людей, толпа. Везде он умеет учуять и движения лиц, и жизнь массы. И множество может то рассыпаться на отдельные реплики, то сливаться в единое целое. И человек может «нести отсебятину», противостоять не только другим лицам, но и толпе. Но и разные группы ведут себя, как особое живое существо, а значит — могут противоречить лицам и группам, но могут и сливаться с ними.

Исчезает со сцены Шакловитый. Появляются пришлые люди, с

«припевками». Они как-то приبلудили в столицу, озираются. На столб дивятся. Хор разбредается на реплики, на отдельные голоса:

— Что б это на Москве такое приключилось?

— Вот-то, братцы, крепко столбушек сложили!

— Экой гриб повытянуло за ночь!..

Им понять хочется, что за надпись на досках, прибитых к столбу. Рассыпавшиеся ранее голоса при взгляде на будку подъячего начинают собираться вновь, сплетаясь в сложное смысловое многоголосие, где есть и робкие, и сметливые, и разудалые...

Столь удачно обретенный ранее подъячий снова подает свой голос. Его тенор ясно различим среди прочих голосов «пришлых людей». На вопрос: «Что тут-ко писано?» — отвечает:

— Избу строил с краю, ничего не знаю...

Русские мздоимцы! Не успел ли Мусоргский насмотреться и на «дела» в своем ведомстве? Ведь и сам он на службе становился частью той бюрократии, что утвердилась с петровских времен. Но вот ведь! И до Петра всё это уже было! И как быть простому человеку перед такой, особой властью?

Робость у «пришлых» уходит. Появляется удивление. Потом и та «ухватистость», которая заставляет вспомнить, что идут всё же бунташные времена:

— Робята, взятку, взятку нудит.

— Ну, да с нас-то взятки гладки, не наживется, дьявол.

— Все ж, робята, знать бы надо, что там на столбе за надпись.

— Вот что, братцы: возьмем!

— Возьмем!

— Кого?

— Подъячего, да с будкой возьмем, к столбу его: читай нам надпись!

И опять на месте разрозненных реплик, как в живом разговоре, — хор, полное единение. Так они и поют, «заодно», стройно, вздымая будку со «строчилой». И сквозь это пение, эту слаженную «заединшину» прорываются выкрики перепуганного подъячего:

— Ахти!.. Ахти!.. православные!.. душат, режут, ахти!.. помогите!..

Получить «монету» за свою грамотность — это привычка. Но всё же не только это заставляло подъячего «смыкать уста». Самый столб был напоминанием о недавних бесчинствах, поданных стрельцами как особенный их подвиг. Подъячий готов уже читать, но не может не пробормотать «про себя» того, чего сам страшится: «Господи, от стрельцов лихих — оборони!.. Господи... пришла... пришла моя

смертушка...»

Читать не хочется. Подьячий «тупо смотрит в землю». Московские пришлые люди не отстают: «Эй, брат, с нами не шути! На проволочках нас-то не подденешь». И та надпись, которая у Сильвестра Медведева занимала не одну страницу, здесь — перебиваемая репликами пришлых — сжата в несколько отрывистых фраз: И как переменчивы «пришлые люди». На каждую реплику подьячего — отзыв: «...тож убили думного дьяка Ларионова, сына Василья...» — «Вот-то звери!» — «...ведал гадины отравные на государское здоровье...» — «Ну, это поделом»... Но верится «злодеяниям» бояр все менее, и «пришлые» откликаются на реплики читающего «строчилы» не так резко: «Еще бояр побили... Брянцевых... Всех Солнцевых». — «За что, про что? В чем провинились?» — «Чинили денежную и хлебную передачу все в перевод... забыв страх божий...» — «Вот оно что!»...

Конец читанного со столба, с этим жутким: «милостивый указ... чинить без всякие пощады», — заставляет вздрогнуть и «пришлых»: «Брешешь!.. Брешешь! Врешь ты это!»

— Как перед богом, братцы! — взывает подьячий.

Хоровой ответ «пришлых людей» уже предчувствовался композитором. Написан будет позже, с остальной частью первого действия, но вызревал сейчас — первое болезнование о бедном отечестве: «Господи! Настало времечко. Ох ты, родная матушка Русь, нет тебе покоя, нет пути, грудью крепко стала ты за нас, да тебя ж, родимую, гнетут. Что гнетет тебя не ворог злой, злой, чужой, непрошенный, а гнетут тебя, родимую, все твои ж робята удалые, в неурядице, да в правежах ты жила, жила-стонала, кто ж теперь тебя, родимую, кто утешит-успокоит?..»

*

Он создавал не просто оперу. Но драму самой русской истории. За калейдоскопичностью написанных эпизодов вставало дыхание давнего времени. Но сквозил и образ вечной России, с неизбежными муками, с неизбывной ее болью. Должна же она была что-то *выстрадать*, дабы не повторялась изо дня в день, из года в год, из столетия в столетие всё та же беда, которая преследовала русскую жизнь.

Казалось, всё должно было отодвинуться от только что пережитого композитором и запечатленного им на нотной бумаге, — и одиннадцатое представление «Бориса», и поступившие в продажу ноты «Забытого», и

появление «Попурри из оперы „Борис Годунов“ М. Мусоргского» в аранжировке Евгеньева. Он действительно *жил* уже «Хованщиной». И мир его произведения находился совсем рядом, иногда смешиваясь с той жизнью, что была вокруг него.

Вечер у Стасовых (после долгого перерыва!), где он показывал новые куски из своей музыкальной драмы, гонорар от Бесселя, премьера в Мариинском «Демона» Антона Рубинштейна... Всё почти внешние для его музыкальной драмы события, но за каждым из них с неизбежностью проступает образ начатого им произведения.

...«Демон» имел успех. Он надолго сохранится в репертуаре Мариинского театра. Направник работал как всегда — с полной отдачей. «Демона» считал лучшей оперой Рубинштейна. Ценил удачное использование кавказских народных мотивов. Но видел, насколько опера неровная: «Смесь хорошей и слабой музыки, оркестровка, как и в других его сочинениях, примитивная и даже небрежная»^[187].

При первом представлении во время антракта великий князь Константин Николаевич, тот самый, что год назад негодовал по поводу постановки «Бориса», попытался мягко сделать несколько замечаний автору новой оперы. Рубинштейн настолько резко одернул великого князя, что этот весьма вспыльчивый человек от неожиданности замолчал.

Мусоргский слабости «Демона» уловил сразу. Вскоре навестит «дедушку» Петрова и там, в радушной компании, изобразит за фортепиано все характерные места услышанного. И не просто воспроизведет Рубинштейна, но и не без добродушия окарикатурит его сочинение. Он не собирался глумиться, он только слишком хорошо теперь чувствовал, что есть подлинная правда в музыкальной драме. Его «Хованщина» писалась по каким-то иным, ему и самому еще до конца неизвестным законам. Не только психологически точная интонация, но и голос времен за каждой репликой. И каждая сцена была не только музыкой, но воскрешенной историей. Совсем иное ощущение правды искусства. Что-то большое, всерусское, всемирное. Что — если только вслушаться чутким ухом — живет и сейчас, и голос подает, как невидимый град Китеж, звучит далекими колоколами.

«Хованщина», как очень капризное дитя, рождалась с муками, медленно, перебиваемая другими событиями и замыслами.

В написанных эпизодах — со стрельцами, подьячим, Шакловитым, пришлыми людьми — о недавнем разгуле смерти в Московском царстве лишь упоминается. Смерть — скрытая подоплека событий. Явно она покажет свой облик в другом его сочинении. 17 февраля Мусоргский

закончит «Трепак». Идея цикла «Песни и пляски смерти» родилась у них с Арсением осенью 1874-го. Теперь пришло время воплощения.

Лес да поляны. Безлюдье кругом.
Вьюга и плачет, и стонет,
Чудится, будто во мраке ночном
Злая кого-то хоронит.
Глядь — так и есть!
В темноте мужика
Смерть обнимает, ласкает,
С пьяненьким пляшет вдвоем трепака,
На ухо песнь напевает.
Любо с подругою белой плясать!
Любо лихой ее песне внимать!

Уже в ритмике стихотворения ощутимо иногда это вьюжное кружение. Но Голенищеву не всегда хватает словесной точности. Он владеет ритмом, но образность его частенько граничит с банальностью. Здесь, в маленькой вокальной драме о замерзающем мужике, Мусоргскому не нужны слова «общепозитические», нужны слова, скорее, «простонародные». Он сначала перечитывает:

...Вьюга и плачет, и стонет,
Чудится, будто во мраке ночном...

И — выправляет: «Чуется...» «Любо с подругою белой плясать! Любо лихой ее песне внимать!»... Эти строки можно и вовсе вымарать. «Ляг, отдохни да усни...» — еще небольшая правка: «Ляг, прикорни...» Ласковое, домашнее словцо — и строчка уже звучит со множеством смысловых оттенков: не то и вправду смерть «жалеет» мужичка, не то злорадно насмехается.

Станем-ка в кружки, да удалой
Толпою
В пляску развеселую дружней
За мною!..

В музыку строки не ложились. Мусоргский дает свой вариант:

Взвейтесь пеленою
Снежной, пуховою.
Ею, как младенца,
Старичка прикрою...

Ближе к концу он черкает всё больше. В бреду замерзающего Голенищев развивает один мотив — жатвы. Мусоргский сразу дает целую картину, которая грезится мужичку:

Солнышко смеётся,
Да серпы гуляют,
Песенка несется,
Голубки летают...

Арсений заканчивал строками, которые возвращали к началу. В «Трепаке» Мусоргского и этот словесный финал стал ненужным. Тут договаривала музыка. Самый образ замерзающего мужика от «голенищевского» приближался к «Достоевскому». Через пять лет Федор Михайлович закончит свой последний роман, «Братья Карамазовы». Озлобленный и смятенный Иван Карамазов с измученной совестью (попустительство убийству ненавидимого и родного отца) идет на свидание с подлинным убийцей — Смердяковым. В дороге встречает такого же мужичонку... «в заплатанном зипунишке, шагавшего зигзагами, ворчавшего и бранившегося и вдруг бросающего браниться и начинавшего сиплым пьяным голосом песню...». У Ивана Федоровича боль стучит в висках, дрожь в кистях рук. И он, толкнув озлившего его мужичонку, берет на себя роль судьбы. Мужичок, охнув, падает. Его засыпает снегом... На обратном пути, чувствуя, что возможно еще воскрешение его души, Иван подбирает уже почти занесенного снегом пьянчужку.

Мусоргский рисует судьбу слепую. Его мужичонка, пьяненький, с трудом переставлявший ноги, обречен. Потому что — один в поле, потом — один в лесу. Потому что одинок. И рядом — только его судьба, то есть суд Божий. Вся «песня-пляска» держится не только на слове, не только на оттенках интонации, но и той части, которая обычно называется словом «аккомпанемент» и которая здесь обретает самостоятельную силу.

Поначалу («Лес да поляны. Безлюдье...») музыка рождается тихая, медленная. Но уже на словах «Вьюга и плачет, и стонет...» — в фортепианной партии словно завивается снежок, вьюга просыпается в «дрожашем» аккомпанементе, разворачивается, закручивается клубами... После «Глядь — так и есть...» — начинается снежная пляска, то ускоряясь, то замедляясь, ритмически такая же переменчивая, как и увертливое вращение снежного роя. На словах «Взбей-ка постель ты, метель, лебедка!..» — снежные вихри слетают с небес, устилая лежбище для пьяненького... С засыпанием — остаются лишь «взметы» вьюги, с нивой под солнцем рождается — как сонное воспоминание — что-то подобное русской песне, которая смешивается с остатками снежных всплесков. «Солнышко смеется», — поет голос, — «голубки летают». А в аккомпанементе на «голубки» приходится мелодия предыдущей фразы — «солнышко смеется». Звуки, тихонько взметнувшись, замирают... Нужно ли было после этого возвращаться к начальной картине («Лес да поляны. Безлюдье...»), к словам Голенищева-Кутузова, рисовать снежную могилу, если музыка все это уже изобразила...

*

Стасову «Трепак» пришелся по душе. Он загорелся идеей Мусоргского и Кутузова. На молодого поэта — особая надежда. Когда Голенищев по срочному вызову матери уехал в Тверь да и засел там, пытаясь писать своего «Шуйского», «Бах» забрасывает его письмами, пытается подгонять с завершением драмы, подсказывает сюжеты новых «Плясок смерти», очень хочет вытянуть обратно в Питер. А здесь уже — тяжелая новость под стать этим «пляскам»: у Щербачева, совершенно внезапно, умер сын. Только-только Стасов получил письмо от самого Щербача: «Володя мой еще лежит и так слаб, что стонет и охает при малейшем движении; но всякая грозящая опасность миновала, благодаря неведомым, покровительным силам»^[188]. И вот — Щербачев с рецептом бежит в аптеку, а за ним уже послан человек со страшной вестью. Стасов пишет Голенищеву, негодует на врача («сытый, нажранный доктор») и уже убеждает, взывает: Щербачев в таком состоянии, что очень нуждается в товарищах и, кажется, готов переселиться к Кутузову с Мусоргским. Но Стасов не был бы Стасовым, если бы тут же не начал побуждать к деятельности:

«...Мне ужасно хотелось бы натравить Вас на продолжение „Трепака“, так чтобы 5–6 картинок составили полное сочинение: „Русская пляска

смерти“. После пьяненького мужичка я бы прямо сделал смерть бедного ребенка, а la „Мицери“, только не среди „красот природы“, раздутых и подкрашенных, но натуральных, а la Диккенс в „Домби и сын“, или „a la“ что угодно; потом еще смерть женщины, и еще целый ряд личностей, о которых мы бы поговорили, Вы — сидя на поскрипывающем кресле, с решетчатой спинкой, а я — лежа на клеенчатом диване. И вышло бы — хорошо!»

Голенищев — человек одаренный, но вялый. Он более склонен обсуждать замыслы, нежели их воплощать. Для последнего ждет особого вдохновения. На его соображения о «Плясках смерти» Стасов отзывается с горячностью. Сделать «Войну»? — Да, только древнюю: русских с печенегам. Царя? Пусть Иван Грозный убивается по усопшей Анастасии: «Ведь он был тогда еще что-то вроде молодого Петра Великого — на рубеже Азии и Европы. Тема заманчивая. Византийский двор кругом, — полубунтующая дума боярская, желающая забрать вожжи, а он ее сдерживает!..»

«Бах» хочет сцен из разных эпох, для пуцего разнообразия. Ребенок? Не надо «колыбельной», это затаскано. Молодая женщина? — «Для женщины — я сделал бы — бешеный бая...»

Стасов суетлив и многоречив, бурлит замыслами, обрушивает на флегматичного Голенищева множество идей и тем. Тот, с тихим своим дарованием, едва может переварить не только идеи, но и события: и «Гашиш» должен идти в «Деле», значит, неплохо бы вычитать корректуру, и Щербачев нуждается в поддержке, и о «Шуйском» столько предложений от «Баха», что голова кругом. Тут-то вдруг и придет еще одно посланьице. Престранное:

«Господину Сиятельному Графу Российской Империи Арсению Аркадьевичу Голенищеву-Кутузову От Члена Неведомой Коллегии Простых Дел

Доношение.

Извещены мы, Ваше сиятельство, о поимке в Тверском Воеводстве некоего опасного и премного утруждающего Канцелярию Сыскных Дел беглого человека, предерзновенно именующего себя Арсением Кутузовым. Оный, вышешепоимованный опасный человек уловился в самом граде Твери. А по спросе языка и по легонькому питанию, в наружу оказалось, что сей опасный человек, ни близости сидения Воеводы, ни Сыску не страшился пренадменно. Толикия дерзости преисполненный, оный опасный человек тщился еще незримым оку бдящему пребыть. А уличен во

вредных и прехитрых пиитических вольностях и во всяческом, противном установленном Господином Сумароковым для драматической регламентистики и комедийных действий, как равно и для российского писания, правилам. И пуще того, сознался в татебных сношениях, для ради тех же и еще опаснейших целей, с изловленным уже и опубликованным мусикийцем-сочинителем, выдающим себя Мусоргским быть. Сей последний, в обманном мечтании злорадостно отрекшись от согласных мусикийских правил, делом и трудами мужей, препорядочных и уважаемых и, более того, веками установленных, мнит ко мусикийскому согласию всякую речь человеческую привести и тем, злобствуя в явном бессилии мусикийства, уловляет людей, ради для своих злорадостных и опаснейших целей, и печально сие: тоlikое число уловил простодушных и несведущих в деле мусикийском и хуже сего — уловляет паки. Во внимание ко всему вышереченному, Неведомая Коллегия Простых Дел честь имеет обратиться к мудрому содействию Вашего сиятельства, не соизволите ли, Господин Граф, спрошенного во граде Твери, именующего себя Арсением Кутузовым, распорядиться — выслать в С. Петербург для дачи оному Кутузову с упомянутым в сем доношении человеком очных ставок и поступления, за сим, с оными опасными людьми, как следовать будет по регламенту.

С величайшим счастием, имею честь именоваться Вашего сиятельства всенижайшим слугою Член Коллегии Простых Дел.

Сего 7-го марта 1775 года.

С. Петербург».

Весна 1875 года. Еще до смерти своего Володи Щербачев, только что сам оправившийся от болезни, обмолвится в письме к Голенищеву: «Я уже выхожу и ежедневно пользуюсь бесплатно так называемым „весенним“ гнилым Петербургским воздухом»^[189]. В этом мерцающем свете и нездоровом воздухе живет и Модест Петрович Мусоргский, недавно назначенный старшим столоначальником III отделения Лесного департамента. Столоначальник Мусоргский завален толстенными делами, иной раз — по несколько тысяч листов. Раз от разу получает денежные награды по службе. Опера столоначальника Мусоргского «Борис Годунов» идет на сцене Мариинского театра. Его романсы и песни — «Колыбельная Еремушки», «Сиротка», «С куклой», «Царь Саул», песня Марфы из сочиняемой оперы «Хованщина» исполняются в Большом театре, в Мариинском, в зале Купеческого собрания, в зале Соляного городка. И среди исполнителей — много известных лиц: Федор Стравинский, И. А.

Мельников, Е. А. Лавровская, Абаринова, Махина, Каменская, Барцал, А. А. Полякова-Хвостова.

Сам столоначальник Мусоргский выступает аккомпаниатором, — то в концерте «в пользу недостаточных студентов императорской Медико-хирургической академии» (в клубе Русского купеческого общества взаимного вспоможения), то в зале Благородного собрания на литературно-музыкальном вечере в пользу общества для пособия слушательницам медицинских и педагогических курсов, то на концерте А. А. Поляковой-Хвостовой в зале Капеллы... Из печати выходит «альбом стихотворений» графа А. Голенищева-Кутузова, положенных на музыку М. П. Мусоргским, «Без солнца».

Сам же композитор живет в русской истории. Легко изъясняется языком деловой письменности петровских времен. С какими чувствами Голенищев читал странное «сие послание» — с тихой завистью? с легким раздражением? с улыбкой?

Через полвека в его бумагах обнаружат одну сцену из «Шуйского». Ее он печатать не станет. Размашистый почерк Голенищева-Кутузова и «вкрадчивая» правка Мусоргского. Тронет одно-два словечка — и речь преобразуется. Голенищев пытается услышать голоса купцов XVI века на улице у Гостиного двора перед лавкой. В речи заметна стилизация, но нет естественной живости:

- Ты знаешь ли, что князь-то наш намедни
Наедине мне говорил?
- Василий Иванович?
- Ну кто же, как не он!
- Почем мне знать...

После «точечной» правки Мусоргского, с характерными для давних времен словечками и оборотами, разговор зазвучал иначе. И, читая, поневоле делаешь нажим на этих несовпадениях:

- Ты знаешь ли, что князь-то наш намедни
Мне с глазу на глаз говорил?
- Василий Иванович?
- *А кто ж то б был еще!*
- Почем *нам* знать...

Его начальство в отъезде. По утрам он принадлежит самому себе, может размышлять, рождать новые замыслы, обдумывать прежние. В полдень — отправляется в департамент. Весенняя дорога таит для него опасность, дрожки бегут по остаткам льда, раскачиваются. Мусоргский страдает головокружениями, чувствует себя неуютно. Служба отнимает много сил, но «Хованщина», хоть и медленно, все-таки движется. Встречаться с друзьями удастся не всегда. 5 марта, в среду, перед прибытием к Стасову — черкнет ему записочку: «Сего вечера я у Вас. Это, наконец, из рук вон, ни на что не похоже: словно живем — один на Чукоцком носу, а другой на носу Доброй Надежды». Стасову он подарит прошлогодний портрет с затейливой надписью: «Вам, Владимиру Васильевичу Стасову, во имя дарованной мне Вами „Хованщины“. — Стрельцы — народу: „Большой идет!“ (входит Ив. Хованский-Тараруй)». Ниже припишет нотную строку с найденной им темой Хованского.

«Бах» доволен сочиненным. 6 марта в письме к Голенищеву-Кутузову заметит с воодушевлением: «Мусорянин прибавил чудесных, великолепных штрихов в конце 1-го акта „Хованщины“». Через две недели — тому же адресату с неудовольствием: «Муссарион ничего нового не делает»...

Вечно нетерпеливый Стасов признается и о самом себе: «Это преинтересно: только что-то и другое сильно надоеет мне и доедет, так что я начинаю чувствовать кое-какую апатию и упадок термометра — хлоп! как раз подкатывается что-нибудь новенькое, свежее, шпорящее под бока, ну — и пойдешь опять рысью в своем хомуте, только что ушами потряхиваешь, да хвостом помахиваешь».

И всегда «Бах» делал сразу по множеству дел: ведал библиотечным делом, собирал редкие манускрипты, писал и о живописи, и о современной музыке, и о староцерковном пении, и о керченских катакомбах. Похоже, что и от товарищей по искусству он требовал того же: непрерывной работы, работы, работы. И словно не замечал, что в статьях его часто попадалось много сырого, непродуманного до конца. Подгоняя других, засыпая планами, советами, с одной стороны — действительно заставлял работать, с другой — не давал иногда обдумать замышленное. Мусоргский же предпочитал работу медленную, тщательно выверяя каждый шаг.

Продолжение первой картины «Хованщины» двигалось мелкими шажками. Каждый раз его стремление воплотить русскую историю в звуках

натякалось на особые, чисто музыкальные трудности. В марте он напишет Голенищеву-Кутузову о сцене, где должны были сойтись Андрей Хованский, Эмма и раскольница Марфа. Всё должно было здесь сойтись — история, психология, чисто музыкальная выразительность. Распутать этот клубок было непросто. Но из крупных замыслов «Хованщина» настолько вытеснила на какое-то мгновение все остальное, что он, отправляя письмо Кармалиной, рядом с почтительной благодарностью за присланные народные песни, бросит внезапное признание о «Сорочинской»: «От малорусской оперы отказался: причина этого отречения — невозможность великоруссу прикинуться малоруссом, и, стало быть, невозможность овладеть малорусским речитативом, т. е. всеми оттенками и особенностями музыкального контура малорусской речи. Я предпочел поменьше лгать, а побольше говорить правды».

В уме так и сложилось — писать «Хованщину», эпизод за эпизодом, отвлекаясь временами на что-нибудь небольшое. К середине апреля у Мусоргского и вызрело это «небольшое», опять из «Песен и плясок смерти», — «Колыбельная». Кутузов не послушал Стасова, остановился на расхожем сюжете: смерть укачивает-убаюкивает младенца. Мусоргский, интонируя каждое слово стихотворения, воочию доказал, что избитых сюжетов не существует. Что любой из таких «избитых» может найти совершенно новое воплощение. «Трепака» к этому времени уже замечательно исполнял «дедушка» Петров. «Колыбельную» Мусоргский посвятил его жене, Анне Яковлевне Воробьевой-Петровой.

Опять — правка текста, опять слова Арсения не во всём его устраивали. В аккомпанементе — столь же продуманная драматургия, как и в «Трепаке»: то сумеречное мерцание и вкрадчивые шаги смерти, то удар клюкой, то тревожные перебои материнского сердца, то жар и беспокойные метания дитяти, то — мертвый покой. При выразительном пении музыка вызывала дрожь. Современники припомнят, как молодая женщина, слушая «Колыбельную» лишилась чувств.

Через месяц появится еще одна «Песня смерти» — «Серенада». Здесь Мусоргский тоже коснулся текста менее чем в «Трепаке» и «Колыбельной». Начало широкое и зазывное:

Нега волшебная, ночь голубая,
Трепетный сумрак весны...

Смерть — верный рыцарь — поет серенаду своей возлюбленной,

чахоточной девушке, и обольщает, привораживает еще одну душу.

Три написанные вещи уже составляли единое целое. Он думал, что это — половина нового альбома, «Она». И название, да и сам новый цикл, — всё это звучало довольно необычно для Мусоргского. Каждую вещь можно было воспринять и как знакомый уже «реализм»: умирает дитя, чахнет девушка, замерзает мужичонко... Образы словно пришли из русской литературы XIX века. Но лежит на этих «песнях и плясках» какой-то мертвый лунный отблеск, за внешним реализмом сквозит иное. Эта «потусторонность» в поэзии, в словах чуть-чуть пробивается. В музыке — звучит явственно.

Позже само собой установится: «Песни и пляски смерти». И это название будет отсылать к картинам Ганса Гольбейна Младшего, к балладе Гёте «Пляска мертвецов», к «Пляске смерти» Листа... В русской поэзии танцующие мертвецы — это «Бал» Александра Одоевского, это «1-е января» Михаила Лермонтова, «Камаринская» Константина Случевского. Но сам композитор захотел назвать альбом «Она». Смерть, ряженная в самые причудливые одежды, будет и у того же Случевского, и у тех поэтов, которые явятся уже после смерти Мусоргского: Федора Сологуба, Иннокентия Анненского, Александра Блока. Последний даже напишет целый цикл: «Пляски смерти», в котором протрепещет память не только о европейской традиции, но и о Мусоргском, о его «Серенаде»:

...Тень вторая — стройный латник,
Иль невеста от венца?
Шлем и перья. Нет лица.
Неподвижность мертвеца...

*

Нет, не просто так к Мусоргскому подступила тема смерти. И не случайно обрела в его музыке столь «всеобщие» черты. Здесь уже были не только воспоминания о дорогих и навсегда ушедших людях. Уходило и дорогое ему время. Менялось что-то в жизни. Менялась и сама жизнь. Даже воздух словно бы становился сумрачным, тяжелым.

Одиннадцатого марта он оказался в театре «Опера-буфф» на первом представлении оперетты Ж. Оффенбаха «Мадам Аршидюк», где пела нашумевшая Ани Жюдик. Что-то (напишет Кутузову) поразило его: «В

маленьком мирочке — художник симпатичный и воспитанный; лишних жестов не видел, бессмысленного усиления голоса не слышал, непристойных, гвардейски-биржевых подергиваний и ужимок не приметил — полное отсутствие канкана». Пришел вторично, с «дедушкой» Петровым. Тот одобрил: «в самом деле симпатична». И «буффная» публика поэтому вела себя довольно тихо. Но далее, «изнанку» и публики, и захватившего ее нового опереточного действия, он ощутил с щемящею тоской. И — выплеснул с болью душевной в письме к младшему товарищу — будто заглянул в будущее^[190]:

«Если не произойдет громкого переворота в складе европейской жизни, буфф вступит в легальную связь с канканом и задушит нас остальных. Способ легкой наживы и, конечно, столь же легкого разорения (биржа) очень родственно уживается с способом легкого сочинительства (буфф) и легкого разврата (канкан). Наша аудитория — это последние из могикан; быть может, придется запереться в наших вигвамах, выкурить трубку Совета, обратиться к закату великого Светила и ждать веления судеб. Но, Боже мой, как всем скучно! Как бесчеловечно переполнены все каким-то мертвящим, удушающим газом! Казарменный лазарет, громадный плот с жертвами океанического крушения, мрачными, алчными, пугающимися за каждый кусок, отправленный в желудок с общей трапезы. Бездушное, формальное шатание (надо ж двигаться)! — Господи, сколько жертв, сколько болей поглощает эта чудовищная акула — цивилизация! После нас хоть потоп... страшно!

Вот тащимый мною запас впечатлений от буффной публики: биржа + канкан, по преимуществу; ах, какие лица, какие ужасные человеческие оболочки! Не знаю, что хуже обезображивает: гашиш, опий, водка или алчность к денежной наживе?»

Следом за «канканом» пришлось узнать и еще одну неожиданность. 25 марта в зале Городской думы пройдет концерт Бесплатной музыкальной школы. После ухода Балакирева за дирижерскую палочку взялся Римский-Корсаков. Программа поразила тех, кто недавно назывался «могучей кучкой»: хоры Генделя, «Miserere» Аллегри, «Kyrie eleison» Палестрины, отрывки из «Страстей» Баха. Самое современное произведение — домажорная симфония Гайдна.

Увлечение контрапунктом раскрыло Корсакову красоту той музыки, мимо которой они так часто проходили, когда были под крылом у Милия. Но «классицизм» программы увиделся бывшими соратниками не только чрезмерным, но даже болезненным. Балакирев напишет своему преемнику письмо, где скажет про «душевную вялость или дряблость». Сам Корсаков

почувствовал, что «решительно упал во мнении многих».

Читал ли Мусоргский январский отзыв Чайковского о последней симфонии Римлянина? Вся статья была пронизана неприятием того, что делала «новая русская школа», но была при этом изумительна в редкой своей пронизательности. Особенно — о распутье, на котором стоял Корсаков: «Он ищет точки опоры, колеблется между склонностью к новизне, начертанной с самого начала на его знамени, и тайной симпатией к ветхозаветным, архаическим музыкальным формам. Это филистер, консерватор в душе, увлеченный некогда на арену свободомыслия и теперь совершающий робкое отступление».

Корсаков, который послушно следовал за Балакиревым, а потом, отчасти, и Мусоргским, и который вдруг по-консерваторски открыл для себя пользу музыкальных наук — схвачен с почти афористической точностью. Чайковский не порицает Корсакова. Он видит, как тот словно меняет маски «филистера и новатора», но за этими «жестами» ощущает подлинный талант с особой, неповторимой «пластикой». И главное — Чайковский не останавливается на этом. Он не боится предсказаний: в будущем, можно полагать, из Корсакова «выработается капитальнейший симфонист нашего времени, который примкнет скорее к классицизму, в сторону которого тяготеет его музыкальная натура, чем к растрепанно-романтической школе Берлиоза и Листа...».

Для 1875 года сказано невероятно точно. Совсем «классицистом» Корсаков не станет. Но его и «новая», и в то же время «классическая» «Шехерезада» действительно затмит и 3-ю, и все остальные его симфонии. Еще один штрих, замеченный Чайковским, о «волшебной звучности», тоже важен. Самый младший из «балакиревцев» действительно станет гением оркестровки. Но как трагически этот «классицизм» и эта виртуозность во владении оркестром обернется в будущем для Мусоргского!

Скоро обретенный Римским «классицизм» станет тем перекрестком, на котором расстанутся — не в жизни, но в глубинных основах своего творчества — бывшие друзья. Сейчас Корсаков шел в эту сторону с той же энергией, с какой Мусоргский отдавался рождению каждого эпизода «Хованщины». В январе Римский постигает контрапункт, сначала — трехголосие, потом — четырехголосие. Берется за имитации. Постигает ту теорию, которая рождалась из истории европейской музыки. Простая идея, очевидная для Мусоргского, что русская музыка может иметь в своей основе иную систему голосоведения, ему в голову не приходит. Недавно подобный разлад совершался в России на иной почве. Западники были как-то убеждены, что Россия неизбежно должна двигаться по европейскому

пути, а значит — перенимать то, что есть там ценного. Славянофилы резонно замечали, что каждый народ — это особый организм. И что рост организма идет изнутри, по своим собственным законам. Внешнее воздействие может помешать ему или даже погубить. «Что русскому хорошо, то немцу — смерть». Народная мудрость давно запечатлела это умонастроение. Мусоргский ощущал это всеми «фибрами души». Некогда он прошел выучку у немецкой классической философии. Вынес очень важное наблюдение: немец, прежде чем подойти к выводу, долго «жуует». То же самое видел он в музыке, в идее обязательного развития тем, да еще по определенным образцам или подобиям. Для Мусоргского — и голосоведение, и развитие тем должно идти не от «задач», а от жизни, от той правды, которую ты стремишься воплотить. Без этого, главного, все это «голосоведение» не стоит выеденного яйца. Корсаков решает задачи по гармонии и полифонии, стремясь научиться именно практике голосоведения. Поступает так, как позже будет учить: не слишком напираться на теорию, главное — задачи. Он решает — и ставит себе «оценки»: «Порядочно», «тоже сносно», «кажется, совсем хорошо»... Получает настоящее удовлетворение от того, что Мусоргскому показалось бы отвратительным. К февралю Корсаков дойдет до пяти-, шести- и семиголосного контрапункта. Для Мусоргского это равносильно умопомешательству.

О том разброде среди бывших единомышленников, который ощущался уже всеми, спокойно и вдумчиво напишет Любови Ивановне Кармалиной Бородин:

«Пока все были в положении яиц под наседкою (разумея под последнею Балакирева), все мы были более или менее схожи. Как скоро вылупились из яиц птенцы — обросли перьями. Перья у всех вышли по необходимости различные; а когда отросли крылья — каждый полетел, куда его тянет по натуре его. Отсутствие сходства в направлении, стремлениях, вкусах, характере творчества и проч., по-моему, составляет хорошую и отнюдь не печальную сторону дела. Так должно быть, когда художественная индивидуальность сложится, созреет и окрепнет». Корсаков, начав с новаторства, естественным образом пришел к музыкальной старине. Сам Бородин — «начал со стариков, и только под конец перешел к новым»^[191].

То, что в кругу бывших единомышленников наступил разлад, Мусоргский, наверное, острее всего ощутил еще год назад, когда читал жестоко поразившую его статью Кюи. Теперь, в мае 1875 года, он получит приглашение от начальника репертуарной части Петербургских

императорских театров, Павла Степановича Федорова, приглашение войти в состав Музыкального комитета по рассмотрению оперы Кюи «Анджело». Мог ли он когда-либо предвидеть, что вместе с ним в комитете окажутся и некогда близкий друг Римский-Корсаков, и неизменные недоброжелатели его творчества Фаминцын и Ларош? Будет здесь и М. П. Азанчевский, директор Петербургской консерватории. Что думал Мусоргский, когда участвовал в рассмотрении, когда писал отзыв? Отметил и «замечательные музыкальные красоты», и удачу в изображении многих действующих лиц, один из дуэтов назвал шедевром, о финале 2-го акта и финале оперы сказал: «...должны произвести потрясающее впечатление». Увидел и недостаток — некоторые длинноты. Но заметил, что всякое драматическое произведение окончательно шлифуется на репетициях.

...Охлаждением бывших товарищей к общему делу не завершилось то странное помутнение воздуха, которое Модест Петрович ощутил в 1875-м. Вместе с Арсением они прожили на одной квартире лишь несколько месяцев. Тот в начале года вырвался в деревню, к матери. Их общение идет в письмах. Вернувшись в Питер, Голенищев находит другую квартиру, у Мусоргского было слишком холодно. Поначалу хотел было перетащить к себе и композитора, но почему-то так и не пригласил разделить с собою новое жилище.

А холод и Модест Петрович должен был испытывать, и не только физический. Он изрядно задолжал хозяйке и от каждой встречи с ней мог испытывать настоящий озноб. Не раз уже выслушивал: или платите, или — съезжайте. И кончилось все самым позорным образом: вернувшись однажды к ночи, увидел чемодан со своими пожитками у запертой двери.

Он вышел со всем своим невеликим скарбом на улицу. Фантастический свет разливался по всему городу, дышала белая июньская ночь. Мусоргский долго брел с чемоданом в руке вдоль набережной, не зная куда приткнуться. У одного особняка, с каменными львами у подъезда, остановился. Горестно усмехнулся, быть может припомнив несчастного Евгения из «Медного всадника». Вон он, чиновник Лесного департамента, стоит бездомный, измученный. И — с отчаяния? из странно пробудившегося озорства? — взгромоздился на ближайшего льва верхом, отдохнуть.

Утром заявился к Арсению, поменяв Шпалерную на Галерную. Горы книг, ранее взятые у «дяиньки» Никольского, за отсутствием последнего перетащил к Людмиле Ивановне Шестаковой. Но далее пошла совсем какая-то нелепица. Через месяц Кутузов отправился в деревню, по рассеянности прихватил и ключ от квартиры. Теперь, стоя опять у запертой

двери, Модест Петрович мог испытать весь ужас подступившего к нему одиночества. Позже, в августе, напишет Голенищеву, чем обернулось это дикое «приключение»: «Я, многогрешный, в день твоего отъезда, проплелся в 5 часу утра, пешью к Наумову, где нашел обитель, благо предупредил Наумова, ибо, как знаешь, один боюсь оставаться».

Он поселился на 5-й линии Васильевского острова, рядом с давним знакомым, Павлом Александровичем Наумовым, где тот обитал со своей гражданской женой, Марией Измайловной Костюриной, и младшим сыном, «Сергушкой».

Павел Александрович был человек премного одаренный, образованный, остроумный, но — как говаривали о нем иногда — «беспутный». С юных лет дружил с братьями Жемчужниковыми, соавторами знаменитых «Сочинений Козьмы Пруtkова». В круг знакомых Наумова входили и люди, причастные музыке. Жизнь Павел Александрович вел рассеянную, бестолковую, вином не злоупотреблял, но и сам себя именовал «лоботрясом». Но при всей нелепости, чуть ли не намеренной бесцельности его существования, был он награжден особым талантом — чувствовать радость жизни.

Мусоргского, который, совсем потерянный, появится ранним утром у его дверей, встретит радушно. И позже всегда будет относиться к дорогому «приживалу» с теплотой и любовью.

Когда в Питере объявится Петр, брат Арсения, он попросту вскрыет запертую квартиру, дабы туда вселиться. Сам Модест Петрович поначалу будет думать, что с возвращением Арсения он снова переедет к нему на Галерную. Но судьба повернула по-своему. У Павла Александровича он останется надолго. Прикипит сердцем к новым своим друзьям. Будет тепло относиться и к своей хозяйке. Была ведь у Павла Александровича и «законная» жена, сестра Марии Измайловны. Стать, овдовев, гражданской женой своего зятя — на это требовалось немалое мужество. Тем более — при ее тихости, ее незлобивом характере. К Рождеству он напишет Марии Измайловне в посвящение небольшой романс, «Непонятная», на собственные слова, почти прозаические. Что-то вроде портрета пополам с «мнением света», где и — «Тиха и молчалива», и — «стук молота по вашей совести окаменелой!»

У Наумова ему нравилось. Рядом была Нева, напротив — сад Академии художеств. Квартира была веселая. Заходили сюда многие приятные гости, часто бывал и Александр Жемчужников. И общее впечатление от гостей отразится в августовском письме Голенищеву-Кутузову: «Добрая беседа, подчас музыка; всякие новости, толки и

перетолки — живется, дышится и работается».

Здесь, после всех нелепых злоключений и передраг, «несмотря на служебные препятствия» (как выразится в письме к Стасову), 30 июля он заканчивает первую картину «Хованщины».

*

Ранее был рассвет, столб и сторожевые цепи, стрельцы, подьячий, Шакловитый, московские пришлые люди. Теперь — остальная часть действия.

Опять голоса за сценой: мальчишки («Айда! Весело!»), женщины («Ай, знатно, бабы! Затянем песню!»). Пришлые люди — в полном недоумении. А на сцене уже тройной хор — мальчишки, бабы и стрельцы. Со всех сторон возгласы — и женщин («Слава лебедю, слава! Слава белому! Простор ему!..

Простор ему и слава!»), и мальчишек («Большой идет, с дороги прочь; сам батька пошел! Слава, слава батьке, слава!»), и стрельцов («Большой идет! Большой, большой! Сторонись, народ! Сам большой идет!»).

Вразрез — голоса пришлых людей: «Вот так, братцы, любо, любо! — Чтой-то за праздник на Москве! — Что ни день, то пир горой. Стрельцы-то... ровно палачи!»

Является и сам Хованский, сам «большой». Важный, медлительный. В его теме — ощущение тупой и размашистой силы. В речи то и дело проскакивает приговорочка: «Спаси Бог!» К стрельцам — отческое покровительство: «Дети, дети мои!.. Москва и Русь (спаси Бог!) в погроме великом... от татей-бояр крамольных, от злой, лихой неправды. Так ли, дети?»

И уже слившиеся в один хор стрельцы, женщины и дети: «Так, так, „большой“! Правда! правда! Тяжко нам!»...

За выходом Хованского и врываются на сцену Эмма, князь Андрей Хованский, потом — раскольница Марфа. Обычный для опер любовный треугольник усложнен тяжестью исторических событий. Эмма — лютеранка из Немецкой слободы. Ее родители погибли от руки Андрея Хованского в ночь стрелецкого разгула. Теперь Хованский-сын преследует несчастную («полюби меня, красавица»). Марфа, давняя зазноба Андрея, видя его предательство, вступает за перепуганную «лютерку». Князь Андрей в гневе выхватывает нож. Марфа — своим ножом — отражает его удар.

Когда-то молодого еще Мусоргского в «Юдифи» Серова покоробят арфы при выходе героини. Арфы годились для изображения создания хрупкого, нежного, а Юдифь была «баба хоть куда!». Теперь он рождал сходный, но очень русский характер, образ женщины страстной, сильной духом, готовой на костер. Андрею Хованскому она бросает предсказание: смерть «в луче чудесном».

Иван Хованский, словно распухший от власти, не терпящий чужого своеволия, встает поперек своему сыну, хочет «лютерку» отдать на распыл своим стрельцам. Князь Андрей — с ножом в руке — готов ее отбить или заколоть своею рукой, дабы никому не досталась. Появление вождя раскольников, Досифея, решает всё. Марфа уводит Эмму, Досифей призывает стрельцов на «прю», на тот спор черных рясоносцев и патриарха, который в русской истории свершился спустя более месяца после стрелецкого бунта.

В начале действия в тексте либретто было ощутимо присутствие старорусской речи. Любовная тема привела с собой еще один речевой пласт — народной поэзии. Герои говорят фразами, словно пришедшими из песенной лирики, — и у Марфы («Зорким стражем о тебе я стану; притуплю я когти злова сокола»), и — всего более — у Андрея Хованского («Нет, нет, голубке не уйти от сокола хищного!.. Как хороша ты, пташка, во гневе!»).

И в самой опере нарастает «песенность». Она ощутима и во вступлении, в «Рассвете». С пьяной песни начинается действие. Песня то и дело врывается в музыкальную драму, будь то пришлые люди, стрельцы или женщины. Песенное начало пронизывает и речитативы. Мусоргский поставил совсем иную задачу, нежели в «Борисе». И «Хованщина» рождалась по особым, лишь ей присущим законам.

Стасов к этому времени уже был в Париже, на Географическом конгрессе. Для завершения действия Мусоргский нашел себе другого собеседника, недавнего знакомого Платона Васильевича Павлова, в котором историк счастливо сочетался с искусствоведом. Его отзывом и отчитается перед «Бахом»: «Тут ничего не прибавишь, не убавишь; так оно и есть».

*

В городе летом разливалась по телу усталость. Спасаться от душного Петербурга можно было в Парголово, у Дмитрия Стасова. В одну из встреч,

когда «Бах» был еще в России, вздумали читать вслух Гоголя. Дмитрий Васильевич, потом Владимир Васильевич, наконец, Модест Петрович. Читали подряд — «Майскую ночь», «Коляску», «Нос», «Мертвые души». И — заливались хохотом. Бывал Мусоргский и в Новой деревне у Петровых. «Дедушка» Осип Афанасьевич, прослушав то, что Мусинька «навалял», был так воодушевлен, что даже замыслил: не поставить ли как-нибудь — в бенефис или иначе — уже и первый, написанный акт «Хованщины»?

И все же большую часть лета Модест Петрович провел в Питере. Окончив первое действие, сразу приступил ко второму. Здесь должен был явиться князь Голицын. И он требовал каких-то новых красок.

Монолог князя Василя, которым открывалось второе действие, был построен весьма изобретательно — не простая декламация, а чтение в собственных покоях письма, полученного от царевны Софьи. Чтение — и попутные реплики:

«Свет мой, братец Васенька, здравствуй, батюшка мой! А мне не верится, радость моя, свет очей моих, чтоб свидеться. Велик бы день тот был, когда тебя, света моего, в объятиях увидела! Брела пеша... из Воздвиженска... только отписки от бояр и от тебя... не помню, как взошла: чла, идучи».

Голицын отрывает взгляд от письма. Его монолог — это его мысли. Можно ли верить властолюбивой и сильной женщине? Он в сомнении. Боится обмануться в ожиданиях — «не то как раз в немилость... а там... голову напрочь!..» Снова читает:

«Ты, свет мой, сам ведаешь, каков ты мне надобен, дороже души моей грешной. Держися чистоты душевной и телесной; сам знаешь, как... то... Богу любо...»

Первый эпизод, который должен был задать ритм всему действию. Контраст характера Голицына был Мусоргскому особенно интересен: один из первых «западников» был человеком суеверным, что и давало возможность ввести потом сцену гадания. В письме к Стасову потому и прибавка: «...не следует пренебрегать вещами непостижимыми — „бо не все человеку дано разумети“».

Такой, поглощенный замыслом (даже со службы торопился домой, чтобы засесть за «Хованщину»), он и встретился случайно на улице с Корсаковым. Стасову опишет всю горечь этого странного свидания:

«Обоюдно с дрожек соскочив, обнялись хорошо. Узнаю — написал 16 фуг, одна другой сложнее, и ничего больше.

Да иссякнет мокрое чернило.

С гуся, им же писах сие!»

Радостное, общее прошлое ушло безвозвратно. Римлянин увяз в своих фугах, Цезарь к «Анджело» сочинял 3-е действие, чтобы придать композиции оперы должную «обязательность». В письме Мусорянина «Бах» вычитывает реплику, которая пришлась ему совсем по душе: «Не этого нужно современному человеку от искусства, не в этом оправдание задачи художника. Жизнь, где бы ни сказалась; правда, как бы ни была солонка, смелая, искренняя речь к людям — а *bout portant*^[192] — вот моя закваска, вот чего хочу и вот в чем боялся бы промахнуться. Так меня кто-то толкает и таким пребуду».

Стасов тем временем впитывал в себя Европу, Париж. Всё хотел увидеть — и живопись, и театр, и набережную Сены, и Нотр-Дам. Несколько раз пытался встретиться с Тургеневым, но «любопытный Жан», как Стасов не без усмешки называл про себя Ивана Сергеевича, напоминал капризностью своей будуарную маркизу Встречи, уже назначенные, откладывались, и всякий раз из-за какого-нибудь вздора. Тургеневские телеграммы, вроде: «Сегодня опять нельзя, пожалуйста, наш завтрак опять откладывается», — читал и со смехом, и с досадой. Готов был даже черкнуть обидную записку в ответ, что-нибудь вроде: «Бросьте, бросьте, пожалуйста; не надо мне больше никаких свиданий с Вами: лежите себе, ради Бога, на лебяжьем пуху и нюхайте пачули». Но хотелось услышать-таки что-нибудь внятное о напечатанной поэме Голенищева-Кутузова. (Не было ли здесь и доли самолюбия? Как-никак «Гашиш» был посвящен «Владимиру Васильевичу Стасову».)

Несколько ранее Тургенев прислал коротенькое письмецо. И отзыв Ивана Сергеевича показался Стасову почти нелепостью. Тургенев писал явно на скорую руку, и маленькая его рецензийка могла показаться суммой случайных придинок:

«Вещица не дурная, — но только. Неприятно действует (особенно в таком сюжете) скудность воображения и красок. Перенес ты меня на Восток, да еще опьянелый, так удивляй и кружи меня до самозабвения, а тут ты с усилием выдавливаешь из себя какие-то бледноватые капельки».

Встреча с «Жаном» все-таки состоялась, за завтраком, в ресторане. И там Тургенев как с цепи сорвался. Его речь перебивалась жестами, он то впадал в ярость, то — затихал, то вдруг входил в кураж и сыпал словесами. Начал с поэмы:

— Кутузов талантливый человек, это несомненно, но у него почти вовсе воображения нет. Стихи у него — хорошие, часто даже очень хорошие, но — и только!

Потом Иван Сергеевич взялся за все новое русское искусство: и

живопись, и музыку. Говорил чуть ли не с пеной у рта, что никакого будущего здесь нет. Одни лишь преувеличения критиков.

Стасов пытался спорить. Но, кажется, более смотрел на «Жана» как на представление.

Если и не был прав Иван Сергеевич в отношении всего русского искусства, то к его мнению о поэте Арсении Голенищеве-Кутузове стоило прислушаться. К Арсению они все питали слабость. Мусоргский тоже оценивал творчество друга исключительно высоко. Но Кутузову не хватало изобразительной силы, чтобы стать в ряды крупных русских поэтов. Не хватало и той новизны, той неповторимости, которая естественна и неизбежна у больших писателей. Не потому ли он начнет столь старательно пестовать в своем творчестве «традицию», что на *свое* полнокровное слово у него просто не было сил? Не потому ли и начнет в скором времени отходить от Мусоргского, слишком уж тот был во всем самостоятелен...

«Бах» вернется к сентябрю с ворохом самых пестрых впечатлений — от французской живописи, театра, от Золя, от «офранцузившегося» Тургенева и — от Сены, в которой купался, от верхотуры Норт-Дама, куда успел слазить, от самого парижского шума и блеска с грохотом дилижансов, звонками, голосами дам и кавалеров на бульварах.

Привезет «Бах» и новую боль — в груди: сердцебиение, которое несколько пугало и подчас отвращало от привычного писания писем. Кроме того, и Питер поначалу показался чудовищным: дождь, слякоть, грязные, изрытые улицы. В газетах — тусклая петербургская действительность. Но тоска всё-таки отступила, когда Стасов в своей квартире на Надеждинской, с круглым столом и фортепиано, узнал обо всем, что давние знакомцы наработали. И Кюи с 3-м актом «Анджело» (даже Мусоргский заметит как-то об этом действии: «ничего, ходит»^[193]), и Черемис-Щербачев с пьесками для новой сюиты, такими, что даже строгий Римлянин кивнет: «Очень недурно!», и Бородин с аранжировкой своей «тузово́й», 2-й симфонии, да и с новыми номерами для «Князя Игоря». Мусорянин, столь долго выделявавший 1-е действие, уже и для второго понаписал много чудесного. Да и Римский поработал! — 61 фугу, да еще и несколько канонов. Тут, конечно, «Бах» мог только руками развести...

Осенние встречи заставили почувствовать, насколько отдалились Римлянин и Кюи. Бородин был все тот же, *настоящий*. Но симфония, похоже, была Мусоргскому более по сердцу, нежели принесенные Бородиным отрывки из «Игоря». Стасов видел слабость Бородина в речитативах и декламации. Мусоргский услышал совсем иное: Бородин только *показывая*, как лектор — только *вводил в предмет*. Мусоргскому же

хотелось *беседы*. И это значительно усложняло его собственную задачу, в том числе и чисто музыкальную.

И все же Бородин был — настоящий. И «Князь Игорь» рождался медленно, как и «Хованщина», однако обещал стать настоящим музыкальным событием. «Игоря» Мусоргский — при всех оговорках — и ценил, и любил, и увлекался им, как однажды вдруг явит это на вечере у Дмитрия Васильевича Стасова. Дети упросили Александра Порфирьевича сыграть половецкие песни и пляски. Мусоргский стоял рядом, приговаривал: «Ну, дайте, я за вас сыграю, professore! Ну, куда вам с вашими пулярдками».

Белые, полные руки Бородина, — при всей их беглости, — и вправду, казалось, походили на перепуганных кур. Реплике Мусорянина ответили смехом. Следом Модест Петрович и сам сел за рояль, исполнил арию Кончака. Дочка Дмитрия Васильевича вспомнит через многие годы:

«Он ее пел прямо бесподобно, с особым, свойственным ему подчеркиванием некоторых фраз или слов. Например, он курьезно преувеличенно произносил: „Я тебе *под* — *дарю*“, — и делал широкий жест рукою. Но у меня до сих пор просто стоит в ушах, как он передавал с выражением удивительного, чисто-восточного величия:

„Все хану здесь подвластно.
Все боится меня.
Все трррепещет кругом...“

И вслед затем, с неподражаемой мягкостью:

„Но ты меня не боялся,
Пощады ты не просил, князь“.

И с какой-то страстной тоскою: „Ах, не врагом бы твоим...“ и т. д.

После его исполнения все слышанные в опере, при постановке на сцене „Игоря“, Кончаки, даже превосходный Кончак — Карякин, казались мне не тем, и в ушах так и остался голос Мусоргского, поющего: „Если хочешь, любую из них выбирай“».

...Прежние товарищи уходили куда-то в сторону. Но оставались еще молодые. Щербачев, переживший смерть сына, после этого страшного потрясения начал писать замечательные вещи. Андрей Катенин, приятель

Арсения. Пригласил как-то Мусоргского на обед. Показывал новый романс, свою музыку к «Шуйскому» Кутузова (играли с женой в четыре руки, и выходило весьма недурно). Ну и сам Арсений, что поехал на лето в деревню, «бекасов бить», да и вывернул ногу. Так что — лежал, ничего почти и не писал, слишком уж занимаясь своею «болезнью». С ним хотелось побеседовать, поделиться тем, о чём поневоле думалось, когда встречался с непониманием: «Какой обширный, богатый мир искусство, если целью взят человек. На необычные совсем негаданные задачи налетаешь, и не насильственно, а так — будто случайно это делается». — Это о «Хованщине», в ней всё получалось столь необычно, непривычно, что на малейший эпизод иной раз приходилось тратить уйму времени.

Оставались — слава Богу! — и те, из старшего поколения, кого он так обожал. И «дедушка» Петров (как пел он «Трепака»!)... И Анна Яковлевна, добрая подруга его. Она столь задушевно исполняла «Сиротку» у Людмилы Ивановны, потом — арию Марфы... С каким наслаждением он ей тогда аккомпанировал! А «дедушка», Осип Афанасьевич, ушел в столовую полакомиться виноградом. Сел так, чтобы виден был рояль, поющая супруга. А когда звуки замерли — громко заплодировал, посмеиваясь: «Юные таланты надо поощрять!»

И как хорошо, что есть на свете и сама голубушка Людмила Ивановна. Она всегда была так внимательна к нему и к его сочинениям! Наконец, «*généralissime*». В октябре пришлет фотографию со своего портрета, писанного Репиным. Мусоргский сразу откликнулся:

«Мой дорогой *généralissime*. Вы не можете сомневаться, что Ваш энергический и вдаль смотрящий лик учрежден над моим рабочим столом и подталкивает меня на всякие хорошие дела».

*

Василий Голицын с письмом от Царевны Софьи в руках, Голицын и немецкий пастор... Гадание Марфы композитор позаимствует из несостоявшегося «Бобыля».

Приближалась самая трудная сцена. Голицын у себя. К нему заявляется Хованский и — следом — Досифей. Три голоса, три совершенно разных человека, три мироощущения. Все должно сойтись в одной сцене, переплестись. Тут бы и с «Бахом» побеседовать, да и привычные осенние встречи — то у Стасовых, то у Шестаковой, то у Моласов — много бы принесли. И вот напасть: почти ни с чего подхватил бронхит. В делах как-

то завертелся, не заметил как простудился, попытался лечиться сам и совсем занедужил. Бронхит начал душить, пришлось звать доктора. А там — порошки, и уже не до музыки: лежишь — не то бодрствуешь, не то дремлешь. Взялся за письма — Кутузову, Стасову, Шестаковой, Мальвине Кюи, — даже писать было тяжело. Думал записочки отослать, да к Голенищеву письмо уже начато было, почти трактат целый — захотелось отвлечься от газетных событий, поговорить о самом-самом. Дату — сквозь тяжелое дыхание — вспоминать хотелось, начертал почти по-гоголевски, с его «некоторого числа» из «Записок сумасшедшего»: «Какое-то число сент. 75 г.». Здесь чуть устало, но сказал о главном:

«Мне сдается, что, за редкими исключениями, люди не терпят видеть себя, какими они в самом деле бывают; естественно влечение людей, даже самим себе, казаться лучшими. Но в том-то и юродство, что минувшие и настоящие — теперешние художники, показывая людям людей же, лучше чем они суть, изображают жизнь хуже, чем она есть. Непримириемые староверы гнут, что это необходимо для яркости красок; переходчивые, качаясь как маятник, пошептывают, что задачи художества еще недостаточно выяснились; радикалы голосят, что только мошенник может создать художественно тип мошенника (и согласные с таким понятием параллели). Все три фракции могут легко примириться, и такое примирение будет несравненно полезнее борьбы в воздушном пространстве, когда природа не дала крыльев держаться в нем. Штука проста: художник не может убежать из внешнего мира, и даже в оттенках субъективного творчества отражаются впечатления внешнего мира. Только не лги — говори правду. Но эта простая штука тяжела на подъем. Художественная правда не терпит предвзятых форм; жизнь разнообразна и частенько капризна; заманчиво, но редкостно создать жизненное явление или тип в форме им присущей, не бывшей до того ни у кого из художников. Тут уж старуха нянька не поможет стать на ножки, не скажет „дыбок“; нет, сам художник стань на ноги, сам скажи себе „дыбок“. Вот этим-то положением я и чреват ныне, милый друг Арсений, а как разрешусь от бремени — не знаю, только роды предстоят тяжелые».

Ведал ли он, что задачу, себе поставленную, — всё «родить» из себя, из своего чутья и своей творческой зоркости, сверхъестественного внимания к окружающему миру, — он волей-неволей навязывал и Арсению. Но тот к такому беззаветному самостоянию не был готов: не по силам была задача.

Стасову и всем-всем — уже когда на поправку пошел — сумел черкнуть по записочке. Голубушке Людмиле Ивановне — что тяжко было,

потому и не смог к ней на именины попасть. (А она такой славный портрет прислала — сама с братом Глинкой, и надпись: «1875 года 10-го октября, с дорогим сегодняшним днем поздравляю нашего славного Мусеньку». — Ей, конечно, «спасибушко».) Мальвине, милой подруге отступника-Цезаря, — «целую Вашу ручку, прошу понежить за меня деток». «Баху» прибавил и о главном, о споре трех идеологов будущей оперы в покоях Василия Голицына: «Приступал к письму с поганым тоскливым чувством какой-то долгой разлуки с Вами, дорогой мой, и, сдается мне, единственный меня сознающий *généralissime*. И ведь в ту же минуту о *диспуте* российских мужей мечтания пошли — как только поотлегло. Был человек *пузом*, есть человек-пузо и пребудет *пузом*, что делать!»

Очухался лишь к середине октября, когда бронхит забрал две с лишком недели. Но и 19-го боялся еще навестить Стасова, доктор присоветовал «вычиниться хорошенько». Отозвался письмецом, которое как-то с пылу разошлось — все по поводу бывших соратников, Римского и Кюи: «Без разума, без воли, сами себя окружили они — эти художники — традиционными путами, подтверждают закон инерции, воображая, что дело делают». И о самом горестном: «„Могучая кучка“ выродилась в бездушных изменников».

Стасов был растроган. И как-то «в пору» письмо Мусорянина пришлось. Двумя Кюи его всё больше раздражало. В начале года, когда умерли прежние «Санкт-Петербургские ведомости» и прежние сотрудники покинули газету, Квей остался. Тогда, в сердцах, Стасов отпишет дочери: «Кюи, как переметная сума и польский полуфранцуз предатель, — преспокойно перебежал в новую, подлейшую редакцию». Теперь только-только видел Кюи. Тот всё побранивал в газете Богомира Корсова, баритона из Мариинского. А стоило последнему пригрозить — поджал хвост.

«Бах» сразу сел за ответ Модесту, начал со всегдашней восторженностью: «Пятьсот миллионов ура Вам, Мусорянин!!!» Подошел и к своему кредо: «Не тот большой художник, кто только фуги, руки и ноги знает и умеет — а у кого внутри растет и зреет правда, у кого внутри ревнивое и беспокойное никогда не замолкающее чувство истины на все, на все».

*

Последние впечатления трудного года... Пришла весточка от Артистического кружка в Москве, — что основан был десять лет назад

драматургом Александром Островским и Николаем Рубинштейном: артисты и литераторы своими силами захотели поставить «Бориса». Идея была немислимая — слишком сильный оркестр нужен, и певцы не заштатные. Но благодарное чувство пробудили.

Приближался юбилей «дедушки» русской оперы, Петрова, — ведь 50 лет почти пробыл на сцене. Голубушка Людмила Ивановна — поскольку и Глинка так многим был обязан успехом своим «дедушке» — давно уже задумала отметить. А тут идея еще пришла — засветить иллюминацию по такому случаю. Шестакова объявила подписку, Наумов взялся выхлопотать разрешение у градоначальника Трепова. Мусоргский тоже окунулся в эти заботы. Но и концертов пропустить не мог.

Пятнадцатого ноября он в зале Дворянского собрания, где Направник с оркестром и прибывший из Франции Камиль Сен-Санс исполнили Шумана, Бетховена, Листа, Баха и — самого Сен-Санса. Француз исполнял свой 3-й фортепианный концерт, а потом, под его управлением, прозвучала его же, сен-сансовская, «Пляска смерти». После ранее слышанной «Пляски смерти» Листа эта музыка Мусоргскому никак не могла понравиться. Соло скрипки на фоне оркестра, мелодия легко запоминалась, но казалась очень уж «внешней»... И это написано было после грандиозной «Danse macabre» Листа!.. Стасов, еще будучи в Париже, хотел познакомиться с этой вещью — много о ней слышал, де, «просто чудо!»^[194]. Модест свое впечатление изобразил в письме самыми грубыми мазками: «С мозгами кончено. Но по какой причине эти мозги кинулись в программную симфоническую музыку?» Не верил Модест ни в оперу Сен-Санса о Самсоне, ни в его игрушечное новаторство.

Девятнадцатого окажется в Большом, на «Аиде» Верди. И в том же письме «Баху» — уже с подъемом и привычными каламбурами: «Вот этот крупно *валяет*, не стесняется сей новатор. Вся его „Аида“ = ай-да! — всего, ото всех, и даже от себя самого. Уложил „Троватора“^[195], „Мендельсона“, „Вагнера“ — чуть не Америго Веспуччи. Спектакль чудесный и баснословное бессилие в воплощении (реминисансами-то!) зубами цапающей африканской крови».

Стасов будет солидарен: его поразило и оформление спектакля: как было забыть берега Нила, его мерцающую в лунном свете воду, с островками, мысами... А громадный египетский храм с портиком, что выглядывал из-за деревьев; глубокую синеву небес с золотыми точечками звезд; самый египетский воздух — матово-голубой... Он даже статью свою напишет именно об оформлении спектакля.

Но будет у Мусорянина и еще одно впечатление — сначала от генеральной репетиции, а потом — от представления оперы «Сарданапал» давнего злопыхателя Фаминцына... Оперу сняли после первых же представлений. Здесь и впечатления сформулировать было трудновато:

«Нарушаю уважение к *канцелярским принадлежностям*, заменяющим нам с большим удобством средневековых пажей и гонцов, нарушаю по той причине, что пишу об опере „Фаминцын“, сочиненной Сарданапалом в тот момент, когда Сарданапал пал. *Полнейшая невменяемость*».

Досадно было, что с Арсением какие-то нелепости начались. Заявился он к Наумовым почти в то же время, как Модест подошел к парадной лестнице — разминулись, не встретились. Чтоб Арсений не подумал дурного — черкнул ему, что и хозяйку предупредил, и что Кутузов ей показался «симпатичен», и о самой Марии Измайловне: «...заверяю тебя, барыня отличная, дикарка, как и ты дикарь, но любящая, хорошая, читающая и умно читающая, — только „недонять“ — нелюдимка, пока присмотрится».

Но потом начался совсем уж разлад. Арсений твердо решил жениться. Модест видел невесту, похоже, и здесь узнавалось то, что пришлось пережить уже не раз. Когда-то дружно жили с братом. Женился — и редко-редко удастся видеться теперь.

Да и общих интересов уже никаких. Корсинька, с которым так дружили, столь ревностно отдавались сочинению и *новой*, и *русской* музыки. И вот — женился. И вместо живого слова людям — сочиняет мертвые каноны и фуги. Удерживать Арсения пытался, распекал, ругал, даже на «Баха» — вечного холостяка — ссылался. Но поэт уже был невменяем.

Мусоргский страдал за друга и чувствовал, как надвигается — все неотвратимей — его полное и жизненное, и творческое одиночество.

«Хованщина» двигалась несмотря ни на что. Ни на слабовольного Арсения, ни на «интрижки» в министерстве, хотя и знал: здесь неприятностей не оберешься. И Стасову ранее черкнул: «Спор у Голицына спеет». И голубушке Людмиле Ивановне отписал — о службе: «Не мытьем — так катаньем пронять хотят». И о самом родном: «Только на поверку-то вышло, что, замученный, я прелесть какую хорошую вещь для „Хованщины“ придумал».

Соединялось то, что было так мучительно несходно: музыка, история, души людские — и те, которые тогда жили, на исходе семнадцатого века, и те, что будут слушать его сочинение.

Еще одна полоса жизни подходила к концу. По давней привычке к

ночным досугам он напишет Арсению, слегка осерчав, нечто печально-прощальное, с цитатами из их совместного «альбома»:

«Друг мой Арсений, тихо в теплом, уютном жилье, за письменным столом — только камин попыхивает. Сон — великий чудотворец для тех, кто скорбь земли отведал, царит — могучий, тихий, любящий. В этой тишине, в покое всех умов, всех совестей и всех желаний, — я, обожающий тебя, один тебе грожу. Моя угроза незлобива; она тиха, как сон без кошмара. Не домовым, не привиденьем я стал перед тобой. Простым, бесхитростным, несчастным другом хотел бы я пребыть. Ты избрал путь — иди! Ты презрел все: пустой намек, шутливую скорбь дружбы, уверенность в тебе и в помыслах твоих — в твоих твореньях, сердца крик ты презрел — презирай! Не мне быть судьей; я не авгур, не прорицатель. Но, на досуге от забот, тебе *только* предстоящих, не забудь „Комнатку тесную, тихую, мирную“,

„и меня, мой друг,
не прокляни“.

Навсегда твой *Модест*.

23/24 декабря 75 г. ночью, „без солнца“».

Стасову черкнет через несколько дней, тоже в досужную свою ночь:

«Вот что, дорогой Вы мой, заплутался мальчик со всякою охотой да со всяким желанием. А заплутался не кто другой, а господин Арсений Кутузов-Голенищев-граф — и вот в каком разе: жениться выдумал! Да ведь неспроста, а говорит в самом-делешном манере. Еще один „в побывку, на родину“, чтобы не вернуться. Господи! тут косности чиновной предаешься, ловишь всяким ухватом мыслишку (и рад — поймал!), а люди, этой чиновной косности не предающиеся, женятся, не быв искушены достодолжно. Я попросту выбрал Арсения и ему же, Арсению, жестоко надерзил. Будь, что будет, а лгать не мне. Звал к невесте (я ее знаю) — не поеду: иначе солгу. Я не хочу того, что он делает — и не поеду, вот и все. Он говорит, что полюбил ее, — а я все-таки не поеду. Не надо.

Такие дела меня еще больше работать нудят. Один останусь — и останусь один. Ведь умирать-то одному придется; не все же со мною прейдут. Досадно, *généralissime*, на Арсения».

Старые друзья — всё, что оставалось ему в жизни. И — музыка. В начале послания Стасову — о своих рождественских бдениях: «Второе действие нашей „Хованщины“ готово — писал на праздниках, воистину ночь напролет». В конце припишет о нынешних предновогодних днях: «А третье действие начеку».

Между двух опер

Новый год он встретил над нотными листами. Второе действие выделось уже целиком. И кабинет Голицына, и сам князь Василий, склоненный над письмом царевны Софьи, и думы его о своей судьбе, и Марфа в роли гадалки. Она смотрит на воду, что-то видит. Начинает вещать — про опалу, про горестный поворот судьбы.

Голицын боится огласки. Лишь Марфа исчезнет с глаз — прикажет:
— Скорей, утопить на «Болоте»... чтобы сплетни не вышло.

А далее — Хованский явится. Начнется их препирательство. Затем подоспеет и Досифей. Этот разговор трех несогласных, но тайно готовых к союзу, всего более томил своею сложностью. Как повернуть тут сюжет, когда каждый по-своему видит и чувствует? И свои цели преследует?

Снова Марфа, едва избежавшая гибели. Всполошенные князья. Следом за ней — Шакловитый...

Музыкальная драма не хотела рождаться от начала к концу. Он и раньше — с самого замысла — цеплялся за эпизоды. Чтобы через них зажить духом далеких времен. Воздух семнадцатого столетия на изломе истории уже вошел в его легкие. Одни эпизоды исчезали, другие — обрастали плотью, вплетались в сюжет. И контуры будущей оперы выдвигались всё отчетливей. Он видел уже и конец огнепальный, даже видел и раскольничий хор, и пламя, охватившее скит... Но сейчас нужно было запечатлеть нотами то, что уже вызрело.

Третье действие уносило в Замоскворечье, в стрелецкую слободу. Москва деревянная. Полдень, виден берег и часть Белгорода. Черноряжцы-раскольники идут по слободе, за ними толпится народ. Воскресают времена Никиты Пустосвята и церковных прений 1682 года. Старобрядцы поют:

«Посрамихом, посрамихом, пререкохом, пререкохом и препрехом ересь. Ересь нечестия и зла стремнины вражие...»

Они удаляются, исчезают за деревянной стеной из брусьев. Но еще слышится: «Победихом... Пререкохом... Нечестия... Вражие...» И совсем тихо: «И препрехом...» За хором раскольников должна была появиться Марфа со своей песней «Исходила младешенька...» — тут же и мать Сусанна, что ее подслушивала... Потом — ее попреки, гневная отповедь, ответы Марфы... Часть была намечена еще в 73-м году. Он запечатлевал нотами на бумаге их голоса, реплики словно висели в воздухе. Речь матери Сусанны вся была пересыпана словами церковнославянскими:

— Ад! Ад зрю палящий, бесов ликованье! Адские жерла пылают,

кипит смола краснопламенна, души грешные, души падшие в страхе мнутятся, господа ищут!.. Зрю блудницу на облаце сидящу, несому шестью сфинктями...

Речь раскольницы Марфы близка к народно-песенной:

— Много ночек скоротала я с ним, жарко с милым обнималася, сладко было, как шептал он мне, а уста его горячие жгли полымем...

И даже когда и тут проступает строгий, церковный тон, то и в нем колеблется песенное начало:

— Словно свечи *Божие*, мы с тобою затеплимся, окрест братия, во пламени и в дыму и огне души носятся...

Сталкивались характеры, сталкивались две языковые стихии, сталкивались и два религиозных мироощущения, проявленные еще в древнерусской иконописи — Феофана Грека и Андрея Рублева. Бог карающий и Бог прощающий. Через несколько лет эти два религиозных мироощущения отзовутся и в последнем романе Достоевского, в образах старцев Зосимы и Ферапонта...

Древность входила в современную жизнь, светилась в ней. Мусоргский был наполнен звуками, успевал и на службу, и на вечера — то к Владимиру, то к Дмитрию Стасовым с уже написанным, и к тяжело заболевшему «дедушке». Осип Афанасьевич поначалу был очень плох, как сам Мусоргский в одном письме брякнет: «...на смертном одре роли свои дозором обходил», — но потом полегчало ему, и голубушке Людмиле Ивановне Шестаковой композитор отпишет успокоительное: «На днях жду, что встанет на ножки».

Впрочем, и ее, голубушку, пришлось успокаивать, — то ли из-за Осипа Афанасьевича, то ли по возрасту о смерти заикнулась. «В том *страшном*, о чем Вы пишете, голубушка, никто ничего не знает, думать об этом не надо — бесцельно. Берегите себя от единичных людей, — Вы необходимы обществу, не поддавайтесь томящему чувству; хлопните крыльшками, да молодцом-пташкой и воскликните: „не попустим“».

Словцо последнее — из «Бориса», из «Сцены под Кромами» как-то само собой вместе с голосом Варлаама вспомнилось. Да и чтобы утешить Людмилу Ивановну заскочили они к ней с Бородиным, чтобы тот показал свою «богатырскую симфонию». А чуть позже — весь погруженный в «Хованщину» — поднесет ей и свою фотографию с надписью: «Людмиле Ивановне Глинке-Шестаковой. Мусинька. 1 февраля 76 г.». И ниже — строчку нотную с «намеком», с недавно сочиненным, со словами Досифея к Марфе: «Терпи, голубушка, люби, как ты любила, и вся пройденная прейдет».

Стремился довести третье действие до середины еще 3 января. Но только к 6-му столкновение Сусанны с Марфой остановит Досифей. Их трио сменится голосом Шакловитого: «Спит стрелецкое гнездо...» Тут действие остановится. В конце января «généralissime» устроит музыкальный вечер. Кюи пел из своей оперы, которая уже репетировалась в театре (Стасов и заметит в письмеце сестре: пел «как никогда, конечно, не споеет ее никто на театре, даром, что у него преподлейший голос»), Мусоргский аккомпанировал Донне Лауре, да и сам кое-что исполнил, Бородин показывал отрывки из «Игоря». Тут же будут и Кутузов с невестой, и Катенин со своей молоденькой женой...

В феврале «généralissime» пришлет письмо с замечаниями ко второму действию. Затронет спор князей. В начале года Стасов уже слышал эту «прю», но тогда, похоже, был не очень внимателен. После похорон его начальника, Модеста Корфа, к которому, несмотря на совершенное несовпадение взглядов, «Бах» испытывал довольно теплые чувства, рассеян был до крайности. И вот 11 февраля, на вечере у брата Дмитрия, похоже, вслушался. Кое-что в написанном — не со стороны музыки, но со стороны драматического действия — его смутило.

Призадуматься стоило. А значит — и вернуться вновь к действию второму. И третье действие «Хованщины» так и повисло пока незаконченным. Да и жизнь пошла уже не так, как всё зрело еще в начале года.

*

Разлад с Кюи и Корсаковым все усиливался. Побывал на премьере «Анджело». Опера Цезаря показалась кабинетной, совсем далекой от жизни. В письме Стасову даже не удержался — обозвал ее «четырёхстенным мечтанием». В конце февраля собрались у Шестаковой. Спор начался, не мог не начаться, распалились, наговорили друг другу неприятных вещей. Вернувшись к себе — не мог успокоиться. Голубушка Людмила Ивановна весточки присылала, почувствовала, как тяжело стало на душе. В ночь с 28 на 29 февраля — в Касьянов день — и выплеснул ей всё, что накопилось в душе: о живом ее очаге, об измене Кюи и Корсакова.

«Лжи не было у Вас, у нас, у них — и стены самые не лгали в *тот* приснопамятный вечер: все было *правда*, и какая *правда!* — отречение господ названных (Кюи и Корсакова) *от завета искусства* — „*по правде*“ *беседовать с людьми*. В пятницу 5 марта я неизменно Ваш, голубушка;

сдается, Бородин не выдаст: поздно и незачем. *О, если бы Бородин озлиться мог!..»*

Последнюю фразу почти с отчаянием написал. Бородин неизменно оставался самим собой — рассеянный, рассудительный, незлобивый. Злиться он никогда не мог. Не собирался этого делать и теперь. Когда в апреле Любовь Ивановна Кармалина, тосковавшая по балакиревскому кружку, по замечательному прошлому, посетует, что не стоило бы расходиться («Собрания кружка были чем-то редким, невиданным, всякий понимал, что уважение к талантам друг друга связывало эти силы — и прав был тот, кто прозвал этот кружок „Могучей кучкой“...»), — Бородин ответит. Как всегда — с опозданием, в этот раз на полтора месяца, но спокойно и обстоятельно, по-профессорски, будто лекцию читал, почти то же, что и ранее:

«Яйца, которые несет курица, все похожи друг на друга; цыплята же, которые выводятся из яиц, бывают уже менее похожи, а вырастут, так и вовсе не походят друг на друга — из одного выходит задорный черный петух, из другого смиренная белая курица».

Но то, что было естественно для спокойного, рассудительного профессора Бородина, то было *невозможно* для доброго, но вспыльчивого Модеста Петровича Мусоргского. В марте пришел — пусть на мгновение — его час. И этот час говорил, что он идет по верному пути.

Концерт Бесплатной музыкальной школы был намечен на 23 марта. Римский-Корсаков уговорил «Шашу с шиньоном», Александру Молаас, принять участие. Она совсем недавно слышала, как исполняла в концерте «Сиротку» Мусоргского одна из певиц. Настолько неудачно, что публика смеялась там, где естественнее было бы заплакать. Так хотелось показать, как надо исполнять эту вещь. Когда Римский-Корсаков взялся за составление программы, она сразу заявила: «Буду петь „Сиротку“...»

Николай Андреевич менее всего хотел провала. Попытался уговаривать. Когда и это не помогло — обратился к Мусоргскому:

— Модест Петрович, ты хоть уговори Сашу не петь этого романса, ведь, не дай бог, опять провалится!

Мусоргский лишь качнул космами:

— Я могу только благодарить Александру Николаевну за то, что она, делая мне честь, выбрала мой романс...

Концерт выдался редкий, все удачно сошлось — и увертюра к шекспировскому «Королю Лиру» Балакирева, и хор из «Князя Игоря» Бородина, и романс из «Вильяма Ратклифа» Кюи, и хоры из так и не законченной «Рогданы» Даргомыжского. Был и рассказ Пимена из «Бориса

Годунова», и романсы Римского и Мусоргского, и «Камаринская» Глинки. «Сиротка» должна была идти во втором отделении. Александра Николаевна перед пением была очень уж бледна, Мусоргский за роялем, напротив, спокоен. Первые звуки, слабый стон певицы: «Барин мой миленький, барин мой добренький»... Зал словно вымер. Тишина была невообразимая. Только слезы в горле сиротки. Когда замер последний звук — публика была в оцепенении. Тишина даже стала казаться страшной. Александра Николаевна не могла скрыть огорчения. И вдруг — шквал аплодисментов, он не смолкал, нарастал все более. Александра Николаевна просияла, радостно принялась раскланиваться. Мусоргский, вскочив со стула, подбежал, стал целовать ей руку... Публика бушевала. Кюи не замедлил откликнуться:

«После „Сиротки“ г. Мусоргского взрыв был страшный; пришлось романс повторить. Только в исполнении г-жи Молас публика поняла, какая сила таланта и глубина чувств заключается в этом романсе».

Римский-Корсаков со своей русской программой тоже обратил к себе взоры бывших соратников. «Бах» в письме брату Дмитрию ликовал: «А каков концерт! Ведь вчерашний день был просто день торжества для русской школы. Этакая львиная 440 штука, как хор Бородина — суший Гендель, только нашего времени. А потом, — во всем концерте ни единой слабой или неинтересной вещи!» Стасов всё никак не мог отвлечься от воспоминаний: «Вчера мы до 1 часу ночи все просидели у Молас: все торжествовали и припоминали, критиковали, перебирали и опять торжествовали!» И, душевно расщедрившись, начал строить планы: «Я думаю, хорошо бы тебе позвать в субботу и Корсакова — пусть играет новые свои хоры: говорят, есть два превосходных!» За Корсаковым готов был простить и Цезаря: «А то, пожалуй, и Кюи не мешает позвать: пусть поет хорошие свои романсы». И уже вдогонку, вспомнив профессорскую рассеянность Алхимика: «Во всяком случае, напиши Бородину, чтоб он не приходил без нот — а то ничего не принесет».

*

И Римлянина, и Цезаря как будто — хоть немножечко — потянуло назад. Не совсем еще закли в кабинетных занятиях. Но только старики — «дедушка» Петров с супругой своей, Анной Яковлевной, и голубушка Людмила Ивановна — оставались теперь самыми верными, самыми преданными друзьями. У Петрова он и сыграет то, что «шевелинулось» в

работе над «Хованщиной», — когда отошел ненадолго от спора князей, от вообще голосов, от столкновения мироощущений, выраженных в звуках. «Танец персидок» в покоях Хованского (этот номер сразу как-то назовется между своими «Персидкой») прозвучит в ночь на светлый праздник Пасхи — с 3 на 4 апреля — у «дедушки» Петрова, а посвящен будет — как подношение ко дню рождения — юной графине Ольге Андреевне Голенищевой-Кутузовой, которой черкнет: «Дозвольте над этим музыкальным капризом надписать Ваше светлое имя».

Ради «дедушки» он все более уходил в неотложные дела, связанные с его юбилеем. То хлопотал о скульпторе, который с Осипа Афанасьевича бюст должен был лепить, то с Людмилой Ивановной обсуждали, как обставить этот музыкальный праздник, даже когда уместнее дать волю овациям, то обдумывали с ней, какую надпись дать на рояле (подарок «дедушке» к юбилею). Тут нашли, разумеется, из «Руслана», и, конечно, из хора, чтобы и «дедушка» мысленно мог слышать целый хор голосов:

Завиден дар певца высокий:
Все тайны неба и людей
Провидит взор его далекий.

Модест Петрович переговорит и с Беккером, владельцем фортепианной фабрики, чтобы стихи металлической надписью легли на внутреннюю сторону доски рояля. После и за статью примется — чтобы сказать самое существенное. Голубушке Людмиле черкнет: «Тут вся натура „дедушки“, всегда *не официального*, а домашнего, для того, чтобы уметь говорить с людским обществом по художеству».

За хлопотами как-то не задела особенно и новые неприятности по службе. Мысли — не придется ли службу оставить? — приходили, но серьезного беспокойства не вызвали, он уже привык аккомпанировать в бесплатных концертах, мог бы взяться за аккомпанемент как за работу. Стасову чуть позже черкнет: «Если велено будет снискивать насущный хлеб бряцанием — сумеем».

Накануне юбилейных дней к Модесту приедет повидаться брат Филарет, придется слегка повиниться перед Людмилой Ивановной: «Всю эту неделю братишкой моим отвлекался, — вот почему и не попал к Вам». С братом пришлось обсудить и кое-какие дела, как-никак 21 мая Модест Петрович Мусоргский был утвержден почетным мировым судьей Торопецкого округа.

Между тем торжество намечалось неслыханное. Осип Афанасьевич собирался петь в «Жизни за царя» Глинки. Сам еще был слаб после болезни, было не до репетиций. Сцена и для опытного Осипа Афанасьевича становилась испытанием.

И вот — наступило это 21 апреля. Сидели в ложе у Людмилы Ивановны, с Бородиным, с «Бахом» и Дмитрием Васильевичем. Смотрели. И радовались, и волновались за «дедушку». И потом так и припоминалось, как при выходе «дедушки» на сцену его забросали цветами, как после третьего действия прочли поздравление русской оперной труппы, поднесли большой серебряный альбом с адресом. Как после четвертого действия началось — и чтение адресов, и поднесение венков, и подарки — рояль, серебряный венок с бриллиантовой пряжкой и цифрой 50, венок золотой, тоже с бриллиантовой пряжкой, большая золотая медаль с крупными бриллиантами на Андреевской ленте — от государя императора. И чтение телеграмм, и праздничный ужин, и об иллюминации хлопотали не зря: газовое освещение трепетало перед зданием.

В этот вечер Модест Петрович поднесет Осипу Афанасьевичу все ту же свою «годуновскую» фотографию. И надпишет: «21 Апреля 1876. Славному и дорогому музыкальному „дедушке“ Осипу Афанасьевичу Петрову в великий день Вашего пятидесятилетия служения искусству, внучек Ваш и, может быть, искусства Модест Мусоргский».

Статья его затеряется в редакции журнала «Всемирная иллюстрация», запропастится и письмо Мусоргского редактору, где он пожелал получить статью обратно. Только надпись на фотографии и останется памятником его редкой любви к «дедушке» русского оперного искусства.

Юбилей еще будет длиться. Будет и торжественный обед в честь Осипа Афанасьевича Петрова, и торжественное заседание Русского музыкального общества. Там представят и бюст «дедушки», и Людмила Ивановна, под туш оркестра и несмолкаемые рукоплескания, увенчает бюст лавровым венком. А после шумных торжественных дней придут и неприятности. И поползут нелепые слухи про сестру Глинки. И бедная Людмила Ивановна, все силы вложившая в то, чтобы юбилей состоялся, уже будет жаловаться своему Мусиньке. И он — тут же откликнется: «Вас, неприкосновенную, тревожат в светлые дни задушевного народного торжества искусства и плетут дрянные мелочи».

После юбилея он снова начнет общаться с Римлянином. Особенно потеплеет, когда Николай Андреевич сообщит о своей работе над обработками русских народных песен. Корсаков и ранее обращался к знакомым дать свои записи, обращался лишь к тем музыкантам, которые

обладали особой музыкальной памятью. Мусоргский отправил тогда несколько собранных в разные годы песен, а увидев, что сборник движется, — не мог не откликнуться: Римлянин и порадовал, и утешил. И все же, быть может, еще нужнее им обоим — и Корсакову, и Мусоргскому — была строчка: «Нам надобно видеться — что за вздор!»

Когда встретятся они у Римлянина, — подарит всё ту же свою фотографию 1874 года и надпишет старому товарищу то, о чем всегда вспоминалось с благодарностью и отрадой: «Про наше взаимное житье-бытье — да будет добром помянуто, другу Мусорянин».

*

Могли «русский концерт» Корсакова пройти мимо внимания музыкальных неприятелей? Герман Августович Ларош откликнется только лишь 9 июня, попутно, разбирая изданные музыкальные сочинения.

Сквозь бранные слова и бранную интонацию проступает желание оградить «симпатичного артиста» Римского-Корсакова от «новой русской школы».

И очень дурно говорено об остальных — о Кюи, Мусоргском, Лодыженском, Катенине и Щербачеве. Особенно — о «какафонисте» Мусоргском, о цикле «Без солнца». Ларошу увиделось, что без музыки стихи Кутузова «гораздо музыкальнее». А то, что сделано Мусоргским, названо «музыкой одиннадцатой версты», с намеком на известное заведение для душевнобольных. Всего более критик поражен расхождением слов и музыки:

«Стихи, например (№ 3-й), воспевают весну и любовь. „Все тихо. Майской ночи тень...“ Ничего особенного тут нет, но все мило и благозвучно, пока нет композитора. Является композитор — и, как бы манием волшебного жезла, меняется декорация. С клавишей аккомпанирующего фортепиано льется какой-то поток музыкальных нечистот, точно девочка в пансионе разбирает новую пьесу, не разглядев, сколько бемолей у ключа. В других романсах есть вещи еще более курьезные. Так, в пьесе „Скучай; ты создана для скуки“ находятся два стиха: „Приветам лживым отвечая на правду девственной мечты“, где „девственная мечта“ изображается полнейшим разладом между правою и левою рукою: между ними происходит, так сказать, маленькая гармоническая драка».

Как ни странно, за ответ Ларошу взялся Голенищев-Кутузов. Он давно

уже почитался в стасовском окружении талантливым «тюфяком», так что этот порыв был явным желанием встать на защиту если не новой русской школы, то, по крайней мере, Мусоргского. Увы, критический опыт Кутузова так и не будет закончен, останется лишь в черновиках. Но если эти отрывистые строки склеить в нечто последовательное, набросок будет-таки походить на отрывок из статьи. Один ее эпизод бросает особый блик на самую суть спора:

«Странно и смешно сказать, г. Ларош ужасается противоречием между музыкой романсов и их текстом! г. Ларош обвиняет г. Мусоргского в отсутствии *реализма* и *правды в звуках*. — Как горячий сторонник нового музыкального направления, принятого композиторами так называемой „могучей кучки“, я радуюсь этому косвенному признанию ее принципов со стороны столь закоренелого противника, как г. Ларош, но как автор стихотворений, избранных г. Мусоргским для своих романсов, я не могу не заметить, что на первый раз реализм и правда в музыке...»^[196]

Кутузов прервал свой критический опыт на самом интересном месте. Должна ли музыка точно соответствовать содержанию слов? Даже и в чисто словесном искусстве буквальное содержание фраз и та интонация, с какою она произносится, может различаться. Одну и ту же фразу можно произнести и с горечью, и с иронией, и с тайной радостью... Иногда прямой смысл слов и та интонация, с какою они произносятся, могут быть совершенно противоположными. XX век будет знать много примеров такого поэтического слова, и даже в предельном его выражении. И когда русский эмигрант, поэт Георгий Иванов писал о том, что «не помнит» Россию, что и не хочет ее помнить, его стихи могли возмутить только людей, не способных слышать интонацию:

Мне больше не страшно, мне томно,
Я медленно в пропасть лечу.
И вашей России не помню,
И помнить ее не хочу.
И не отзываются дрожью
Банальной и сладкой тоски
Поля с колосющейся рожью,
Березы, дымки, огоньки.

Разве чуткое сердце не способно услышать, что когда поэт говорит «нет», его сердце мучительно сжимается и замирает от одного

воспоминания: «Березы, дымки, огоньки»...

Голенищев-Кутузов всегда тяготел к «традиционности» в самом прямолинейном смысле этого слова. И не только в стихотворной форме, но и в эпитетах, в образах. Он редко удивляет новизной своего слова. Мусоргский не случайно правит его стихи, когда пишет музыку. Но и музыка призвана эту лирику преобразить в драму. Потому и могут расходиться непосредственный смысл фразы и та интонация, которую вносит музыка.

В своем мемуарном очерке о Мусоргском Кутузов припомнит один эпизод времен их доброго знакомства:

«Писал я в то время нечто вроде „Воспоминаний“ в отрывочной форме, без начала, без конца — словом, что-то крайне странное и бессмысленное. Между прочим было у меня описание Москвы, в котором первоначально заключались следующие стихи:

Вот площадь Красная — Василия собор
Красою странною мой привлекает взор.

— Ну-с, это извольте непременно вычеркнуть и переменить, — заметил мне Мусоргский, когда я ему читал стихотворение. — Это бедно, вяло — силы нет!

Я, конечно, согласился и на следующий же день прочел ему те же стихи в измененной редакции:

Вот площадь Красная — Василия собор
Пестреет в стороне, как старый мухомор.

Мы оба были в восторге».

Состарившийся, «помудревший» Голенищев-Кутузов уже не одобрял таких «мухоморов» ни в музыке, ни в поэзии. Он был прав: вычурный образ — это не сила, но слабость поэта. Произведение должно быть естественным — и в словах, и в интонации, и в образах. Но в еще большей мере он был не прав: истертые образы — не просто «не замечаются». Это хуже, чем отсутствие образа, поскольку вызывает досаду своей ненужностью. «Пестреет в стороне, как старый мухомор», — так все-таки можно увидеть Василия Блаженного. Его пестрые шатры и луковицы могут напомнить если не мухомор, то целый куст мухоморов. «Красою странною

мой привлекает взор», — этой строки просто не существует. Она настолько банальна, что лишается даже того прямого смысла, который содержит фраза. Великий поэт может произнести фразу, которая будет держаться на грани банальности, но будет звучать совершенно по-новому. Этого дара Голенищев-Кутузов был лишен. И в незаконченном критическом опыте — подойдя к интереснейшей проблеме соответствия слов и музыки — не смог произнести далее ни слова. Мысль поманила издалека, но так и не сумела обрести хоть какое-нибудь словесное воплощение.

Ответил Ларошу В. В. Стасов. Его отпор более похож на уже привычную перебранку. Говорить впрямую, что новая русская школа — это замечательно, талантливо, значительно, давно не имело смысла. И сюжет статьи пришлось построить иначе: к чему может привести ограниченность вкуса «консервативного» критика и недобросовестность в скоропалительных обвинениях — в утрате интереса и к его позиции, и к тому музыкальному направлению, которое он защищает. Благо сам Ларош признал, что новая русская школа завоевывает новых и новых поклонников, — и разве не *этим* вызвана была его музыкально-критическая ругань...

*

В мае начнутся сомнения. Что-то смутило «généralissime». Мусоргский пытался вникнуть в его доводы, но сам, похоже, казался Стасову тем же упрямым, каким и всегда был. Разговоры, обсуждения, размышления. «Бах» — по давней привычке — успевал общаться со всеми или беседуя, или в письмах. То Антокольский, то Репин, то Верещагин, то Голенищев-Кутузов с «Шуйским», то Римлянин, поглощенный поиском «Сборника народных русских песен» 1790 года, то Алексей Суворин, редактор «Нового времени». А тут и новые идеи по поводу собственной книги забрезжили. Той, что и название уже имела, и множество выписок для которой было заготовлено. Ну да, «Разгром», пересмотр ценностей. Но ведь и объяснение ложных авторитетов должно же какое-то быть. И вдруг подумал, не включить ли сюда очерк с названием «Публика»? Дать своего рода историю «публик» разных эпох, разных народов, то есть дать историю мнений, историю ощущений. Что испытывали люди, стоя перед картиной, скульптурой, зданием, слушая музыку? И сама идея была свежа, и как бы она могла прозвучать в книге! Но ведь сколько сил нужно положить на это! Он перебирал в памяти мемуары, путешествия, записки, художественные

биографии, авторов давних, авторов-современников, авторов разных континентов. И всё перечитать, из всего извлекать эту «публику»! Задача была неподъемная.

И как-то разом непосильная идея навалилась на «Баха», и сам он вдруг навалил множество соображений на Мусорянина. После одного их разговора, который был скомкан внезапными визитерами, взялся за письмо, чтобы изложить все последовательно и подробно.

Стасову показалось вдруг, что как только государи Иван и Петр и сама правительница Софья исчезли из действующих лиц, так ослабла сюжетная сторона «Хованщины». Хоров много, хоры замечательные. Но при чем здесь Марфа, Голицын и прочие? Их и не видно на сцене. Они словно повисли где-то между полом и потолком. Усилить роль героев — вот что надо бы Мусорянину. С этим он и взялся за письмо. И посыпались предложения, которые, так казалось, должны были усилить драматическую коллизию сочинения.

«Нельзя ли, чтоб Марфа была не только раскольница, сообщница Голицына, — но еще молодая вдова, пышащая жизнью, и — любовница Голицына? Нельзя ли, чтоб она в этом 2-м акте пришла к нему по его призыву, колдовала ему, иронически подтрунивала бы над ним и его корреспонденткой, амурной княжной Софьей, а потом вдруг, из задумчивой и иронической, вдруг превратилась в решительную и принялась бы объявлять Голицыну, что не хочет она дольше быть в связи с ним, что все это ей противно, что грех страшен, что их „правая вера“ запрещает ей такое дело, что не хочет она также принимать участие во всех их политических делах, от всего отступает и уходит вон».

Кажется, «*généralissime*» не понимал, кем была для Мусорянина его Марфа. Стасовский Голицын и вправду мог гореть желанием погубить раскольницу из-за целой смеси перепутанных чувств: ревность, оскорбление, страх доноса. И Хованский являлся в этом сценарии к князю Василию не только лишь на совет, но и с желанием свести счеты. Да и в третьем действии «есть превосходная музыка, но действия и интереса никакого. Связи с остальной оперой — тоже нет никакой». И придумалось «Баху»...

Андрей Хованский врывается в стрелецкую слободу подначивать стрельцов из самых бойких — за деньги, за вино, ради удали — выкрасть красавицу-лютерку. А тут Марфа, воспламеневшая старым чувством: «... Решимость ее отдалиться от всего житейского — сломана, она задыхается от ревности, бешенства, похоти к молодому красивому гусару XVII века, — она мечется и бросается как истинная Путифарова жена, голос

раскольников и „правой веры“ потух и замолк в ней, осталась только влюбленная до бешенства, ревнующая женщина». И Андрей — в ответ — отбивается, «объявляет, что не любит ее, никогда любить не будет чужую рабу, голицынскую любовницу!..» И вот Марфа одна. «Она уничтожена, она убита, она с ужасом озирается в своем одиночестве, и вот тут-то подкрадывается к ней Сусанна, немая свидетельница всей этой сцены из глубины улицы (или из окна); Сусанна, желтая, пергаментная, сухая, завистливая, высказывает всю свою ненависть к Марфе, высказывает все свое торжество над ней, так как теперь знает ее *секрет*, и объявляет, что призывает ее на суд всего их правоверного общества и общины, в скиту, в лесу».

Станным образом Бах не хотел замечать, что своими советами толкает Мусорянина к пышности, к мелодраматизму, словно готовил сценарий для столь нелюбимого Мейербера. И немецкая слобода... «Я бы опять-таки предложил, согласно тому, как мы успели вчера переговорить: чтоб вся сцена была „Scene d’interieur“, т. е. тетка, племянница, куриное безоблачное житье, мирные разговоры *etc.* Является Андрей, амурится, получает нос, призывает помощников и силою похищает канарейку Эмму».

«Généralissime» спешил, добавлял всё новые сцены. И ему казалось, что теперь всё сойдется должным образом: «Тут все характеры обрисовались, вышли наружу, получили определенность и действие».

Мусоргский призамолк. Ранее «Хованщина» двигалась потихоньку, «généralissime» и подбодривал, и забрасывал советами, которые успевай только «переваривать». Их частые встречи, беседы — всё это был живой, нескончаемый диалог о рождающейся опере. Теперь расхождение стало столь очевидным, что композитору нужно было заново всё передумать. Музыкальная драма держалась в голове как-то вся сразу, и он возвращался — снова и снова — то к одному, то к другому, то к третьему эпизоду. Можно было ее пестовать, выправлять детали. Но слишком «оперный» сюжет Мусорянину не приглянулся. О чем-то он еще поспорит. Самое главное, что удастся от-448 воевать: «Спасибо, что мы поняли Марфу и сделаем эту русскую женщину чистой».

Потом его потянет к уединению и думам. Ни один из советов «généralissime» не будет принят. Упрямый Мусорянин и далее будет писать по-своему. Но замысел его наткнется на это неожиданное препятствие. И вскоре мысль его поневоле начнет отвлекаться.

В июне «Бах» с восторгом пишет Полексене Стасовой:

«Вчера Мусорянин играл у нас весь вечер для меня и Антоколии, и я скажу, что он теперь сочиняет лучшее, что только до сих пор у него сделано

в „Хованщине“. Это сцена баб, воющих над стрельцами, легшими у плах и топоров, а вдали подходят потешные. Это соединение изумительнейшей патетичности с грубой и веселой солдатчиной. Но что меня еще больше поразило — это начало и конец, приделанные им к *Чернобогу*: он хочет этот номер вставить в будущую оперу „Сорочинская ярмарка“, и это одна из самых чудных вещей, сделанных им до сих пор на всем его веку. Вообще, Мусорьянин наделал теперь много, и все — прелестно, красиво и чудесно до невероятности»^[197].

Значит, уже и завершение «Хованщины» было не за горами тогда, летом 1876-го. Но после скоропалительных замечаний «*généralissime*» он всё-таки предпочел не торопиться. И «Сорочинская ярмарка» начала потихоньку оттенять его музыкальную драму. Пока — лишь замедляя рождение последней. Но и «Сорочинская» не могла поглотить его целиком. В том состоянии вопроса, который он переживал, композитор готов был хвататься за другие идеи. «Бах» тут же подкинул ему несколько «макабров», сюжетов для «Песен и плясок смерти».

Песня «Аника-воин и смерть» закончена не будет. Правда, сочиненное для этого сюжета потом пригодится в другой вещи из этого цикла, «Полководец». Зато так и остались в набросках, даже не записанными на бумагу, и «Схимник», и «Изгнанник». В первом сюжете суровый монах умирал в темной келье при дальних ударах колокола, во втором — политический изгнанник стремился на родину и погибал в водной пучине.

В конце июля в Петербурге объявился Илья Репин. Они встретились с Мусоргским у Стасова, несказанно обрадовались друг другу. Мусорьянин играл многое из того, что насочинял за те три года, пока они не виделись. Репин был в несказанном восторге, в музыке Мусоргского ему, кажется, нравилось всё. Стасов о своем впечатлении черкнет брату Дмитрию: «Да ведь и в самом деле Мусоргский все это время так крупно шел вперед, что просто мое почтение, и только „музыканты“ (Римляне, Кюи и тому подобные) не в состоянии этого ни видеть и ни понимать!» Знал он и о том, что Мусорьянин готовился к отдыху. Мария Измайловна, его хозяйка, вместе с Павлом Александровичем Наумовым сделали маленький подарок: пригласили пожить с ними на даче, которую сняли в Царском Селе. Он мог бы поначалу ездить на службу и оттуда, а потом уйти в отпуск и засесть за оперы уже основательно.

Тишина и покой, которых так не хватало в городе, и пришли с этим удивительным августом. Сразу пошла другая жизнь. По приезде в Царское — долгая прогулка с Наумовым, потом — свой уголок, уединенность и первая бессонная ночь. Он тут же примется за письмецо Людмиле Ивановне, и выйдет нечто затейное, и успокоенное, и благостное:

«Дорогая моя голубушка, Людмила Ивановна, вот я и переселился. Дача превосходна до того, что деревья крадутся в окна и нашептывают, что именно, — не знаю, но, кажется, хорошее что-то нашептывают. Дай Бог, с этими добрыми и мирными друзьями, хотя, подчас, и шумливыми, сделать то, что сильно желается, достигнуть „тех“ дел — о них же только мечтаешь. При здоровом теле и, даст Бог, нравственном спокойствии, пожалуй, „Хованщина“ мною не побрезгает. Теперешнюю ночь почти не спал на „новых местах“; за вечер ходили много с Н. — верст 5–6 исходили, да все в лучших местах. Довольны были оба до зела, а обоим нам не спалось: тишина; вдали то труба стрелочника на чугунке звучит, то „собачки“ сторожевые свою должность облаивают; а тут, как арфное *glissando*, пробежит дремотой шелест листвы, ну, и не спалось. Еще бы! Вдобавок „незримая луна“ сквозь эту листву прямо к изголовью крадется, нежно, тихо крадется. После „должностного“ петербургского шума, после столичной бесшабашной суетни не отдыхаешь, нет, сначала раздражаешься: зачем нет этого шума, зачем и куда умчалась суетня. Вчера, сидя под кущами на балконе, я был утешен шутилкой песенкой проходившего праздничного люда. Песенка игралась под гармонику: запомнил песенку, но остановить гулявших и попросить содержание песенки церемонился и жалею теперь. А сидел я на балконе, обдумывая „Хованщину“, — придумалось. Лишь бы отпуск дали, — кажется, загарцуем по нотной бумаге. Пора! Все почти сочинено, надо писать и писать. Вот только толкание на службу дорогу перебегаает».

С Людмилой Ивановной он всегда чувствовал себя немножко ребенком. Потому и подписывался по-детски: «Ваш Мусинька». И просил от нее, родной, весточки.

Поначалу ему приходилось отсюда тащиться по чугунке в Питер, на службу. Там можно было заскочить к Людмиле Ивановне или «Баху», показать то, что удалось сочинить. Потом — возвращаться к своему балкону, столь полюбившемуся, слушать шелест деревьев, целые волны этого шелеста, и возвращаться к опере. Благо и рояль здесь был, — не только музыкальная отрада для вечеров в тесном кругу друзей-Наумовых, но и подспорье в работе.

Сцена Голицына с пастором была уж готова. И, кажется, ладно

изготовилась. Не только сюжет движет, но и оттенки противостояний наметила. Пастор-то поначалу Эмму пытается защитить от посягательств Хованского-младшего. Но охота ли Голицыну ввязываться в столь неприятное дело? Тут, кажется, удалось и самое трудное, чтобы глубинный смысл разговора не столько был в тексте запечатлен, сколько в жестах, в речевой интонации.

Хованские нынче в силе. У светлейшего князя Василия — никакого желания портить отношения. И Голицын — вот лукавство! вот дипломат! — уводит разговор чуть в сторону:

— Не могу входить я в дело частное Хованских... Но если будет вам угодно просить, в пределах дарованной мне власти, об улучшениях и о льготах, возможных для вас, для паствы вашей...

И Пастор поддался. И о новой кирхе в Немецкой слободе заикнулся было...

— Рехнулись что ли вы иль смелости набрались: Россию хотите кирками застроить!.. Да, кстати, сегодня я жду к себе на совещанье Хованского, *senior* — и, что важно, Досифея; встреча с ними удобна ли вам будет, скажите?

Встретиться с Иваном Хованским, начальником Стрелецкого приказа, да после недавних стрелецких бесчинств! А еще и с противником «латинской ереси» Досифеем!.. И пастор спешит откланяться.

Голицын должен тут встать — пусть не во весь рост, пусть хоть и вполовину... Умный, тонкий политик, хитрый, способный просчитать поведение противников. И всё отзовется потом, в сцене спора...

«Царское Село, Новые места, дача Жуковского, № 7», — так выводил он свой адрес в письмах. «Новые места» были замечательны. У Павловского шоссе стояли эти деревянные дома, с башенками, с открытыми террасами, с верандами, что блестели своими стеклами. И всё утопает в зелени, среди лип, тополей и ясеней. Неподалеку — в стиле барокко — особняк Юсуповой. А далее всё дачные участки с причудливыми домиками. Вдоль них, приметив и свое жилище, можно было идти до аллеи. Оттуда либо двигаться далее, — к саду с прудом, и далее, где были еще не застроенные пустыри, с леском, с полянами, — либо возвращаться Отдельным парком. А потом — смотреть на этот парк из своей спальни, слышать этот несмолкаемый шелест, чувствовать, как исчезает из твоих мыслей нервная питерская жизнь и приходит, в звуках, далекое прошлое.

Всё превращалось в звук. Не только шелесты, труба стрелочника (железная дорога была неподалеку), но и ветер.

Двенадцатого августа разразится буря. Он давно уже — изо дня в день — писал бесконечно длинное послание «Баху», хотел рассказать, как понемногу прибавлялось музыки в его опере. А тут — разом всё унесло, и все листочки, и приготовленные конверты. Зато и завывание ветра слышалось мелодически, да вдруг само легло на ноты, на самый титульный лист рукописи 2-го акта. Здесь и вывел: «Allegro. Вой ветра в Царском Селе 12 Авг. 76». Тему воя запечатлел нотами. Потом приписал: «все время в *D-dur*. 7 час.».

Новое письмо напишет на следующий день. И про курьезную судьбу унесенных ветром листиков, и — скороговоркой — о чем тогда пытался подробнейшим образом рассказать, — о сочиненных сценах «Хованщины».

Когда написал голубушке Людмиле Ивановне, что «всё почти сочинено», — не преувеличил. Он действительно видел уже всю свою музыкальную драму, целиком. Поэтому и хотел нынче продумать всё до деталей, до оттенков, чтобы прозвучавшее в одной сцене будило эхо в другой, чтобы портрет Голицына, — и в речи с пастором, и в сцене с гаданием, с Марфой, и в споре с Хованским и Досифеем, — мог подспудно отозваться, когда перед зрителями предстанет один лишь самодур Хованский в своих покоях. В конце второй картины ждала трудная сцена. Здесь сойдутся Марфа, Голицын, Хованский, Досифей, потом вдруг заявится Шакловитый. Тут-то и вспомнился Римлянин с его фугами: «Квинтет буду писать в Питере под руководством Р.-Корсакова, ибо технические требования бедовы: альт, тенор и 3 баса».

Здесь был идейный узел событий. Первый русский «западник» Голицын, человек тонкого, гибкого ума, плохой полководец и недурной дипломат, рядом — туповатый, но энергичный князь Хованский, «домостроевец», интриган, сумевший поймать минуту своей удачи и желавший добиться большего, и, наконец, Досифей, бывший князь Мышецкий, что ради правды Божией пожертвовал своим положением, — мудрый, верой живущий. В какое мгновение русской истории они, разнясь и целями, и характерами, сошлись вместе? Что их могло хоть на миг соединить? Только время исторического перелома.

«Баху» настроение Мусорянина было по сердцу: вот уж воистину переселился на «Новые места»! Пишет и про ежедневные прогулки, и как работа движется. Конечно, могло насторожить признание: «...Нервы иногда мучают». Но Мусарион всегда был со странностями, с вечными перепадами настроения. Тут нужно было лишь поддержать. И он не замедлил откликнуться:

«Как Вы нынче меня все радуете, *Му-са-ля-нин*, — *Ля-садка!!!*» —

Стасов вспомнил тут, как дети брата Дмитрия радовались приходам Мусоргского, как маленькие, не выговаривая трудных согласных, коверкали его имя, и как автор «Хованщины» сам рядом с ними превращался в ребенка. — «...Когда Вы начнете у Римского *многоголосиям* обучаться, этого мы еще подождем, а вот, покуда, каким львом вперед ломите!» — А далее «*généralissime*» взялся за привычное толкование будущей оперы. И начал «Бах» по-всегдашнему забрасывать возможными сюжетами, поворотами, коллизиями. Как трое разномыслящих сойдутся, наконец. Схватить царевну и царей, на место их посадить Андрея Хованского... «*Généralissime*» торопился, готов был видеть заговор фигур, друг с другом во всем несогласных. Мусоргский так спешить не будет. И вместо заговора возникнет сбивчивый, полный взаимными упреками разговор Голицына с Хованским. А позже — беседа всех троих, где Досифей и попытается примирить непримиримых. Да так ни к чему разговор и не приведет. Он будет прерван — сначала всполошенной Марфой, едва избежавшей гибели, затем — предвкушающим свою скорую власть Шакловитым.

*

Под шелесты Царского Села работалось всласть. Из-за суровой, страшной эпохи конца XVII столетия стало проступать и другое, веселое время. Как это могло переплетаться в его уме, его душе, в его слухе? Неужели сквозь покои князя Голицына он видел и лотки, навесы, телеги с грудами товаров? Рядом с фигурами Василия Голицына, Ивана Хованского и Досифея пестрела ярмарочная толпа — торговцы и торговки, крестьяне, чумаки, цыгане, евреи, молодые дивчины и паробки. За окнами кабинета Голицына светился жаркий летний день в Малороссии.

На бумаге проступал спор князей, а в ушах звучала и ярмарочная разноголосица. Самодовольный Хованский надвигался на Голицына:

Знаешь ли ты, чья кровь во мне?.. Гедиминова кровь во мне, вот что, князь: и потому кичливости твоей не потерплю я. Чем кичишься? Нет, изволь, скажи мне: чем кичишься ты? Небось не славным ратным ли походом, когда полков тьмы темь, без боя, ты голодом сморил.

— Что?.. — вскипал Голицын. — Не тебе судить мои поступки; нет, не твоего ума это дело, слышишь ты!

И тут же голосило ярмарочное разноречье:

— *Вот горшки!*

- Арбузы!
- Ведра да баклажки!
- Вот ленты красные, красные ленты!
- Вот сережки из кристаллов, вот монисто! Он, купите!
- Ведра!
- Дыни!
- Ленты, ленты, ленты дивны!

Появлялся Досифей: «Князь! Смири ваш гнев, смири гордыню злую. Не в раздоре вашем Руси спасенье. Право, любо на вас глядеть, князь! Собрались для совету; так бы о Руси радеть хотелось! А чуть пришлишь, ну, ровно петухи: цап, цап!»

А тут же, рядом:

— Гей, хлопцы, гей, ко мне! Смушек решетиловских шапки вы найдете!

— Ой, идите вы, Панове, покупайте поживее!..

К концу августа проявится и цыган, увиденный совсем на особину. Выкрики торговцев напомнили раешный стих. Тут же явилось и видение самой жизни как раешной комедии. И в примечаньице Мусоргский поставил: «Цыган, заведующий комедией. *Quasi Deus ex machine*»... Знаменитый в истории театра «Бог из машины»... Ярмарочный балаган обращивался карнавалом.

Тридцать первого августа нацарапает письмецо Шестаковой, что вот-вот допишет 2-й акт, да присовокупит: «Сочинялся цыган для „Сорочинской ярмарки“ — такой, имею Вам доложить, хват и плут этот цыган».

Значит, сначала явился этот «хват и плут» из гоголевской повести с вестью о Красной Свитке:

— Вон там, в том старом сарае, как только вечер наступит, рыла свинные повыползают, и горе, кто подойдет близко.

Следом уже пришел и финал 2-го действия «Хованщины». И в те стены, где сошлись князь Голицын, князь Хованский и Досифей ворвалась Марфа:

— Отче! Ты здесь? Шла я от князя по зорьке вечерней; только по задворкам шась! — Клеврет! Я домекнулась: следит за мной, видно. Было за Белгород, близко «Болота». Тут при «Болоте» душить меня почал, баял: ты наказал, княже...

И далее, до появления Шакловитого с вестью о доносе («Хованские на царство покусились») и словом Петра:

— Обозвал хованщиной и велел «сыскать».

Все смешалось в чувствах — надежды, сожаления, соболезнования. Шел отпуск, хорошо сочинялось. Думалось о сценках в Малороссии, о действии в стрелецкой слободе. Но вот доходит грустная весть о смерти дочери у старшего из братьев Стасовых, Николая Васильевича; Людмила Ивановна опять огорчена слухами и дрязгами; истек срок контракта с Эдуардом Направником, дирижер пожелал, чтобы в новом договоре учли интересы хора и оркестра — предоставили им возможность бенефисов, и дирекция «призадумалась», контракт повис. Людмилу Ивановну ее «Мусинька» пытается успокоить: «Голубушка моя дорогая, пусть жужжат — пускай делают, по призванию, свое дело. От комаров да мошек не упасешься. Ведь кишмя кишат. Где уж тут. Здоровеньки будьте...» Положение с Направником тревожит: «Я не верю и думать не хочу, чтобы у нас не было Направника, — приписочка в конце письма. — В России должна быть русская опера — должен быть — Направник, как там чиновники ни скрыпи. Что за безумие! И думать не хочу».

И всё ему не сиделось в Царском, хотелось поделиться написанным. Ездил по чугунке в Питер, показывал. 10 сентября заскочит к голубушке Людмиле Ивановне, а на обратном пути узнает: «Направник победил», — и тут же пошлет бодрую весточку Шестаковой. Там же присовокупит: «Работаю много. Удачно состряпалась народная (стрелецкая) сцена „Хованщины“».

Отпуск пролетел быстро. Но и поработалось. Было чего показать «*généralissime*».

*

Октябрь 1876-го. Ветер носит опавшие листья. Владимир Васильевич Стасов пишет в Тверь, Голенищеву-Кутузову. Желает кратенько сказать о главных новостях... — «Глинке поставлен будет мраморный бюст 27 ноября в фойе Мариинского театра; работы Чижова, на деньги Громовых, натурально все по „интригам“, как говорит Щербач, „дрянной старушонки“. Государь уже позволил». (Стасова коробило от наименования «дрянная старушонка», — так Щербачев пошучивал, называя Шестакову, — но почему-то противное прозвище то и дело приходило на ум, когда он брался за письма, и приходилось спасаться кавычками.) «Мусорянин

сочинил много чудесного, летом, и вдобавок спустил весь свой жир и весь красный нос — а пешком ходит по целым верстам!!!» (Мусоргский действительно этим летом его восхитил, «Бах» и не ожидал, что тот столько всего настряпает.) «Бородин привез не много, но *рас-пречудеснейших* вещей, из Москвы. Особливо меня восхищает „процессия бочки“, песня с гудком и хором (все это в 1-й акт), и великолепный страстный дуэт Ярославны с Игорем, после возвращения этого последнего». И далее — о новом таланте, Анатолии Лядове с его крошечными фортепианными «Бирюльками», о музыкальных субботах у Корсаковых, кои скоро начнутся. Были и еще новости: картина Репина «Садко» удалась лишь наполовину, в остальном — «просто так-таки и шлепнулся — плохо!», Тургенев напечатал плохие стихи, Щербачев объявился после долгого отсутствия.

Осень начиналась неплохо. Неприятная неожиданность случится на тринадцатом представлении многострадального «Бориса»: он выйдет без последнего действия, без сцены под Кромами. Стасов вспыхнет. Напишет гневное письмо — «Урезки в „Борисе Годунове“ Мусоргского» — в редакцию газеты «Новое время». Будет сердиться, язвить, издеваться: а что если Академия художеств «возьмет да отрежет аршина два из картины, которая, по ее премудрости и „опытности“, покажется ей не вся хороша от низу и до верху»?

В газетных откликах на сокращенного «Бориса» зазвучат знакомые мотивы. Ларош в «Голосе» уже по привычке запоет про старую песню: «сапоги всмятку», Кюи вздохнет о «лучшем действии», заметив, что лучше бы его сдвинули, поставили перед смертью Бориса. Михаил Иванов из «Нового времени» пожурит Мусоргского за искажение Пушкина, но подосадует об исчезновении последней сцены: «У г. Мусоргского есть положительный талант в рисовке народного движения».

Постановка изрядно попортит нервы композитору. Уже после его смерти Стасов припомнит эту осень. Уверен будет: поступок театрального начальства, урезавшего оперу, тяжело отзовется на самочувствии автора «Бориса». Впрочем, в воспоминаниях Голенищева-Кутузова, написанных «в противовес» стасовским, всё выглядит иначе:

«Мусоргский не только одобрял это сокращение, но был даже особенно им доволен. Вполне соглашаясь с ним, что этот последний акт до очевидности был лишний в ходе всей драмы и имел характер чего-то наскоро приклеенного и приделанного (как оно в действительности и было), я, тем не менее, очень жалел о его полном пропуске, так как находил в нем много музыкально хорошего и потому говорил Мусоргскому, что я

предпочел бы видеть „Бориса“ с этим актом, но только передвинутым вперед, чтобы въезд Самозванца в Кромы предшествовал смерти Бориса. Мусоргский оспаривал это мое мнение и однажды в горячности высказал, что полного его пропуска требует не только ход самой драмы и условия сцены, но и его — Мусоргского — авторская совесть. Я удивился и попросил объяснений.

— В этом акте, — ответил мне Мусоргский, — я, и притом единственный раз в своей жизни, налгал на русский народ. Издевательства народа над боярином — это не правда, это не русская черта. Рассвирепевший народ убивает и казнит, но не издевается над своей жертвой.

Я должен был согласиться.

— Вот то-то и есть, любезный друг, — серьезно и строго добавил он, — художнику не следует такими вещами шалить. В „Хованщине“ того уже не будет, что было в „Борисе“, хотя многие, может быть, на меня за то и осерчают, только я теперь уже этого серчанья не боюсь, — и вам, господин поэт, советую намотать себе на ус правило: оставаться всегда самим собою, говорить только правду, не слушать ничьих советов».

То, что последняя фраза должна было когда-либо слететь с композиторских уст, в том нет никаких сомнений. Твердость в самостоянии он внушал везде и во всем. Но мог ли одобрить урезку? Разве что под влиянием минуты. К осени 1876 года он почти все знал об эпохе «Хованщины». И знал, как может вести себя — пусть не народ, пусть — толпа. Стрельцы, завалившие Москву трупами, измывались и над мертвецами, и над теми, кто вскорости должен был стать мертвецом. Жестокий юмор предсмертного «величания» жертвы встает за страницами свидетельств, оставленных очевидцами. Записки Крекшина, Матвеева, Сильвестра Медведева не оставляют в том никаких сомнений. Мусоргский всегда предпочитал говорить правду, как бы тяжела она ни была. И если, в минуту сомнения, мог он высказать и одобрение «урезанному» варианту оперы, то как художник смириться с укороченным вариантом вряд ли мог.

Впрочем, к другу Арсению хаживал, и частенько. Обед у графа был уже иной, нежели в холостяцкие годы, — всё было обстоятельнее, солиднее. После Мусоргский садился за рояль. Начинались импровизации. Некоторые приводили друга в неизъяснимый восторг. Мусоргский заносить сочиненное на нотную бумагу не спешил. Потом и вовсе забывал. Спустя недели, а то и месяцы Кутузов мог вдруг напомнить удивленному приятелю музыку, родившуюся под его пальцами.

Год принес много надежд и много разочарований. В декабре удалось

записать от знакомых несколько народных песен, к которым композитор всегда питал особое пристрастие. С началом рождественских праздников напишет Стасову бодро: «Начинаю отдыхать, и, следовательно, работа кипит». Шестаковой — совсем иное по тону: «Вы одна и только Вы, голубушка, дали мне утешение тем, что вполне поняли меня: теперь только я начинаю сознавать, что был притомлен до безумия».

Усталость, усталость, усталость. Этим заканчивался еще один год его «Хованщины». Хотелось передышки. В письме Стасову — и о том, что он успел открыть для себя, и о желании отвлечься на небольшие вещи:

«Вы знаете, перед „Борисом“ я дал народные картинки». (Конечно, вспомнил «Савишну», «Семинариста», «Озорника», «С няней».) «Нынешнее мое желание — сделать *pronostic*^[198] и вот какой он — этот *pronostic*, *жизненная*, не классическая мелодия. Работою над говором человеческим я добрел до мелодии, творимой этим говором, добрел до воплощения речитатива в мелодии (кроме драматических движений, *bien entendu*^[199] когда и до междометий дойти может). Я хотел бы назвать это осмысленною / оправданною мелодией. И тешит меня работа; вдруг нежданно-несказанно пропето будет враждебное классической мелодии (столь излюбленной) и сразу всем и каждому понятное. Если достигну — почту завоеванием в искусстве, а достигнуть надо. Желал бы дать на пробу несколько картинок. Впрочем, задатки уже есть в „Хованщине“ (кручина Марфы перед Досифеем) и в „Сорочинской“ — обе начеку!»

Что мог подумать «Бах», получив это послание? И то, что Мусоргский твердо идет своим путем. И то, что новые сиены «Хованщины» в ближайшее время появятся вряд ли.

Годы испытаний

В 1877 году обнаружился этот мучительный перелом в его жизни. Что-то случилось. Спустя полгода, в августе, в сумбурном рассказе Голенищеву-Кутузову о последних новостях, Стасов опишет встречу с «Чайкуном»^[200], который был подчеркнута *милостив* и сердит — за то, что Стасов не признавал его оперу, его «Вакулу». Следующий пассаж в этом говорливом послании прерывается на самом загадочном месте: «Вот как вредно иной раз говорить людям правду!! Пожалуй, однажды и Вы тоже меня разорвете на куски! Что мудреного: ведь разошелся было совсем со мною однажды сам Мусаргон, и за что? — за...»

Так и не сказал, что развело их с Мусоргским, оставив многоточие, не

сказал и когда это произошло. Всего легче припомнить злополучную историю с венком в день премьеры «Бориса». Но ведь речь здесь шла совсем о другом, — о той «правде», которую Стасов должен был когда-то сказать Мусоргскому.

Двадцать четвертого марта Стасов пригласит Александру Николаевну Молас с мужем к себе на вечер. Припишет: «Что же до Мусорянина, то я не уверен, что он сдержит свое обещание и будет, а все-таки я Вас попрошу захватить несколько хороших романсов»^[201]. Значит, в марте Мусоргский не очень стремился видеть старых знакомых? 29 марта в письме Репина к Стасову проскользнет фраза: «Жаль Модеста Петровича»^[202]. Это о том, что Мусорянин совсем завяз в «Малом Ярославце»? В посмертном очерке о Мусоргском — хоть временные границы здесь будут несколько смазаны — именно это время покажется Стасову началом и жизненного и творческого падения композитора: «...Под влиянием слабеющего здоровья и потрясенного организма, талант его стал слабеть и, видимо, изменяться. Его сочинения стали становиться туманными, вычурными, иногда даже бессвязными и безвкуными».

Еще недавно в рождественском письме Мусоргского Шестаковой прозвучала фраза: «Голубушка моя, дорогая Людмила Ивановна, только *Вы одна* Вашим чудесным любящим сердцем познали, что привелось сделать Вашему Мусиньке в этом сезоне по искусству. В какой степени я послужил искусству...» Значит, «Бах» уже высказал какие-то критические соображения? По-прежнему считал сценарий «Хованщины» несценичным? И, быть может, вовсе не из-за урезок в «Борисе», а из-за этого разногласия композитор был «*притомлен до безумия*»?

После творческого подъема в Царском Селе так и не появилось ни новых произведений, ни законченных отрывков из опер. Осенью 1876 года композитор словно бы не мог сойти с какой-то мертвой точки в сочинительстве. Творческая оцепенелость ощутима и в январе 1877-го. Что-то невнятное и мучительное висело в самом воздухе. В апреле Щербачев на приглашение Стасова ответит, что не хочет встречаться с недавними товарищами: «Ничего неестественного не будет в том, что невзначай явятся к Вам Мусоргский, Кутузов, Катенин и пр. и пр., а я бы счастлив был с ними не встречаться до поры до времени». Отсутствие Щербача, который и так часто «пропадал», было, наверное, не очень-то ощутимым. Но уход из театра той, чьими заботами «Борис» попал в репертуар Мариинки, Мусоргский должен был переживать по-настоящему.

Юлия Федоровна Платонова... Она была Наташей в «Русалке» А. С.

Даргомыжского и Донной Анной в «Каменном госте», пела в «Ратклифе» Цезаря Кюи и в «Псковитянке» Римского-Корсакова. Говорили — не самый яркий голос на сцене Мариинского театра. Но — это уж несомненно — один из редчайших драматических талантов. Она была влюблена в «Бориса Годунова». Контракт с певицей так и не был продлен дирекцией, не за прежнюю ли строптивость?

Прощальный концерт прозвучит 17 февраля 1877 года в зале Кононова. Вместе с Платоновой будут петь ее товарищи по сцене. Будут звучать и чисто инструментальные номера. В программе, кроме Баха, Шумана, Шуберта, Шопена, Листа, Гуно, Массне, зазвучат Глинка, Даргомыжский, Балакирев, Рубинштейн, Кюи, Лодыженский, Мусоргский... И музыканты будут сменять друг друга. И Мусоргский будет аккомпанировать. И рассерженный чересчур «русским» содержанием концерта рецензент вдруг заметит: «В заключение мы не можем не сказать несколько слов о г. Мусоргском как аккомпаниаторе. В Петербурге, по нашему мнению, он может считаться лучшим аккомпаниатором и соперников не имеет. У него настолько сильно развито чувство меры, что он никогда не заглушит певца, всегда точно соразмеряет степень своей силы с голосом, где нужно стушевывается совершенно и в других местах является певцу поддержкою... Если бы г. Мусоргский сочинял так же, как аккомпанирует, то он явился бы истинною поддержкою русского искусства».

Двадцать шестого февраля в зале Дворянского собрания, в концерте Русского музыкального общества, под управлением Э. Ф. Направника, в первый раз прозвучит Вторая симфония Бородина, которая в историю русской музыки войдет под именем «Богатырской». Мусоргский очень любил эту вещь, называл «Героической славянской симфонией», намекая на «Героическую» Бетховена. Симфония была встречена без особого подъема у публики. Нашлась даже небольшая часть слушателей, которая принялась шикать. И была молодежь, которая устроила Бородину овацию. Вскоре после этого концерта в Мусоргском, наконец, опять проснулась музыка. Романсы, и все — на стихи Алексея Толстого. В ночь с 4 на 5 марта — «Не Божиим громом горе ударило...», 9-го — «Горними тихо летела душа небесами...», в ночь с 15-го на 16-е — «Спесь», 20-го — «Ой, честь ли то молодцу лен прясти...», 21-го — «Рассеивается, расступается...». И каждый раз — словно сказано что-то о самом себе.

Не Божиим громом горе ударило,
Не тяжелой скалой навалилося;
Собиралось оно малыми тучками,

Затянули тучки небо ясное,
Посеяло горе мелким дождичком,
Мелким дождичком осенним...

Начиналось с мрачных басов. Потом песня превращалась в драму. Горе подкатывает мелкими неприятностями — и вот оно уже полонило тебя целиком. Другим же — выпадает «счастливец»: «Налетало горе вихрем-бурею...»

После этого признания — еще одно, струящимися звуками фортепиано. И опять о сокровенном:

Горними тихо летела душа небесами,
Грустные долу она опускала ресницы...

У Тютчева будет пронзительнейшая строчка: «Так души смотрят с высока на ими брошенное тело». У Алексея Толстого стихотворение об этом, но — подробнее. Но зато и ответ «отлетевшей» души — как дуновение из иного мира, что коснулось композитора:

О, отпусти меня снова, Создатель, на землю,
Было б о ком пожалеть и утешить кого бы!

Чья сердобольная душа взидала на его непутевую судьбу — матери? Надежды Петровны Опочининой? Или это — о своей душе, вечной сочувствовальнице, и о неизбежном?

Третья песня — контраст к сдержанному отчаянию первой и просветленной печали второй: «Ходит Спесь, надуваюсь, с боку на бок переваливаясь...» Ощутимы народные, «крестьянские» лады. Кто вставал перед его мысленным вормом? Музыкальные недруги? Консерваторские круги, щеголявшие «знанием теории»? Высшие чины, коих он мог лицезреть в своем департаменте?

И снова о своей судьбе. Когда служба пожирает жизнь, когда мучит тоска о вольном творчестве:

Ой, честь ли то молодцу лен прясти?
А и хвала ли боярину кичку носить?

Воеводе по воду ходить?
Гусляру-певуну во приказе сидеть?
Во приказе сидеть, потолок коптить?

И после резких, в музыкальной основе очень русских реплик — полетное мечтание:

Ой, коня б ему! гусли б звонкие!
Ой, в луга б ему, во зеленый бор!..

Последний романс, с попыткой преодолеть подступившую тоску («Рассеивается, расступается грусть под думами под могучими...»), завершается с тою же безнадежностью:

Прикачнулася, привалилася
К сердцу сызнава грусть обычная...

Уже вдогонку — 6 апреля, без особой внутренней необходимости родится еще один романс, «Видение». Уже на слова Арсения. Его композитор посвятит певице Елизавете Андреевне Гулевич, сестре жены своего друга.

Романсы на слова Толстого, похоже, возникли не без некоторого воздействия Александра или Владимира Жемчужниковых (с обоими братьями он уже был знаком), друзей Алексея Константиновича. Темы их лежат в болезненной близости от чувства собственной судьбы. Но есть и другая причина их появления — творческая.

Правда — вот к чему он стремился всегда, стремился прежде всего. Пусть она будет неожиданной, только бы звучала не та привычная до пошлости музыка, которая уже утратила всякую связь с живой жизнью. Когда он написал первое действие «Женитьбы», его и хвалили, и корили. И общее мнение товарищей по искусству было: это невозможно на сцене. Когда был написан «Борис» — опять те же слова, но уже в репертуарном комитете. «Борис» переработан, в нем появились нужные «женские партии», но опера пошла с купюрами. И вот уже и о сцене под Кромами говорят, что она — «привесок», что в музыкальной драме это ненужное

звено.

Он работает над «Хованщиной». В звуках проступает и психология героев, и — что еще труднее дается — сама русская история. И уже Стасов, который воодушевлялся и сценой под Кромами, и тем, что она венчает оперу (тогда это было так непривычно!), — этот же Стасов предлагает переделки, которые напоминают превращение необыкновенно задуманной драмы в привычное оперное действо, лишь «наряженное» в костюмы XVII века. Та правда, которую пестовал Мусоргский, те идеи и звуки, что находились бессонными ночами и с таким трудом, — всё это вступало в противоречие со сценой. Не то после урезок в «Борисе», не то после каких-то замечаний Стасова он приостановил и «Хованщину», и «Сорочинскую». Нужно было постичь нечто в самой музыкальной драме, в самой ее основе.

К «Борису» он подбирался через «народные сценки». Ведь, в сущности, «Савишна» — первый эскиз его юродивого... Для новых опер понадобился Алексей Толстой, его стихи со старо-русским «привкусом», с «былинным» началом. С попыткой приблизиться к народной песне, причем в самой основе, не прямолинейно, не через стилизацию, но через живое с ней соприкосновение. Лирическое стихотворение у Толстого оставалось именно лирическим стихотворением, но за каждой строчкой светилась былинная Русь.

Через эту *скрытую* песенность Мусоргский начинает заново постигать свою будущую музыкальную драму.

Семнадцатого апреля, сразу после серии написанных романсов, он встретится с П. И. Пашино, путешественником-ориенталистом, подлинным знатоком Востока, знавшим множество восточных языков. От него записывает народные песни — бирманскую, закавказскую, киргизскую, песнь дервиша. С тою же целью, — понять иную, *нерусскую* народную музыку, — он через три недели запишет еврейскую песню от скульптора Гинцбурга.

Народная музыка, самая основа ее напевов, — это запечатленная в звуках народная душа. Впитывая эти звуки, можно постичь души народов. И одна душа непохожа на другую. И в мелодической основе каждой — особые музыкальные законы.

Мусоргский вслушивался в мировую музыку, проникал в эти напевы. В конце жизни он будет мечтать об одном необычайном произведении — большой сюите для оркестра с арфами и фортепиано «От болгарских берегов через Черное море, Кавказ, Каспий, Ферган до Бирмы». Русская музыка была иной, нежели европейская. Бирманская, кавказская, киргизская, еврейская — это новые, почти неисследованные музыкальные

миры. И каждый — своеобразен, каждый — самодостаточен. И каждый говорил о том, что скучные «консерваторские» законы голосоведения — не есть правда, но только лишь одна из возможностей. Он хорошо знал древнерусское пение и уж, наверное, знал и кокизники, сборники попевок, устойчивых мелодических оборотов. А здесь — словно бы учуял нечто подобное и в музыке иных народов. Вряд ли ему в голову пришло бы выстраивать законы каждой, выводить новые и новые «неевклидовы геометрии» музыки, создавать «периодический закон» для мотивов, как Менделеев делает это для химических элементов. Но, в сущности, его ненаписанная сюита — то же самое, только схваченное чутьем и призванное быть не мертвой схемой, но *ожить*.

Против киргизской песни сбоку приписано: «NB для последней оперы „Пугачевщина“. В его сознании мерцал уже и этот замысел. Столь же мощный народный разгул, как в „Кромах“, как в „Хованщине“. Только теперь в водоворот событий будут втянуты и киргизы. Для „Пугачевщины“ он хотел отчасти опереться на „Капитанскую дочку“. Пушкинская ясность — в языке, в сюжете — могла стать хорошим подспорьем при создании сценария и либретто. Но хотел он привлечь и другие материалы: как всегда, чужой канвы ему не хватало для воплощения своего видения русской истории.

Музыкальная драма по-прежнему виделась ему главным родом его композиторского искусства. Но чтобы достучаться до современников, нужно было найти какое-то решение, понять сокровенную ее природу, чтобы самые неожиданные свои замыслы согласовать с живыми законами сцены.

Песенную основу, которая становилась теперь основанием его опер, он еще раз „испытал“ в романсах на стихи Алексея Толстого. Теперь лишь „сценичность“ стала тем тормозом, который не давал возможности приступить к спокойному сочинительству.

„Хованщина“ была сложнее „Сорочинской“ во всех смыслах. И он, похоже, решил остановиться теперь на „Сорочинской“.

Девятнадцатого мая, в гостях у милого „дедушки“, Осипа Афанасьевича Петрова, записывает сценарий этой „гоголевской“ оперы. Осип Афанасьевич и Анна Яковлевна очень ждали ее. Теперь ему хотелось с ними, столь близкими людьми и столь опытными артистами, побеседовать. И Анна Яковлевна конечно же не откажет во внимании, когда будет рождаться этот сценарий. Здесь, на квартире Петровых, он и запишет его — твердым своим почерком. Жизнерадостная, солнечная повесть Гоголя была разбита на эпизоды: начиная с оркестровой прелюдии

„Жаркий день в Малороссии“, через разногласицу ярмарки, жуткую историю о Красной Свитке — к сватовству и финалу.

Летом Мусоргский поселится опять в Царском Селе. Удача прошлого года давала надежду, что и сейчас он сумеет добиться для своих замыслов должного воплощения.

*

С первых же дней царкосельского „сидения“ он ощутил творческое горение. Пока ему было не до умиротворенной „Сорочинской“. Тревога жила в мире. Шла война с Турцией. Сводки о боях за Шипку приносили известия о больших потерях. Он берет стихотворение Арсения „Торжество смерти“. Меняет название: „Полководец“. В конце своей четвертой „макабры“ ставит дату: „Царское Село. 5 Июня 1877. М. Мусоргский“. На титуле выведет: „Графу Арсению Аркадьевичу Голенищеву-Кутузову“. Через два дня русские войска возьмут Шипку, освобождая проход на Балканы.

„Макабра“ начинается с повествования: битва, огонь, выстрелы, бег людей, кровь... Музыка поддерживала голос, рисуя — по-своему — ту же картину. Но вот — ночь, туман, стоны, мучительный лунный свет. Всадник на коне объезжает мертвое поле. Это — смерть-полководец:

На холм поднявшись, оглянулась,
Остановилась... улыбнулась...
И над равниной боевой
Пронесся голос роковой...

Повествование кончилось. Начинается марш, в котором соединился траур с торжеством. Это поет уже сама смерть:

Кончена битва — я всех победила!
Все предо мной вы смирились, бойцы.
Жизнь вас поссорила — я помирила.
Дружно вставайте на смотр, мертвецы!

Ритмические сбивки в этом шествии дают совершенно зримое

впечатление: смерть — всадник, конь идет, чуть приплясывая, по неровному полю. Это марш уже не просто траурный, но и — кавалерийский. С последней строфой музыка делает что-то странное. Период построен чуть иначе, нежели раньше, он укладывает в себя три строки:

Пляской тяжелою землю сырую
Я притопчу, чтобы сень гробовую
Кости покинуть вовек не могли...

Четвертая — отделена. Звучит как вывод, как непреложность:

...Чтоб никогда вам не встать из земли.

„Полководец“ нравился ему самому. Через два месяца Мусоргский покажет его у Людмилы Ивановны. Петр Андреевич Лодий — в скором будущем артист Мариинки — исполнит эту вещь дважды. Мурашки пробирали от этого тенора. С Кутузовым поделится впечатлением о своей „Макабре“: „Какая-то пригвождающая к месту, какая-то неумолимая, смертельная любовь слышится! Это, как бы сказать точнее: смерть, холодно-страстно влюбленная в смерть, наслаждается смертью. Новизна впечатления неслыханная!“

Следом за „Полководцем“ он довершил-таки давно уже звучавший в голове хор „Иисус Навин“, запечатлев уже на нотной бумаге ту силу слова, которой пророки и вожди способны были останавливать солнце. Когда-то часть этой музыки была „Боевой песней ливийцев“, входила в оперу „Салаambo“, так им и неоконченную. Он сам переложил текст шестой главы из библейской „Книги Иисуса Навина“:

„Стой, солнце! Велением Иеговы сокрушить Израиль должен хананаев нечестивых, непреклонных откровенью. Гайга, гайга, гайга! Пали стены Иерихона!..“

На партитуре оставил помету: „Основан на народных израильских песнях“. Сам сюжет — как слово могло разрушить стены неприступного города и даже остановить солнце — отсылал и к началу „Евангелия от Иоанна“:

„В начале было Слово. И Слово было у Бога. И Слово было Бог“.

К этой евангельской истине подходит всякий великий художник, будь

то писатель, живописец или музыкант. Божье Слово — не имеет людских границ. Оно может явиться и вспышкой молнии, и ударом грома, и радугой. Оно может быть произнесено и устами, и жестами, и образом жизни, и — музыкой. Способно воплотиться в любом деянии, будь то монашеское затворничество, общественное поприще, инженерный проект или — искусство.

Но слушая Божественный Глагол, великий художник обрекает себя на полное одиночество. Он и не может не быть одинок: слишком необычно то, что он создает, слишком он „странен“ для современников. „Иисус Навин“ явился к Мусоргскому как последнее озарение того необыкновенного 1874-го. Зазвучал в сознании... На бумагу нотную лег лишь через три года.

Он часто сочинял именно так — держал в голове, не торопясь записать нотами. И сколько будущих композиторов, боготворивших его дар, будут сокрушаться о незаписанном. Хотя бы остались черновики, по которым можно воссоздать произведение!

Не хотел торопиться, записывать еще сырую музыку. Мог годами держать свое детище в голове, всё более совершенствуя, всё более приближаясь к последней правде. Почему-то именно теперь, в 1877-м, так ему нужно было запечатлеть эту древнюю силу слова: „Слушай, Израиль. Остановилось солнце!“ Тревожили вести с войны? Или вкладывал в этот символ что-то чрезвычайно важное для себя? На этот раз он уже почти готовое произведение пересочинил заново. В его письме к Голенищеву-Кутузову еще ощутима творческая горячка: „На темы, тебе уже известные, сделана эта вещица, но ты не узнаешь ее, т. е. узнаешь твоего скромного Модеста, приступившего к работе с намерением осилить сюжет“.

Библейское напутствие: „В начале было Слово“. Поэзия, литература — вспоминают его всего чаще. Совершить что-то в мире можно, лишь став подобием Божьего Слова. И Пушкин задаст тон всей русской культуре: „Но лишь Божественный глагол до слуха чуткого коснется!..“

Мусоргский чувствовал: музыка (как и вообще искусство) — тоже слово. Потому она и может стать *беседой*. И само *творчество* есть „образ и подобие“ *Творца*. В своем внешнем отношении к религии Мусоргский был человеком своего времени, он так же, как „шестидесятники“, верил в науку и прогресс. Да и свое символическое произведение рождал с дотошностью ученого-историка, изучая карту Ближнего Востока времен Иисуса Навина. Но через собственное творчество он ощутил „образ и подобие“. И силу слова запечатлел в своем хоре, чтобы яснее показать и силу музыки.

Он словно заклинал свое творчество. Дмитрию Васильевичу Стасову, который хлопотал о публикации его вокальных сочинений, накануне

завершения „Навина“ пишет: „...Чтобы время дорогое не потерять напрасно, вооружился пером, да и написал № 4 макабры, т. е. смерть как полководец, и так-таки и назвал — „Полководец“. А теперь, рваный по службе, под вечер, собрав свои лохмоточки, пишу еврейский хор „Иисус Навин“, если помните — в один из художественных вечеров у Вас, признанный чудесной *m-me la baroime Anna Hinzbourg* за *authentique*^[203]. А там и оперы мои воспрянут“^[204].

После „Навина“ „Сорочинская“ действительно воскресла. Появилась — вместе с частью второго действия — „Песня Хиври“, одна из жемчужин этой оперы.

Хозяйка („чем не молодэнька?“), выпроводив мужа, измаялась, ожидаючи любезного сердцу поповича, наготовив ему галушек, пампушечек и прочей снеди. Дабы развеселить себя — поет. Это и живая песня, где ритмика, интонации — всё „вытанцовывает“ ясную Малороссию. Но это и маленькое драматическое действо»:

Отколи ж я Брудэуса
Встретила, встретила,
Не одни же черевики
Вносила, вносила.

Переходы, переливы, ускорения, замедления... Целая история «в лицах»:

Брудэуса на войну,
А Брудэус: «Не пойду,
Мне милей в могилу лечи,
Лишь бы не слышать картечи...»

Тут был найден самый характер Хиври. Но вместе с тем и какой-то мелодический «ключ» к будущей опере.

«Сорочинская» захватила его. В середине августа он сообщает Голенищеву-Кутузову:

«А я, друг милый, довольно изрядно в „Сорочинскую“ погрузился, так что если бы господь помог вести дело дальше при таких же условиях, то полагать можно бы в сезон, следующий за наступающим, общими силами решить: хорошая или плохая опера „Сорочинская ярмарка“».

Но нотной бумаге пока запечатлелась только Хивря и часть второго действия. В голове и на фортепиано уже проступала значительно большая часть. Он подступал уже и к «ядру» оперы — рассказу о Красной Свитке. В нем проснулась и жажда, и радость творчества: «только краски наводи»^[205].

Через неделю после столь приподнятого письма от Мусоргского Голенищев получит другое, писанное Стасовым. И среди кучи новостей, — о неожиданной свадьбе Чайковского, о своем переезде на другую квартиру, о «Фиме»-Лодыженском, который уже становится немножко известным на дипломатическом поприще, — фраза о Модесте: «...Про Мусариона равно ничего не знаю за все лето: говорила только раз как-то „негодная старушонка“ Щербача, что он написал какую то сцену Хиври и еще что-то, но все это ужасно *посредственно* и *бледно*, как и вся до сих пор эта несчастная малороссийская затея, затеянная по глупости Анны и Осипа, российских Росциусов»^[206].

Вправду ли Шестакова говорила нечто подобное Стасову или он сам хотел это услышать, заранее отвергая не только «Хиврю», но и самый замысел малороссийской оперы?

В октябре Мусоргский покажет то, что им было создано, бывшим товарищам по «Могучей кучке»... Это был не просто разнос, это был обвал. Рушилось всё: и «бывшая кучка», и его «Сорочинская», и замыслы, которые он пестовал, поскольку сомнению, похоже, было подвергнуто не только написанное, но все его творчество. По крайней мере, он сам воспринял этот «разговор» именно *так*.

Седьмого ноября кратенький отчет об этом собрании прозвучит в письме Стасова к тому же Кутузову. Раздражение ощутимо уже в зачине:

«Напрасно Вы вообразили что-то про Мусорянина: он ровно ничего против Вас не держит в голове худого, а не отвечает просто по всегдашней лени и разгильдяйству художественному».

«Полководец», «Иисус Навин», сцены из «Сорочинской»... Это ли можно было назвать «всегдашней ленью», «художественным разгильдяйством»?

«Он летом сочинил много *дряни* в „Сороч. ярмарку“, но теперь после всеобщих нападков (особенно моих) решил все это повыкидать, вот и останется одно хорошее. Но теперь, в эти последние недели, он сочинил два цыганских хора (туда же) превосходных, а один из них женский — „с топаньем и свистом“ — просто *chef d'oeuvre*»^[207].

Кажется, примирение состоялось — на этих двух хорах. Но через три

дня, 10 ноября, о том же вечере пишет Голенищеву и Мусоргский:

«Мой милый друг Арсений, ты, чего доброго, совсем сердит на меня; преложи гнев на милость. Я был весьма основательно измучен нервной лихорадкой, около 20-ти суток глаза не сомкнул и в таких мрачностях находился, что писать к тебе было бы грешно, особенно после твоего последнего письма о деревенских порядках и о том, как переживать приходится бесконечное „переходное“ положение российского хозяйства».

Горькое письмо-исповедь. Сначала пытается еще как-то сдержаться, перевести разговор на другое, но все же сдержать свою боль не может:

«...Я убедился в коренном непонимании музыками развалившейся „кучки“ малорусского комизма: такую стужей повеяло от их взглядов и требований, что „сердце озябло“, как говорит протопоп Аввакум. Тем не менее я приостановился, призадумался и не один раз проверил себя. Отдохнув от этой тяжелой работы над самим собою, принимаюсь продолжать „Сорочинскую“. Не может быть, чтобы я был кругом не прав в моих стремлениях, не может быть».

Слова «музыкусов» леденили душу: «В тексте самая обыденная, всedневная проза, ничтожная до смешного, а в музыке все эти люди очень серьезны — какую-то важность придают своим речам». Бывшие товарищи по искусству, в сущности, повторяли то же, что не так давно ставил в вину Мусоргскому Ларош: в словах — одно, в музыке — иное. И правда, музыка его уже не просто «вызревала» из слова, но открывала иной горизонт самого комического. — «„Сорочинская“ не буффонада, а настоящая комическая опера на почве русской музыки и притом, по нумерации, первая».

Наедине с собою, передумав многое, он мог бросить взгляд и на свое прошлое: «Не так давно было, что от „Савишны“ и „Семинариста“ хохотали, пока не было кем следует растолковано музыкусам, что обе картинки имеют трагическую закваску. „Варлаам с Мисаилом“ (в „Борисе“) вызывали смех, пока не показались в сцене „бродяг“: тогда смекнули, какие опасные звери эти, по-видимому, смешные люди».

Сказано было всё — и о совсем почти детской обиде, и о тех жутких двадцати днях, когда он оказался совсем брошенным. И «Бах», который ранее готов был восторгаться чуть ли не каждой его нотой, теперь был бесчувственно равнодушен к его творению. И, конечно, Мусоргский готов скорее поверить чете «малороссов» Петровых, дорогому «дедушке» и его подруге, ждавших «Сорочинскую», нежели «музыкусам» и самому «Баху».

Когда Кутузов напишет свои «антистасовские» воспоминания о Мусоргском, он будет уверять, что Мусоргский под воздействием

собственного таланта стал отходить от прежних «влиятельных» кружка. Мнение кажется почти нелепым, ведь Мусоргский и был самым последовательным открывателем «новых берегов» в «Могучей кучке». И все-таки — на уровне чувства, а не сознания и понимания — Кутузов уловил ту правду, что Мусоргский стал отдаляться и от Стасова. Не в человеческом общении, но в творческом.

О тех «вторых планах», которые всегда жили в сочинениях Мусоргского, лучше его самого сказать невозможно. Гоголь, столь горячо им любимый, говорил про «смех сквозь слезы». У Мусоргского за комическим часто проступает трагическое. И сам юмор его не полнится тем жалким, бессмысленным смехом, где публика хохочет, потому что «такая сцена». В юморе Мусоргского — особая глубина. Интонацию, главную смысловую энергию речи, он схватывает как никто. Он до тонкости чувствует различие в одних и тех же фразах, по-разному произнесенных. В тот страшный вечер, когда на него ополчились все, именно он был зрячий, а его критики — слепые. Когда Мусоргского уже не будет на свете, об этой «какой-то сцене Хиври» Стасов произнесет слова, которые лучше бы Мусоргский услышал тогда, осенью 1877-го: «Опера осталась далеко не конченной, но второй акт (сцена Хиври с дьячком и другие места) представляет комические моменты, достойные лучших времен Мусоргского».

«Бах» как всегда торопился. И самый замысел «Сорочинской» не полюбил. Думал, что она помешает «Хованщине».

И заранее был готов видеть в написанном «дрянь», чтобы после, когда ее автора не будет на этом свете, восторгаться тем, что осталось, восхищаться даже тем, что Мусоргский умел работать сразу над двумя операми.

Поспешно отвергнуть в 1877-м, чтобы признать через несколько лет... Несчастливым образом Стасов всегда ощущал себя правым. Он словно бы не ведал сомнений в своей правоте. Но оценить мог только то, что всегда ему было близко. Не понятое — отвергал с порога. И мог ли он почувствовать, какой удар принял в тот вечер Мусоргский? Только что музыка кипела в его голове — и двадцать дней без всякого желания что-либо делать. О черном творческом одиночестве он тоже напишет Арсению:

«А у нас новая трава показалась и новые почки повыступили на деревьях; кажется, что вешний сплошной холод восполняется, по закону равновесия, тепловатеньким и несносненьким ноябрем; по нервам ходит эта сумрачная теплынь».

И как, услышав это немое, сдавленное отчаяние, не содрогнуться еще

одной строчке, за интонацией которой — одиночество, одиночество, одиночество:

«Милый мой, не накажи, а утешь и дай весточку о себе и о твоём житье-бытье, и о трудах и о мечтах художественных, обо всем самом».

В те страшные осенние дни приходили вести с войны. 11 октября турки сдадут Плевну. Через месяц — оставят Карс. Это событие еще отразится в его музыке. В январе русские займут Адрианополь и вскоре наступит перемирие. С октября по январь 1878-го проходил и «Процесс 193-х», суд над революционерами-народниками. Но к февралю уже закончились военные действия, призатихла и внутренне-политическая жизнь.

*

...Он инструментовал трио Даргомыжского «К Востоку» на слова Жуковского для бенефиса оркестра русской оперы, аккомпанировал в Мариинке, в зале Общества дешевых квартир, в зале Городской думы, в С.-Петербургском собрании художников, в зале Благородного собрания у Полицейского моста. И каждый раз — ради других: в пользу артистов оркестра русской оперы, в пользу приюта Святой Ксении для трудящихся девиц, в пользу нуждающихся учеников Академии художеств, в пользу семейств раненых и убитых нижних чинов лейб-гвардии Первой артиллерийской бригады. Так он возвращался к творческой жизни. В начале января бывшая «кучка» встретила у Римлянина, слушать «Веру Шелогу» — написанный пролог к «Псковитянке» — и переделки в самой опере. Модест Петрович взялся исполнять боярина Шелогу. Все — и Стасов, и Кюи, и Мусоргский — одобрили пролог, одобрили переделки, но Римский чувствовал в похвалах и сухость, и сдержанность. Мусоргскому, похоже, прежний, быть может, менее совершенный вариант был дорог светлыми о нем воспоминаниями.

Новый удар судьбы не заставит себя ждать. 28 февраля скончается его драгоценный «дедушка», Осип Афанасьевич Петров. Николай Иванович Компанейский увидит Мусоргского на панихиде:

«Он так неутешно, судорожно и громко рыдал у гроба, как плачут только дети. Выпив стакан воды, успокоившись несколько от истерики, он сел на зелененьком диванчике и прерывающимся от слез голосом заговорил: „С кончиною ‘дедушки’ я все потерял. Я утратил опору моей горькой жизни. Последнее время в этом доме я чувствовал себя родным.

Утратил я незаменимого руководителя. Он вскормил меня художественною правдою и вдохновлял к творчеству. Знайте! В этом гробе лежит судьба всей едва расцветшей русской оперы. Отныне она опять порастет иноземными злаками и они надолго заглушат наши зелененькие всходы. Так будет“. Последние слова М. П. процедил сквозь зубы, глухим голосом и опять зарыдал».

Чувство потерянности. Оно становится неотвязным, когда теряешь дорогого тебе человека. Бывает — непрестанно ноет, болит душа. Ты вроде бы и живешь и как-то почти не живешь, а только страдаешь. Но бывает и другое ощущение — полная пустота. Такая душевная пропасть, которую хочется срочно чем-то заполнить, но которую заполнить нечем.

— А осмелюсь ли, милостивый государь мой, обратиться к вам с разговором приличным?..

Роман Достоевского «Преступление и наказание». Человек с испитым лицом, сизой щетиной, в черном фраке с осыпавшимися пуговицами (одна, впрочем, еще держится кое-как) подсаживается к Раскольникову, в тот момент — вроде бы случайно подвернувшемуся человеку. И начинается исповедь Семена Захаровича Мармеладова:

— Ведь надобно же, чтобы всякому человеку хоть куда-нибудь можно было пойти. Ибо бывает такое время, когда непременно надо хоть куда-нибудь да пойти!..

Чиновнику Лесного департамента (Мусоргский только-только дослужился до коллежского советника) пойти было некуда. Он еще посещал вечера знакомых — музыкантов или просто любителей музыки. Но спасался среди других людей, общество которых любил более. Эти люди собирались в «Малом Ярославце».

То был известный ресторан. Давние товарищи-музыканты взирали на это заведение с опаской и даже отвращением. Но здесь бывали люди весьма примечательные, и среди прочих — литераторы, артисты, художники. Очевидцу этих встреч, Д. И. Стахееву, не очень доверяют историки. Он был не прочь что-нибудь присочинить. Зато видел не пьяное сборище, но лица ^[208].

Стол, заставленный бутылками. Знаменитый оперный бас Владимир Иванович Васильев со своим невероятной силы голосом рокочет так, что от него отодвигаются соседи:

— Я, брат ты мой, ничего цветного не пью. Отечественного напитка, пожалуй, могу, когда угодно и сколько угодно, а эту заморщину всякую отметаю... Ну-ка, любезный, — это к половому, — принеси-ка еще

графинчик «разговорцу».

Сергей Максимов, писатель, изъездивший разные уголки России, автор известнейших очерков, в том числе о народных суевериях и «нечистой силе»:

— Хорошее словцо сказано, Василий Иванович, меткое. «Разговорцу»!.. Большого значения слово — рассудку требует.

— Погоди! Погоди, спервоначала выпей, понимаешь. Засвети лампадочку, а потом, по надобности-то, и подливай маслица, сколько потребно.

Иван Горбунов, актер и знаменитый рассказчик, вспоминает Александра Николаевича Островского, любившего иной раз прихвастнуть на пустом месте, как он, никогда в руках скрипки не державший, однажды разговорился:

«— На скрипке, — говорил, — играю так, что сам Вьетан хвалил и удивлялся, слушая меня. Удар, говорит, у вас необыкновенный. А я в дни раннего детства плакал, играя на скрипке. И какие в воображении арии создавались да симфонии! Да вот. Не судил Бог!..»

На диване двое, не то из литераторов, не то из поющих братии. Один толкает спящего: «Вставай, слышь?! Вставай!..»

Максимов, задремавший было, оглядывается:

— Оставь его. Пусть с миром отходит...

— Куда отходит?

— Оставь... Четвероднев, бо и уже смердит...

Воспоминания Стахеева живые, не без желания «приврать», не без некоторой карикатурности. Модест Петрович здесь предстает в самом молчаливом виде:

«Сидит Мусоргский на стуле около стола, заставленного бутылками, и держит в обеих руках развернутый газетный лист. Сидит он, нельзя сказать, чтобы очень твердо, но спиной все-таки опирается о спинку стула довольно плотно и хотя немного покачивается, но равновесия не теряет. Развернутый лист газеты служит, по-видимому, указанием на то, что Мусоргский намеревается заняться чтением. Однако, при внимательном взгляде на его лицо, опухшее от чрезмерного употребления вина, на его глаза, дико блуждающие по сторонам газетного листа, можно безошибочно заключить, что он едва ли в состоянии разобрать хотя одну строку печати даже по складам. В комнате тишина. Горбунов рассказывает что-то об А. Н. Островском, что-то о поездке своей с ним в Лондоне, — все хохочут, а Мусоргский сопит себе под нос».

Живописные изображения Васильева, Горбунова и Максимова более

походят на воспоминания. В достоверности изображения Мусоргского можно слегка усомниться. По крайней мере, — в типичности этого изображения. Есть и еще один свидетель, запечатлевший Мусоргского в знаменитом заведении:

«Натолкнулся я как-то на Мусоргского в Малоярославце (ресторане, а не городе). В то время он писал „Хованщину“.

— Какой я, батенька, хор стрельцов закончил! — приветствовал он меня. — Сидят это они, представьте себе, бражничают, распевают. И оркестр соответствует, понятно. Скрипки: пи-пи-пи (высоким дискантом), а тромбоны бу-у-у (низким басом)... скрипки: пи-пи-пи, а тромбоны: — бу-у-у... Пьяные! — пояснил он как бы в оправдание»^[209].

Знакомый «мусоргский» юмор. Такое вряд ли можно было выдумать. И только одно здесь не запечатлелось — неизбывная «мусоргская» печаль.

*

Что-то происходило с ним. Будто исчезла творческая воля. До июля не будет закончено ни одного произведения, ни одной сцены. С весны его трясет жестокая лихоманка. Он погружается в апатию, как в омут, лишь иногда выныривая из этого тяжелого состояния.

Двадцать второго марта Мусоргский на «Передвижной выставке». После смерти «дедушки» — неизбывное чувство: на сердце тяжесть, в душе — пустота. Но уходя в картины, можно забыться. Остановливался ли он у «Встречи иконы» Савицкого, у «Заключенного» и «Кочегара» Ярошенко? Наверное, постоял у «Засухи» Мясоедова, — художника весьма ценил. Что думал, глядя на «Рожь» Шишкина и «Рожь» Клодта? На «Витязя» Васнецова и «Лес» Куинджи? На картины Крамского, Николая и Владимира Маковских? Что думал о живописных старухах, почему-то во множестве представленных на полотнах? Более всего рассматривал картины Репина, особенно две запали в душу, о которых — не выдержит — черкнет записочку Стасову:

«Дорогой мой généralissime, видел „Протодьякона“, созданного нашим славным Ильею Репиным. Да ведь это целая огнедышащая гора! А глаза Варлаамищи так и следят за зрителем. Что за страшный размах кисти, какая благодатная ширь! А тот, — „Из робких“, — шельма, мужичонко-разбойничек: поворот головы и бесчеловечный взгляд, чего доброго, ручаются, что при удобном случае и десяток человеческих душ укокошит».

Словесные краски Мусорянина были хороши. И Стасов, печатая

отклик на шестую Передвижную выставку в «Новом времени», описывая картины, рассыпая разнообразные характеристики и делая беглые умозаключения, коснувшись этих картин не сможет придумать ничего лучшего. В сущности, повторит «мусоргское», разве что куда более многословно. Замечен будет «Протодиакон» («воплощение одного из самых истых, глубоко национальных русских типов, „Варлаамище“ из пушкинского „Бориса Годунова“...»), упомянет — опять под магией мусорянинских слов, постеснявшись только резко-выразительного «укокошит», — картину «Из робких»: «...Словно какая-то запуганность, какая-то оторопелость присутствует на лице у этого человека; вначале, пожалуй, подумаешь, что он и в самом деле — робкий. Но взгляните только на его стеклянный, неподвижно упершийся глаз, переданный с изумительным совершенством, и вас обдаст холодом и страхом: попадись ему где-нибудь в непоказанном уголке, где ничьей помощи не дождешься, и тут узнаешь, какой он такой „робкий“. Пощады и жалости от него не надейся, он хладнокровно зарежет или пристукнет кистенем по макушке, — может быть, у него уже десяток загубленных душ на совести».

Уставший, с тупою болью в душе Мусорянин — и моторный неунывающий «Бах». Одно словцо первого — на десяток второго. Владимир Васильевич прав был, когда называл Мусоргского «истинно гениальным человеком». И таковым он был не только в музыке. Но Мусорянин на выставке — это утопающий. Он лишь на мгновение вынырнул из своего кошмарного омота, чтобы вдохнуть — и снова погрузиться в темные воды.

И следом за статьей, где Стасов столь отчетливо «потакал» вкусам своего гениального товарища, он пишет Кутузову, что на Мусорянине почти готов ставить крест: видимо, ожидать от него более нечего.

Крест потихоньку «ставили» и остальные. Корсаков в своих воспоминаниях сухо вато расскажет о том, как однажды вместе с Бородиным, Кюи и молоденьким Лядовым они затеют музыкальную игру, некое сочинение на заданную тему. «Мусоргскому мы предлагали принять участие в нашем совместном писании; он даже попробовал и сочинил какой-то галоп или что-то в этом роде и играл нам сочиненное, будучи вместе у Людмилы Ивановны. Но он отступил от первоначального плана, изменил постоянный мотив, и вышло не то. Мы ему поставили это на вид. Он сказал, что не намерен утомлять свои мозги; поэтому его участие в совместном сочинении не состоялось».

Мусоргский и здесь выламывался из границ. Взрослые дети играли «по правилам», он, как настоящий ребенок, решил просто «поиграть». Его

остановили — и он огорчен и удаляется от играющих.

Он все больше уходил в одиночество. Что с ним происходит, в сущности, не понимал никто.

*

После смерти «дедушки» Петрова как-то разладились и вечера у Шестаковой. Прежняя добрая атмосфера у голубушки Людмилы Ивановны как-то стала улетучиваться. Вечно занятый Корсаков отдалился, что-то сочинял «по секрету», никому не показывая. Бывали Мусоргский и Бородин, появлялась Александра Николаевна Молас, завсегдаем был «Бах». Он все время переписывается с Людмилой Ивановной — когда назначить встречу, на какой день перенести, если кто-то из старых товарищей не может или не успевает. И в письмах его то и дело звучит мотив: Мусоргский. Он то «выздоровливает», то кажется совсем погибшим. Хроника этих притяжений-отталкиваний и запутанна, и непонятна. И столь ясное для него «падение» Мусоргского неожиданно совпадает с «воскресением» Балакирева.

В марте «Бах» на Мусорянине готов «ставить крест», но «негодная старушонка» вдруг уверяет, «будто Мусорянин был у ней на днях, совершенно выправленный и почти похожий на порядочного человека»^[210]. В июле у Людмилы Ивановны — важная встреча, сходятся Стасов, Мусоргский и Балакирев, обсуждают редактуру «Руслана». Через несколько дней Милий и Модинька опять где-то сошлись, и оба понравились друг другу. Мусоргский живет на даче певицы Леоновой, в Петергофе, в Питер ездит по чугунке, на службу, но после всегда готов увидеться. 26 июля пишет Шестаковой, что накануне его «трепала нервная лихорадка», выбраться из Петергофа никак не мог, но 28-го — он у нее: в этот день драгоценный его «дедушка», Осип Афанасьевич Петров, впервые вышел на сцену. В тот же день Стасову, отбывшему в Париж, полетит письмо, похожее на словесный «трехслойный» бутерброд. Сначала Мусоргский, покидая Людмилу Ивановну, черкнет несколько восторженных слов о Милии. Потом Балакирев, заскочив к Шестаковой, приписал, как Модинька был мил, скромн, покладист, — готов учиться гармонии. Наконец, и сама хозяйка — прежде чем отправить сие послание — припишет свою толику счастливых слов.

Казалось, скоро все образуется. Но уже 9 августа Людмила Ивановна пошлет Стасову нечто мучительное: «Поговорим о близком вам человеке, т.

е. о Мусоргском. Все это время молчала о нем, — потому что не хотела огорчать вас. Несколько дней почти сряду на прошлой неделе он являлся ко мне в ужасном виде и просиживал долго; видя, что все идет сильнее, я решила что-нибудь предпринять, чтобы спасти его и оградить себя, написала ему письмо, в котором просила его, в нервно-раздраженном виде (как он называет) ко мне не приезжать, описала ему в письме все, но, конечно, смягчила дело как только могла, и что же? вчера вечером явился мой дорогой Мусинька, совершенно исправным и дал мне слово, что никогда более не огорчит меня»^[211].

В тот же день полетит и письмо Милия. О Мусоргском — тоже малоотрадное: «...К Вашему и моему удовольствию Лядов похаживает ко мне, а Мусоргский что-то нейдет, и я намерен сам его пригласить к себе, хотя весьма мало надеюсь, чтобы при разрушенности своего организма он мог сочинить что-либо замечательное».

Ответы Стасова несутся из парижского далека. 10 августа, еще не получив тревожных строк, он делится с Шестаковой своим тихим счастьем: «Поблагодарите *Милия* и *Модеста* за их строки. Как они меня обрадовали!!» Позже, уже очнувшись от преждевременных восторгов, — с оттенками отчаяния: «Ради бога, чаще требуйте к себе Мусорянина: у меня еще только надежда на Вас и на Милия, чтобы *спасти* и *остановить* его, если есть хоть какая-нибудь возможность».

О том же, и подробно, — Балакиреву. Ему, недавно словно «воскресшему», пытается всё втолковать подробно: и что Мусоргский «окружен отвратными пьяницами и мерзавцами грубого и последнего разбора: эти все собутыльники „Малого Ярославца“», и что нужно Модеста завалить работой, дабы спасти его душу.

Уже в октябре — снова меняется тон. К Шестаковой пришли и вернувшийся Стасов, и Балакирев, и Мусоргский, и Бородин. У всех ощущение *чуждой* встречи. Балакирев ушел чуть раньше, остальные — оставшись — говорят о нем, о его «Тамаре». Все трое — Мусорянин тоже — в полном восхищении. На следующий день — поздним вечером — ответ усталого Балакирева. Опять о заблудшем Мусорянине, сам назначил время встречи — и не пришел: «Он слишком разрушен физически, чтобы стать не тем трупом, каким он теперь».

Мусоргский живет темной, кошмарной жизнью. Он то проваливается, то выкарабкивается, чтобы провалиться снова. И следом за его шатаниями меняется общее настроение давних его друзей.

Вот снова всё становится живым и естественным. Мусоргский у Стасова, он готов взяться за свой «Шабаш». «Бах» торопится сообщить

Милю: «Мусарион сидит против меня и передает Вам, что непременно будет у Вас в четверг и принесет „Ведьм“...» Но вот уже Стасов пишет брату Дмитрию: Бородин показывал ему отрывки из «Игоря» — изумительные: «Это чисто „Корчма“ или лучшие места Мусорянина. Должно быть, даже в замену Мусоргского, потому что он уже ровно ничего не делает, да, кажется, и не может».

Первого ноября — вечер у Шестаковой. После него Стасов пишет Балакиреву с тяжелым сердцем. Мусоргский беспробудно пьет, Корсаков от нахлынувших сомнений в своей состоятельности ушел в дебри канонов и фуг. Трудности и с женой Римлянина, Надеждой Николаевной. Натура творческая, она раздражается, портит жизнь и себе и другим. Но «Бах» еще светится надеждой хоть что-то поправить. И не просит — взывает к Балакиреву:

«Возвращаясь вчера домой, я поневоле много думал о Вашей тяжелой и важной роли в настоящую минуту. Кюи с досадой отрицает, чтоб Вы были теперь глава русской музыкальной школы, а я верую в это больше, чем когда-нибудь, потому что кладете все силы души на то, чтоб пецись не только о музыке новой русской, но и о музыкантах новых русских».

Призывает спасти всех: Мусорянина от «недуга физического», Римлянина — от «нравственного», одаренную Надежду Николаевну — от ее «непонятной злобы».

Стасов еще полон воодушевления. Верит, что Балакирев способен «гальванизировать Мусорянина» и остальных. Сам Милий не очень склонен доверять этому порыву.

Новый Милий Алексеевич Балакирев — не тот, резкий и деспотичный, каким был в былые годы. Он испытал мрак душевный. Но он не *пришел*, а *прибился* к церкви. Он кажется просветленным, уравновешенным, душевно успокоенным и твердым. Но был ли он таковым на самом деле? Мог ли спасти своих душевно неустроенных чад?

Семнадцатого ноября, в день рождения Шестаковой, Мусоргский заскочит к ней. И Людмила Ивановна черкнет Бородину: «Мусинька молодцом»^[212]. 21-го она устроит для своих обед, — всё будет замечательно. Но уже через несколько дней — новый кризис.

На Мусоргского снова навалился недуг. В конце ноября доброй сестре Глинки он посылает записочку о пережитом, помятуя, что 8 декабря Шестакова хотела отпраздновать выход в свет долгожданной партитуры «Руслана и Людмилы»:

«Голубушка моя дорогая, Людмила Ивановна, да, я был очень болен; только теперь начинаю поправляться. Боюсь, что доктор не пустит меня в

пятницу — впрочем, сегодня мне уже гораздо лучше. Кто же посмеет забыть 8-е число?

Ваш Мусинька».

Другу Арсению пишет в подробностях. В сущности — обо всем, что произошло после смерти дорогого «дедушки», Осипа Афанасьевича Петрова:

«Мой милый друг Арсений, не сетуй на меня: с самой весны со мною приключилась какая-то странная болезнь, разыгравшаяся в ноябре настолько сильно, что доктор мой, хорошо знающий меня, приговорил было меня только к 2-м часам жизни. Теперь мне немного лучше, но только немного. Вот и пользуюсь сколько-нибудь сносным состоянием мозга, чтобы побеседовать с тобою...»

*

«Странная болезнь», пришедшая после смерти «дедушки» Петрова. Часто Мусоргский называл ее «нервной лихорадкой». Она трепала его с юных лет. Но, видимо, теперь пришло обострение.

Друзья привыкли считать это простым алкоголизмом. Римский-Корсаков и сомневаться не будет, что старый его товарищ погибал от пьянства и белой горячки. Так же думали и Бородин, и Стасов, и Балакирев, и Шестакова. В двадцатом веке один французский врач поставит свой диагноз на основе свидетельств очевидцев: поздняя стадия хронического нефрита^[213].

Болезнь почек. От нее может подскакивать кровяное давление. Не отсюда ли те головокружения, которые испытывал Мусоргский, когда ему было за тридцать? Приступы тошноты, — явный признак гипертонического криза. И дрожь, которая возникает при воспалении почек. А при его чрезмерной чуткости, восприимчивости, склонности к художественным потрясениям, он вполне мог и эту дрожь счесть за «нервную лихорадку».

Он уже надолго прилепился к «Малому Ярославцу». Мучило неудержимое желание «проконьячиться». Но это лишь обостряло какую-то скрытую от глаз болезнь. А «провалы» 1877-го, как и прежние, как и будущие, — навешали после нервных потрясений. Когда ты теряешь друзей-единомышленников, которые превращаются просто в приятелей, когда те, кто недавно казался твоим младшим братом, — Римский-Корсаков, потом Голенищев-Кутузов, — прекрасно обходятся без твоего братского присутствия. Когда бывшие товарищи по кружку начинают

обсуждать твою музыку, выстраданную, добытую мучительным трудом, через наитие, и подходят к ней с какой-то бездушной «линейкой»: вымеривают, советуют перекроить, урезать, выбросить... А сам ты чувствуешь, что ничегошеньки они не поняли из того, что ты принес показать. И что ты со своей музыкой словно бы и не нужен этому миру. И вот и тот, кто был тебе почти отцом родным, умирает. И ты остаешься совсем один. Сирота в жизни, сирота в творчестве.

Так часто бывает: похоронишь близкого человека, держишься день, девять дней, сорок дней... А после — что-то срывается и ты уже не можешь ничего поделать. «Дедушка» Осип Афанасьевич ушел из жизни 28 февраля. А весной Мусоргского и настигла «странная болезнь», то приотпуская, то схватывая вновь. Он приходил в себя, пытался жить привычной жизнью. Приходил к друзьям, посещал театр, выставки... Потом начиналась лихоманка и он не мог навестить даже «голубушку Людмилу Ивановну». Всё несло под откос. Можно было попытаться остановить злой недуг своим творчеством. Но иногда не было сил и на него.

Он был один, он был уже серьезно болен, жизнь куда-то проваливалась. И оставалось хвататься за любое общение, где только тебя понимают, будь то «Малоярославец» или гости хозяев.

Девятого августа Людмила Ивановна, с полной убежденностью, где находится главное зло, напишет Стасову: «Жаль Мусоргского, такой он чудесный человек! Ежели бы была какая-нибудь возможность вырвать от Наумова, мне кажется, его бы можно было окончательно спасти».

Но именно у Наумова, точнее — в той компании, которая сопровождала его месту обитания, спасался от одиночества Мусоргский. Старые товарищи его уже не ценили, не понимали, не хотели понимать. Здесь его привечали. Всякого. И молодым он был интересен.

Валуевы, в доме которых находилась квартира Костюриной и Наумова, были радушными хозяевами. У их детей часто собиралась молодежь. Мусоргский там считался своим человеком. Один из гостей этого дома, Николай Бруни, припомнит: «Всегда тихий, задумчивый, в высшей степени скромный, как бы застенчивый, но удивительно оживающий, когда он, бывало, садился за пьянино и играл нам по нашей просьбе. Помню особенно вечер, когда он во время спектакля после живых картин, окруженный молодежью, сидел, задумавшись, перед пьянино — мы притихли и ждем, и вдруг, полные невыразимой страстности и силы, вырываются чудные звуки, необычайно жизненные, увлекающие, под его мощной рукой. Он играл „Камаринскую“ Глинки. Сильное впечатление его

одухотворенной игры сохранилось в моей памяти и посейчас, а прошло уже почти полвека. Мы его окружили, приветствовали, ликовали...»

Другая свидетельница этих встреч, Анна Врубель, сестра знаменитого в будущем художника, а тогда — студента юридического факультета и тоже посетителя дома Валуевых, вспомнит и «необычайно красочное, прямо потрясающее своей силой исполнение своих произведений» Мусоргским и его поразительную скромность.

Для молодых он был совершенно открыт, играть для них готов был часами. Иногда они — целая компания — возвращались поздно из театра, собирались в уютной столовой, искали какую-никакую еду, тихонько — дабы не будить старших — разговаривали. Тут мог появиться и Мусоргский: приветливо улыбается, запахивая халат, подходит к буфету, достает заветный графинчик, наливает рюмку коньяку. Чуть посидев — тихо уходит.

*

Рядом с ним бывшие товарищи по «кучке» иногда кажутся детьми, полными сил, большого будущего. Он — больной, измученный недугом и потому — уже мудрый ребенок. Он пытается сосредоточиться на главном.

Аккомпаниаторство, которому он отдавался все чаще, — всегда безвозмездно, — вдруг обретает новую окраску. Сначала — аккомпанемент в нескольких номерах, исполненных певицей Дарьей Леоновой. Потом — все чаще и чаще — он выступает именно с ней.

Дарью Михайловну Леонову сам Глинка считал самородком. О ее контральто говорили: «глубокий виолончельный голос». Автор «Жизни за царя» сам проходил с ней партию Вани. С этой ролью она и дебютирует на сцене, после чего Леонову пригласят в труппу Мариинки. В ней всегда хлопотала непонятная сила. В 1858-м она отправится в Европу — выступать и учиться. И снова — Россия, сцена Большого в Москве и Мариинки в Питере. В 1873-м она исполнит партию корчмарки в поставленных сценах из «Бориса»... И снова исчезнет. Сначала будет давать концерты в городах России, потом будет Япония и Америка. На жизненном пути Мусоргского певица появилась вовремя. И с гражданским ее мужем, журналистом Федором Дмитриевичем Гривниным, он быстро сдружится.

Стасов к Дарье Михайловне будет относиться «трудно». Ему казалось, она выжимает из Мусоргского последние силы. Но именно ее дружеское

участие подтолкнет его снова к «Хованщине». Дарья Михайловна поет под его изумительный аккомпанемент и помогает, в меру сил.

В июне 1878-го он был приглашен на лето к ней на дачу, в Петергоф. Там пытается снова приняться за «Хованщину». Не то сцена гадания из ненаписанного «Бобыля» перемещается во второе действие, в покои Голицына. Не то это была заново написанная вещь. «Предсказание Марфы-раскольницы» закончено 24 июля. На титуле — посвящение тому, кто в самую трудную минуту жизни пришел на помощь: «Прошу Вас, Дарья Михайловна, принять на память от меня. Модест Мусоргский. 24 Июля 78 г. Петергоф».

Вещь — магическая, заклинательная, с резким призывным возгласом — скачком мелодии вверх в самом ее начале:

Силы потайные, силы великие,
Души, отбывшие в мир неведомый,
К вам взываю!

Вот он, тот самый «мистицизм», с которым он боролся в молодые годы, надеясь избавиться от «ирритации нервов». Здесь и эхо писем Лафатера про способность общения чувствительных душ с душами усопших. Здесь — в словах — и отзвук недавнего романса на стихи А. К. Толстого, моление отлетевшей от мира души: «О, отпусти меня снова, создатель, на землю...»

Марфа вглядывается в принесенную ей воду. Она уже видит будущее. «Гадание» становится напевным и безотрадным:

Княже, тебе угрожает опала и заточенье в дальнем краю.
Отнимется власть, и богатство, и знатность навек от тебя.
Ни слава в минувшем, ни доблесть, ни знанье — ничто
не спасет тебя...
Судьба так решила.
Узнаешь, мой княже, нужду и лишенья, великую страду-печаль.
В той страде, в горючих слезах познаешь ты всю правду земли...

Музыка схватывает тяжесть горя, с которым еще встретится князь Василий Голицын. И еще большее горе (это отчетливо пробивается в музыке Мусоргского) навалится на всю Русь.

Что бы стало, если б расторопная Дарья Михайловна вовремя не поспешила ему навстречу? Когда гостил у нее в Петергофе, тяжесть должна была хоть на время отступать. Быть может, потому друзья и могли его видеть не только мутным, опустившимся, но и — заново ожившим, взбодренным. Анна Врубель припомнит эту случайную встречу: поездка из Петергофа в «Венки», дивное место, маленькие холмики, пронзительный закат, в центре — Мусоргский и Леонова.

*

Год 1879-й начинался с концертов. Мусоргский бывает, присутствует, участвует. Аккомпанирует очень много — и в январе, и в феврале, и в марте, и в апреле, — то зал Капеллы, то зал Дворянского собрания, то зал Кононова, то зал Александровской женской гимназии. Александре Николаевне Молаш помог составить и программу (тут были «все свои» — от Даргомыжского и Балакирева до Римского-Корсакова, Бородина и самого Мусоргского), концерту Дарьи Леоновой помог «Бах»: накануне в «Новом времени» напечатал небольшую статейку, что-то вроде записочки «с репетиции». Еще один вечер был для Мусоргского особенным — 16 января, концерт Бесплатной музыкальной школы, где дирижировал Корсаков. Впервые должна была прозвучать сцена в келье Чудова монастыря из «Бориса», — в Мариинском опера шла без нее.

До концерта собрались как-то на квартире Васильева, которому предстояло исполнить Пимена. Римлянин разучивал и аккомпанировал, хозяин пел. После — закатил ужин, сам напился до «положения риз», Модест же, к удивлению Корсакова, был в совершенном порядке. Хотелось надеяться на лучшее, но уже на репетиции всегда сдержанному Римскому Мусоргский «не приглянулся»: стоял, слушал, восхищался отдельными инструментами, где особенно восхищаться-то было нечем. Голову то опустит в задумчивости, то вскинет, встряхивая волосами, то руку поднимет — с подчеркнутой театральностью... Чудил. Не то рисовался, не то — уже был «на взводе». Когда в финале сцены ударил колокол, — тихий звук там-тама, — скрестил руки на груди и отвесил ему глубокий поклон.

Сходный портрет «чудака» Модеста Петровича запечатлеет и молодой тогда музыкант И. Ф. Тюменев. Когда Леонова исполняла «Лесного царя» Шуберта, Мусоргский, свободный пока от необходимости аккомпанировать, стоял в комнате артистов, слушал музыку, опустив голову и не замечая ничего вокруг. Каждое слово певицы сопровождал особым

телодвижением, — явно был «навеселе».

Да, он был уже очень странным для современников. И для него настали уже иные «времена и сроки». Трезвый, сдержанный, строгий Римский-Корсаков и годы спустя будет вспоминать о Мусоргском с тем же «выражением лица»: «Под влиянием ли вина или вследствие рисовки, склонность к которой значительно развилась в нем в те времена, чудил он часто; часто говорил неясные и запутанные речи». В сознании Корсакова слилось: певец Васильев после домашней репетиции, — напившись «до зела», — «нес бессмысленную чепуху». Мусоргский на следующей репетиции, с оркестром, — нечто подобное. Но что за речи произносил Модест Петрович, понять нетрудно, прочитав его письма. Они тоже напоминали ту «словесную вязь», которую любили во времена допетровской Руси и отблеск которой вспыхивал в литературе XIX века лишь у некоторых писателей — Гоголя, Лескова, приятеля Мусоргского Горбунова... Каламбурил, вставлял «древние» словечки (с каким-нибудь «аз многогрешный»), вкрапывал цитатки из книг по истории, из документов, свидетельств, — то, что начитал, когда изучал времена «Хованщины». Или расцветчивал свой язык фразами с оттенком «малороссийского наречия», которые выуживал для «Сорочинской». Да и музыку он привык уже писать такую, где за звуком слышалась интонация слова или был осязаем жест. Слушал Шуберта — и сам для себя переводил его на язык жестов, забыв об окружающих. А те смотрели непонимающим взглядом: «Чудит!.. рисуется...»

В концерте БМШ тоже была странность: высокий Пимен — без бороды, во фраке, белых перчатках, — под стать и маленький Гришка Отрепьев — тоже бритый, тоже во фраке. Таким же появился и хан Кончак из пока незавершенного Бородиным «Игоря». Но публике понравились и «концертные» монахи, и разудалый «фрачный» хан. Кроме Мусоргского и Бородина в концерте прозвучали отрывки из «Майской ночи» Корсакова, который стоял за дирижерским пультом, и кроме того — «Пасторальная симфония» Бетховена, «Блестящий полонез» Вебера в инструментовке Листа и увертюра «Фауст» Вагнера. Это сочетание русских и европейцев дало возможность поострить критикам. Мусоргскому досталось более других: монотонный мотив, открывающий эту сцену, и сопровождавший не монаха над рукописью, а певца во фраке, напомнил критику Николаю Соловьеву «фигуру ежедневных фортепианных упражнений для пяти пальцев». Ларош тоже не удержался, чтобы поизмываться. Особенно соседством Мусоргского с Бетховеном и Вебером. Герман Августович смотрел в клавиш: «Какая-то деревянная безжизненность тупо глядит на нас

из этих аккордиков, словно во сне подобранных за фортепиано». За фразой — та самая выучка «по программе», которая заставляла видеть за последовательностью аккордов главным образом их «функцию», а не «характер» или «краску». Эпоха европейцев — Дебюсси, Равеля, — и русских, вроде Скрябина или Прокофьева, была еще далеко впереди, Мусоргский в своем времени казался не предшественником, а только выскочкой. Впрочем, Ларош не был безоговорочным хулителем: «У г. Мусоргского я ничего не могу найти, кроме редких отдельных *проблесков* красоты и вдохновения (как в сцене в корчме в „Борисе“). В отдельных «чудачествах» Модест Петрович все-таки нравился и Ларошу.

О концерте Леоновой высказывания в адрес непокорного в своем упорстве композитора будут столь же немилосердны. Все тот же Николай Феопемптович Соловьев, расточая похвалы Дарье Михайловне, по-своему оценит и «Гопак», и «Песню Марфы»: «...Вещи грубые, в особенности „Гопак“, от которого несет спиртом и кабацким чадом, но в них есть народность, в них есть жизненность». Поразительное созвучие с отзывом Тургенева о поэзии Некрасова: «...жеванное папье-маше с поливкой из острой водки». Но сам Тургенев, до этого «дурного» отношения к Некрасову, когда-то признавался, что просто «болел» певучим и горестным стихотворением «Еду ли ночью по улице темной...». И в едком отзыве (с «острой водкой») звучала не только «литературная» оценка, но сквозила и личная неприязнь. Почти то же сказать можно было и о Николае Феопемптовиче. Профессор Петербургской консерватории столь горел желанием хоть как-то уколоть композитора, что совершал недопустимые для профессионала промахи: «Песня раскольницы г. Мусоргского должна производить на сцене эффект; она отличается прекрасною красивою мелодиею чисто русского пошиба; мелодия эта повторяется несколько раз подряд с изменением оркестрового сопровождения и составляет суть всего отрывка. К сожалению, эта суть не принадлежит г. Мусоргскому, так как он в своей песне целиком воспользовался, как говорят, русскою песнею, сообщенною ему г. Горбуновым».

Профессор Соловьев словно не понимал различия между темой произведения и самим произведением. Тогда и о фуге Баха на тему Корелли он должен был повторить те же слова, или о вариациях Бетховена на тему Диабелли, или о вариациях Глинки на тему из оперы Доницетти... Примеров подобного «заимствования» в истории музыки неисчислимо множество, поскольку искусство композиции никогда не сводилось к «сочинению мелодий». И во времена до Баха знали, что даже из слабой темы искусный композитор может сделать замечательную фугу. И, значит,

не к одной теме сводилась «Песня Марфы». Кажется, этого не понял и другой рецензент из «Воскресного листка музыки и объявлений», оставшийся безымянным:

«Прелестная народная мелодия, взятая г. Мусоргским для своей песни, в исполнении г-жи Леоновой приобретала различное освещение, смотря по смыслу слов, от глубокой тоски до страшного, угрожающего фанатизма: это было поистине торжество искусства и кстати доказательство силы одной только мелодии, помимо всяких слияний музыки со словом, проповедуемых реалистами».

Критик, чутко заметив *разнообразие* музыки, построенной на одной лишь теме, даже не мог осознать простейшего: Леонова — как настоящая артистка — лишь проявила то, что уже сделал композитор. Эмоциональное разнообразие внутри одной лишь песни — это та самая *драматургия* образа, которой и добивался Мусоргский через *разное* проведение всё той же темы. Мелодия была лишь *подспорьем* в рождении образа. Мусоргский из подлинных русских напевов словно бы угадал тот, который должен был стать основой образа его героини. То, что в «Песне Марфы» он оказался безупречно точен, чувствовала и публика. Когда в начале апреля Леонова споет Марфу в Москве — публика будет требовать «бис». Обо всем же концерте с «русской программой» (дирижировать будет Корсаков) скажет телеграмма, отправленная в Питер, Надежде Николаевне Римской-Корсаковой: «Успех громадный»...

За репетициями, концертами, встречами со старыми товарищами по кружку (Балакирев по-прежнему охотно встречался у Стасова только с двумя — Мусоргским и Бородиным), за обыденной рутинной чиновничьей работой снова стали проступать контуры его опер. В начале марта он побывал на новой передвижной выставке. Очень понравился портрет художника Литовченко кисти Крамского, в письме к Стасову — воскликнет: «Подойдя к портрету Литовченка, я отскочил: я видел его и встречался с ним, но мы лично не знакомы. Что за чудодейный Крамской! Это не полотно — это жизнь, искусство, мощь, искомое в творчестве!»

Но давний товарищ, давний единомышленник Репин, своей «Царевной Софьей» разочаровал:

«Правительница Софья могла и умела сделать то, чего в картине нашего друга я не видел: моя мечта звала меня к маленькой толстоватенькой женщине, не раз испытавшей жизнь без прописей, а увидел я Петру-схожую бабу злую, но не озлобленную, бабу огромную, но не маленькую, бабу не толстоватенькую, а всю расплывшуюся до того, что при ее огромной величине (по картине) зрителям было мало места — мне

казалось.

А между тем, благодаря Вам и иным моим крупным друзьям, я осмелился, мало ли что, узнать эту правительницу Софью. Зачем наш друг, художник *первоклассный*, не захотел поучиться у современников Софьи прежде предприятия его картины? Если б она, т. е. Софья, из опочивальни вошла в молитвенную келью и, увидев братние безобразия, как тигрица кинулась бы к окну и отвернулась, а глаза ее сошлись бы у самой переносицы и застыли и она бы застыла сама с *зачугуневшими кулаками*, — я понял бы художника, я узнал бы Софью».

Упрек знаменателен... Если берешься за образ исторический — изучи его *по документам*, тогда только принимайся за изображение. Впрочем, другая репинская картина заполнила всё, ради чего он пришел на выставку: «От „Осужденного“ я спустился вниз, сел около какой-то доброй старушки, хранившей добрые верхние платья, закурил беззаботно, а картин мне больше никаких смотреть не хотелось».

К июню уже и старые товарищи начали ощущать, что Мусоргский воспрянул. Он стал вечерами пропадать у Шестаковой и записывать на нотные листы уже сочиненное. Из старых друзей сестра Глинки была самым мягким и чутким. Потому у нее он, ее «Мусинька», и чувствовал себя уютно, ей и мог написать в письме: «Дорогая наша голубушка, Людмила Ивановна, верьте крику моего сердца: берегите себя для нас. — Вы нам, художникам, любящим Вас, освященное гнездышко».

К концу июня появится автограф — отрывочек сцены «Марфасколько и кн. Андрей Хованский», приготовленный, видимо на память, для Голенищева-Кутузова. С 1 июля Мусоргский перебирается на дачу к Леоновой. А 3-го уже будет закончена «Думка Параси» из «Сорочинской». Печально-певучий, но светлый зачин. «Парася выходит на крыльцо»:

«Ты не грусти, мой милый, горя грустью не прогонишь; ведь не одна ж только во всем свете есть Парася? А весело слышать мне: „Парася, голубка, ты моя панночка!“ А сам глядит так ласково, а очи под бровью черною горят как у сокола!»

Она спускается с крыльца в сад. «Смотрится в карманное зеркальце». Сама себе нравится. Веселеет — и поет:

Зелененький барвиночку,
Стелися ровненько,
А ты, милый, чернобривый,
Кланяйся низенько!..

В отличие от Хиври Парася поет просто. Здесь нет никакой глубинной драматургии. Там — песня «пожившей», но все еще страстной женщины, здесь — песня-характер. В ней пробиваются ритмы гопака, и слова следуют за ритмом:

Чоб, чоб, чобо-чоботок,
Заиграем гопака!
Чоб, чоб, чобо-чоботок,
Веселая ярмарка!

Мусоргский любил эту «Думку». Счастливой молодостью веяло от музыки. В нем самом, очень уставшем человеке, просыпалась надежда на небывалую перемену. Впереди и вправду ждало событие, от которого он ждал очень многое, похоже мерещился ему чуть ли не поворот в судьбе. Столько лет он жил в Петербурге, выезжая на лето в пригород или в знакомые русские деревни. Теперь они с Дарьей Михайловной и нареченным ее супругом, Федором Дмитриевичем Гридниным, готовились к длительному турне по югу России.

Стасов и некоторые друзья-музыканты смотрели на затею Леоновой скептически, радостное ожидание Мусоргского вызывало скорее раздражение. Стасов Балакиреву сообщает: «Мусоргский в *восторге* от своей будущей поездки, потому что ожидает от нее около 1000 рублей прибыли (???)». Для Стасова это либо верх наивности, либо помутнение разума. Ему кажется к тому же, что Мусорянин может этой поездкой «уронить» и себя, и своих товарищей. Милий ему вторит — пишет Людмиле Ивановне Шестаковой: «Если бы Вы могли разрушить эту постыдную поездку с Леоновой, то сделали бы доброе дело. С одной стороны, Вы избавите его от постыдной роли, которую он хочет взять на себя, и с другой стороны, Леонова очень рискует. Ну да как у него польется кровь откуда-нибудь, как раз случилось у Вас, приятно ли будет с ним возиться, а погибель его вероятна, так как Леонова, конечно, не преминет ему подносить — оно же и дешевле. Просто совестно за него».

Мусоргский не хочет слушать никого. Ему просто нужно вырваться на волю, подышать иным воздухом. К тому же поездку одобрил приятель из людей чиновных, любитель и знаток русской народной музыки Третий Иванович Филиппов.

Двадцать первого июля Дарья Михайловна, Федор Дмитриевич и Модест Петрович тронулись с места, они готовились дать несколько

концертов на юге России.

По югу России

Сельская Малороссия, ее теплый благодатный воздух, белые хаты, песня над полями... Поездка несла с собой живые картины, столь нужные его «Сорочинской».

Из Полтавы Мусоргский посылает письмо семейству Наумовых: впечатления от новых мест, встреч, собственных концертов. Настроение переменчиво — восторг от увиденного, детская радость от оказанного приема и добрых знакомств, тревога, пока едва-едва шевельнувшаяся в душе, что заработок все-таки мал: «Сбор добрый, но менее ожидавшегося, зато триумф художественный учинен бесповоротно». Так будет на протяжении всего путешествия. Пока можно найти и объяснение: «Ярмарку переместили с 20 числа на 10-е, следовательно, мы опоздали».

Но первая неприятность (в Петербурге казалось, что поездка легко избавит от долгов и постоянной стесненности в средствах) легко забывалась воспоминаниями о концерте:

«Дарья Михайловна была, есть и пребудет бесподобна. Что за необыкновенный человек! Энергия, мощь, коренная глубина чувства, все, неизбежно увлекающее и приковывающее. И слез было довольно, да и восторга не занимать стать, — мы покрыты цветами, и какими цветами».

И все же самое сильное впечатление — южный воздух Полтавы, тенистые сады, украинские дали. В лунную ночь — темные силуэты пирамидальных тополей рядом с белыми хатами и тихий покой: «...в Полтаве и ее окрестностях воздух мягок до примирения и забвения всякого зла».

Поразило, что малороссы не склонны браниться дурными словами, что кабачки «приманивают» путников занятыми фонариками: «...штофчик беленького стекольца и в нем свеча — это над самым входом; деликатненько и до невозможности откровенно».

Всё напоминало о «Сорочинской». Когда Елизавета Ивановна Милорадович, «крупно образованная, любящая, европейка до кончика ногтей и спокойная, изящная, умница», пригласила их к себе в Гужулты, местечко это увидится настоящим художественным произведением: акации в цвету, словно зелень была сбрызнута розовым светом, беленькая хата, точь-в-точь как в его опере. От картины этой дрогнуло сердце: недавно законченную в Питере «Думку Параси» он посвятит приветливой

хозяйюшке, Елизавете Ивановне.

В Гужултах исполнили «Сиротку», «Забытого», Марфу перед костром. «Дарью Михайловну чуть не задушили поцелуями, целовали руки ее даже дамы, а на другой день заявили, что не спали ночь и не забудут Божий дар». Дарья Михайловна действительно затмила местную знаменитость, певицу Е. А. Лавровскую. После той страсти, с какою она исполнила романс Даргомьжского «Любила, век буду любить», концертантам заявили, что Лавровская, наверное, никогда «не любила».

Елизавета Ивановна тоже расчувствовалась, одарила Леонову своим рукодельем, роскошными украинскими вышивками (рубашки, наволочки, простыни), Гриднину и Мусоргскому достались полотенца «с дивными рисунками и прошитыми надписями».

В Елизаветград пустились по «сукиносинской» дороге: «рельсы истрепаны, вагоны колотятся и заражены промозглым запахом, невыносимым, удушающим». По дороге сочинился романс Леоновой, «Письмо после бала». Она что-то напела, Мусоргский аранжировал и даже набросал слова, довольно банальные: «В вихре вальса кружась, Вы шептали о мечтах золотых Вашей юной любви...»

В Елизаветграде номер этот имел успех, впрочем, как и остальная программа. Город был невелик. Они выступали в зале Благородного собрания. Совсем рядом огромное пространство занимали казармы, выстроенные чуть ли не во времена императора Павла. Да и слушателями были по большей части командиры полков и дивизий, да их полковые дамы, — дворянство большею частью сидело летом по деревьям.

И все же успех выступления был несомненен. Вызывали Дарью Михайловну, вызывали и самого Мусоргского. После к ним явилась целая делегация, просили дать еще один концерт, но пора уже было собираться к отъезду. С отрадой Мусоргский мог вспомнить главное Елизаветградское впечатление: успел-таки — со светлую печалью в душе — повидать родину дорогого «дедушки», Осипа Афанасьевича Петрова: эти необозримые степи, широкие, вольные.

По чугунке они докатили до Николаева. Концерты и здесь сбору давали недостаточно. И все же самый успех радовал, как и новые встречи. Принимали удивительно, и детская, любознательная душа Модеста Петровича жадно напивалась впечатлениями.

В Николаеве познакомились с морскими офицерами («настоящие господа и человеки, и пресимпатичные — вот, уже воистину, без всяких берибомбошек и слава им, милым»), В обсерватории, куда их сводили, композитор в телескопе лицезрел Юпитер и Сатурн и, как отписал

Наумовым, «совсем было рехнулся от восторга». С балкона обсерватории они смотрели на город, и после бесед с господами офицерами он сумел изобразить для дорогих петербургских друзей весьма живописно:

«Николаев построился очень широко. Улицы, правда, немощеные, кроме тех двух, трех, что начинают мостить, но бульвар из высоких, толстолистных акаций, масса садов, крутой берег Буга, холмы, а на них, у самого горизонта, ряд ветряных мельниц, при необыкновенно прозрачном воздухе, делают Николаев очень симпатичным. Зала Зимнего морского собрания в смешанном мавританском стиле (подобие замка Наины в „Руслане“, кроме колеров) очень изящна. Бульвар на крутом берегу Буга, зашитом в зелени, над прелестными заливчиками и мысками, любимое место вечерних прогулок горожан. При освещении заходящего солнца тона воды Буга и окружающих то холмистых, то покатых берегов очаровательны, если смотреть с крутизны бульвара. Здания характерны и перемежаются то садами, то каменными стенками: при размашистом плане Николаева это очень кстати. Старожилы говорят, что в жаркое сухое лето Николаев весь покрыт пылью настолько, что ничего разобрать нельзя; наоборот — в дождливое время грязь невылазная до того, что иногда лошадь с возом погружается совсем и жить она, лошадь, уже потом не может, ибо должна быть признана бесповоротно утопшею в грязи. Это, пожалуй, и справедливо, раз что почти все широчайшие улицы немощены».

За Николаевым будет Херсон, потом Одесса, далее — Севастополь, Ялта... В концертах звучали Глинка, Даргомыжский, Лист, Шуберт, Шуман, Шопен, Бородин, Римский-Корсаков, Кюи, Серов, сам Мусоргский... С недостаточными сборами уже пришлось смириться, тешить себя горячим приемом публики, своей особой миссией — музыкальных просветителей. Уже в Ялте он сумеет увидеть особенность их гастролей, в письме к «Баху» заметит: «Города русские, в особенности посещаемые артистами и художниками, не только не музыкальны, но вообще мало прилежат к искусству (Одесса, Николаев, Севастополь); наоборот, города русские редко, а то и вовсе не посещаемые артистами и художниками, очень музыкальны и радеют, вообще, об искусстве (Елисаветград, Херсон, Полтава)».

И все же главное, что он выносил из этой поездки — это встречи, и не только с людьми, но и с совсем незнакомым ранее миром. Леса, травы, солнце, дождь, дыхание воздуха — все было необыкновенно. Письма его и вобрали в себя этот дневник впечатлений. То это — странное состояние в Николаеве при лицезрении природы («вечером небо дышало огнем, а к

ночи разразилась гроза с ливнем и шквалом»), которое как-то слилось с недавним «путешествием» на борт броненосца («о диво дивное!»). То это — вход по Днепру к Херсону: «Волшебство из волшебств! В водной аллее исторических камышей (местами в 2, 3 человеческих роста), откуда в долбленных дубах налетали на турок лихие запорожцы, в зеркальной глади голубого Днепра, смотрелись большие деревья и отражались чуть не во весь рост, и не у берега, а в самом широком, роскошном плёсе, и все это освещено лиловато-розовым закатом солнца, луной и Юпитером».

Одесса разочаровала равнодушием к музыке («...Весь интерес в пшеничке и карбованцах»). Правда, там была передвижная выставка, которую он уже видел в Питере, и — чудо! — встретился дорогой его сердцу художник Григорий Мясоедов. С ним, увидевшись, обнялись. После ходили вместе по музею истории и древностей, где композитора поразила украинская портретная живопись. Из любопытства успел заскочить даже в две одесские синагоги и запомнить два ашкеназийских напева. В Севастополь добирались на пароходе, и близ Тарханхутского маяка, когда часть пассажиров маялась от морской болезни, он записал еще от каких-то певуний греческую и еврейскую песни.

Руины Севастополя все еще напоминали о давней войне. Стасову отписал одно особенное впечатление: «...Меня пленил памятник адмиралу Лазареву, не тронутый вражьем снарядам, но сопутствуемый страшными развалинами былых великолепных зданий адмиралтейства и доков». И совсем незабываем был путь от Севастополя к Ялте — с таким видом на море, что он «чуть не спятил с ума». Ехали «на четверке до зела гривистых и хвостатых четвероногих по Байдарской долине, байдарскому подъему, его воротам и спускам, готовым кинуться в самую глубь моря от палящих вертикальных скал». Впечатление при взгляде от Байдарских ворот вниз — с обрывистыми скалами, со сверкающим далеко внизу морем не могло ошеломить. Здесь тоже был простор, но иной — вертикальный, не похожий ни на среднюю полосу России, ни на родные псковские земли, ни на Малороссию. А горизонт утопал в синеве, где небо сливалось с морем.

В Ялте не могли найти места. Сунулись в какой-то кошмарный клоповник («нас засадили в некую землянку с сороконожками, кусающимися, с жуками-щелкунами, одинаково кусающимися, и иными насекомствами, полагающими свое земное бытие в идеале мерзить людям»).

Концерт был в здании старого клуба, публики было до унылого немного. Леонова пела романсы, Мусоргский исполнил «Рассвет на Москве-реке». Еще кое-что из «Хованщины». В антракте композитор

тяжело погрузился в кресло, опустив руки. Таким и застала его дочка Стасова, Софья Владимировна Фортунато. Смотрела на дорогого Мусорянина с болью: он ей напомнил подстреленную птицу. Софья Владимировна заведовала гостиницей «Россия», где был и свой зал с роялем. Уже на другой день артисты поселились здесь, а их ангел-хранитель, Софья Владимировна, сумела привлечь публику ко второму концерту.

В Ялте пробыли целую неделю. Много играли для своей благотельницы и ее знакомых, ездили по окрестностям. Отправлялись в крымской коляске-корзинке. Мусоргский забирался на запятки, чтобы не отвлекаться разговорами. Взирал на море, на горы, на кудряво-щетиnistую зелень с жадным любопытством. Гурзуф и Аю-Даг, эта Медведь-гора, поразили. И цветы, и сладковатый запах можжевельника, и особая уютность в этих тропочках среди кудлатой зелени, и лучезарное море. Его он успел повидать в штиль, и с ровным накатом волн, и в бурю. Не в Ялте ли за фортепиано в гостинице «Россия» он выплеснул в звуки свои впечатления — «Гурзуф у Аю-Дага», «Южный берег Крыма» и «Буря на Черном море», где звуками зарисовал и два особенно поразивших места — Байдары и Гурзуф, и разные «портреты» моря: то ровное, то в медленном колыпании воды, то с остро набегающими волнами, то в клокочущей пене и брызгах.

От Ялты долго катились до Феодосии. Было ли время побродить по развалинам Генуэзской крепости? Подышать другим, степным Крымом? Оттуда — долгий ровный путь до Керчи. Видел ли башню Митридата? Спускался ли в керченские катакомбы, о которых, несомненно, много слышал от Стасова?

За Керчью будет Таганрог, затем Ростов-на-Дону, Новочеркасск, Воронеж, Тамбов и Тверь. Местность менялась, от той пышной растительности, которая поражала его в Крыму, он приближался к знакомым пейзажам. К тому же в России уже была осень. Небо хмурилось, сыпались листья. Родные и унылые русские дали говорили, что приближались петербургские будни. Поездка не дала ему даже тех денег, которые он задолжал в «Малом Ярославце». Но душа отдохнула. Шестаковой еще из Ялты напишет что-то восторженное, с вернувшейся к нему радостью жизни: «Великое воспитание для меня эта обновляющая и освежившая меня поездка. Много лет с плеч долой! К новому музыкальному труду, широкой музыкальной работе зовет жизнь; дальше, еще дальше в путь добрый; делаемое мною понято; с большим рвением к *новым берегам* пока безбрежного искусства! Искать этих берегов, искать

без устали, без страха и смущения и *твердою ногою стать на земле обетованной* — вот великая увлекательная задача!»

Спустя многие годы Римский-Корсаков будет писать об этих гастролях не без изумления: Модест Петрович с юных лет был превосходным пианистом, изумительным аккомпаниатором, но все-таки у него не было сольного репертуара. При взгляде на афиши, читая названия многих из номеров, Корсаков мог только пожать плечами: Мусоргский исполнял даже колокольный звон из «Бориса Годунова».

Играл и свое Интермеццо, дав ему диковинное название: «Тяжелой дорогой по снежным сугробам». Исполнял отрывки из опер Глинки, из своих собственных опер: «Ссылный отъезд князя Голицына из Москвы на Белоозеро», «Нападение рейтар на Стрелецкую слободу», «Персидки», «Торжественное шествие царя Бориса». В последнем и звучал тот самый «звон колоколов», который поразил Римского-Корсакова. Для Николая Андреевича это был лишь эпизод оперы. Мусоргский его подавал как отдельный номер.

Из поездки, кроме фортепианных пьес, он привезет и одно из самых знаменитых своих произведений — «Песнь Мефистофеля», которую часто именуют просто «Блоха». В опере Шарля Гуно «Фауст», написанной по обноименному драматическому произведению Гёте, Мефистофель поет совсем другое, о золотом тельце: «Люди гибнут за металл...» Мусоргский не знал, что куплеты о Блохе положил на музыку Бетховен. Думал, что он первый. Впрочем, в этой «Песне» все было настолько свежо и необычно, что он и вправду был первый.

Жил-был король когда-то,
При нем блоха жила...

Александр Струговщиков был одним из лучших переводчиков девятнадцатого века. Но главное, его переложение Гёте было идеальным для музыки: каждым куплетом Мусоргский рисует отчетливую, насмешливую картину. Вставки Мусоргского — повторения слов — создавали драматургию этой вещи: «...блоха... Ха, ха, ха, ха! Блоха? Ха, ха, ха, ха, ха! Блоха!» — такой текст без музыки не имел бы никакой выразительности. Но музыка преображала всё. Эти паузы, остановки, язвительный смех рисовали и злорадную душу Мефистофеля, и отчетливее прорисовывали самый смысл повествуемой песней истории.

Зовёт король портного:
«Послушай ты, чурбан!
Для друга дорогого
Сшей бархатный кафтан!»

Песня более чем необычна. Здесь нет куплетов как таковых. Каждый «куплет» звучит иначе, нежели предыдущий. И всё же отчетливо ощущается: музыка здесь уже другая, но она всё равно — *та же*. Когда-то «Рассвет на Москве-реке» был рожден из совершенно вольных вариаций, где тема узнавалась, но все время как-то необыкновенно менялась, становилась отчасти «другой». В «Блохе» каждая строфа — невероятно своеобразна. Третья идет уже торжественным шествием:

Вот в золото и бархат блоха наряжена,
И полная свобода ей при дворе дана...

И после россыпи дьявольского смеха — с издевкой — опять марш, но и он какой-то «другой»:

Король ей сан министра и с ним звезду дает;
За нею и другие пошли все блохи в ход.

И тут же — въедливое «Ха-ха!», и уже пробивается в музыке нелепая танцевальность:

И самой королеве, и фрейлинам ея
От блох не стало мочи, не стало и житья.

И снова едкое «Ха-ха», с тихим злорадством.

И тронуть-то боятся, не то чтобы их бить.
А мы, кто стань кусаться, тот час давай душисть!

Тут словно музыка остановилась в «неразрешенном состоянии». И — раскат смеха завершает этот шедевр. Дьявольская ирония перекачивается

по этому произведению. Сатира — не сатира, юмор — не юмор. А просто вся «человеческая комедия», сжатая в одну небольшую песню.

На излете 1879-го

Во второй половине октября композитор и певица оказались снова в столице. Петербург встретил хмуро. Много ли времени прошло с того часа, когда писал он Наумовым: «Но если бы видели вы необозримую даль украинских степей, видели бы звездное небо, все засеянное светилами и сквозь прозрачный воздух светлое и в то же время темное, как сапфир, если бы дышали южнорусским воздухом, зовущим легкие и сердце вон из груди, мягким до того, что жить хочется и жить как можно больше и долее!» И совсем недавно, в сентябре, метрдотелю «Малого Ярославца» из Ростова-на-Дону писал с тем же ощущением вольного воздуха в груди. И тут же — гнетущее сознание неизбывного безденежья: «...Человеку средней руки такое путешествие возможно один раз в жизни и то при артистических условиях, т. е. при помощи концертов. Дороговизна повсюду страшная, рвут кто и сколько может, и с приезжего-проезжего безукоризненно дерут».

Животворная поездка по югу превращалась в воспоминания. Молодой Ипполитов-Иванов, впервые увидевший композитора, начертает его портрет: «...Имел еще приличный вид, был не блестяще, но чистенько одет и ходил с гордо поднятой головой, что с его характерной прической придавало ему задорный вид». Голенищев-Кутузов, давно уже не видевший Мусоргского, нашел его ослабленным, даже больным.

Арсений Аркадьевич свою «Смуту» посвятил Мусоргскому. Читал вслух, композитор слушал. Мечтательный Кутузов заговорил о планах. Упомянул про задуманный роман. На следующий день получил от Мусоргского письмо. Драма очень понравилась, идея романа показалась сомнительной: «Придираюсь, не быв придирчивым». Модест Петрович желал, чтобы друг Арсений, так многое показавший в своей драме, не бросал этого поприща: «Искренность отношения к историческим событиям, нюх в летописи и искренность, а отсюда сердечность — жизненность там, что ли, в воплощении исторических типов и явлений меня до зела любовью к твоим силам обуяла. Сдается мне, что поле твоей художественной работы — история, летопись Руси». От прозы же постарался отвадить: «Очаруйся: современные романы писались в то время, когда ничто не предпринималось, а мы, грешные, живем на перевале от предпринятых мер к их унятию. Возможен ли современный роман там,

где отношение лица к обществу людей (et vice versa!) сегодня так, а завтра — как прикажут? Ведь только нечто постоянное (до времени) может дать художнику из суммы явлений известный тип; иначе — этот художественный тип, чтоб быть художественным, должен изображать нечто вроде „*Tour de Babel*“»^[214].

Одно из самых любопытных признаний композитора. Литературная критика давно уж внушала: писатель должен создавать типы. В Гоголе, который был поднят на знамя шестидесятников, видели типы, в творчестве современников — Тургеневе, Достоевском, Толстом, Гончарове, Писемском и многих, многих других — искали типы. Но Россия жила во время переходное, когда типы не могли еще «затвердеть» во что-то определенное. Мусоргский видел, что нынешний художник, изображая современность, вынужден будет возводить своего рода «Вавилонскую башню». Типы не определились, каждый говорит на «своем» языке, запечатлеть это состояние мира — значит дать ощутить и это «смещение языков». Либо, если с такой грандиозной задачей ты не справишься, тебя тоже ждет «Вавилонская башня»: произведение «рухнет», не выполнив своей художественной задачи.

Но всегда ли важен для искусства «тип»? Ведь Гончаров создал *Обломова*, о котором в совсем уж далеком 1859-м спорили в семье Мусоргских. Это критик превратил его в «тип», в «обломовщину». И Тургенев родил Базарова, а его толкователи — «базаровщину». И Островский написал «Грозу», а критик вычитал из драмы и «темное царство», и «луч света».

Роман не всегда проявляет «типы». Но он всегда рождает *жизнь*. Мусоргский глядел на современность глазами историка. Потому и *типическое* для его произведения было немаловажно. Потому он и выискивал у историков детали, которые найти и в трудах, и в свидетельствах далекого прошлого бывает так непросто. Куранты и попугай в «Борисе» — черты времени. Подьячий в «Хованщине» — гениально увиденный сквозь толщу времен *тип*.

И понятно, отчего и сам Мусоргский к современности подходил через древность. И почему утвердился в таком взгляде на задачу художника. Его тянуло к эпохам смут и потрясений. И неустойчивое настоящее стремился он видеть через времена исторических изломов. Внутри русской истории они уже «затвердели», стали «вечностью». Потому и собственные планы на будущее тоже проявились в его советах «другу Арсению»:

«Если бы ты, милый друг, взялся за новую драму, небывалую — „Лейб-кампанцы!“ Материалов много — работать можно. Сделай —

поговорить и посоветаться с Стасовым Владимиром, а я (жив буду) оперу сделаю».

Лейб-кампанцы, — так указом от 31 декабря 1741 года стала называться гренадерская рота лейб-гвардии Преображенского полка. Именно они, лейб-кампанцы, давили силы Пугачева. Прицел был дальний. Композитор, похоже, и давнего товарища хотел подтолкнуть к временам своих будущих «Пугачевцев». Замысел, замешанный на «Капитанской дочке», еще не был отчетливым. Но одну сцену, как припоминал Стасов, он видел воочию: «Пугачев на крыльце, окруженный товарищами, помощниками и целой толпой дикой разнузданной вольницы, азиатской и русской, и тут же рядом отец Герасим (по Пушкину), стоящий с крестом в руках, в бедной деревенской ризе, босоногий и весь дрожащий от ужаса».

Как всегда — ярко увиденная сцена, из которой — волнами — должен был позже до отчетливости проявиться и сам замысел, и сама драма.

В ночь на 25 ноября он закончил партитуру песни Марфы, — ее собирались исполнять в концерте уже в оркестровом сопровождении. «Персидку» оркестровать никак не успевал, и Римский-Корсаков — с полного согласия Мусоргского — взвалил эту задачу на себя.

В программе концерта Бесплатной музыкальной школы кроме отрывков из «Хованщины» («Пробуждение и выход стрельцов», «Песня Марфы-раскольницы», «Пляска персидок») должны были прозвучать давно знакомые Глинка, Балакирев, Шуман и Лист. И вместе с ними — особенно ценимый Корсаковым из древних мастеров Палестрина. То увлечение Николая Андреевича «старинной», которое недавно всем «кучкистам» казалось более чем странностью, теперь уже не виделось таковым. И в своей «Автобиографии», до которой оставалось менее года, среди самых выдающихся композиторов прошлого Мусоргский назовет и гения полифонии строгого письма Палестрину. Хотя именно для Модеста Петровича этот вечер 27 ноября 1879 года окажется триумфальным.

Его музыка у публики вызвала шум; с Леоновой, спевшей Марфу, их то и дело вызывали. «Персидка» очень понравилась, и хотя Корсаков здесь не только оркестровал, но и кое-что «подчистил» на свой лад, Мусоргский был доволен всем. Надежда Николаевна Римская-Корсакова вспомнит и большой успех, и вызовы, и счастливую улыбку на лице композитора: «...возвращаясь с эстрады, не раз повторял, положительно с детской наивностью, что он *очень рад, что все так вышло, и что сам он „так именно“ и хотел было инструментовать, как то сделал Корсаков*; что он положительно удивляется — до чего Римский тонко *предугадал* все его намерения». Прибавила и характерное для Корсаковых примечание:

«Мусоргский совершенно не заметил тех изменений в гармонии, которые были сделаны Николаем Андреевичем при оркестровке».

Странная наивность для умной и ясномыслящей женщины. Мог ли Мусоргский, с его отточенным слухом, не различить изменений?

Старый товарищ, Николай Андреевич, пройдя самостоятельно выучку, которую проходят студенты консерватории, слишком уж был уверен в непогрешимости законов голосоведения, которые сформировались через историю западно-европейской музыки. Новшества Модеста Петровича часто казались ему «грязью». И впоследствии, создавая свои редакции его произведений, он тщательно будет «вычищать» всё, что слышалось «неприемлемым». Через многие годы после смерти Мусоргского уже и взгляд на прошлое будет поневоле ретушироваться таким отношением к сочинениям старого товарища. Но, может быть, ни он, ни Надежда Николаевна и не заметили тогда некоторых *оттенков* в той радости Мусоргского. Тогда, 27 ноября, через его музыку пошел живой разговор со слушателем. Это для Модеста Петровича было важнее «исправленного» голосоведения.

Один из молодых слушателей, Тюменев, запишет в свой дневник впечатление от музыки Мусоргского: «Это было для нас новое наслаждение, особенно понравились хор и пляска». Давний недруг, Николай Соловьев, отзовется иначе: «Необходимо иметь необыкновенный талант для того, чтобы быть в состоянии написать на бумаге столь грубую вещь, в полном смысле слова лишенную самомалейшего признака мелодии...»

*

Новые сочинения композитора, привезенные из поездки, давним товарищам по кружку не особенно нравились. Стасов впоследствии выделит только «Блоху». О «Гурзуфе» и «Байдарах» Римлянин в воспоминаниях бросит почти с пренебрежением: «пьесы малоудачные». Но особенно будет раздражать фортепианная фантазия «Буря на Черном море». Вещь виртуозная, но, по мнению Корсакова, «довольно длинная и весьма сумбурная». Сходное впечатление «Буря» будет производить и на других музыкантов. Ипполитов-Иванов увидит Мусоргского у певца В. Н. Ильинского. Не застав хозяина, в ожидании, он сядет за рояль. После прислуга нажалуется хозяину: «Ну, и колотит же. Поди, разобьет, а там на меня скажут, недосмотрела». Ипполитов-Иванов вспоминает — и пытается

улыбнуться: «...Он особенно любил играть „Бурю на Черном море“, произведение довольно сумбурное, но грому было много»^[215]. Стасов же, слушая «Бурю» на музыкальных вечерах, пошучивал: Мусоргянн должен написать музыкальную картину «Землетрясение в Японии» и посвятить Дарье Михайловне Леоновой. Это она, «падая с горы, снесла целую деревню и погубила несколько сот японцев, что было объяснено землетрясением»^[216].

Недоброе отношение именно к этому сочинению как-то разохотило Мусоргского запечатлеть его нотами. Он будет часто исполнять его перед различной публикой, многие о фантазии будут говорить с возгласами восторга. Но, незаписанное, оно так и останется запечатленным лишь в воспоминаниях. Одно свидетельство, полное неточностей и нелепостей в том, что касалось «жизненной канвы» композитора, тем не менее запечатлело в нескольких словах это произведение. Поражала и его «странность», и ошеломительное мастерство звукоподражания: «Когда Мусоргский в раскате своих пассажей доходил до самых верхних нот инструмента, получалась полная иллюзия ударов волн о скалу». Великий живописец в музыке, несомненно, он создал нечто небывалое. И в ответ, как всегда, — недоумение профессионалов и горячий прием простых слушателей.

Декабрьский подарок Шестаковой — изданную партитуру «Руслана и Людмилы» — воспринял символически: «Вы освятили мое чувство художника и человека». В том же письме к голубушке Людмиле Ивановне — об этом насущном чувстве своего пути: «...Если бы я осмелился изменить, поддаться, поиграть искусством и собою, я не имел бы в моем сознании глубоко-сердечного слова — им же Вы меня освятили». Свой путь он твердо ощущал продолжением дела Глинки. Отсюда и эти — с виду велеречивые, но в сути — самозабвенные фразы, обо всем — и о том, чему Шестакова посвятила жизнь: «Глинка, спасенный Вами и Вами одною, в самых мельчайших проблесках его художественных дел; Глинка, в силу Вашей деятельности, ясный в развитии своих творческих сил; Глинка, отданный Вами во всемирное сведение в его гениальнейшем творении „Руслан и Людмила“ — чести и гордости русской земли и всего славянского мира. И в заботах о великом русском деятеле Вы отыскивали в Вашем чудесном сердце возможность обратиться ко мне Ваше доброе слово и Вашу открытую речь!»

В декабре он, под впечатлением недавнего своего путешествия, переделает давнюю «Песню Яремы» из поэмы «Гайдамаки» Тараса

Шевченко. В новой редакции эта большая вокальная, в сути своей — драматическая вещь будет называться «На Днепре». Ее он посвятит «Сергунку», только на титуле выведет солидно: «Сергею Павловичу Наумову».

За год было написано не так много: отрывки к обеим операм, несколько вокальных и фортепианных вещей. Переложил специально «для юбилея славного Войска Донского» и донскую песню шестнадцатого века — «Как на славных на степях было Саратовских». Но зрело в нем и что-то более важное и большое. Близился год 1880-й.

На дворе была петербургская зима. Подступало время, которое станет, в сущности, итогом его жизни и творчества. Кажется, он и сам что-то предчувствовал. Один почти случайный свидетель запечатлел Мусоргского накануне того момента, когда должны были для него исполниться «времена и сроки». Небольшой кружок, человек шесть или семь. Всего вероятнее — квартира Тертая Филиппова. Среди прочих — актер Горбунов и Дарья Леонова. В центре — один из самых непризнанных современниками композиторов.

«Еще не дожив до 40 лет, уже дряхлеющий, болезненный на вид, все чаще и чаще ищущий в алкоголе утешения, подъема сил, забытья и вдохновения, быстро идущий к своей гибели, — таков перед нами несчастный Мусоргский.

Рояль открыт, на нем зажженные свечи. Внезапно обрывается смех, вызванный рассказом Горбунова: Мусоргский садится за рояль. Тихо прозвучали первые аккорды никогда еще не слышанной нами мелодии, и Леонова уже стоит вплотную около играющего. Раздается нежная, хватающая за душу песня»...

Так бывало и раньше. Но не так должно было завершиться сейчас. За песней — отрывки из «Хованщины». Леонова невольно замолкает: Мусоргский играет уже сочиняя новое. Музыка разрастается, охватывает и композитора, и слушателей. Звучат последние аккорды...

Память случайного — и потрясенного услышанным! — свидетеля запечатлевает: и Дарья Михайловна, что уходит в угол комнаты с тихим плачем, и потрясенный Горбунов, и сам хозяин, всего вероятнее — Тертый Иванович Филиппов, и композитор — в бессилии опустивший руки. «Нас всех пронизала сильная дрожь... Отчего? От напряжения? От страха? За кого? За Мусоргского? За Россию? За нас самих? Или потому, что мы увидели перед собой проявление божественной мощи в слабом и хилом человеке? Никто не решался прервать молчания».

— Модест Петрович, быть может, вы останетесь переночевать?.. —

наконец, робко произносит хозяин.

В ответ — благодарный взмах руки, в самом жесте — отказ. Хозяин не решается настаивать... «И Мусоргский первый ушел с вечера. Даже и после его ухода никто не решался первый произнести слово...»

Мусоргский и Россия. Их соседство, их «рядоположность» через три десятилетия уже не удивят никого. Но, кажется, никому не известный Леонтьев, автор этих воспоминаний, первый почувствовал, как близко находятся эти два понятия, эти два образа, эти два слова.

Время свершений

Он мог легко — по просьбе хозяев — импровизировать танцы: польки, мазурки, вальсы, — свидетелей такому сочинительству было множество. Звуки таяли в воздухе, и вряд ли сам композитор серьезно относился к этим мимолетным сочинениям. Но были и другие импровизации. Когда Мусоргский рождал такую музыку у друга Арсения, тот мог запомнить что-то из ранее сыгранного. Но если у слушателя не было такой музыкальной памяти? Чуть ли не столетие спустя Дмитрий Шостакович, всегда смотревший на Мусоргского как на «высшую силу» в искусстве, заметит с тайной горечью: «...сколько музыки гениальной осталось незаписанной»...

Так погибнет многое из созданного Бородиным. Молодой Глазунов, обладавший поразительной памятью, однажды лишь услышав, как Александр Порфирьевич играл увертюру к «Князю Игорю», восстановит ее на нотной бумаге после смерти чудодейственного «алхимика». В 1915 году внезапно скончается композитор иного времени, Александр Скрябин. В его голове уже целиком сложилось грандиозное музыкальное сочинение — со светом, хором, возможно, и с особой хореографией, — названное «Предварительное действие». Скрябин сгорел в несколько дней. Грандиозное сочинение, отрывки из которого — поражавшие современников — слышали лишь немногие, — не оставило по себе почти никаких следов, если не считать поздних фортепианных пьес, своего рода «набросков» этого «Действа». Необычайные гармонии Скрябина не позволили даже серьезно подготовленным в музыке друзьям восстановить слышанное.

У Мусоргского пропадет невероятное множество и фортепианных сочинений, и вокальных, и оперных сцен — лишь потому, что они вовремя не легли на нотную бумагу... В «мир иной» уйдут и «Буря на Черном море», и «Узник Петропавловской крепости», и сюита «От болгарских

берегов через Черное море, Кавказ, Каспий, Ферган до Бирмы», и эпизоды из будущих «Пугачевцев», которые уже реяли в воздухе, но так и остались жить только в сознании композитора. А сколько исчезнувших импровизаций! И пародийное исполнение отрывков из «Демона» Рубинштейна, и «Крапивная гора», и диковинное сочинение, где одна рука играла музыку из «Фауста», а другая — вариации на «Ах, мой милый Августин».

Все это было рождено прилюдно, — в виде кусков или сразу, целиком, — и после исчезло, оставив след только в памяти мемуаристов. И сколько таких сочинений не запечатлелось и в таком виде, потому что «действие» не оставило свидетельств?

Вдохновенная импровизация из сочиняемой «Хованщины». Похоже, это был тот самый вечер, 4 января 1880 года, который запечатлелся в письме Мусоргского. Самое тяжелое для него время. Чувство брошенности... После того как разладилась жизнь Наумова с Марией Измайловной, Модест Петрович потерял и этот уютливый кров. Снимал квартиру где-то на Офицерской. Из своего сиротливого угла еще навещал знакомых. 1 января он «отчислен» от должности. В сущности — остался без средств. Через три дня — этот вечер у Тertia Ивановича, который некогда устраивал его в Госконтроль, а теперь не мог ничем помочь и робко просил остаться переночевать...

Все запомнили импровизацию Мусоргского. Он сам — потешный рассказ Горбунова из народной жизни. Ивану Федоровичу на следующий день и отошлет письмецо — дабы поддержать товарища, актера-рассказчика, на совершенно особенном его поприще: «Горбунов, прочитавший на сцене сцену из народного быта, сочиненную „им же“, умрет, бо вси смертны есмы; но Горбунов-творец не умрет, а вовек жить будет на русской земле».

Начинался один из самых трагичных и самых великих годов его жизни. Год, который «соткан» из разных времен, разных окружений, разных порывов. Жизнь первая — неизменный спутник его бытия, ресторан «Малый Ярославец». Всё тот же Иван Федорович позже горестно произнесет: «Кофейник медный и тот на спирту выгорает, а ведь человек-то похрупче кофейника». Были и болезни, которые никак невозможно свести к «белой горячке». Через год у Мусоргского обнаружат ожирение сердца. А была и хроническая болезнь почек, и перепады давления, и частые бронхиты, после которых пропадал голос, а затем наступало время, когда он мог сообщить знакомым радостную весть: «глас мой возвратихся»^[217].

Была и другая жизнь, — невероятно трогательный сюжет, когда старые

друзья ощутили настоящую тревогу за Мусорянина. Еще 3 января встревоженный «Бах» пишет Балакиреву: «Ведь он *погибает* — с 1-го января он остается без места, и без всяких средств!!! Станешь тут еще горше пить! Не сделаете ли и Вы тут что-нибудь — да *поскорее*, если возможно. Время не терпит». Милюю приходит в голову то, к чему он давно привык: «Мусоргскому следует дать концерт с участием артистов Русской оперы и выписать Шостаковского из Москвы, заплативши ему проезд». Но Мусоргский никогда не устраивал концертов. Да и недавняя поездка могла убедить, насколько сомнительны бывают расчеты на сбор. Владимира Жемчужникова осеняет другая идея: музыкальный заказ — для завершения «Хованщины» — с постоянной платой. Третий Филиппов с жаром берется ее воплотить.

Чуть позже придет и обескураженность: сходная мысль пришла в голову и давнему товарищу Мусоргского по Школе гвардейских подпрапорщиков, члену совета особого отдела Государственного дворянского банка Федору Ардалионовичу Ванлярскому. Нашлись желающие услышать «Сорочинскую ярмарку».

Композитор взбодрен. Помощь пошла. Но первая законченная вещь — не сцены из опер, но сочинение оркестровое. То был имперский музыкальный проект — дать концерт из музыкальных номеров, которые отразили бы историю России. Бородин напишет музыкальную картину «В Средней Азии». Мусоргский не мог надолго отвлекаться от опер. Он вспомнил свой марш, приготовленный некогда для «Млады», «славянский» в музыкальной основе, дописал среднюю «восточную» часть, и обновленное сочинение запечатлело давнее русско-турецкое противостояние: марш был назван «Взятие Карса».

То, что он писал сразу две оперы, будет восхищать Стасова после, когда Мусорянина уже не будет на свете. Сейчас казалось, что Мусоргский, уже совсем не способный к упорной работе, рассредоточен настолько, что может не написать ничего. Между тем обе оперы давно уже обкатывались, давно просились наружу. Вопрос был лишь один: с какой начать. Два заказа заставляли думать сразу об всём.

За «Сорочинскую» он получал чуть меньше, «отрабатывать» ее было сложнее — отдельные номера оперы в фортепианном переложении должны были печататься по мере их сочинения у нотоиздателя Бернарда. Рукописи отправлялись, рассеянный издатель их терял, Мусоргский восстанавливал написанное, тратил драгоценное время. «Хованщина» просто должна была выйти из нескончаемой творческой лаборатории и затвердеть в клавире.

Жизнь была напряженная. В мае Римский навестит Мусоргского и

напишет Стасову не без сомнения в истинности сказанного Модестом Петровичем: «Он все ужасно занят, утомлен непрерывным письмом музыки». Скепсис Корсакова объясним: он давно уже не верил в какое-либо возрождение давнего товарища. К тому — был раздосадован: в начале года Модест был-таки на премьере его «Майской ночи». Когда Стасов бушевал, восхвалял, выражал восторги, другие были довольно сдержаны. Особенно же Мусоргский. В воспоминаниях Римского проглядывает некоторое раздражение: «В эту пору Мусоргский стал вообще холоден к чужой музыке и к хороводу отнесся холоднее прежнего, он что-то морщился и говорил вообще про „Майскую ночь“, что это *не то*».

Впрочем, почти так же («не то» или «не во всём то») оценивал сам Римский «Сорочинскую»: «Сочинялась она как-то странно. Для первого и последнего действия настоящего сценариума и текста не было, а были только музыкальные отрывки и характеристики. Для сцены торга была взята музыка соответственного назначения из „Млады“. Были сочинены и написаны песни Параси и Хиври и талантливая декламационная сцена Хиври с Афанасием Ивановичем. Но между 2-м и 3-м действиями предполагалось, неизвестно с какой стати, фантастическое интермеццо „Сон парубка“, музыка для которого была взята из „Ночи на Лысой горе“, или „Ивановой ночи“, а потом с некоторыми прибавками и изменениями послужила для сцены Чернобога в „Младе“. Теперь эта музыка, с прибавкою картинки утреннего рассвета, должна была составить предполагаемое сценическое интермеццо, насильно втиснутое в „Сорочинскую ярмарку“».

Ранее, в старое доброе время, когда все еще было впереди, они оба сочиняли оперы на «исторические» сюжеты: один — «Бориса Годунова», другой — «Псковитянку». «Борис» оказался мощнее. Хотя понятным это стало лишь многие годы спустя. Теперь оба подошли к Гоголю, более того — к «раннему» Гоголю, к его «Вечерам на хуторе близ Диканьки». И оба выбрали «нестрашные» повести, не «Ночь накануне Ивана Купала», не «Страшную месть», но повести, скорее, жизнерадостные, хотя и с «чертовщинкой». Опора на украинский мелос — у обоих. Решения — совершенно различны. Корсаков, в сущности, создает комическую оперу-сказку (или что-то близкое к таковой). Гоголевская фантастика здесь подана «легко», окрашена незатейливым юмором. Его много и в трио Винокура, Писаря и Головы, в их «перепуганном» фугато, где запечатлелась встреча с чертом по-корсаковски.

— Сатана! сатана! Это сам сатана! — вопит один.

— Сатана! сатана! Это сам сатана! — вторит другой.

— Сатана! сатана! Это сам сатана!.. — подхватывает третий.

Но был и в этой, довольно светлой повести Гоголя один эпизод, который чутких читателей приводил в содрогание:

«— Нет, я не хочу быть вороном! — сказала девушка, изнемогая от усталости. — Мне жалко отнимать цыпленков у бедной матери!

„Ты не ведьма!“ — подумал Левко.

— Кто же будет вороном?

Девушки снова собрались кинуть жребий.

— Я буду вороном! — вызвалась одна из середины.

Левко стал пристально вглядываться в лицо ей. Скоро и смело гналась она за вереницею и кидалась во все стороны, чтобы изловить свою жертву. Тут Левко стал замечать, что тело ее не так светилось, как у прочих: внутри его виделось что-то черное. Вдруг раздался крик: ворон бросился на одну из вереницы, схватил ее, и Левку почудилось, будто у ней выпустились когти и на лице ее сверкнула злобная радость.

— Ведьма! — сказал он, вдруг указав на нее пальцем и оборотившись к дому».

Уже в девятнадцатом веке найдутся читатели, которые увидят в этом «черном» внутри ведьмы не фантастическую подробность, но чудовищно острый глаз Гоголя. Он, и только он, с его религиозным страхом и пронзительным, нечеловеческим зрением мог различить зловещую эту отметину.

Корсаков пятна не заметит. Русалки, Левко. И — не диалог, но, скорее, детская игра:

«— Ворон, ворон, что ты делаешь? — Рою ямку. — На что тебе ямку? — Чтоб деньгу найти. — На что тебе деньгу? — Иглу купить. — Зачем иглу? — Мешочек сшить. — Зачем мешок? — Чтоб соли купить. — Зачем тебе соль? — Чтоб щи посолить. — Зачем тебе щи? — Твоим детям глаза залить. (Хочет броситься.) — Вот она! Вот ведьма!»

Повесть Гоголя можно прочитать как «полусказочную историю», чуть-чуть «страшноватую», но с добрым концом. Читатели чуткие впивались глазами в текст и видели — пусть в зачатке — ту магическую «жуть», которой веяло от каждой страницы — даже «юмористической» — позднего Гоголя. Невероятное зрение автора «Вечеров» и «Шинели», способное схватывать какие-то мельчайшие штрихи, за которыми проглядывал предмирный кошмар мироздания, — никак не ощутимо в музыке Римского-Корсакова. Его Гоголь слишком *добродушен*. Мусоргский, ощутив мучительную тягу к этому кудеснику слова, перечитывая Гоголя всю жизнь, ловил малейшие оттенки в интонации речи автора и речи его героев. Он

мгновенно схватывал особую окраску — и чудодейственную, и «со слезой», и *жутковатую* — самого юмора Гоголя. Сцену Хиври с Поповичем даже Стасов, уже «поставивший крест» на композиторе, позже назовет одной из его музыкальных вершин. Юмор, доходящий до гротеска, от которого оторопь берет. Гоголь не раз это испытал, однажды изумительно точно запечатлел в последнем предложении «смешной» (и мучительной!) повести «Как поспорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Фраза, ставшая почти крылатой: «Скучно на этом свете, господа!»

Когда Асафьев сопоставит раннюю «Женитьбу» с поздней «Сорочинской ярмаркой», то заметит: в первой — кошмарный гротеск «Ревизора», «Шинели», «Мертвых душ». В «Сорочинской» этого композитору добиться не удалось. И все же...

«Жутковатое нечто», пусть и сдобренное юмором, должно было проступать и за этой лучезарной прозой. Преобладать должно светлое, как в начале повести: «Как упоителен, как роскошен летний день в Малороссии! Как томительно жарки те часы, когда полдень блещет в тишине и зное и голубой неизмеримый океан, сладострастным куполом нагнувшийся над землю, кажется, заснул, весь потонувши в неге, обнимая и сжимая прекрасную в воздушных объятиях своих! На нем ни облака. В поле ни речи. Все как будто умерло; вверху только, в небесной глубине, дрожит жаворонок, и серебряные песни летят по воздушным ступеням на влюбленную землю, да изредка крик чайки или звонкий голос перепела отдается в степи».

Этому настроению с редкой точностью будет соответствовать вступление к опере — «Жаркий день в Малороссии». Но Гоголь гротеска уже проступает и в «Сорочинской», хотя бы в той же сцене Хиври и Поповича. Для либретто Мусоргский лишь отчасти заимствует текст у Гоголя. Но как явлен этот гротеск!

«Хивря. Еще галушек, а може и вареников?.. Прикушайте, Афанасий Иваныч!

Попович (*смакует*). Мм... мм... мм!..

Хивря. А товченички чем же виноваты? Прикушайте! Но вот где самый смак то: пампушечки!

Попович (*нетерпеливо и поспешно смакует*). Мм!., мм... мм... мм!.. (*Вскакивает*). Бьюсь об заклад, если это сделано не хитрейшими руками из всего Евина рода! (*С нежностью, Хивре*). Однако ж, Хавронья Никифоровна, сердце мое жаждет от вас кушанья послаще всех галушечек и пампушечек.

Хивря (не без притворства). Вот я уже и не знаю, какого вам еще кушанья хочется, Афанасий Иванович!

Попович (с галушкой в одной руке; другой рискует обнять Хиврю). Разумеется, любви вашей, несравненная Хавронья Никифоровна!

Хивря. Ах!.. Бог знает, что вы подумаете еще, Афанасий Иванович!

Попович. Дивная! (Съедает галушку)».

Мусоргский не боится гипербол. Реплики в скобках — не только его «литературное творчество», но и — способность видеть саму сцену. Любовь, заедаемая галушкой, — и в тексте, и в музыке. Гротеск доходит до крайности.

В истории о Красной Свитке и всей чертовщине «Сорочинской ярмарки», с виду такой безобидной, нет-нет, да и проступают черты Гоголя «Вия» или «Портрета». И этого, «будущего Гоголя», что «гнездилися» в Гоголе «нынешнем», передать тоже было нужно.

«...Но между 2-м и 3-м действиями предполагалось, неизвестно с какой стати, фантастическое интермеццо „Сон паробка“...» — недоумевают Римский-Корсаков. Сам он пишет оперу «традиционную». Но Мусоргский все время выбивается из признанных канонов, ломает привычные законы сцены, навязывая свои, еще не ведомые. Его «Ночь на Ивана Купала на Лысой горе» изначально тоже «пахла» Гоголем, написавшим свою страшную «Ночь накануне Ивана Купала». В нем, как-никак, прыгали ритмы неистового дьявольского гопака. Превратившись, даже — преобразившись, в «Сонное видение паробка», она и проявила «страшного» Гоголя внутри Гоголя «веселого». Здесь развернута в целую сцену та грань гоголевского дара, которую — читая бегло — можно не ощутить в «Сорочинской», но трудно не почувствовать, читая «всего» Гоголя, с его до реальности узнаваемой «фантастикой».

«Сорочинская» Мусоргского — не только «сюжет», положенный на музыку, но и «ранний Гоголь», как таковой, за которым все-таки «мерцает» Гоголь «Портрета», «Шинели» и «Мертвых душ».

В то время, когда бывшие «кучкисты» упорно «ставят крест» на Мусоргском, тот, будучи уже тяжелобольным человеком, с невероятной энергией берется за «Сорочинскую». Заканчивает самые ключевые номера. В марте и апреле появляются несколько сцен и партитура вступления.

Но его редкая способность жить сразу несколькими замыслами приносит и еще одну сцену, из «Хованщины», начало последней картины, где запечатлен раскольничий скит. Кум и Черевик, «Гопак веселых паробков», «Жаркий день в Малороссии» и «Думка паробка» могут в его сознании легко соседствовать с раскольниками XVII столетия, образом

черноризцев, Досифея... И вслед за украинским солнечным днем появляется «Сосновый бор. Скит. Лунная ночь». Досифей — перед тем как утонуть в огне — произносит:

«Здесь, на этом месте святе, залог спасенья миру возведу. Сколько скорби, сколько терзаний дух сомненья в меня вселял. Страх за братию, за участь грешных душ денно и ночью меня смущал. И не дрогнуло сердце мое: да свершится воля небесного отца! Время пришло, и скорбь моя вас, милых, венцом славы осенила».

Разумеется, он не столько сочинял, сколько записывал давно сочиненное, — то, что пребывало в его сознании, то, что частично он уже исполнял перед знакомыми. И все же — и сочинял. Перепроверял, стараясь быть предельно точным, правдивым и даже — в собственном искусстве — праведным.

Эта творческая жизнь идет рядом с концертами с его участием, когда он вновь и вновь появляется в роли аккомпаниатора. Как это могло сочетаться с «Малым Ярославцем», с желанием «проконьячиться»? Один свидетель запечатлеет эпизод, который объясняет многое.

Мусоргский, который был уже знаменитым аккомпаниатором, нищий композитор, который много играл на благотворительных концертах и за свою работу никогда не брал денег, — и студент-медик Василий Бернардович Бертенсон. К концерту удалось привлечь тенора итальянской оперы Равелли. За день до концерта певец хочет познакомиться с аккомпаниатором. Студент, уже наслышанный о жестоком пьянстве композитора, все же является к нему с надеждой на лучшее. Вид Мусоргского привел его в ужас. Похоже, Бертенсон не мог даже найти слов в своих воспоминаниях, чтобы выразить увиденное. Произнес лишь два слова: «пьянее вина». «Лепечущим голосом он стал меня уверять, почему-то по-французски, что ездить к итальянцу не стоит, что он, мол, справится и т. д.». Бертенсон увещевал, упрашивал. Нетрезвый композитор твердил на французском: «Нет, мсье, нет; теперь это невозможно». Как он мог выступать, если даже чтобы проводить юного студента с трудом поднялся на ноги? Правда, у двери отвесил поклон и прибавил — опять по-французски: «Итак, до вечера!»

Бедный медик! Вынужден был солгать итальянцу, будто Мусоргского не удалось застать дома. Что ему пришлось говорить, как удалось убедить не отказываться от участия в концерте? Что он сам должен был пережить, с каким ужасом ждал роковой минуты? Упросил, правда, товарища постеречь композитора и доставить его пораньше.

Но ужас преследовал его в тот знаменательный день. Итальянец

распевался, после одной рулады вдруг заявил, что он не в голосе, что весь свой репертуар он должен пропеть на полтона или на тон ниже. Взмокший Бертенсон бросился к Мусоргскому с кошмарной вестью. Модест Петрович при сообщении оказался до удивительного спокоен, привстал не без галантности с кресла, бросил по-французски: «Отчего же нет?»

Успех выступления превзошел все ожидания. Хотя репертуар Равелли Мусоргскому был почти не знаком. Так и запечатлелось в памяти ошеломленного и счастливого Василия Бернардовича: гром аплодисментов и восхищенный итальянец, обнимавший Модеста Петровича с возгласами: «Какой артист!»

Читать о состоянии Мусоргского, сидевшего одиноко в своей комнате, быть может, горестно. Но то, как он вел себя на сцене, это — высшая степень профессионализма. Мог легко аккомпанировать с листа, не менее легко транспонировал, то есть переводил из одной тональности в другую, причем — с ходу. И это при неизвестном ранее репертуаре певца. И после жестокого похмелья...

Второго апреля начнет рождаться последняя картина «Хованщины», с Досифеем и черноризцами, шестого — Мусоргский на репетиции перед концертом Леоновой, где он, разумеется, будет аккомпанировать.

Восьмого — уже концерт, где из произведений Мусоргского прозвучат сцена Марфы с Андреем, «Пляска персидок» и «Блоха». И молодой слушатель, Тюменев, заносит в дневник: сцена — «очень трагична, но в музыке, к сожалению, передана не сильно», «Персидка» — «на этот раз понравилась мне более, чем в концерте Бесплатной школы; тогда я ожидал от нее бог знает каких красот и был разочарован, теперь же приложил мерку более умеренную и прослушал вещь с удовольствием», «Блоха» — «взгляд довольно дюжинного свойства, хотя автору она, как кажется, нравится».

Далеко не все можно было расслышать в сцене даже при очень хорошей дикции Леоновой. Либретто «Хованщины» написано «трудным» языком, с очевидными вливаниями устной речи XVII века, языка деловой письменности этого времени, языка церковнославянского... Могли схватить ухом такую речь слушатель с первого прослушивания? Глухота Тюменева к «Блохе» — лишнее свидетельство, как трудно иной раз современники воспринимают то, что через десятилетия потомки воспримут как произведение *совершенное*. Рецензент, слышавший этот концерт, окажется подготовлен более, нежели молодой музыкант: «...Всего лучше произвели впечатления Мусоргского песенка Мефистофеля о блохе из „Фауста“, его же заключительная сцена из оперы „Хованщина“...»

Концертная жизнь, хоть и не надолго, но возьмет его внимание, отставит в сторону сочинения, планы. В конце апреля Мусоргский с Леоновой — в Твери. Первый концерт они дали 27-го. Здесь — среди чужих вещей — будет и «Блоха», и «Забытый», и «Буря на Черном море», и «Рассвет на Москве-реке». Тем же днем Стасов из Вены пишет брату Дмитрию. В первую очередь его интересует Бородин, потом Балакирев, потом Кюи... Мусоргский для него — уже «выбыл из строя». 29-го Владимир Васильевич пишет уже Корсакову: «Только еще у одной пары (вы да Бородин) крылья шевелятся и бьются. А прочие — отошли в сторону и черт знает, чем занялись». И далее — о многом и о многих. И лишь в приписочке: «А Мусорянина, бедного, повидаете тоже?»

30-го Леонова с Мусоргским дадут еще один концерт и сразу отбудут в Питер. Русская провинция оказалась к ним более чуткой, нежели столица. Вызывали и певицу, и композитора. Понравилась и «Буря», и «Блоха», и речитатив Марфы, и «Рассвет на Москве-реке».

Первого мая гастролеры вернулись в Петербург. Вскорости Николай Андреевич навестит давнего товарища. На следующий день отправит письмо-отчет Стасову. За интонацией письма виден человек, честно исполнивший долг, и все-таки не способный подавить в себе нотки брезгливости: «Был я у него поутру в 12 часу, он еще лежал в постеле и поминутно его рвало; но он, по-видимому, нимало этим не смущался, точно будто самая обыкновенная вещь, и уверял, что это желчь выходит и что, мол, это очень хорошо».

Не верит он и в творческие успехи: «Еще говорит, что почти окончил интермедию (сцену на Лысой горе или сон парубка) в „Сорочинской“ до педали (колокола) на *cis*; когда я, впрочем, попросил его показать ноты, то оказалось, что это все старое, оставшееся от „Млады“ и, за исключением двух-трех страниц, даже не переписанное вновь».

Что показывал Мусоргский Римлянину? После посещения Корсакова он и закончит клавир «Сонного видения паробка». Хранил всю сцену в голове, и после — быстро записал.

В 20-х числах мая Мусоргский уже в Ораниенбауме, на даче Леоновой. Пробудет там до осени. Еще одно свидетельство постороннего человека запечатлел его портрет в разгар завершения «Хованщины». Это был одиннадцатилетний мальчик, который жил с родителями поблизости. Мусоргский, похожий на предсмертный портрет кисти Репина, значит, несколько всклокоченный, с сизым носом. Костюм слишком уж не новый. Позже, став взрослым, свидетель узнает, что его знакомый не раз приобретал для бедного музыканта поношенные вещи.

«Раз в неделю у Д. М. Леоновой устраивался вечер с ужином, распорядился ужином обыкновенно „Мусинька“. Из задней комнаты раздавался звон тарелок и откупоривание пробок. Каждый раз, как оттуда выходил Мусоргский, он становился все более на „взводе“. После ужина начинался концерт, где Мусоргский выступал (уже совершенно „готовый“), как аккомпаниатор и исполнитель. Собственные вещи исполнялись им с изумительным совершенством, производя на слушателей *потрясающее впечатление*»^[218].

Лето. Пора отдыха. Дарья Михайловна собирает гостей. Мусоргский, как всегда, аккомпанирует, импровизирует. Но вместе с тем приходит и новый всплеск творческих сил. 29-го композитор поставил точку в третьем действии «Хованщины». В июне — по просьбе автора музыкального словаря Г. Римана — пишет «Автобиографическую записку». О себе приходится говорить в третьем лице. И поневоле подводить итоги. Пусть и предварительные. И снова вставали в памяти мать, отец, няня и бабушка. И учитель Герке. И Школа гвардейских подпрапорщиков. И как Ванлярский привел его к Даргомьжскому. И последующая встреча с Кюи и Балакиревым, а позже — и Стасовым. Появится и голубушка Людмила Ивановна («сестра гениального творца русской музыки Глинки»), И все именитые знакомые вставали перед ним...

«Сближение это с талантливым кружком музыкантов, постоянные беседы и завязавшиеся прочные связи с обширным кругом русских ученых и литераторов, каковы Влад. Ламанский, Тургенев, Костомаров, Григорович, Кавелин, Писемский, Достоевский, Шевченко и др., особенно возбудило мозговую деятельность молодого композитора и дало ей серьезное, строго научное направление».

Похоже, здесь он перечитал написанное. Достоевского он узнает позже. Не мог Федор Михайлович тогда повлиять на его «мозговую деятельность». Фраза была не точна. Он вычеркнул имя Достоевского. Начал писать далее: «Результатом этого счастливого сближения был целый ряд музыкальных композиций из народной русской жизни, а дружеское сближение в доме Шестаковой с профессором В. Никольским было причиной создания большой оперы „Борис Годунов“, на сюжет великого Пушкина».

Сестры Пургольд, постановка «Бориса», «дедушка» Петров, Платонова, Леонова... Жизнь проходила заново — и смерть Витюшки Гартмана, и вокальные альбомы, сочиненные с Арсением, и незаконченные еще «Хованщина» и «Сорочинская», и недавняя, но уже такая далекая поездка по югу России, и последние сочинения: «Гурзуф», «Байдары»,

«Буря на Черном море», «Блоха»...

«Мусоргский ни по характеру своих композиций, ни по своим музыкальным воззрениям не принадлежит ни к одному из существующих музыкальных кружков». Прибавил и о том, что «искусство есть средство для беседы с людьми, а не цель». Сказал и о своей строптивости в отношении теории музыки: «Признавая, что в области искусства только художники-реформаторы, как Палестрина, Бах, Глюк, Бетховен, Берлиоз, Лист, создавали законы искусству, он не считает эти законы за непреложные, а прогрессирующими и видоизменяющимися, как и весь духовный мир человека».

*

«Один Мусоргский пошел в отставку». Стасов это произнесет в письме к сестре из Парижа. Как ответ — в августе появятся отрывки последнего действия «Хованщины», затем 1-я картина IV действия, потом ярмарочная сцена из «Сорочинской»... 5 августа он пишет Стасову, что для завершения музыкальной драмы осталась последняя сцена. 20-го — все уже готово, кроме «маленького кусочка в заключительной сцене самосожжения». Он не знает, как огонь изобразить на сцене. Нужна помощь «Баха», чтобы сцена воплотилась в сознании композитора, тогда будет ясен и последний хор раскольников, для которого давно была заготовлена тема. В том же письме — о приезде Третья Иванoviча Филиппова: тот прослушал сцену у Хованского, остался доволен.

В сущности, музыкальная драма была написана. Он так торопился завершить «Хованщину», что пожертвовал несколькими сценами. Вовсе исключил Немецкую слободу, хотя музыка и к ним уже заготовлена. После смерти композитора многие припомнят, как он исполнял «немецкие» сцены, где звучала музыка совершенно в «моцартовском духе». Похоже, не хотел раздувать оперу, помня судьбу «Бориса»: ведь его то и дело сокращали. К отставленным сценам он мог еще вернуться, ведь пока был только клавишник. Возглас в письме к «généralissime» — «но инструментовка — о боги! — время!..» — понятен, и все же самое главное: усилия многих лет были запечатлены.

В какой год он столько музыки заносил на бумагу? Конечно, он доводил до предельной точности давно рожденное. Но и одна лишь нотная запись с попутным редактированием выматывала.

Спустя чуть ли не целую жизнь, — лет через шестьдесят, — сын певца

Мельникова, сам ставший известным певцом, вспомнит, как мальчиком увидел Мусоргского в доме своего отца. «Особенно в памяти остались два момента. Первый: он сидит мрачный в голубом кресле нашей гостиной, а отец ходит по комнате, отчитывая его за лень и нежелание работать. Второй — большой обед у нас, человек тридцать-сорок, а после обеда Модест Петрович сел за рояль и сиплым голосом, с хрипотцой, поет наизусть свою „Хованщину“...»^[219]

Первый Мусоргский — это, всего скорее, год 1878-й или начало 1879-го. Второй — осень 1880-го. До того злополучного дня, когда он решил свою оперу показать «заказчикам» и старым знакомым по кружку.

*

Осенью Дарья Михайловна откроет курсы пения. Мусоргский будет и аккомпаниатором, и художественным «нервом» этих занятий. Другьям его новое поприще совсем не нравилось, они про себя давно решили, что Мусорянин «роняет» себя. Как заметит впоследствии Римский-Корсаков: «Сообщество Мусоргского, до известной степени, служило Леоновой рекламой. Должность его в ее классах была, конечно, незавидная, тем не менее, он этого не сознавал или, по крайней мере, старался не сознавать».

В действительности, курсы быстро завоевывали авторитет. Там проходили арии, отрывки из опер. Ученики Леоновой начинали участвовать в концертах. Мусоргский писал для них трио и квартеты, как не преминул заметить Корсаков — «с ужасным голосоведением».

Одна из учениц Леоновой, А. Демидова, запечатлелет свое первое впечатление от Мусоргского:

«Недалеко от Сенной, у Кокушкина моста, на Крюковом канале я нашла квартиру, поднялась во 2-й этаж довольно скромной лестницы, позвонила и вошла в маленькую прихожую. Меня встретила полная красивая особа русского типа и приветливо сказала, что здесь действительно уже открылись музыкальные курсы и она очень рада познакомить меня с композитором Мусоргским, который является директором. Она громко позвала Модеста Петровича, и к нам из соседней комнаты вышел человек средних лет, среднего роста, некрасивой наружности, с вьющимися волосами, в потертом сюртуке и довольно сурово пригласил меня к роялю».

Прежде чем Мусоргский придет в восторг («Да это Бозио! Дарья Михайловна! Это настоящее! То, что нам нужно»), он хмуро бросит

несколько слов о «неинтересной итальянщине». Чтоб проэкзаменовать новопривыкшую, возьмет наугад ноты с рояля. Будущая «Бозио» услышит вступление к «Жалобе девушки» Шуберта... «Я была поражена... Я никогда не думала, что аккомпанемент мог так ярко создать картины природы, и вдруг как будто увидела перед собой скалы, лес и плачущую девушку...»

Педагогике Мусоргский отдавался с увлечением. Искусство фразировки и декламации он поставил во главу угла. Иногда увлекался, начинал с ходу создавать что-то свое. И Леонова в вокализах ловко подхватывала его темы, а ученики сидели, замороженные. Они могли услышать здесь и еще не известные широкой публике вещи — отдельные номера «Хованщины» или «Князя Игоря».

По субботам Леонова открывала свои двери для гостей. Ее квартира была подобна музею, вся набита редкостями, привезенными из разных стран. Сюда приходили старые знакомые — Стасов, Бородин, Кюи, Римский-Корсаков. Готовы были иной раз похвалить. Вообще же об учениках Леоновой и Мусоргского стали говорить в обществе.

Но заболел Мусоргский все чаще. «Во время уроков, — вспоминала та же Демидова, — рядом в столовой стояло обычно его подкрепление, тарелка с грибами и рюмочка. Дарья Михайловна ахала, что он часто прибегает к нему и видимо опускается».

Завершив клавир «Хованщины», оставив заключительный хор на после, он, похоже, с легкостью позволял себе расслабиться. И как бы ни сокрушались Третий Иванович Филиппов или Дарья Михайловна, ничего поделать они уже не могли.

Творческая энергия вовсе не иссякла в нем. Он написал две фортепианные пьесы — «Раздумье» и «Слеза».

Восемнадцатого октября в концерте, рядом с оркестровой картиной Бородина «В Средней Азии», прозвучал марш Мусоргского «Взятие Карса». Автора вызывали, он имел успех. Мог ощутить поддержку слушателя, в последнее время — главную свою поддержку. Но осень — это и обсуждение «Хованщины». И здесь понимания ждать было не от кого.

*

Ранее он пережил разгром «Сорочинской». Теперь камня на камне не оставили и от «Хованщины». Случилось это 4 ноября 1880 года.

Корсакова не было. Самым молчаливым оказался Балакирев.

Остальные забрасывали беззастенчивыми советами: сократить, изменить, урезать. Особенно часто оживлялся Кюи. У случайного свидетеля, хормейстера М. А. Бермана, и позже щемило сердце: «Так трепать и крошить новое, только зародившееся произведение — крошить не с глазу на глаз, а публично, при всем обществе — не только верх бестактности, а прямо-таки акт жестокосердия. А бедный, скромный композитор молчит, соглашается, урезает...»

Вряд ли он соглашался «внутри себя». Но сейчас — очень устал. И сопротивляться уже не хотелось. Бывшие друзья не обсуждали. Они его добивали. В сущности, он уже не был композитором «Могучей кучки». Как, впрочем, не было и самой «кучки».

Приславший свой отклик на известие о «Хованщине» В. М. Жемчужников встал на сторону нападавших. Соавтор одного из самых нетрадиционных литераторов-персонажей, Козьмы Пруткова, не доверился «странному» гению Мусоргского. Тоже пожелал оперу «причесать».

Стасов, вспоминая позднего Мусорянина, его тягу к спиртному, его «непослушность» в создании либретто, обсуждение и «Сорочинской», и «Хованщины», с легким сердцем скажет в посмертном очерке: «Его сочинения стали становиться туманными, вычурными, иногда даже бессвязными и безвкусными. Чтобы быстрее дойти до конца оперы, которая начинала быть ему не под силу, он сильно переделал либретто и выпустил вон множество сцен, подробностей, даже лиц — часто ко вреду оперы».

Голенищев-Кутузов склонен был на всё смотреть иначе: «Мир внутренний, духовный, мир чистой поэзии, к которому неудержимо повлекла Мусоргского его художественная природа, должен был в действительности показаться им, привыкшим к ясности, пластичности „Козлов“ и „Жуков“, — чем-то крайне туманным, вычурным и безвкусным. Сначала, увидав такую перемену в Мусоргском, они огорчились, а когда огорчение это не подействовало и Мусоргский не только не счел нужным исправиться, но, продолжая идти вперед своею дорогою, даже внешним образом совершенно отдалился, — тогда огорчение перешло в гнев».

Мусоргский никогда не отрекался от своих «Жуков». Но и следовать советам Стасова, в сущности, отказался. Он уходил от «эффектности», желая говорить *правду*.

Какие урезки требовал Кюи — вряд ли можно восстановить. Да и нужно ли? Что хотел бы переделать «Корсинька» — узнать легко. Тюменев будет подробно его расспрашивать, когда Корсаков довершит «Хованщину» по-своему. Своих вставок сделал совсем чуть-чуть, разве что расширил

последний хор. Сгладил тональный план («Ведь это был человек, — заметил, улыбаясь, Николай Андреевич, — который, по-видимому, никаких переходов и модуляций не признавал. Кончит в Ас и сейчас же вслед за этим начинает в *D-dur*»). Вмешался и в драматургию: «Например, в I действии шествие Хованского: у Мусоргского все было как-то раскидано, разбито на несколько отдельных хориков, и настоящего, внушительного впечатления от шествия не получалось. Все слышались из разных групп отдельные восклицания и отрывки. Споеет одна группа: „Сла — ва, сла — ва ле — бе — дю бе — ло — му“, а затем молчит. Потом возгласы: „Глянь-ка! Кто это идет? Уж не праздник ли нынче?“ — потом опять где-нибудь отдельные реплики и т. п.». Пришлось изменить, свести воедино.

Тюменев заикнулся о чтении надписей на столбе. Их Корсаков выбросил.

«— На мой взгляд, музыки в них очень мало, все больше отдельные возгласы. Притом, чтение надписей продолжалось очень долго: казнен, мол, такой-то, а потом еще такой-то, такой-то, такой-то, и чтение прерывалось только отдельными восклицаниями; все это было очень длинно и, по-моему, мало интересно. Вследствие таких вставок, не имеющих связи с действием, I акт выходил непомерно длинным.

— А зачем народ будку-то разбивал?

— Что-то вроде того, будто бы они просили подьячего читать надписи, а он не решался; за это они и разбивали будки. В общем, все это было как-то мало мотивировано»^[220].

Разговор ученика и учителя. В отношении «Хованщины» — разговор двух глухих. Римский-Корсаков все пригладил. Разноголосицу в хоровой части «усреднил». Исходил из привычного понимания сцены и музыки. И ломал историческую достоверность. Мусоргскому важно деление действующих лиц не на «арию», «дуэт», «трио», «хор». У него отчетливо проступали сословия, социальные группы, образ жизни персонажей.

Либретто могло показаться бывшим друзьям верхом нелепости. Стасов давно уже не одобрял многих решений Мусорянина. Теми же глазами часто будут взирать на «Хованщину» и потомки.

Год 1933-й. Писатель Амфитеатров делится своим впечатлением о недавно поставленной музыкальной драме Мусоргского, сюжет которой его более поражает, нежели самые «странные» оперы Верди:

«...Действие „Хованщины“ — хаос, в беспорядке которого сам черт ногу сломит, а потому резать и кроить ее, злополучную, возможно по желанию безнаказанно, ибо — кто же заметит, кроме завзятых знатоков?!

Успех „Хованщины“ огромный. Критики, приветствуя оперу, однако,

не мало острят над ее чудовищно нескладным либретто, объявляя его более непостижимым, чем содержание „Трубадура“ и „Силы судьбы“. Там, при некотором усилии, все-таки можно, в конце концов, догадаться, из-за чего шум и зачем кто выходит на сцену. Здесь — оставь надежду навсегда!»^[221]

Содержание музыкальной драмы и вправду может показаться несколько «сумбурным» для неподготовленного слушателя. Но вот похожее и непохожее замечание известного музыкального критика, Гр. Прокофьева:

«Более нелепого и клочковатого сюжета, чем сюжет „Хованщины“, поискать трудно, но сквозь всю эту нескладицу чувствуется подлинная правда и какая-то высшего порядка реальность. Эту реальность выявляют не какие-либо затеи натуралистического порядка — их, вообще говоря, Мусоргский очень жаловал, — а умение схватить яркие черты того или иного образа и из нескольких мимолетных, но бесконечно ярких штрихов создать целый глубокий характер, не теряющийся в галерее других образов»^[222].

И, наконец, самое пронзительное замечание, Бориса Асафьева^[223]: сюжет здесь дан «как нанизанные звенья событий, но не как видимой связью скрепленные факты». Да и как иначе можно изобразить смятение умов, смятение русской истории? «Грубо выражаясь, „Хованщина“ — проходной двор между людными улицами. На сцене мелькают люди, переходящие из одной улицы в другую, останавливаются, чтобы перед нами терзаться, негодовать, томиться от любовного пламени (и как!), тосковать по вере и страдать за веру, грабить, насиловать, убивать. Сути же, того главного, что ими всеми движет и управляет на сцене, — нет (Мейербер бы это выдумал и показал первым делом). Иногда кажется, что Шакловитый, таинственный незнакомец, своего рода Мельмот Скиталец, и есть один из выходцев оттуда, где творят суд и осуждение. Но и этот злой демон вдруг не выдерживает и начинает стонать и молиться, прося Бога смиловаться над Русью. Мусоргский сжал действие между двух стен каменных: с точки зрения формальной, это — великолепное решение задачи. Какая может быть организованность на проходном дворе? Его лишь проходят, а смысл и цель там, за стеною, на улицах».

Смысл этот Асафьев увидит как противоположность двух начал и как выбор: смерть или мирская суета. Любовь и вера (Марфа и Досифей) ведут к смерти, в «мирскую суету» влекутся «потешные»: они присутствуют в опере, даже не показываясь слушателю, — через упоминания и музыку. Остальные — перед тем же выбором. «Стрельцы — злые куклы в руках Хованского. Подьячий — такая же кукла в руках Шакловитого. А над Хованским, Шакловитым, Голицыным и Досифеем стоят царь Петр — Мир

(= мир) и Смерть, то есть олицетворение того третьего, синтезирующего начала, которого на сцене показывать не полагается».

Сам Мусоргский как путь праведный увидел ту улицу, что ведет к смерти. «Он и устремляется туда и создает неизгладимо трагический, небывалый во всей мировой оперной литературе финал: отпевание заживо любовника любовницей (причем любовница „изошла в песне“, в прекраснейшей мелодии-жемчужине в мелосе Мусоргского) и самосжигание людей, желавших жить, но уходящих от ужасов проходного двора в Смерть. Совсем некстати „любуются“ на костер „потешные“. Мусоргский, вероятно, хотел быть заодно с ними, потому что очень часто в „Хованщине“ про них вспоминает, но, увы, душой своей, страдающей за народ в песне, оказался со смертниками».

Многое можно было бы истолковать иначе. Хотел ли Мусоргский — сам вышедший из преображенцев, то есть «потешных» — быть заодно с ними, если не без скепсиса смотрел на преобразования Петра? Да и со смертниками оказался заодно не умом, но душою, поскольку всегда сопереживал, был на стороне страдающих. Но «проходной двор» русской истории как основа сюжета — здесь несомненно точно увиден самый замысел Мусоргского. Да и «хаос» в сюжете, как хаос в исторической эпохе, тоже проглядывает в самой идейной основе музыкальной драмы.

Шакловитый, который по первому взгляду более заботится о своем возвышении, вдруг скорбящий о Руси — тоже вызывал немало толкований. Еще более удивлял. Но, в сущности, он так же печется о будущем отечества, как и другие идеологи, ставшие персонажами этой оперы^[224].

О Руси болеет каждый, и каждый живет по своей правде — и Досифей, и Голицын, и Шакловитый, и даже Хованский.

Действие второе. Князь Василий наедине с самим собой:

Так недавно, с верой крепкой в счастье,
Думал святой отчизны дело обновить я,
Покончил с боярскими «местами»,
Сношения с Европою упрочил,
Надежный мир родной стране готовил...

Он мог ждать хотя бы признания заслуг, но...

Все прахом пошло, все забыто.
О святая Русь! Не скоро ржавчину татарскую ты смоешь!

Это речь одного из первых западников, который — вне всякого сомнения — думает не только о своей карьере. Но и Хованский имеет свое представление о праведной жизни. Ограниченный человек и «одаренный» интриган. Не смог проявить себя в ратном деле, но сумел попустительством добиться «любви» своих «детей» — стрельцов. Он был действительный приверженец старой веры. В «Истории» С. М. Соловьева, которую читал и перечитывал Мусоргский, звучат слова Хованского, обращенные к староверам: «Тако верую и тако проповедаю и молю бога, дабы умилосердился о народе христианском, не дал до конца погибнуть душам христианским от нынешней новой никонианской веры». Из его реплик складывается целое мироощущение: знатные не должны равняться с «выскочками», жить по-старому, как исстари повелось.

И Досифей — поборник старины, но — духовной. С никонианством и с царем Петром приходит время Антихриста («возможе Гордад!»). Когда же надежды на восстановление подлинной веры нет, когда раскольничий скит окружен петровцами, — остается взойти на костер.

Среди этих «правд» и звучит еще одна — ария Шакловитого: «Спит стрелецкое гнездо. Спи, русский люд, враг не дремлет! Ах, ты и в судьбине злосчастливая, родная Русь! Кто ж, кто тебя, печальную, от беды лихой спасет? Аль недруг злой наложит руку на судьбу твою? Аль немчин злорадный от судьбы твоей поживы ждет? Стонала ты под ярмом татарским, шла, брела за умом боярским. Пропала дань татарская, престала власть боярская, а ты, печальница, страждешь и терпишь!» И донос на Хованских он диктует не только из личных побуждений.

Голицын, Досифей, Хованский, Шакловитый, — все со своей узкой правдой. Сам же Мусоргский внемлет каждому, стремясь к разнословности, идейному разногласию, проникая общую их судьбу.

В XX веке, вчитавшись в Достоевского, известнейший филолог-философ Михаил Бахтин откроет особый «полифонизм» в романах писателя: каждый персонаж обладает своим, самостоятельным голосом, который нельзя смешивать с авторским. В музыкальной драме Мусоргского свершилось то же, что и в прозе его старшего современника Достоевского...

Но Мусоргский написал свое произведение не только об этом. «Рассвет на Москве-реке», вступление, — и собственно «хованщина»; вольное дыхание, разливающееся по Божьему миру, — и столкновение страстей, сословий, частных помыслов. Они противостоят друг другу как

природа и история, как вечное и «нынешнее», как нескончаемая жизнь и обрыв в смерть. Гибнут Марфа, Досифей, отец и сын Хованские, раскольники и множество людей за пределами сцены. А кто не гибнет — Василий Голицын, Шакловитый, стрельцы, Эмма, подьячий, — те стоят у края пропасти. В его собственной жизни детство было «рассветом», природой. Божьим творением. А далее пошло «человеческое только человеческое». Круговорот истории («„Ушли вперед!“ — врешь, „там же“!») втягивает в себя новые и новые жертвы, и уход из этого нескончаемого круговорота — с неизбежностью в смерть. И всё же...

Когда Шостакович попытается восстановить «Мусоргский» вариант «Хованщины», он, конечно, почувствует давление времени, когда к огнепальному финалу «пририсует» начальную тему «Рассвета». У Мусоргского не было и не могло быть столь прямолинейного оптимизма. Петровские времена не были для него разрешением бед русской истории. Его опера начиналась рассветом, но заканчивалась заревом в ночи. И всё же трепетное чаяние «лучших времен» и воскресения в «Хованщине» есть. «Рассвет» вслед за самой чудовищной ночью — такая же неизбежность, как вращение Земли. И то, что было страшной историей, когда-нибудь станет *преданием*, легендой. В самом вступлении слышится и пушкинский вздох: «Преданье старины глубокой...» «Рассвет» словно совмещает два времени, год 1682-й и «сегодня», с его оглядкой на прошлое. Сама трагедия — это голос прошлого в настоящем.

Многомерная оптика позволила Мусоргскому достигнуть того, чего еще не знала музыка. Он свел разные силы в единую историческую судьбу, он сжал времена, совместив первый и последующий стрельцкие бунты, но через это воскресил самую Русь, ту, которая, казалось бы, давно ушла на дно истории. В «Хованщине» запечатлелась его способность воскрешать прошлое, его умение вслушиваться в древность, как в невидимый град Китеж.

«Хованщина» — трагическая музыкальная драма. Но в ней ощутимо и эпическое начало. И чувство соборного действия. Соборность живет в истории — даже когда разрушается жизнь. Это не только круговорот, перед лицом будущего история — *собирает*. На ней лежит отблеск высшего смысла.

*

Был ли он сломлен «единомышленниками»? Скорее — просто устал

после полугода крайнего творческого напряжения. Потому столь безропотно и «сокращал». *Будто бы сокращал.*

Дети — единственный народец, с которым ему было всегда хорошо. Одна из маленьких современниц, дочь певца Федора Комиссаржевского, припомнит, как они с визгом неслись в переднюю встречать любимого Мусорянина. И вот обе сестренки тянут его, большого, всклокоченного к роялю. И он тут же усаживается, одну пристраивает на коленки, другая садится сама — чуть ли не на его плечо. Они подсказывают своему большому доброму другу, что им запомнилось раньше, и он, тихо посмеиваясь, играет, напевает. Иногда — вдруг исполнит что-то совсем новое, и девчонки верещат от восторга.

Таким же его припомнит и Александра Николаевна Молас. В их семье он появлялся часто. Дети, заслышав знакомый голос, радостно кричат: «Мусорянин пришел, какое веселье!» После обеда их старший друг опускался в мягкое кресло, дремал. Ребяшня старалась не шуметь, и к самому креслу относилась с почтением: «Мусорянина кресло». Потом он, приободренный, присаживался к роялю. И начинались сначала его фантазии. Затем он аккомпанировал, хозяйка пела. И до вечера душа его жила в уюте.

Мир взрослых был иной. Даже с друзьями становилось тяжело. Он всегда шел «супротив», будь то враги его творчества или товарищи. И лишь немногие из взрослых принимали его творчество без оговорок.

Чуть менее чем через две недели после разгрома своего детища — отправит привет Горбунову, отметившему четверть века артистической деятельности. Скажет о «дорогом русским людям юбиляре». Не тогда ли была написана добрая, спокойная пьеса — «В деревне», посвященная тому же Ивану Федоровичу? В музыке запечатлелись несколько картинок сельской жизни. Форма — вольные вариации, как вольна сама жизнь в деревне.

Не было ли здесь воспоминаний о детстве, где Карево, Наумово, Жижицкое озеро, кудлатые деревья на острове, прибрежная осока, лодки на берегу, крестьяне, которые готовятся ставить сети? Или другие деревни, в которых он когда-то бывал — у Шиловской под Воскресенском, у Кушелевых в Волоке, у брата в Шилове...

Когда-то Пушкин тосковал в селе Михайловском, в ссылке: не хватало столичной жизни, светских разговоров. Но там поэт научился ценить иное общение: с няней, с ярмарочной публикой, когда, надев красную рубаху, пристраивался к народным певчим. Потому и напишет в Михайловском не только множество лирических шедевров, но и «Бориса Годунова». А 1830-

м, в другой деревне с магическим именем «Болдино», он взорвется множеством самых разных произведений: главы «Онегина», «Повести Белкина», «Моцарт и Сальери», «Скупой рыцарь», «Каменный гость», «Пир во время чумы», множество стихотворений — от «Мчатся тучи, выются тучи...» до «Пью за здоровье Мери...». В последние годы жизни Пушкин временами уже мечтает о «простой» деревенской жизни, далекой от дворцовых дразг, интриг, тесного мундира камер-юнкера... В стихах вздохнет:

На свете счастья нет,
Но есть покой и воля...

Этот покой и эта воля — запечатлелись и у Мусоргского: и тематически, с этим спокойным русским раздольем и плясовым наигрышем, и в той «вольной» музыкальной форме, в которой эти раздолье и покой запечатлелись.

Когда-то были «Уголки», «Воспоминания детства», «Няня и я», «Первое наказание»... Потом — «Расскажи мне, нянюшка...», «Мама, мама! Милая мама!...», «Ух ты, кот!...»... Теперь просто — «В деревне».

Всегдашний поклонник Гоголя, Мусоргский стал чаще и чаще приближаться к Пушкину. 1880 год был особенно замечателен. Летом в Москве открывали памятник, который уже становился символом русской культуры, русской истории, русского пути. В знаменитой «пушкинской речи» Достоевского зазвучат столь насущные слова о всемирной отзывчивости русской души. Всепримиряющие слова. Мусоргский давно ощущал это в себе самом. В нем отзывались и элины («Эдип»), и карфагеняне («Саламбо»), и библейский мир («Поражение Сеннахериба», «Иисус Навин», некоторые романсы). Здесь был и французский «Тюильрийский сад», и трубадур («Старый замок»), и «Два еврея, богатый и бедный», и «Пляска персидок», и так и не записанная «Немецкая слобода» в «Хованщине», и один из последних замыслов: «многонациональная» сюита «От болгарских берегов через Черное море, Кавказ, Каспий, Ферган до Бирмы». Последняя фраза в речи Достоевского завораживает современников: «Бог судил умереть Пушкину в полном развитии своих сил, и бесспорно Пушкин унес с собою в гроб некоторую великую тайну. И вот мы теперь без него эту тайну разгадываем».

Не тогда ли появилась — в ответ — и загадочная рукопись Мусоргского? На титуле: «Во имя Александра Сергеевича Пушкина».

Далее — чистые нотные листы, словно символическое изображение этой вечной пушкинской загадки. Эпиграф можно прочитать как предчувствие: «Ни слава, ни званье, ни доблесть, ни сила — ничто не спасет: судьба так велела!»

Он редко появлялся среди друзей, часто болел, много отдавал сил курсам. Однажды композитора посетит поэт Майков и будет поражен. Мусоргский спал в кресле, одетый во фрак. На столе стояли пустые бутылки. Более ничего в комнате не было.

Он уже уходил. Сам еще не верил, еще надеялся. Но — уходил. Год 1880-й — последний, величайший творческий взлет. Непонятый друзьями, не услышанный большинством современников, он вступил в год 1881-й. Год не только его личной трагедии, но трагедии всей русской истории.

1881-й

Красное опухшее лицо, сизый нос, некоторая одутловатость во всем облике... Обычный портрет Мусоргского последнего времени. Третий Филиппов будет уверять, что в последнее время Мусоргский и спать не мог лежа — дремал, сидя на диване, а утром не мог удержаться — пил водку, заедая яблоками. Но это — внешность. Только в Петербурге 1881 года он мог так выглядеть. Но Мусоргский уже почти не жил в современности. Он существовал не во времени, но во временах.

Начало 1881-го композитор встречает над нотными листами: готовит партитуру «Думки Параси». Но и это — дань современности. А в сумеречном январском воздухе уже различимы шаги судьбы.

Двадцатого Мусоргский аккомпанирует на вечере в петербургском собрании художников. На следующий день в Москве умирает Алексей Феофилактович Писемский. Вспоминал ли Модест Петрович свои встречи с ним, хотя бы в том же «Малом Ярославце»? Быть может, слышал в своем воображении, словно бы сызнава, его ладную, живую речь, полную «простецких» слов и забавных оборотов. Через неделю, в Петербурге, скончается Федор Михайлович Достоевский. Газеты взорвутся скорбными некрологами. На проводы стянется чуть ли не весь Петербург. Процессия двинется от дома писателя в Кузнечном переулке, по Владимирскому и Невскому проспектам. К двум часам траурное шествие, утопавшее в цветах и венках, достигнет Александро-Невской лавры. В этот день выйдет последний выпуск «Дневника писателя» Достоевского с его знаменитой пушкинской речью, — его покойный подготовил к печати за несколько дней

до смерти. 1 февраля Федор Михайлович найдет свой последний приют на Тихвинском кладбище Александро-Невской лавры.

Мрачные дни стали предвестием многих перемен. 4 февраля на литературном вечере в память писателя Мусоргский выйдет на сцену. Сядет за рояль. Из-под его пальцев зазвучат погребальные звоны. Звуки, дрожа, разносились по залу, исчезали в воздухе. Публика внимала еще одной потрясающей импровизации, которой не услышит более никто. Внимал этой фортепианно-колокольной музыке и портрет Достоевского в траурной рамке. И за этим погребальным звоном ощутимо дыхание собственной судьбы.

Он еще будет выступать в концертах. Еще его музыка успеет прозвучать то в одном зале, то в другом. Случайные посетители «Малого Ярославца» однажды увидят композитора. Мусоргский находился в самом плачевном состоянии.

Он погибал. Ему некуда было деться, некуда пойти. 11 февраля Модест Петрович заявится к Леоновой, смятенный, потерянный. И снова сырой петербургский туман застигает его биографию. Сразу ли Дарья Михайловна приютит бездомного музыканта? Или это случится чуть позже?

Вечером они — на вечере у генерала Соханского, отца их курсистки. Мусоргский аккомпанировал, как всегда, с блеском.

Когда дочь хозяина кончит петь, когда начнутся танцы, с Модестом Петровичем случится первый удар.

Скоро он оправится. Они уедут вместе с Леоновой. У дверей ее квартиры он в тягостной тревоге: боится оставаться один. Добрая Дарья Михайловна впустила к себе Модеста Петровича. Всю ночь продремал сидя, — боялся лечь.

Утром выйдет к чаю в бодром расположении духа. На вопрос Дарьи Михайловны ответит: «Чувствую себя хорошо». И вдруг — странно повернется и рухнет.

Казалось, он задыхается. К нему бросились, помогли. Послали за доктором. До вечера перенесет еще два припадка. Дарья Михайловна спешно созывает друзей Модеста Петровича.

Давние знакомые лица. «Бах» и Тертый Иванович убеждают: нужно лечь в больницу. За ним нужен постоянный уход, у Дарьи Михайловны это сделать труднее. Мусоргский боится оставлять гостеприимный кров. Потом все-таки поддается.

Тринадцатого февраля Модеста Петровича перевезли в Николаевский военный госпиталь. Доктор Бертенсон, — дабы получить разрешение, —

выдал композитора за своего денщика. Стасов успел переговорить с врачами. Ответ ждал безрадостный: быть может — год, быть может — не протянет и часу. Наступили тягостные дни.

Палата огромная. Он лежит один, справа от двери. Кругом — множество пустых кроватей. Они пугают воображение. Иногда он впадает в беспамятство. Потом снова приходит в себя. Вот пришли Бородин с Гриднинным. Вот появился Римский-Корсаков. Учеников и учениц к нему не пускали, чтобы не беспокоить.

«Вообще, кажется, это человек конченный, — черкнет Стасов Балакиреву, — но все-таки постараемся сделать для него что можно, хотя бы для последних только дней, а не для спасения его».

Милий Алексеевич собирался с Тertiем Филипповым в Москву. В ответ Стасову пишет: «Возможно, мы, вернувшись, не найдем уже Мусоргского, который, может быть, будет уже в могиле, а потому поскорее сообщите мне, где он окончательно устроен, в Николаевском сухопутном госпитале у Смольного или в клинике Боткина...»

Деловитые письма давних друзей. Они давно уже махнули на Мусорянина рукой. Христианин Балакирев убеждает Стасова, что угрюмая пустая палата — не самое страшное. «Это не беда, мне кажется, ему не бесполезно было бы знать даже о близости к смерти во многих отношениях». Милий беспокоится, что прислуга поддастся на уговоры Мусоргского и будет носить ему вино. Хвалит Леонову: «Должно быть, хорошее у нее сердце, если для нее возможно бескорыстно возиться с таким человеком, как Модест Петрович, и без всякой надежды на его улучшение».

Доброе сердце оказалось и у Мальвины Рафаиловны Кюи. Из летнего пальто Цезаря Антоновича она с прислужгой соорудила для Мусорянина халат мягкого серого сукна с малиновой байковой подкладкой.

Поначалу Стасов пытался было хлопотать о другой больнице. Но вот, навестив с Римлянином Модеста Петровича, услышал:

— Мне здесь нравится! Сколько я лазаретов перевидал в Преображенском полку!

К нему возвращалась его юность, его детство, его прошлое. Он пытался что-то рассказывать друзьям. Они слушали. После — жаловались, что Мусорянин сыплет странными историями, что, кажется, он помешан. Доктора находили болезнь печени, ожирение сердца, воспаление спинного мозга. Подозревали и начало падучей.

Но к концу февраля он начал поправляться. Словно вспомнил о своих крестьянских предках, живших по сотне лет. Мусоргский оживал. Похоже,

скоро мог бы уже и совсем встать на ноги. Друзей уверял, что никогда не чувствовал себя так хорошо, как нынче. Но за внешним облегчением — та же неумолимая поступь судьбы.

Первого марта император Александр II подпишет указ о привлечении земских и думских представителей к рассмотрению законопроектов. В этот же день он будет взорван народолюбцами. Россия срывалась с привычных исторических путей. Страшное будущее империи зашевелилось в этом жутком году. Мусоргский это будущее встречал на больничной койке.

В начале марта его постоянно навещает Репин. Пишет портрет композитора. На столе — кипы газет, друзья то разговаривают, то вычитывают тревожные новости. Мусоргский бодр, он уже думает о будущем. Голубушке Людмиле Ивановне черкнет записочку, где будет уверять, что скоро совсем поправится и приедет ее навестить.

Появится и Филарет. Приедет издалека повидать больного брата. Они душевно поговорят. Кито оставит денег...

Мусоргскому настрого было воспрещено принимать спиртное. Но близился день рождения. Он уговорил сторожа, приплатил ему двадцать пять рублей. Коньяк привычно побежал по телу, разгорячив кровь...

На следующий день его разбил паралич. Но он еще надеялся. 13-го пришел проведать Арсений. Модест Петрович говорил о планах.

Паралич неумолимо распространялся по всему телу. Мусоргский с трудом дышал. Но в конец не верил. Хотя в тот же день А. С. Суворину в газету «Новое время» полетит записка:

«Уважаемый Алексей Сергеевич! Не откажите в обязательности заявить, если еще возможно, в завтрашнем номере „Нового времени“ о безнадежном положении Мод. Петр. Мусоргского. Я только что от него, и сейчас были совершены последние предсмертные формальности. Страшный паралич, поразивший руки и ноги, подходит уже и к легким. Кончины его ждут с часа на час...

Прошу Вас заявить завтра потому, чтоб хоть подготовить публику к печальной утрате. Завтра уведомя Вас и о последующем.

Преданный Вам Гриднин»^[225].

Друзья, вспомнив мороку с родственниками Даргомыжского, которую пережили, готовя «Каменного гостя», решаются уговорить составить дарственную на имя Третья Филиппова. «За болезнью» композитора бумагу при свидетелях: Стасове, Римском-Корсакове, Гриднине, — подпишет Голенищев-Кутузов.

Весть о безнадежном больном собрала всех. Появлялись и Бородин, и «Милый оркестр», и «Донна Анна-Лаура». Их лица видел ослабший,

поседевший Мусорянин. Он был рад поболтать, но иногда начинал говорить что-то совершенно непонятное. Заходили и Направник с певцом Мельниковым, и поэт Яков Полонский с женой. Как всегда, «злая смерть» преподносила сюрпризы. 15-го, в воскресенье, ему стало лучше. Он оживился, в нем опять просыпалась надежда. То просил пересадить его в кресла, было неудобно перед дамами встречать их в постели. То вспоминал разные истории из своей жизни. Начинал мечтать, что поправится и поедет в Крым или Константинополь. На следующий день он, не зная, что уже 9-го ему исполнилось сорок два, ожидал своего дня рождения. Ночь на понедельник прошла спокойно. В пять часов сиделка у его постели вдруг услышала крик:

— Все кончено. Ах, я несчастный!

Мучился он недолго, всего несколько секунд. 16 марта, в тот день, который он всегда связывал со своим появлением на свет, началась посмертная судьба Мусоргского.

В 10 часов Михаил Иванов, музыкальный критик «Нового времени», столкнется у дверей в палату Мусоргского с графом Голенищевым-Кутузовым.

— Вы хотите видеть Мусоргского? Он умер.

В глаза критику бросилась холодная опрятность последнего пристанища композитора. Серые ширмы закрывали полкомнаты, за ними стояли пустые кровати. Взгляд запечатлел шкаф, конторку, два стула, два столика. На них лежали газеты, несколько книг. Название одной осталось в его сознании навсегда: «Гектор Берлиоз. Об инструментовке».

Кровать Мусоргского стояла справа от двери. Он лежал, покрытый большим серым одеялом. Если б не мертвая бледность лица и рук, можно было думать, что композитор заснул.

*

Год 1881-й — год потрясенной России. Скоро начнется суд над цареубийцами. Начнутся времена, о которых один из проницательнейших поэтов XX века, Георгий Иванов, скажет: «Каждому — от царя и его министров до эсеров, охотившихся за ними с бомбами, — искренне казалось, что они не пилят сук, на котором сидят, а, напротив, предусмотрительно окапывают тысячелетние корни „исторической России“, удобряют каждый на свой лад почву, в которую эти корни росли».

Семнадцатого марта в церкви Николаевского военного госпиталя будет отслужена первая панихида по усопшему. В тот же день Стасов заедет на Передвижную выставку, передаст портрет покойного кисти Репина. Крамской, увидев Мусоргского, глянувшего с полотна, поражен: «Это что-то совсем новое! Что за письмо, что за лепка! И все это в каких-нибудь четыре сеанса — просто невообразимо!!!»

Вечером, на второй панихиде, будет царить полумрак. Свет был тускл. В головах покойного стоял венок от консерватории. По сторонам к гробу прильнули еще несколько венков. В ногах стояли кадки с цветами. Из многочисленных лиц взор мог выловить Стасова, Корсаковых, Бородина в генеральском мундире, Кюи, Направника, Мельникова, Лядова. В воздухе лилось «Со святыми упокой». Звучало проникновенно. Рыданий слышно не было.

Филиппову при поддержке Победоносцева удалось выхлопотать даровую могилу на Тихвинском кладбище. Там, где недавно нашел вечный покой Федор Михайлович Достоевский, теперь должен был найти последнее пристанище Мусоргский.

Восемнадцатого марта прах композитора двинулся к Александроневской лавре. Корсаков беспокоился, что распорядители плохо знают дорогу. Балакирев волновался, готов ли крест, и поехал к лавре ранее других. Процессия шла молча. Пения не было. В воротах лавры несколько голосов затянуло «Святой Боже», следом запели почти все. С этим неподготовленным хором гроб и внесли в Духовскую церковь.

Здесь уже было много народу, но храм заполнялся и заполнялся. В проповеди зазвучали слова о силе музыки, о том, что талантливые композиторы России сейчас особенно нужны. Началось отпевание. Стасов хлопотал, добывая свечи для новых и новых рук.

После отпевания понесли венки, — их набралось уже более двадцати, среди прочих — и те, что некогда были поднесены на премьере «Бориса» и отняли у Мусоргского столько душевных сил. Потом подняли гроб, и он поплыл на руках к месту погребения. У могилы собралось столько народу, что стало тесно. Моросил мелкий холодный дождь. Когда гроб опустили в склеп, повалил снег, большими хлопьями. Мельников прочитал присланные стихи композитора Григория Яншина, — тот по болезни отсутствовал. После ждали речей. Долго стояли в безмолвии. Молчал даже говорун Стасов. Корсаков громким голосом сообщил «Баху», что пересмотрит рукописи покойного и все, что только можно, начиная с «Хованщины», подготовит к печати. У многих отлегло от сердца. Публика начала расходиться. Склеп с прахом покойного закрыли. Потом поставили белый

деревянный крест, о котором так хлопотал Балакирев. Венки до того несли на шестах, теперь их водрузили у могилы. Последний приют Мусоргского стал похож на цветочную беседку.

После похорон Иван Федорович Горбунов навестит дорогой им с Мусоряниным «Малый Ярославец». Балакирев возьмется хлопотать о статье для «Вестника Европы», которую мог бы написать «Бах». Стасов получит письмо от Репина: Илья Ефимович прислал четыреста рублей, полученные им за портрет. Просил употребить их на похороны или на памятник.

Дарья Михайловна вернется домой в окружении своих воспитанниц. Будет сидеть в слезах и неутешном горе. Ученицы успокаивали ее как могли, уверяли, что никогда не забудут Модеста Петровича, что свято сохраняют в себе то, чему он учил. Она кивала головой, говорить не могла. Курсы без Мусоргского становились бессмыслицей.

Посмертная судьба начиналась с писем. Энергичный Стасов забросал всех знакомых просьбой прислать хоть какие-нибудь воспоминания о покойном. Но времена были трудные. После убийства императора писать длинные послания побаивались. Ответы придут кратенькие, не очень выразительные. Только Бородин даст дивное изображение юного Мусоргского, с которым он виделся еще до их долгой и настоящей дружбы.

Начнут приходить к «Баху» и другие послания, с сожалениями, соболезнованиями. Шестакова всплакнет, написав свое письмецо. Уверяла, что как только поправится, в первую очередь навестит могилу Мусоргского. Александра Николаевна Молас после рокового 16 марта уже не сможет устраивать у себя вечера. Без Мусорянина даже думать тяжело было о подобных встречах.

В апреле Цезарь Антонович поместит свой критический этюд о покойном товарище. Последняя фраза через многие годы заставит ценителей или улыбнуться, или покачать головой: «Правда, в созданиях Мусоргского есть крупнейшие недочеты и недостатки, но без этих недостатков Мусоргский был бы гением». В мае появится некрологическая статья Николая Ивановича Компанейского. Он ставил покойного рядом с Глинкой, Даргомыжским и Серовым. Следом в двух номерах «Вестника Европы» появится знаменитая статья Стасова. Он закончит не сравнительным иконостасом композиторов, но скажет лишь, что подлинная оценка Мусоргского — «задача будущего времени и будущих поколений». Про себя он давно уже не сомневался, что покойный друг его — гений. Не раз и сам ему говорил об этом. Но эту оценку даст только в письмах.

Осенью в Мариинке возобновят «Бориса Годунова». 11 декабря на

представлении встретятся Балакирев, Стасовы, чета Корсаковых, чета Бородиных. Настроение было мрачное. Бородин то и дело смахивал непрошеную слезу. В сцене смерти Бориса он не выдержал, поднялся и вышел из ложи.

ВМЕСТО ПОСЛЕСЛОВИЯ

Самый русский из русских композиторов... В музыке его не просто трепетала народная душа. Он с равной отчетливостью ощущал и мужика, и боярина, и стрельца, и подьячего, и юродивого, и раскольницу, и царя, и сиротку. Чувствовал душу России и в XIX веке (его романсы и песни), и в XVII («Хованщина»), и в XVI («Борис Годунов»).

Самый необыкновенный из композиторов...

Самый непроницаемый... Неизвестность стала частью не только его жизни, но и его посмертной судьбы. Он сам не пустил современников на многие страницы своего бытия. Остались слухи — о письмах, которые уносит в могилу любимая женщина, остались посвящения, где подзаголовки напоминают иной раз записную книжку или пометку на полях, пряча от чужих взоров подробности, оставляя лишь трепетный намек.

Все, чего только ни касался Мусоргский, словно обречено было на исчезновение. Растворился в русской истории дом в Кареве, и к началу века Вячеслав Каратыгин застанет на родине композитора лишь жалкий флигель от бывшего строения. В 1885 году будет открыт памятник Мусоргскому, с горельефом, с металлической решеткой, по которой бежали золотистые ноты — несколько тем из его сочинений. Пройдут времена, и в 1930-е годы, уже в иной, Советской России, памятник передвинут, решетка исчезнет, могила композитора уйдет под асфальт новой площади. Та же судьба постигнет и места последнего упокоения его товарищей: Бородина, Римского-Корсакова, Балакирева.

Если бы XIX век способен был бы сохранить все импровизации Модеста Петровича или те варианты сочинений, которые слышали современники, наследие Мусоргского могло, по меньшей мере, удвоиться. Он же не успевал записать даже основное, годами вынашивая в голове.

Но и погибшие сочинения — не просто исчезли. Они тоже превратились в легенду, в «мифологию Мусоргского». Можно вздохнуть о хоре раскольников, построенном на «пустых» квартях, или о знаменитой педали в «Ночи на Лысой горе», восхищавшей Стасова и раздражавшей Корсакова. А современники слышали и «Узника Петропавловской крепости», и — в «Детской» — «Ссору детей», и какие-то наброски музыкальной драмы «Пугачевщина», за которой встает еще одна ненаписанная опера «Бирон», отрывок из которой Мусоргский «вроде бы»

играл нескольким из своих преданных слушателей.

Однажды будет опубликовано духовное сочинение «Ангел вопияше». Традиция духовного пения настойчиво приписывала сочинение перу Мусоргского. Если услышать эту дивную хоровую вещь, сомнений в авторстве не останется, настолько «по-мусоргски» оно звучит. Но и эта «дымка» над сочинением — когда написано? при каких обстоятельствах? — возвращает «Ангела вопияше» в область преданий.

Римский-Корсаков после смерти своего давнего товарища берется за его рукописи. Он честно выполнил свой долг перед покойным. Но воскрешал его сочинения в том виде, какой считал единственно приемлемым. Он не только одел его оперы в свои оркестровые одежды. Не только менял тональности отдельных номеров и «выправлял» голосоведение. Но вмешивался и в саму драматургию. И уже в последующие годы подлинники заслоняются трактовками Корсакова, и не отдельных вещей, но почти всей музыки композитора. «Не было композитора Мусоргского. Был композитор Мусоргский-Римский-Корсаков». Это устойчивое мнение еще очень сильно в 70-е годы XX столетия. Оно может показаться принижением того, что было сделано Модестом Петровичем. Но в этом решительном «не было» заключено не только сомнительное превосходство людей, окончивших консерваторию, над гениальным «недоучкой». Мусоргский и здесь, в своих сочинениях, превращается в легенду.

«Варварский перевод с гениального подлинника». — Так определил некогда Пушкин поэзию Державина. Формула исключительной точности, если исходить из ощущений просвещенного человека начала XIX века. В XX столетии многие поэты услышат в «варварстве» этого «перевода» ту самую *мощь подлинника*, которую не могли расслышать в 1820-е и 1830-е.

«Мусоргский оставил лишь черновики»... — мнение слишком часто повторяемое, чтобы остаться незамеченным. Но глубинная мощь этих «черновиков» настолько превосходит то, что было до этих самых «черновиков», что «рваные», «незакругленные» произведения Мусоргского не только ломают привычную эстетику восприятия музыкального произведения, но и заражают этой энергией даже тех, кто изначально был «предубежден». И Серов, услышавший «Савишну», невольно восклицает: «Шекспир в музыке!» И Римский-Корсаков, сознавая не только в любви к «Годунову», но и в ненависти к нему, всё равно начинает «настраивать» произведение Мусоргского на свой более «классичный» слух.

Черновик может оказаться не только следом запечатленной в рукописи энергии творчества, его «протуберанцев». Мусоргский — это взрыв

«сверхновой», который изменил человеческое восприятие искусства звуков и, вместе с тем, — историю музыки. Воздвигнув свои ошеломительные звуковые «вертикали», Мусоргский собирал русское пространство, как собирает его звук гигантского колокола. Его опера родственна — своим строением — церковной службе, только вместо истории о земном пути Иисуса Христа и его воскресении в драме Мусоргского предстает история земного пути России. Потому-то он и явил не только отдельные произведения, но и особое, *соборное* понимание истории, где никакое деяние не пропадает, но вращается в общую трагедию.

И та же соборность втягивает в его орбиту все новых и новых приверженцев, толкователей, обожателей. Как не поразиться этому странному обстоятельству: «Хованщину» доводит до полного завершения, с неизбежностью искажая самый смысл произведения, — Римский-Корсаков. Потом, и приближаясь к подлиннику и все-таки заново искажая его, — Шостакович. К последней сцене — в годы посмертного триумфа Мусоргского во Франции — успеют приложить свои силы еще два истолкователя и редактора — Игорь Стравинский и Морис Равель.

«Сорочинскую ярмарку» попытаются воплотить в окончательном виде и Шебалин, и Николай Черепнин. Чуть ранее свою руку приложит и Анатолий Лядов. За «Женитьбу» возьмется старик Кюи, потом ее допишет по-своему Ипполитов-Иванов. В эмиграции ту же работу — тоже по-своему — проделает второй Черепнин, Александр.

«Картинки с выставки» так и будут существовать в двух фортепианных редакциях — Мусоргского и Корсакова. Морис Равель создаст известнейший оркестровый вариант. Он всем замечателен, только в «Богатырских воротах» выдающийся француз все-таки не смог передать звучание русских колоколов. Позже появятся и другие переложения — и для фортепиано с оркестром, и для органа. Корсаков даст свою редакцию «Ночи на Лысой горе», но выживет и одна из ранних редакций самого автора.

Мусоргский втягивал в работу новых и новых музыкантов, он давал простор *сотворчеству*. Есть две устойчивые редакции «Хованщины». Исследователи готовы различить целых семь авторских редакций «Бориса Годунова». К ним прибавились еще две — всё тех же Римского и Шостаковича. Появится и еще одна, собравшая все, что автор в то или иное время из оперы исключал. Музыка Мусоргского излучает особую, непостижимую энергию. Она притягивает, заставляет возвращаться вновь и вновь — одного, другого, третьего...

Ушедший из жизни в 42 года, он заставил — посмертно — работать

над своими произведениями огромную массу музыкантов, породив целое содружество, которое только и связано было воедино его личностью и его творчеством. Энергию Мусоргского в разные годы вбирали в себя Римский-Корсаков, Дебюсси, Равель, Шостакович, Яначек... И это лишь самые громкие имена. А если взять чуть шире, где его мощь проявилась не столь прямо, но все-таки заметно «зацепила», с неизбежностью появятся имена: Скрябин, Рахманинов, Стравинский, Мясковский, Мосолов, Рославец, Свиридов, Гаврилин...

Не случайно Римский-Корсаков, оставаясь в полной уверенности, что «улучшил» сочинения своего товарища, все-таки заметит, что и возвращение к подлиннику — возможное дело будущих времен. Мусоргский преобразил музыку XX века. Сам же — ушел в предание.

Когда-то легендарный Китеж не то погрузился в прозрачные воды Светлояра, не то стал градом невидимым. И с той поры лишь звоны, вечные звоны доходят изредка до чутких ушей.

Китеж ждет своего часа. И музыка Мусоргского — тоже существует во все новых воплощениях. Это не Китеж легенды, но Китеж живой истории. И она способна не только рассказать о прошлом, о «соборном начале» русского бытия. Она готова воскресить и то далекое, извечное, которое всегда светится в настоящем и говорит об общем будущем.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Кареве. Пруд на усадьбе Мусоргских



Пошивкино. Церковь Одигитрии. Рисунок П. Дудко



М. П. Мусоргский — офицер. 1856



Церковь Петра и Павла, во дворе помещалась школа Святого Петра, где учился М. П. Мусоргский



А. А. Герке, пианист, педагог М. П. Мусоргского



Исаакиевская площадь в Петербурге. С акварели В. Садовникова



Модест Мусоргский с братом Филаретом. 1858



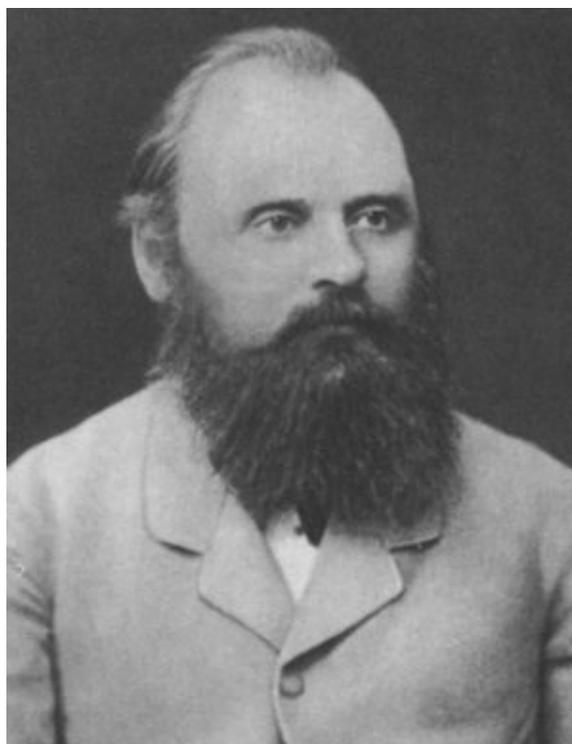
М. И. Глинка



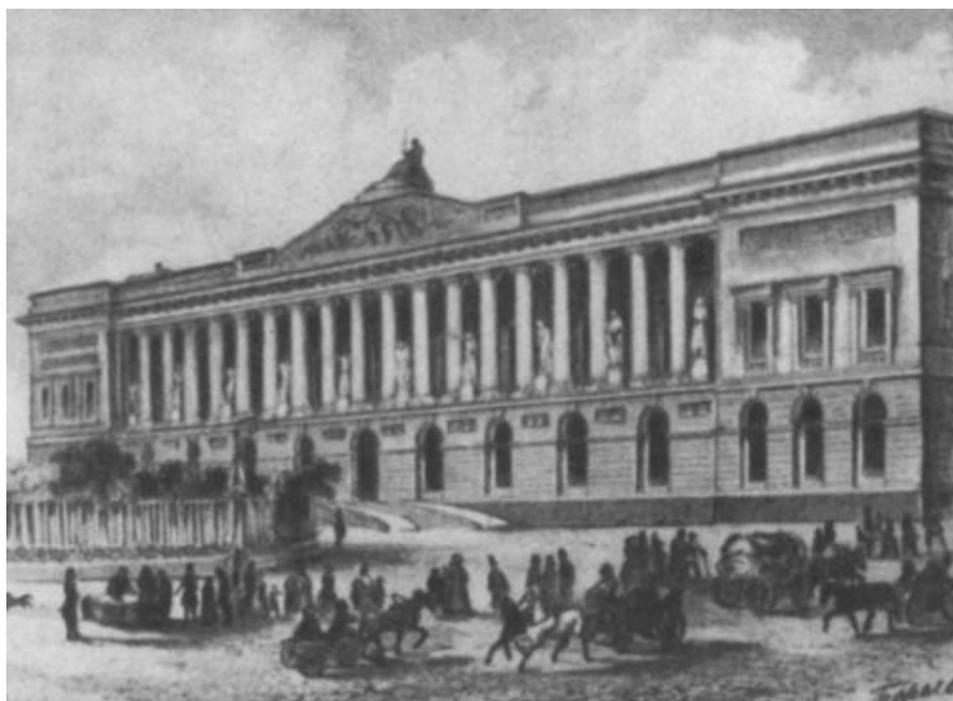
А. С. Даргомыжский



В. В. Стасов



М. А. Балакирев



Здание Публичной библиотеки в Санкт-Петербурге



Красная площадь в Москве



А. П. Бородин



Ц. А. Кюи



Н. А. Римский-Корсаков



Л. И. Шестакова



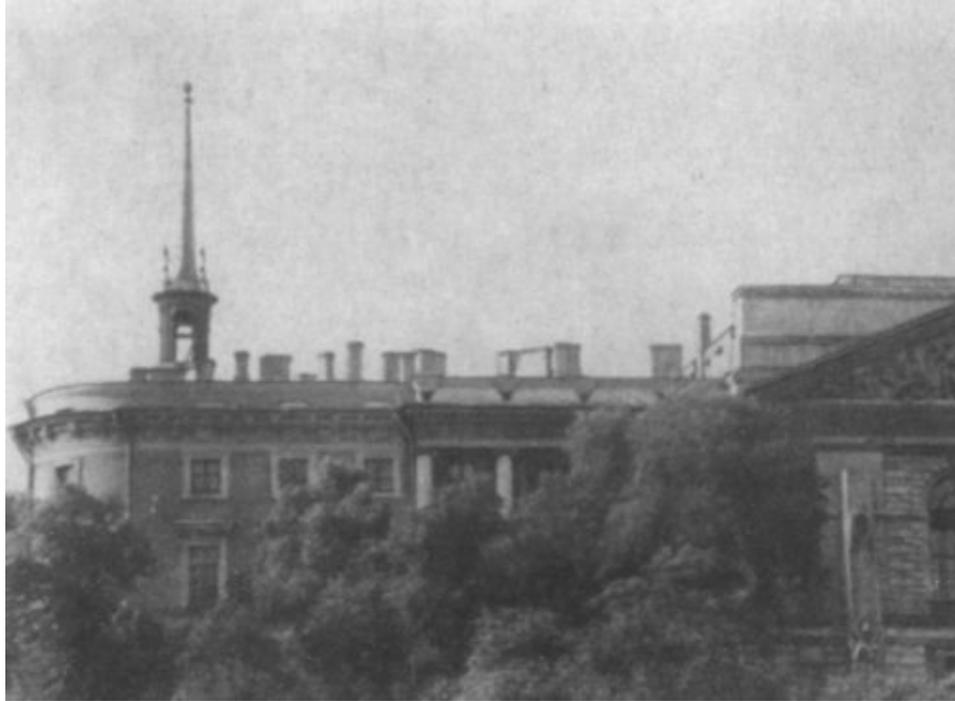
Сестры Александра Николаевна



и Надежда Николаевна Пургольд



Ю. Ф. Платонова, солистка Мариинской оперы



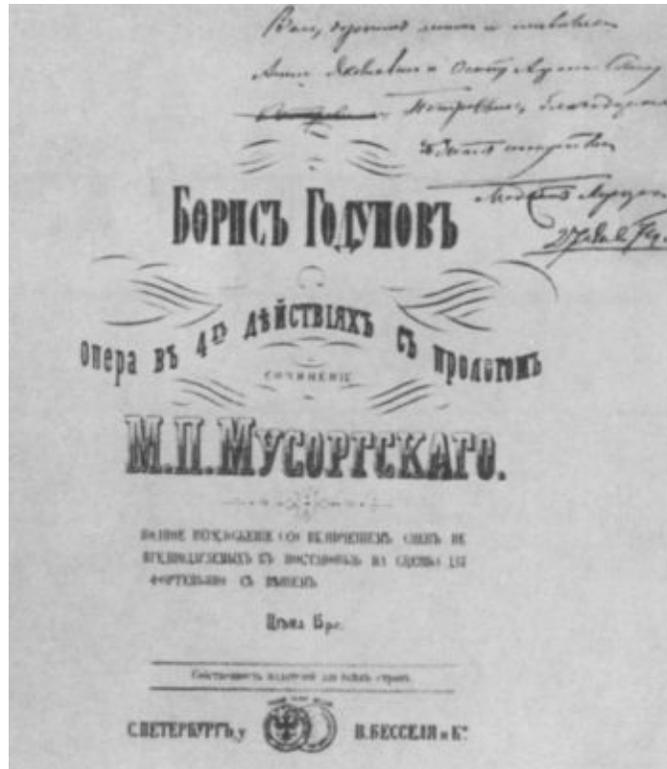
Инженерный замок



О. А. Петров, прославленный бас



В. В. Никольский



Прижизненное издание оперы М. П. Мусоргского. 1874



Э. Ф. Направник, главный дирижер Мариинского театра



Эскиз декорации для сцены «Царская дума» работы М. Шишкова



О. А. Петров и Г. П. Кондратьев в ролях Варлаама и Мисаила



Русский раёк. Литография. 1857



«Ряёкъ». Обложка издания



М. П. Мусоргский. 1873



М. П. Мусоргский. Портрет работы С. Александрова



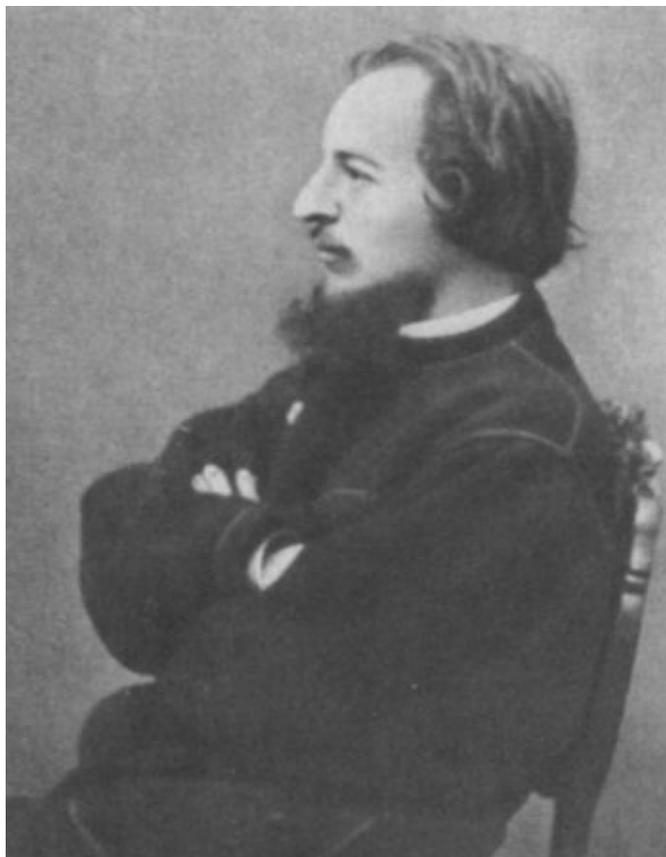
А. А. Голенищев-Кутузов



В. В. Верещагин



«Забывтый». Художник В. В. Верещагин



В. А. Гартман



Рисунок В. А. Гартмана «Богатый еврей»



Рисунок В. А. Гартмана «Бедный еврей»

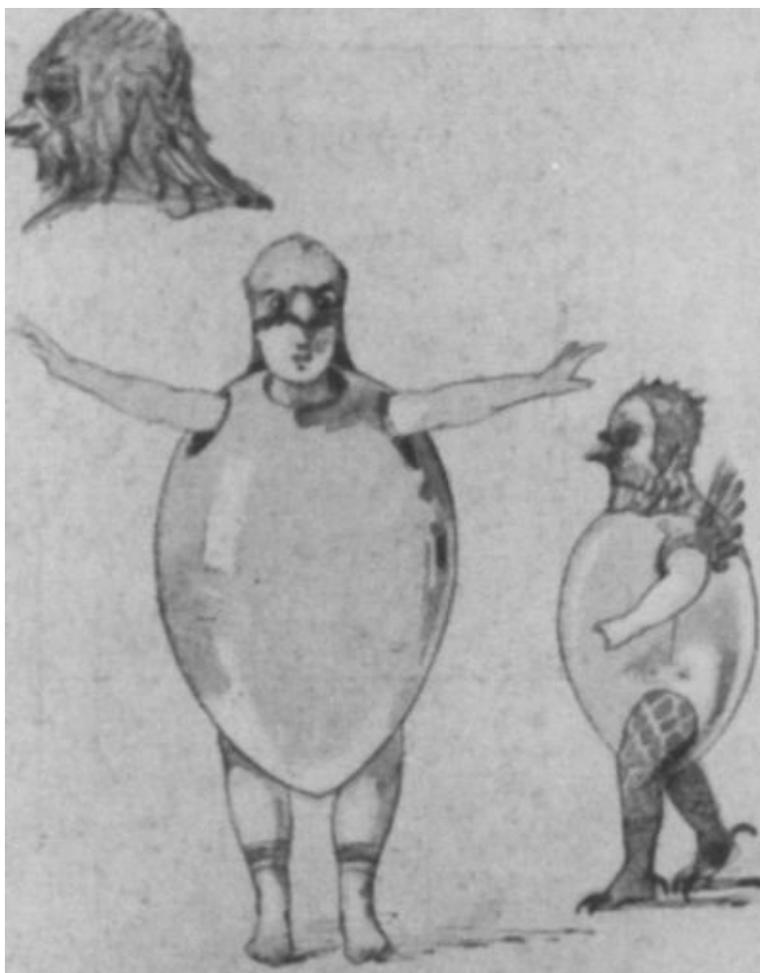


Рисунок В. А. Гартмана. Эскиз костюма к балету «Трильби»



Рисунок В. А. Гартмана. «Катакомбы»

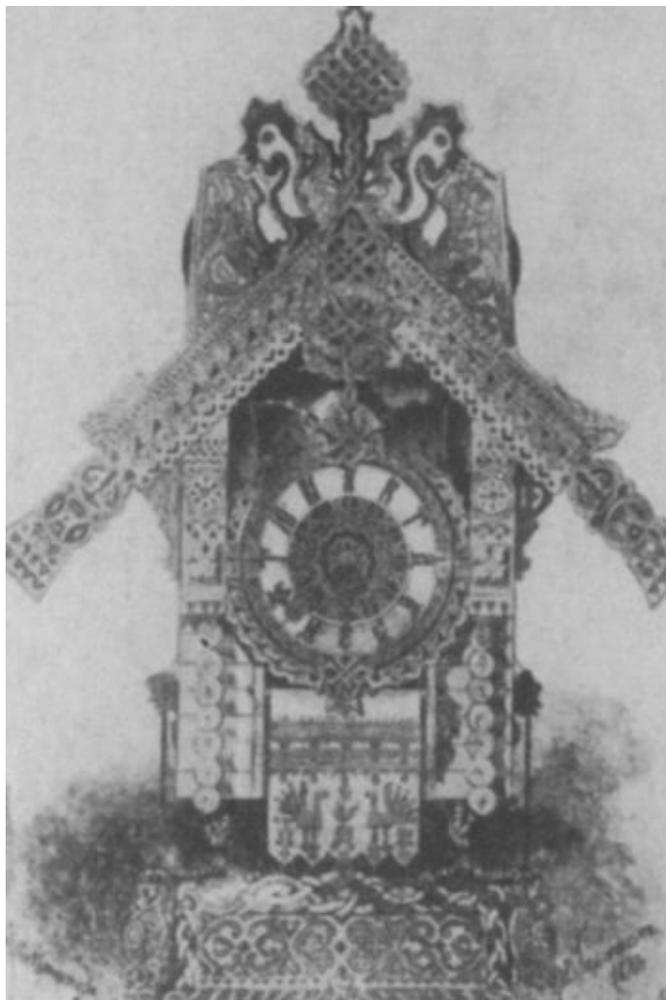


Рисунок В. А. Гартмана. Эскиз часов в форме избушки Бабы-яги

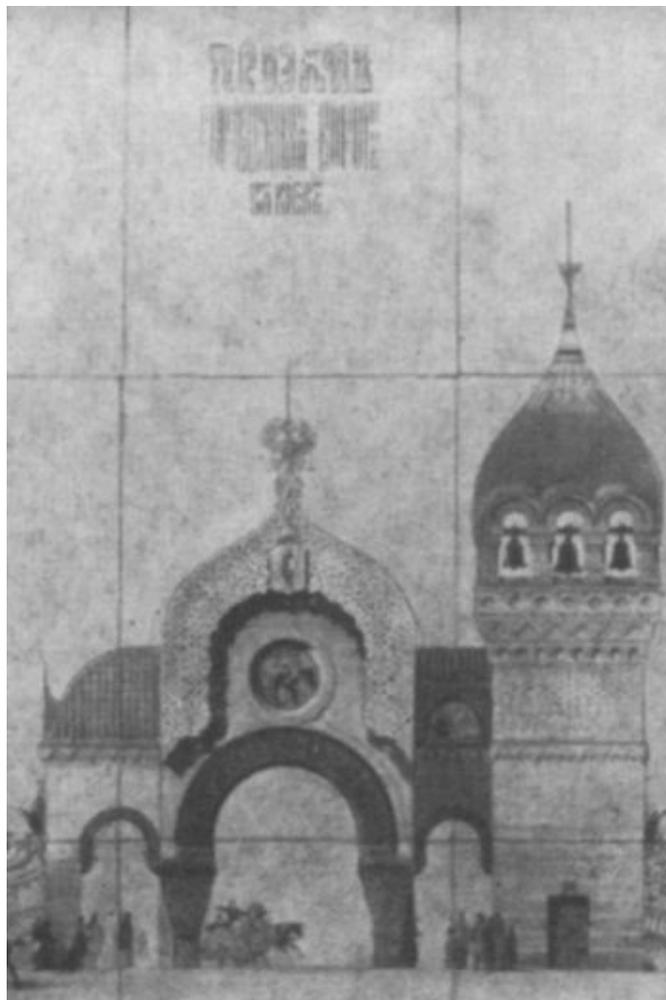


Рисунок В. А. Гартмана. Эскиз ворот в Киеве



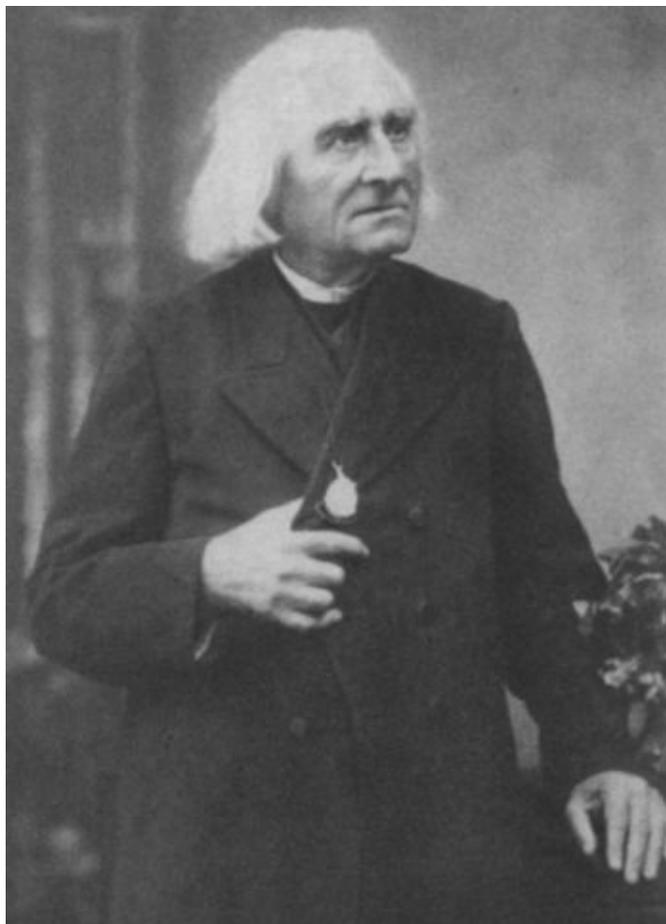
М. М. Антокольский. Портрет М. В. Васнецова



И. Е. Репин. Портрет М. В. Васнецова



Из цикла «Песни и пляски смерти». Автограф М. П. Мусоргского



Ференц Лист



«Детская». Титульный лист издания, иллюстрированный И. Репиным



«Утро стрелецкой казни». Картина В. Сурикова

Фототипическое издание
 15 июля 1978
 Мусоргский

Новороссийск

купонам, выданным в
 в моем магазине

М. Мусоргский

Мамулячки

1. Мамулячки (фрагмент)
2. Мамулячки (фрагмент)
3. Мамулячки (фрагмент)
4. Мамулячки (фрагмент)
5. Мамулячки (фрагмент)
6. Мамулячки (фрагмент)
7. Мамулячки (фрагмент)
8. Мамулячки (фрагмент)

М. Мусоргский
 7 июля 1944

Лист из тетради М. П. Мусоргского



Дача в Царском Селе



«Парася и парубок». Рисунок И. Репина



«Аю-Даг». Картина В. Верещагина



Д. М. Леонова, певица



И. Ф. Горбунов, актер, писатель



М. П. Мусоргский и П. А. Наумов. 1880



Т. И. Филиппов



М. П. Мусоргский. Зима 1880/81 (?) г.



Л. Б. Бертенсон



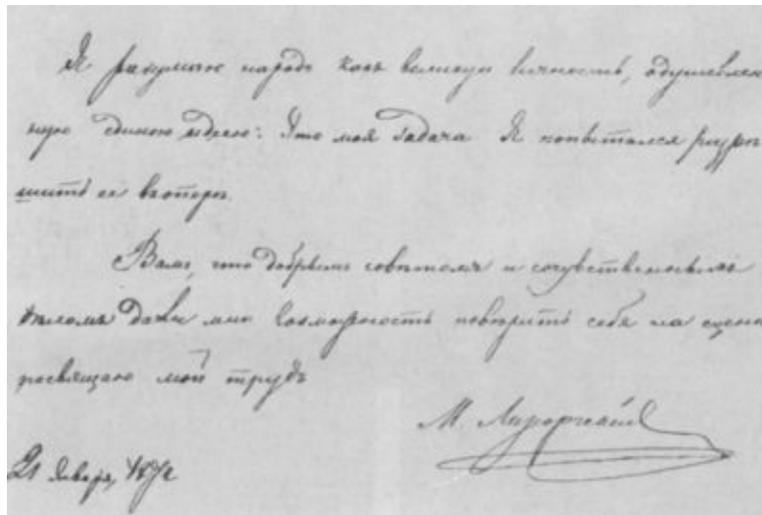
Б. В. Асафьев



П. А. Ламм



Памятник М. П. Мусоргскому на каревском холме



Автограф М. П. Мусоргского

ОСНОВНЫЕ ВЕХИ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА М. П. МУСОРГСКОГО

1828, 17 октября — венчание Петра Алексеевича Мусоргского и Юлии Ивановны Чириковой.

1833 — Петр Алексеевич Мусоргский, рожденный от дворянина Алексея Григорьевича Мусоргского и крепостной Ирины Георгиевны Ивановой, в возрасте 35 лет получает дворянство.

1835 — после смерти первых двух детей П. А. и Ю. И. Мусоргские оставляют имение в Полутине и переселяются в Карево.

1836 — в Кареве рождение сына Филарета Петровича Мусоргского.

1839, 9 марта — в селе Кареве Торопецкого уезда Псковской губернии родился Модест Петрович Мусоргский. (Сам композитор ошибочно считал днем своего рождения 16 марта.)

18 марта — крещен в Кареве. Крестным отцом будущего композитора были его дядя, Иван Иванович Чириков, и бабушка, Ирина Георгиевна Мусоргская.

1840-е гг. — под руководством матери проходит начальную школу игры на фортепиано. Из самых ярких впечатлений детства — русские сказки, которые слышал от няни.

1845, 30 ноября — П. А. Мусоргский подает прошение на Высочайшее имя о внесении в шестую часть дворянской родословной книги его сыновей.

1846 — в семилетнем возрасте Модест Мусоргский играет небольшие сочинения Листа.

1848 — в девять лет при большом обществе Мусоргский исполнил большой концерт Фильда.

1849, август — отец перевозит детей в Петербург, отдав их в Петропавловскую школу. Мусоргский начинает брать уроки фортепианной игры у известнейшего педагога А. Герке.

1851, осень — Филарет Мусоргский зачислен в Школу гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров. Модест Мусоргский продолжает учебу в приготовительном пансионе Комарова.

В течение года — за успешное исполнение в домашнем концерте концертного рондо Герца А. Герке, всегда строгий к своим ученикам, подарил Мусоргскому сонату Бетховена As-dur.

1852, 1 сентября — Модест Мусоргский зачислен в Школу

гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров.

1852–1856 — пребывание Мусоргского в Школе гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров в Петербурге. Каждое лето воспитанники Школы выступали в лагерь под Царское Село. Мусоргский неизменно входил в десятку лучших учеников. В эти же годы он продолжает брать уроки фортепианной игры у А. Герке. Среди воспитанников Школы зарекомендовал себя как отличный пианист. Участвовал в церковном хоре юнкеров, проявлял неизменный интерес к духовной музыке. В эти же годы юный Мусоргский увлекался изучением истории и чтением немецкой классической философии, пытался переводить с немецкого сочинения И. К. Лафатера. Последние годы пребывания в Школе — начало увлечения оперой, по преимуществу итальянской.

1852 — вышло из печати первое сочинение Мусоргского «Полька „Подпрапорщик“» для фортепиано, посвященная товарищам по Школе.

1853, 14 апреля — кончина отца, Петра Алексеевича Мусоргского.

1853, октябрь — Турция, а следом Великобритания и Франция объявили войну России. Начало Крымской войны.

1854, 3 июля — согласно приказу Его Императорского Высочества все военные известия с Крымской войны читают воспитанникам на вечерней переключке.

17 октября — первая бомбардировка Севастополя, с которой начинается его героическая защита.

1855, 18 февраля — кончина императора Николая I.

19 февраля — присяга воспитанников Школы гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров новому императору Александру II.

27 февраля — Мусоргский вместе с другими воспитанниками Школы гвардейских подпрапорщиков принимал участие в церемонии перенесения праха Николая I из Зимнего дворца в Петропавловский собор.

9 марта — панихида по императору Николаю I в церкви Школы гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров.

11 июня — Филарет Петрович Мусоргский из Школы гвардейских подпрапорщиков зачислен в Преображенский полк.

27 августа — после жестоких потерь, русские войска оставляют Севастополь.

1856, 1 февраля — предварительная договоренность об условиях заключения мира в Вене и конец Крымской войны.

16 июня — по окончании Школы гвардейских подпрапорщиков и

кавалерийских юнкеров Мусоргский определен в Преображенский полк прапорщиком.

22 июня — Мусоргский отправлен в резервный Преображенский полк.

8 октября — по расформированию резервного полка Мусоргский переведен в Преображенский полк. Здесь находит друзей, увлеченных музыкой.

Октябрь — знакомство с молодым военным медиком А. П. Бородиным во 2-м военно-сухопутном госпитале во время дежурства. Встречи с Бородиным в течение некоторого времени на вечерах у главного доктора госпиталя. Неизменный успех Мусоргского-пианиста на этих вечерах.

Осень — интерес к оперному театру с критическим отношением к популярной в те годы опере итальянской. Попытка сочинить оперу на сюжет книги Виктора Гюго «Ган Исландец».

В ту же осень произошло знакомство Ц. А. Кюи с М. А. Балакиревым, которое знаменовало зарождение музыкального содружества, которое войдет в историю русской музыки как «балакиревский кружок», «новая русская школа», «Могучая кучка».

Конец 1856 — начало 1857 — Ф. А. Ванлярский, полковой товарищ Мусоргского, знакомит его с композитором А. С. Даргомыжским. Исключительные способности Мусоргского-пианиста сделали его желанным гостем на вечерах Даргомыжского.

1857, лето — с некоторыми перерывами Мусоргский находится в длительном отпуску.

15 октября — прибытие из отпуска в полк.

16 октября — написана фортепианная пьеса «Воспоминание детства». *Декабрь* — у А. С. Даргомыжского Мусоргский познакомился с М. А. Балакиревым и Ц. А. Кюи. С этого времени постоянно берет уроки у Балакирева, которые быстро переходят в приятельские беседы. С Балакиревым в четыре руки они переиграли произведения множества композиторов от эпохи барокко до современных, включая русских — М. И. Глинку и А. С. Даргомыжского.

1858, начало — через Балакирева познакомился с художественным и музыкальным критиком В. В. Стасовым и начинающим композитором А. С. Гуссаковским. Под руководством Балакирева начинаются систематические попытки сочинять музыку, по преимуществу фортепианную. В музыкальные занятия входит и переложение для фортепиано инструментальной и оперной музыки русских и европейских композиторов.

18 апреля — написана песня «Где ты, звездочка?» на слова Н. Грекова.

1 мая — Мусоргский подает прошение об отставке «по домашним обстоятельствам».

Май — у постели тяжело больного Балакирева знакомится с юристом и любителем музыки Д. В. Стасовым, братом В. В. Стасова. *Конец весны* — начало работы над оперой «Эдип» по мотивам драмы Софокла.

4 июня — первый опыт инструментовки — собственный романс «Где ты, звездочка?».

5 июня — подписан приказ Александра II об отставке Мусоргского.

Лето — братья Мусоргские в деревне Тихвинского уезда на свадьбе их товарища по Школе гвардейских подпрапорщиков барона Менгдена, где остаются на некоторое время. Тогда же — первые признаки нервной болезни.

23 июля — отъезд братьев Мусоргских из деревни в Петербург.

31 июля — написана песня «Отчего скажи, душа девица».

Август — переводит письма Лафатера о «состоянии души после смерти». Сочиняет сонату Es-dur для фортепиано (осталась в набросках).

6 сентября — закончен романс «Желание сердца», посвященный невесте Кюи, Мальвине Бамберг.

Осень — вместе с Балакиревым читают «Манфреда» Байрона, который произвел на Мусоргского неизгладимое впечатление.

Сентябрь — поездка Мусоргского по маршруту Москва — Муром — Владимир — Нижний Новгород.

Октябрь — возвращение в Петербург.

18 октября — участие в спектакле «Прямо набело».

19 ноября — закончена партитура Scherzo B-dur.

25 ноября — закончено фортепианное Скерцо cis-moll.

25 декабря — участие вместе с братом в коллективном сочинении программы оперы «Ночь на Иванов день» в трех действиях по повести Гоголя «Ночь накануне Ивана Купала».

В течение года — сочинена застольная песня «Веселый час» на слова А. Кольцова.

1859, *23 января* — закончена первая редакция «Сцены в храме» из трагедии «Эдип в Афинах».

22 февраля — участие в комической опере Ц. А. Кюи «Сын мандарина», где Мусоргский исполнял главную роль мандарина Кау-Цинга. Среди знакомых уже признан особый комический талант Мусоргского.

Начало мая — отъезд Мусоргского в имение Шиловских Глебово, Московской губ., близ г. Воскресенска.

Июнь — посещение Москвы, которое оставило неизгладимое

впечатление в душе композитора, связанное с историей России.

Август — возвращение из Глебова в Петербург. Повторение нервной болезни, которую Мусоргский объяснит в письме к Балакиреву как «мистицизм, смешанный с циническою мыслью о божестве».

26 сентября — написана пьеса для фортепиано «Детские игры. № 1 — Уголки».

1 октября — закончена пьеса «Страстный экспромт» с подзаголовком «Воспоминание о Бельтове и Любе», написанная под впечатлением романа А. И. Герцена «Кто виноват?» и посвященная Н. П. Опочининой.

Осень — вторая встреча с А. П. Бородиным на вечере у общего знакомого. Бородин поражен новизной исполненного Мусоргским скерцо В-dur.

В течение года — написан «музыкальный рассказ» для голоса с фортепиано «Листья шумели уныло» на слова А. Плещеева.

1860, 11 января — по инициативе Д. В. Стасова в концерте Русского музыкального общества (РМО) под управлением А. Г. Рубинштейна исполнено Скерцо В-dur Мусоргского.

17 января — положительный отзыв А. Н. Серова на Скерцо Мусоргского.

25 января — новая редакция «Сцены в храме» из трагедии «Эдип».

1 марта — окончание партитуры «Сцены в храме» из трагедии «Эдип».

28 мая — вторая редакция пьесы для фортепиано «Уголки».

Конец мая — отъезд в Глебово, к Шиловской. В Глебове возобновились симптомы нервной болезни. Работа над оперой «Эдип» и фортепианной сонатой. Замысел произведения с шабашом ведьм на Лысой горе на основе драмы школьного товарища Менгдена «Ведьма».

24 сентября — возвращение в Петербург.

26 сентября — закончен вокальный квартет «Владыко дней моих» на слова Пушкина (не сохранился).

8 декабря — закончено Allegro assai сонаты С-dur для фортепиано в 4 руки.

В течение года — написан романс «Что вам слова любви» на слова А. Н. Аммосова, посвященный М. В. Шиловской.

1861, после 4 января — уезжает из Петербурга в Москву, где останавливается в доме М. В. Шиловской. Работает над симфонией D-dur. Много общается с московской радикально настроенной молодежью, бывшими студентами.

Конец января — возвращение в Петербург.

5 марта — опубликовано «Положения 19 февраля 1861», дающее личную свободу крестьянам, на основе которого начала проводиться крестьянская реформа.

С весны, в течение года — хлопоты по имению, связанные с реформой 1861 года.

6 апреля — в Мариинском театре в концерте под управлением К. Лядова исполнен Хор из «Эдипа» (сцена в храме).

Лето — живет с матерью в Кареве.

26 ноября — из балакиревского кружка выбывает Гуссаковский, который отправляется за границу. В тот же день известный пианист Ф. А. Канилле приводит к Балакиреву воспитанника Морского Корпуса Н. А. Римского-Корсакова.

1862, весна — в связи с недостатком средств мать Мусоргского, Юлия Ивановна, переезжает в деревню. После этого Мусоргский поселится на квартире женатого брата.

Начало марта — Мусоргский приезжает в село Волок Псковской губернии Холмского уезда, живет в доме Н. Е. Кушелевой, занимается обучением ее детей игре на фортепиано. Работает над симфонией D-dur, сонатой D-dur и Scherzo h-moll (не сохранились).

18 марта — в Петербурге усилиями М. Балакирева и Г. Ломакина открыта Бесплатная музыкальная школа (БМШ).

Апрель — узнает о создании Бесплатной музыкальной школы в Петербурге, о чем с воодушевлением пишет Балакиреву.

Осень — возвращение в Петербург.

20 октября — Н. А. Римский-Корсаков отправляется в трехгодичное плавание. Его общение с членами кружка ведется через письма (главным образом Балакиреву).

Конец осени — третья встреча с А. П. Бородиным у М. А. Балакирева. Мусоргский с Балакиревым исполнили финал симфонии Римского-Корсакова.

1863, март — май — в журнале «Современник» выходит роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?».

Весна, до начала мая — написано «Intermezzo in modo classico» для фортепиано.

16 мая — Мусоргский на премьере оперы А. Н. Серова «Юдифь».

21 мая — Мусоргский на втором представлении оперы А. Н. Серова «Юдифь».

Начало июня — отъезд в деревню к матери. Занимается делами по имению.

10 июня — делится впечатлениями об опере А. Н. Серова «Юдифь» в письме к М. А. Балакиреву, которое содержало в себе подробнейший критический разбор произведения и взгляды Мусоргского на задачи нового оперного искусства.

13 августа — в селе Канищеве Торопецкого уезда Псковской губернии написана «Песнь старца» на слова Гете из «Вильгельма Мейстера» (перевод А. Струговщикова).

15 августа — в селе Волок написан романс «Но если бы с тобою я встретиться могла» на слова В. Курочкина, посвященный Н. П. Опочининой.

Август — в селе Волок написана первая редакция романа «Царь Саул» на слова Байрона в переводе П. А. Козлова.

Начало осени — по возвращении в Петербург Мусоргский поселяется в «коммуне», в общей квартире с пятью другими молодыми людьми.
Октябрь — написано либретто первой картины IV действия оперы «Саламбо».

1 декабря — Мусоргский определяется на службу в Главное инженерном управлении.

15 декабря — закончен клавир второй картины II действия оперы «Саламбо».

В течение года — написан романс «Много есть у меня теремов и садов» на слова А. Кольцова.

1864, 28 марта — закончена песня «Дуют ветры, ветры буйные» на слова А. Кольцова.

10 апреля — закончен романс «Ночь» на слова Пушкина, посвященный Н. П. Опочининой. В тот же месяц появляется другая редакция романа с сильно измененным текстом, но с тем же посвящением.

17 апреля — закончена партитура «Боевой песни ливийцев» из оперы «Саламбо». Тема песни ливийцев позже послужила для хора «Иисус Навин» (окончательно записан в 1877 г. — см.).

22 мая — написана песня «Калистрат» на слова Некрасова.

Июль — работает над первой картиной III действия оперы «Саламбо».

Август — закончена «Песня балеарца» из оперы «Саламбо».

26 ноября — написан клавир первой картины IV действия оперы «Саламбо».

Декабрь, первая декада — закончена партитура первой картины IV действия оперы «Саламбо».

Конец декабря — уезжает в деревню к больной матери.

1865, 2 февраля — написан романс «Молитва» на слова Лермонтова,

посвященный матери.

17 марта — кончина матери композитора, Юлии Ивановны Мусоргской. Вскоре после смерти матери композитор возвращается в Петербург.

22 апреля — закончена пьеса для фортепиано «Из воспоминаний детства — № 1» — «Няня и я», посвященная памяти матери. Следом композитор пишет вторую пьесу «Из воспоминаний детства» — «Первое наказание» («Няня запирает меня в темную комнату»), тоже в память о матери. Пьеса не закончена.

Лето — живет на мызе Минкино с семьей брата.

5 июня — закончен речитатив для голоса с фортепиано «Отверженная».

22 июля — закончена пьеса «Дума» для фортепиано на тему Вячеслава Логинова, которому и посвящена.

28 июля — закончена пьеса «Шалунья» для фортепиано на тему гр. Л. Гейдена, посвященная Н. П. Опочининой.

5 сентября — закончена «Колыбельная песня» («Спи, усни, крестьянский сын» из «Воеводы» Островского), посвященная памяти матери.

Осень — Мусоргский болен нервной болезнью, которую позже в письме В. В. Стасову его брат назовет «белой горячкой».

Зима 1865/66 — по настоянию жены Ф. П. Мусоргского композитор покидает коммуны и начинает жить рядом с семьей брата.

1866, 2 января — на музыкальном вечере у В. В. Стасова произошло знакомство членов балакиревского кружка с сестрой М. И. Глинки Л. И. Шестаковой, после чего Мусоргский и Римский-Корсаков, а следом и другие участники кружка бывают у нее дома на вечерах.

7 января — написан романс «Ах, зачем твои глазки порой...» на слова А. Плещеева.

8 февраля — закончен хор жриц из оперы «Саламбо» (IV действие 2-я картина).

10 апреля — закончен клавир «Боевой песни ливийцев» из оперы «Саламбо».

В ночь с 15 на 16 апреля — закончен романс «Желание» («Хотел бы в единое слово») на слова Гейне (перевод Михайлова), посвященный Н. П. Опочининой «в память ее суда надо мной».

До 20 апреля — начал работать над оркестровой вещью «Иванова ночь на Лысой горе».

Июнь — переселяется на лето в Павловск.

17 июня — закончена партитура «Боевой песни ливийцев» из оперы «Саламбо».

31 августа — написана песня «Гопак» (слова из поэмы «Гайдамаки» Т. Г. Шевченко), посвящена Н. А. Римскому-Корсакову.

1 сентября — написан романс «Из слез моих выросло много» на слова Гейне.

2 сентября — написана песня «Светик Савишна», посвящена Ц. А. Кюи.

Середина сентября — возвращается из Павловска в Петербург.

22 сентября — написана песня «Ах ты, пьяная тетеря (из похощдений Пахомыча)» на собственные слова. Посвящена В. В. Никольскому.

27 сентября — написана песня «Семинарист» на собственные слова. Посвящена Л. И. Шестаковой.

Конец декабря — написана «Песня Яремы» (первая редакция) на слова Т. Шевченко (из поэмы «Гайдамаки»).

23 декабря — отъезд Балакирева в Прагу для постановки оперы Глинки «Жизнь за царя». В связи с этим «кружок» стал собираться у Л. И. Шестаковой.

1867, начало года — вместе с другими «кучкистами» Мусоргский следит за деятельностью Балакирева в Праге. Возмущен интригами против Балакирева.

29 января — закончена партитура хора «Поражение Сеннахерима» на слова Байрона в переводе Мусоргского (хор посвящен М. А. Балакиреву).

6 марта — в зале Дворянского собрания в концерте Бесплатной музыкальной школы под управлением М. А. Балакирева и Г. А. Ломакина в числе произведений других авторов прозвучал хор «Поражение Сеннахерима» Мусоргского.

28 апреля — «Помощник столоначальника титулярный советник» Мусоргский «отчисляется за штат Главного инженерного управления».

Первая половина года — знакомство членов «Могучей кучки» с Н. Н. Лодыженским.

Июнь — отъезд в деревню вместе с семьей брата. Летом живет на мызе Минкино.

12 июня — закончена «Еврейская песня» (стихи — перевод из «Песни песней» Л. Мея). Посвящена брату и невестке.

С 12 по 23 июня — написана «прямо набело» партитура «Ивановой ночи на Лысой горе».

В ночь с 11 на 12 июля — закончена партитура «Intermezzo (in modo classico)» (на основе ранней фортепианной пьесы, посвящена А. П.

Бородину).

Середина июля — работает над «чешской» симфонической поэмой «Подибрад» (закончена не будет).

Июль — закончено переложение для фортепиано «Intermezzo (in modo classico)».

Август — занимается переложением для фортепиано частей поздних квартетов Бетховена.

20-е числа августа — возвращение в Петербург.

26 августа — закончена песня-шутка «Стрекотунья белобока» на слова Пушкина (посвящена А. П. и Н. П. Опочининым).

Конец августа — закончена песня «По грибы» (песенка) на слова Л. Мея (посвящена В. В. Никольскому).

Сентябрь — в связи с нехваткой средств после отставки и дороговизной жизни в Петербурге уезжает на мызу Минкино. После жестокой критики Балакиревым «Ивановой ночи на Лысой горе» находится в состоянии «авторской хандры».

24 сентября — закончен «рассказ для голоса» «Пирушка» на слова А. Кольцова (посвящен Л. И. Шестаковой).

Начало ноября — возвращение в Петербург.

19 декабря — закончена песня «Озорник» на собственные слова.

23 декабря — закончена «Светская сказочка» («Козел») на собственные слова.

30 декабря — в ответ на заметку Фаминцына по поводу еретичества русской школы музыки закончена песня «Классик» на собственные слова (посвящена Н. П. Опочининой).

Декабрь — закончена песня «По-над Доном» на слова А. В. Кольцова.

1868, начало года — сближение «Балакиревского кружка» с А. С. Даргомьжским, который работает над последней своей оперой «Каменный гость» на полный текст одноименной маленькой трагедии Пушкина.

13 января — закончена песня «Сиротка» на собственные слова (посвящена Е. С. Бородиной).

Середина зимы — по совету Мусоргского и Балакирева Римский-Корсаков начинает работать над симфонической поэмой «Антар» по одноименной «восточной сказке» О. Сенковского.

7 февраля — закончена партитура песни «Гопак» (из поэмы «Гайдамаки» Т. Шевченко в переводе Л. Мея).

22 февраля — в Александринском театре в концерте Д. М. Леоновой впервые были исполнены «Светская сказочка» (исполнитель — М. И. Сарриотти) и «Гопак» (исполнитель — Д. М. Леонова).

5 марта — встреча на вечере у Даргомыжского членов «Балакиревского кружка» и сестер Пургольд.

6 марта — Мусоргский навещает А. Н. Пургольд, знакомит певицу со своими произведениями.

16 марта — закончена «Песня Еремушке» на слова Некрасова (посвящена А. С. Даргомыжскому).

28 марта — на вечере у Балакирева знакомство с П. И. Чайковским, который исполнил первую часть своей Первой симфонии. 26 апреля — закончен романс «С няней» (первоначальное название «Дитя»), который впоследствии откроет цикл «Детская». Посвящен А. С. Даргомыжскому.

Апрель — закончена «Детская песенка» на слова Л. Мея.

4 мая — Мусоргский подарил Даргомыжскому нотную тетрадь с произведениями «Еремушка» и «Дитя» с дарственной надписью: «Великому учителю музыкальной правды».

Конец весны — члены балакиревского кружка стали постоянно бывать на музыкальных собраниях в семье Пургольд.

11 июня — начало работы над речитативной оперой «Женитьба» по одноименной комедии Н. В. Гоголя.

20 июня — закончен клавир первой сцены I действия «Женитьбы». Конец июня — переезд к брату в село Шилово Тульской губернии.

2 июля — закончен клавир второй сцены I действия «Женитьбы».

6 июля — закончен клавир третьей сцены I действия «Женитьбы».

8 июля — закончен клавир четвертой сцены I действия «Женитьбы».

Июль — август — обдумывание II действия «Женитьбы».

Конец августа — по возвращении в Петербург останавливается у дальних родственников Опочининых в Инженерном замке, поскольку брат Филарет остается жить в имении Шилово.

Сентябрь — «Женитьба» исполняется на музыкальных собраниях «кучкистов», поражая мастерством мелодекламации, при весьма критическом отношении к самому замыслу, после чего Мусоргский прекращает работу над речитативной оперой.

Октябрь — замысел оперы «Борис Годунов». Л. И. Шестакова дарит Мусоргскому том сочинений А. С. Пушкина с драмой «Борис Годунов», куда были вклеены чистые листы для либретто.

4 ноября — окончание в клавире 1-й картины первой части «Бориса Годунова».

14 ноября — окончание в клавире 2-й картины первой части «Бориса Годунова».

15 ноября — первое полное представление оперы «Каменный гость»

Даргомыжского на квартире последнего. Мусоргский исполнил партии Лепорелло и дона Карлоса.

5 декабря — закончена 1-я сцена II действия (в Чудовом монастыре).

9 декабря — на концерте Русского музыкального общества под упр. Балакирева В. В. Стасов передал Мусоргскому найденный им текст песни «Как во городе было во Казани».

13 декабря — Мусоргский выдал брату Ф. П. Мусоргскому полную доверенность «на управление и распоряжение всеми без исключения нашими имениями».

21 декабря — начало службы в Лесном департаменте.

Осень — закончена партитура сочиненного в 1864 году романса «Ночь» на слова Пушкина (произведение посвящено Н. П. Опочининой).

1869, начало января — закончена сцена «В корчме».

4 января — концерт, где впервые были исполнены Первая симфония Бородина и хор из «Псковитянки» Римского-Корсакова.

5 января — смерть А. С. Даргомыжского.

14 февраля — в Мариинском театре в бенефис Д. М. Леоновой премьера оперы Ц. А. Кюи «Вильям Ратклиф».

10 марта — концерт РМО под упр. М. А. Балакирева, где впервые исполнен «Антар» Н. А. Римского-Корсакова и прозвучала «Еврейская мелодия» Мусоргского.

Апрель — закончена сцена «Царский терем в Кремле». Появление нового члена среди «балакиревцев» — Николая Владимировича Щербачева.

Весна — обострение борьбы против Балакирева Серова, с одной стороны, и консервативных музыкальных кругов, с другой.

В ночь с 21 на 22 мая — закончена сцена у Василия Блаженного.

До 18 июля — написана последняя картина первой редакции оперы «Борис Годунов».

Сентябрь — декабрь — оркестровка сочиненной оперы.

15 декабря — закончена партитура оперы «Борис Годунов».

1870, начало года — Ц. А. Кюи познакомил Мусоргского с известным польским композитором Станиславом Монюшко, который приезжал в Петербург на премьеру своей оперы «Галька».

Весна — Мусоргский представил «Бориса Годунова» в дирекцию императорских театров. «Борис Годунов» исполняется на музыкальных вечерах у знакомых.

19 мая — Мусоргский возвращает В. В. Никольскому книги: «Историю Выговской старообрядческой пустыни» Ивана Филиппова и

«Историю раскола» И. Е. Троицкого.

15 июня — Мусоргский заканчивает музыкальную сатиру «Раёк», начатую по совету В. В. Стасова, которая высмеивала противников «Балакиревского кружка».

Начало июля — поиски сюжета для новой оперы.

26 июля — В. В. Стасов высылает Мусоргскому составленное им либретто оперы «Бобыль» по роману Шпильгагена «Ганс и Грета», где сюжет сочинения был перенесен на русскую почву.

Июль — стараниями сестер Пургольд в Лейпциге издан «Семинарист».

12 августа — решением Петербургского цензурного комитета ноты романса «Семинарист» «не могут быть дозволены к обращению в публике».

18 августа — Мусоргский написал прошение в Комитет цензуры иностранной о выдаче ему для раздачи знакомым десяти экземпляров «Семинариста», признанного «неудобным к обращению в продаже».

20 августа — написан набросок сцены гадания для оперы «Бобыль».

2 сентября — главное управление по делам печати разрешило выдачу Мусоргскому десяти экземпляров «Семинариста».

17 сентября — в Мариинском театре первое представление трагедии Пушкина «Борис Годунов», декорации которого позже будут использованы при постановке оперы Мусоргского в том же театре. 30 сентября — написан № 2 вокального цикла «Детская» — «В углу». Посвящен В. А. Гартману.

18 октября — написан № 3 вокального цикла «Детская» — «Жук».

18 декабря — написан № 4 вокального цикла «Детская» — «С куклой». Произведение посвящено племянникам — «Танюшке и Гоге Мусоргским».

28 декабря — умерла мать сестер Пургольд, Анна Антоновна. Музыкальные вечера у Пургольд временно прекратились.

Декабрь — написан № 5 вокального цикла «Детская» — «На сон грядущий». Произведение посвящено крестнику «Саше Кюи». Вторая половина года — М. А. Балакирев начинает понемногу расходиться с «кружком». В сезон 1870/71 года он начал посещать гадалку.

1871, январь — закончена пьеса для фортепиано «Швея».

До 10 февраля — на заседании комитета капельмейстеров дирекции императорских театров была забаллотирована опера «Борис Годунов». Узнав об этом решении, Л. И. Шестакова приглашает к себе Мусоргского и В. В. Стасова. Мусоргский без отлагательств начал работу над второй редакцией оперы «Борис Годунов».

17 февраля — официальное уведомление Мусоргскому, что его опера

«не одобрена для исполнения на русской оперной сцене императорских театров».

9 марта — выступление Ц. А. Кюи на страницах «Санкт-Петербургских ведомостей» в защиту оперы Мусоргского.

15 марта — написана «Вечерняя песенка» на слова А. Плещеева. Посвящена внебрачной дочери В. В. Стасова Софье Владимировне Сербиной.

Начало апреля — обращение Балакирева к религии.

Между 8 и 10 апреля — в гостях у Пургольд, где присутствовали также братья Стасовы и Римский-Корсаков, Мусоргский сочинил монолог Марины Мнишек.

10 апреля — закончен клавир первой польской картины новой редакции оперы «Борис Годунов».

Апрель — работа над второй польской сценой. Заметное охлаждение в отношениях между Балакиревым и остальными участниками кружка.

27 мая — получив отпуск, Мусоргский уехал в деревню к брату.

23 июня — возвращение в Петербург.

До 10 августа — Мусоргский от Опочининых переезжает в меблированные комнаты в дом Зарембы (№ 11) на Пантелеймоновской улице.

В течение лета — сочиняются новые эпизоды к прежним картинам оперы ко второй польской сцене. Задумывается комическая опера на сюжет Гоголя. (Произведение, послужившее основой замысла, неизвестно.)

1 сентября — Мусоргский и Римский-Корсаков селятся вместе в одной квартире в доме Зарембы по Пантелеймоновской улице. Здесь Мусоргский будет работать над завершением второй редакции «Бориса Годунова», Римский-Корсаков — над завершением «Псковитянки».

Сентябрь — сближение «кучкистов» с А. Г. Рубинштейном.

13 сентября — завершение переработки «сцены в келье» оперы «Борис Годунов».

Конец октября — Л. И. Шестакову поразил паралич правой стороны, после чего у нее прекратились музыкальные собрания.

Ноябрь — частые исполнения «Бориса Годунова» на вечерах у сестер Пургольд. Поездка Н. А. Римского-Корсакова в Пизу, где внезапно скончался его брат, Воин Андреевич.

26 ноября и 4 декабря — от народного сказителя Т. Г. Рябина Мусоргский записывает напевы былин, в том числе «Про Вольгу и Микулу», музыкальная основа которой послужит для песни Варлаама и Мисаила в сцене под Кромами.

Зима 1871/72 — предложение директора императорских театров С. А. Геденова А. П. Бородину, Ц. А. Кюи, Н. А. Римскому-Корсакову и Мусоргскому написать музыку к опере-балету «Млада» по его сценарию.

1872, 11 января — закончена вторая редакция сцены в тереме оперы «Борис Годунов».

Начало года — участие в исполнениях «Псковитянки» Римского-Корсакова и «Бориса Годунова» на музыкальных вечерах.

6 февраля — в концерте РМО под упр. Э. Ф. Направника прозвучал финал I действия оперы «Борис Годунов».

10 февраля — закончена партитура сцены у Марины Мнишек.

16 февраля — вместе с друзьями присутствует на премьере оперы Даргомыжского «Каменный гость», которую довершали Ц. А. Кюи и Н. А. Римский-Корсаков.

26 февраля — закончен клавир «Марш князей и жрецов» из коллективной оперы «Млада».

29 марта — закончена партитура сцены у фонтана оперы «Борис Годунов».

31 марта — начальником Главного управления по делам печати Министерства внутренних дел подписан «всепопданнейший доклад» на имя Александра II «О дозволении к представлению оперы „Борис Годунов“».

3 апреля — в зале Дворянского собрания в концерте БМШ под упр. М. А. Балакирева прозвучал полонез из оперы «Борис Годунов».

5 апреля — Александр II наложил одобрительную резолюцию на докладе по Главному управлению по делам печати об опере «Борис Годунов».

8 апреля — на квартире у Пургольд исполнение всего «Бориса Годунова».

29 апреля — одобрение Театрально-литературным комитетом к представлению оперы «Борис Годунов».

1 мая — на вечере у Ц. А. Кюи исполнялись готовые номера из коллективной оперы «Млада».

Весна — Мусоргским закончен клавир «Сцены торга» II действия коллективной оперы «Млада».

16 июня — начало работы над оперой «Хованщина», сюжет которой был предложен В. В. Стасовым.

23 июня — закончена партитура сцены под Кромами, а вместе с ней и вторая редакция оперы «Борис Годунов».

30 июня — свадьба Н. А. Римского-Корсакова и Н. Н. Пургольд, где

Мусоргский был шафером у жениха.

Июль — изучение научных трудов и многочисленных источников по истории раскола, стрелецких бунтов, ранних лет Петра Великого для оперы «Хованщина».

15 августа — закончена песня № 1 из цикла «На даче» (продолжение «Детской») — «Кот Матрос» на собственные слова.

Сентябрь — Мусоргский поселился в одном доме с Кюи.

14 сентября — закончена песня № 2 из цикла «На даче» — «Поехал на палочке» на собственные слова.

17 сентября — в издательстве В. Бесселя вышла из печати «Детская» с обложкой по рисунку И. Е. Репина.

Октябрь — чтение книги Ч. Дарвина «О происхождении человека» в переводе И. М. Сеченова.

12 ноября — свадьба А. Н. Пургольд и Н. П. Моласа, где Мусоргский был шафером у невесты.

1873, 2 января — на дне рождения В. В. Стасова дарит ему рукопись оперы «Женитьба».

25 января — 5 февраля — в Мариинском театре репетиции трех картин оперы «Борис Годунов».

Вечер 5 февраля — в Мариинском театре в бенефис главного режиссера Кондратьева рядом с отрывками из опер Р. Вагнера и К. М. Вебера первое исполнение трех картин оперы «Борис Годунов», которые (особенно сцена в корчме) имели ошеломительный успех.

После 5 февраля — дирекция театра, невзирая на успех сцен из «Бориса Годунова» отказалась поставить оперу целиком.

Май — Лист в Веймаре знакомится с «Детской» Мусоргского, которая привела его в восторг.

Весна — Мусоргский готовит к изданию клавир «Бориса Годунова». *Начало июня* — знакомство с поэтом А. А. Голенищевым-Кутузовым, скоро перешедшее в горячую дружбу.

Лето — по случаю возобновления контракта Ю. Ф. Платонова ставит директору театра Гедеонову условие о постановке «Бориса Годунова» в ее бенефис.

Июль — интенсивная работа над «Хованщиной». На многочисленные предложения В. В. Стасова ехать за границу отвечает отказом.

23 июля — на даче под Москвой скоропостижно скончался В. А. Гартман. Смерть друга потрясла Мусоргского.

26 июля — в «Санкт-Петербургских ведомостях» напечатан Некролог В. А. Гартману, написанный Мусоргским.

18 августа — закончен клавир «песни Марфы» из оперы «Хованщина».

Август — после двухлетнего перерыва у Л. И. Шестаковой возобновляются музыкальные собрания.

5 сентября, 11 часов вечера — закончена сцена Марфы с Сусанной из «Хованщины».

Конец октября — по приказанию С. А. Гедеонова Музыкальный комитет дирекции театров вторично рассмотрел оперу «Борис Годунов». Несмотря на отрицательное решение Комитета С. А. Гедеонов дает распоряжение готовить оперу к постановке.

9 ноября — Мусоргский дарит В. В. Стасову вышедшую из печати «Песню раскольницы Марфы».

Ноябрь — декабрь — в связи с загруженностью дирижера Э. Ф. Направника разучивание артистами Мариинского театра партий из оперы «Борис Годунов» идет под аккомпанемент Мусоргского. Спевки на квартирах.

С 20 декабря — в Мариинском театре начинаются репетиции оперы «Борис Годунов».

Декабрь, конец — Мусоргский сочинил новое трио к хору «Поражение Сеннахериба».

1874, 2–26 января — в Мариинском театре репетиции оперы «Борис Годунов».

15 января — в издании В. Бессель и К^о вышел клавир оперы «Борис Годунов».

Ночь с 26 на 27 января — Мусоргский остается ночевать у А. А. Голенищева-Кутузова, но от волнения перед предстоящим испытанием так и не сомкнул глаз.

27 января — первое представление оперы «Борис Годунов» (без сцены в келье Чудова монастыря). Огромный успех оперы.

С конца января в течение нескольких месяцев — постоянные отклики в печати на оперу Мусоргского.

6 февраля — в «Санкт-Петербургских ведомостях» статья Ц. А. Кюи об опере «Борис Годунов», своей критикой ошеломившая Мусоргского. В тот же день — примирительное письмо Мусоргского к Стасову.

Февраль — выставка архитектурных проектов и рисунков В. А. Гартмана, открытая по инициативе В. В. Стасова при содействии секретаря Архитектурного общества П. Ю. Сюзора.

18 февраля — в зале Дворянского собрания в концерте под упр. Н. А. Римского-Корсакова исполнена вторая редакция хора «Поражение

Сеннахериба».

25 февраля — 18 марта — в газете «Гражданин» опубликованы три письма Н. Н. Страхова с резкой критикой оперы «Борис Годунов». Весна — работа над «Хованщиной».

7 марта — открытие выставки произведений художника В. В. Верещагина в помещении Министерства внутренних дел.

22 марта — после критики живописи Верещагина военным начальством художник снял с выставки три картины, в их числе — полотно «Забывтый», и уничтожил.

7 мая — закончен романс № 1 цикла «Без солнца» — «В четырех стенах» на слова А. А. Голенищева-Кутузова.

Между 7 и 19 мая — написана баллада «Забывтый» на слова А. А. Голенищева-Кутузова. Посвящена В. В. Верещагину.

19 мая — закончен романс № 2 цикла «Без солнца» — «Меня ты в толпе не узнала» на слова А. А. Голенищева-Кутузова.

19–20 мая — закончен романс № 3 цикла «Без солнца» — «Окончен праздный, шумный день» на слова А. А. Голенищева-Кутузова. 21 мая — встреча у певца О. Петрова с Тургеневым, где Мусоргский исполнял свои произведения, вызвавшие одобрение писателя.

2 июня — закончен романс № 4 цикла «Без солнца» — «Скучай» на слова А. А. Голенищева-Кутузова.

До 20 июня — замысел с подсказки В. В. Стасова еще одного вокального сатирического произведения «Крапивная гора».

До 22 июня — закончена сюита для фортепиано «Картинки с выставки».

29 июня — кончина Н. П. Опочининой.

1 июля — похороны Н. П. Опочининой на Волковом кладбище. Начало июля — начато «Надгробное письмо» для голоса с фортепиано на собственные слова с посвящением Н. П. Опочининой (не окончено).

Июль — замысел «Сорочинской ярмарки».

10 августа — начата «небывальщина» «Крапивная гора» (не окончено).

19 августа — закончен романс № 5 цикла «Без солнца» — «Элегия» на слова А. А. Голенищева-Кутузова.

25 августа — закончен романс № 6 (последний) цикла «Без солнца» — «Над рекой» на слова А. А. Голенищева-Кутузова.

2 сентября — закончен клавир вступления к опере «Хованщина» («Рассвет на Москве-реке»).

Осень — работа над «Хованщиной». А. А. Голенищев-Кутузов селится

рядом с Мусоргским. Замысел цикла «Песни и пляски смерти».

Ноябрь — в журнале «Отечественные записки» опубликован сатирический очерк М. Е. Салтыкова-Щедрина из цикла «Между делом», злая пародия на В. В. Стасова и Мусоргского.

В течение года — десять представлений оперы «Борис Годунов». *Зима 1874/75* — на основе «хора ливийцев» из оперы «Саламбо» сочинен хор «Иисус Навин» (записан в окончательной редакции будет только в 1877 году).

1875, 2 января — закончен клави́р первой картины «Хованщины» до сцены подьячего с пришлыми людьми включительно.

С начала года — постоянное участие в роли аккомпаниатора на благотворительных концертах.

17 февраля — закончен «Трепак» из цикла «Песни и пляски смерти» на слова А. А. Голенищева-Кутузова.

14 апреля — закончена «Колыбельная» из цикла «Песни и пляски смерти» на слова А. А. Голенищева-Кутузова.

Апрель — Мусоргский отказывается от замысла оперы «Сорочинская ярмарка».

11 мая — закончена «Серенада» из цикла «Песни и пляски смерти» на слова А. А. Голенищева-Кутузова.

27 июня — переезжает на квартиру к А. А. Голенищеву-Кутузову. *Конец июля* — А. А. Голенищев-Кутузов уезжает к себе в деревню, забыв оставить для Мусоргского ключ. Мусоргский перебирается на квартиру к давнему знакомому П. А. Наумову.

30 июля — закончено первое действие «Хованщины», после которого Мусоргский сразу берется за второе.

Осень — становится «усердным помощником» Л. И. Шестаковой в подготовке юбилея (50-летие сценической деятельности) старейшего русского баса, «дедушки» русской оперы О. А. Петрова.

21 декабря — написан романс «Непонятная», посвященный гражданской жене П. А. Наумова М. И. Костюриной.

1876, в ночь с 31 декабря на 1 января — работает над III действием «Хованщины».

6 января — написано начало III действия «Хованщины» до арии Шакловитого.

Март — апрель — участие в подготовке юбилея О. А. Петрова.

3 апреля — закончена «Пляска персидок» из «Хованщины».

До 21 апреля — пишет статью об О. А. Петрове для журнала «Всемирная иллюстрация» (опубликована не была, рукопись утрачена).

21 апреля — в Мариинском театре юбилейный спектакль О. А. Петрова в опере Глинки «Жизнь за царя». В честь юбилея значительный вклад внес Мусоргский.

В течение первого полугодия — обсуждение с В. В. Стасовым сюжета «Хованщины», споры, доходящие до взаимонепонимания.

Июнь — приостановлена работа над «Хованщиной» из-за разногласий со Стасовым.

21 июня — Мусоргский утвержден почетным мировым судьей Торопецкого округа.

Со второй половины июля — работа сразу над двумя операми — «Хованщиной» и «Сорочинской ярмаркой».

1 августа — переезжает в Царское Село на дачу к Наумовым. Работа над операми.

Август — почти завершено II действие «Хованщины».

10 сентября — вчерне закончена стрелецкая сцена из III действия «Хованщины».

20 октября — тринадцатое представление оперы «Борис Годунов» шло без последней сцены под Кромами.

27 октября — в своем «Письме в редакцию» В. В. Стасов выражает возмущение по поводу купюр в постановке «Бориса Годунова».

1877, 17 февраля — участие в прощальном концерте Ю. Ф. Платоновой, которая покидала Мариинский театр.

4–5 марта — написан романс на слова А. К. Толстого «Не Божиим громом ударило».

9 марта — написан романс на слова А. К. Толстого «Горними тихо летела душа небесами».

15–16 марта — написана песня на слова А. К. Толстого «Спесь».

20 марта — написана песня на слова А. К. Толстого «Ой, честь ли то молодцу лён прясти».

21 марта — написана песня на слова А. К. Толстого «Рассевается, расступается».

6 апреля — написан романс на слова А. А. Голенищева-Кутузова «Видение».

19 мая — на квартире О. А. Петрова и А. Я. Петровой-Воробьевой сочинен сценарий «Сорочинской ярмарки».

Начало июня — переезжает в Царское Село на дачу Наумовых.

5 июня — закончен «Полководец» из цикла «Песни и пляски смерти» на слова А. А. Голенищева-Кутузова.

2 июля — закончен клавир хора «Иисус Навин».

10 июля — закончена песня Хиври из «Сорочинской ярмарки».

До 20 августа — закончен клавир (без конца) II действия «Сорочинской ярмарки».

Конец октября — Мусоргский показывал бывшим товарищам по «Могучей кучке» II действие «Сорочинской ярмарки» и был подвергнут с их стороны жестокой критике.

Октябрь — начало ноября — написаны два цыганских хора для «Сорочинской ярмарки».

1878, 28 февраля — скончался «дедушка» русской оперы О. А. Петров. Мусоргский жестоко потрясен этой смертью.

22 марта — Мусоргский на выставке передвижников. Его характеристики отдельным картинам позже использовал В. В. Стасов в своей рецензии на выставку.

Весна — с Мусоргским «приключилась какая-то странная болезнь» (из письма Голенищеву-Кутузову).

Начало июня — Мусоргский поселился в Петергофе на даче у певицы Д. М. Леоновой.

24 июня — закончен клавир «Предсказания Марфы-раскольницы» из «Хованщины».

Июнь — начало новых встреч с М. А. Балакиревым.

1 октября — Мусоргский переводится младшим ревизором на службу во временную ревизионную комиссию Госконтроля.

Ноябрь — обострение болезни.

1879, начало марта — на «Передвижной выставке» Мусоргский разочарован картиной И. Е. Репина «Правительница Царевна Софья Алексеевна».

26–26 июня — написан отрывок «Марфа раскольница и князь Андрей Хованский».

1 июля — живет на даче Д. Леоновой в Петергофе.

3 июля — написана «Думка Параси» для «Сорочинской ярмарки».

21 июля — вместе с Д. Леоновой и ее гражданским мужем Ф. Д. Гриднинным выезжает в концертную поездку по югу России. Маршрут поездки: Полтава с заездом в Гужулты — Елизаветград — Николаев — Херсон — Одесса — Севастополь — Ялта — Феодосия — Керчь — Таганрог — Ростов-на-Дону — Новочеркасск — Воронеж — Тамбов — Тверь — Петербург. Во время гастролей написана «Песнь Мефистофеля в погребке Ауэрбаха» («Блоха») на текст из «Фауста» Гете в переводе А. Струговщикова, а также фортепианные пьесы «Близ южного берега Крыма» («Байдары»), «Гурзуф у Аю-Дага» («На южном берегу Крыма»),

«Буря на Черном море» (не сохранилась).

Конец октября — возвращение в Петербург.

24–25 ноября — закончена партитура «Песни Марфы-раскольницы».

23 декабря — переделана «Песня Яремы» на слова Т. Шевченко. В новой редакции получила название «На Днепре».

1880, 1 января — Мусоргский отчислен от Госконтроля и оказывается в трудном материальном положении.

Середина января — знакомые Мусоргского — с подачи Т. И. Филиппова и В. Жемчужникова — учреждают стипендию композитору (100 рублей в месяц) под музыкальный заказ — оперу «Хованщина».

3 февраля — закончена партитура «Марша (к живой картине „Взятие Карса“», написанного по заказу по случаю 25-летия царствования Александра II. (Заказ получили также А. П. Бородин, Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Лядов, Э. Ф. Направник и ряд иных композиторов.) Для «Взятия Карса» Мусоргский использовал музыку «Марша князей», написанного для коллективной оперы «Млада».

Середина февраля — знакомые Мусоргского со стороны товарища по Школе гвардейских подпрапорщиков Ф. А. Ванлярского учреждают стипендию композитору (80 рублей в месяц) под музыкальный заказ — оперу «Сорочинская ярмарка».

Март — апрель — для «Сорочинской ярмарки» сочинены: сцена Кума и Черевика (клавир), вступление «Жаркий день в Малороссии» (партитура), «Гопак веселых паробков» (клавир), «Думка паробка» (клавир).

2 апреля — начато последнее действие «Хованщины».

20-е числа апреля — поездка в Тверь с Д. М. Леоновой с концертами.

1 мая — возвращение в Петербург.

10 мая — для «Сорочинской ярмарки» написано «Сонное видение паробка» (переработанная «Иванова ночь на Лысой горе»).

20-е числа мая — Мусоргский поселяется в Ораниенбауме на даче Д. М. Леоновой.

29 мая — закончено III действие «Хованщины».

Июнь — сочиняет «Автобиографическую записку» для иностранного словаря.

Начало августа — написан отрывок последнего действия «Хованщины» (Досифей и хор черноризцев).

5 августа — написана Первая картина IV действия «Хованщины» (в хорах Хованского).

Август — сочинена ярмарочная сцена для «Сорочинской ярмарки». Закончена вся «Хованщина» (клавир), кроме финального хора. *Начало*

осени — Мусоргский начинает работать на курсах пения Д. М. Леоновой.

18 октября — в концерте РМО под упр. Э. Ф. Направника среди других произведений исполнен марш Мусоргского «Взятие Карса». *Осень* — написана пьеса для фортепиано «Раздумье».

4 ноября — на вечере у Т. И. Филиппова перед членами «Могучей кучки» (при отсутствии Н. А. Римского-Корсакова) Мусоргский исполнял «Хованщину», которая подверглась жестокой критике.

В течение года — написана пьеса для фортепиано «В деревне». Замыслена большая сюита для оркестра с арфами и фортепиано «От болгарских берегов через Черное море, Кавказ, Каспий, Ферган до Бирмы». (Замысел не осуществлен.)

1881, начало января — пишется партитура «Думки Параси» для «Сорочинской ярмарки» (не окончена).

3 февраля — в концерте БМШ под упр. Н. А. Римского-Корсакова были исполнены хор «Поражение Сеннахериба» и романс «Забывтый».

4 февраля — на литературном вечере в память Ф. М. Достоевского Мусоргский на рояле исполнил погребальный звон.

11 февраля — Мусоргский появляется у Леоновой в нервном состоянии, объясняя, что ему некуда деться. В тот же день, на вечере у генерала Соханского, с Мусоргским случился удар, после которого он скоро оправился. Этим вечером остался ночевать у Леоновой.

12 февраля — на квартире Леоновой Мусоргский пережил три удара за несколько часов.

13 февраля — Мусоргский помещен в Николаевский сухопутный госпиталь, близ Смольного. С этого дня его часто навещают друзья и знакомые.

Вторая половина февраля — улучшение в состоянии Мусоргского.

2–5 марта — Репин пишет портрет Мусоргского в госпитале.

Начало марта — к Мусоргскому приехал брат и привез ему денег.

6 марта — Мусоргский через сторожа достал коньяку. С этого момента — резкое ухудшение. Начало паралича ног и рук.

13–14 марта — распространение паралича на легкие.

14 марта — составлена дарственная Мусоргского на имя Т. И. Филиппова, которому предоставлены все авторские права на музыкальные сочинения.

15 марта — у постели Мусоргского дежурят его друзья. Наступило кратковременное улучшение.

16 марта, 5 часов утра — Модест Петрович Мусоргский скончался.

17 марта — первые некрологи Мусоргскому в газетах. В. В. Стасов

привез портрет Мусоргского работы И. Е. Репина на Девятую передвижную выставку. В 1 час дня и вечером — панихида по Мусоргскому.

18 марта — похороны Мусоргского на Тихвинском кладбище Александре-Невской лавры в Санкт-Петербурге.

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

Мусоргский. Ч. 1: «Борис Годунов». Статьи и исследования / Гос. академия худ. наук. Муз. секция, группа по изучению рус. музыки. М., 1930 (авторы: П. С. Коган, Б. В. Асафьев (Игорь Глебов), П. А. Ламм, В. М. Беляев, А. А. Хохловкина, В. В. Яковлев, М. Д. Кальвокоресси).

Мусоргский и его «Хованщина»: Сб. статей. М., 1928 (авторы статей: С. А. Лопашев, В. В. Яковлев, В. М. Беляев).

Мусоргский М. П. Письма и документы / Собрал и приготовил к печати А. Н. Римский-Корсаков при участии В. Д. Комаровой-Стасовой. М.; Л., 1932.

М. П. Мусоргский. К пятидесятилетию со дня смерти: Статьи и материалы. М., 1932.

Мусоргский М. П. Письма к А. А. Голенищеву-Кутузову / Сост. П. В. Аравина; ред. и вступ. статья Ю. Келдыша. М.; Л., 1939.

Мусоргский М. П. Литературное наследие. Кн. 1: Письма. Биографические материалы и документы / Под общей ред. М. С. Пекелиса. М., 1971.

Мусоргский М. П. Литературное наследие. Кн. 2: Литературные произведения / Под общей ред. М. С. Пекелиса. М., 1972.

Мусоргский М. П. Письма. М., 1984.

Мусоргский М. П. Картинки с выставки. Факсимиле / Вступ. статья Э. Фрид. М., 1975.

Музыкальный современник. 1917. Кн. 5–6 (двойной номер журн., посв. Мусоргскому; статьи В. Г. Каратыгина, В. Д. Комаровой, И. И. Лапшина, А. Н. Римского-Корсакова; публ.: Автобиографическая записка; Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым; Неизданные письма М. П. Мусоргского).

Наследие М. П. Мусоргского: Сб. материалов / Сост. и общая ред. Е. Левашева. М., 1989.

Орлова А. А. Труды и дни М. П. Мусоргского: Летопись жизни и творчества. М., 1963.

М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников. М., 1989.

Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым / С предисл. и примеч. В. Каренина. Вып. 1. Пг., 1917.

Балакирев М. А., Стасов В. В. Переписка / Ред. — сост., автор вступ. статьи и коммент. А. С. Ляпунова. В 2 т. Т. 1. М., 1970; Т. 2. М., 1971.

Балакирев М. А. Воспоминания и письма. Л., 1962.

Милий Алексеевич Балакирев: Летопись жизни и творчества. Л., 1967.

Зайцева Т. А. М. А. Балакирев: Истоки. СПб., 2000.

Письма А. П. Бородин. Письма: Полн. собр., критически сверенное с подлинными текстами, с предисл. и примеч. С. А. Дианина. М., 1928–1950. Вып. 1–4.

Бородин А. П. Критические статьи. 2-е изд., доп. М., 1982.

Дианин С. Бородин. Жизнеописание, материалы и документы. 2-е изд. М., 1960.

Кюи Ц. А. Избранные письма. Л., 1955.

Кюи Ц. А. Избранные статьи. Л., 1952.

Репин И. Е., Стасов В. В. Переписка. Т. 1. Л., 1948; Т. 2. М.; Л., 1949.

Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание сочинений: Лит. произведение и переписка. Т. 2. М., 1963; Т. 5. М., 1963.

Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. 8-е изд. М., 1980.

Орлова А. А. Страницы жизни Н. А. Римского-Корсакова: Летопись жизни и творчества: В 4 вып. Л., 1969–1973.

Римский-Корсаков А. Н. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Вып. II. М., 1935.

Римская-Корсакова Н. Н. Мои воспоминания о А. С. Даргомыжском // Музыка. 1913. № 116. С. 105–111.

Стасов В. В. Письма к родным. Т. 1. Ч. 1. М., 1953; Т. 1. Ч. 2. М., 1954.

Дневник А. Н. Пургольд // Советская музыка. 1957. № 5. С. 134–138.

Компанейский Н. И. К новым берегам: Модест Петрович Мусоргский, 1839–1881 // Русская музыкальная газета. 1906. № 11–12; 14–15; 18.

Ларош Г. А. Избранные статьи. Вып. 3. Л., 1976.

Салтыков-Щедрин М. Е. Между делом // Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. Т. 15. Кн. 2. М., 1973.

Семенов-Тяньшанский П. Мемуары. СПб., 1917. Т. 1.

Серов А. Н. Избранные статьи. Т. 1. М.; Л., 1950; Т. 2. М., 1957.

Серов А. Н. Статьи о музыке. Вып. 4. М., 1988.

Собко Н. П. Виктор Александрович Гартман. Биография и каталог всех произведений его. СПб., 1874.

Стасов В. В. Статьи о музыке. Вып. 2. М., 1976; Вып. 3. М., 1977; Вып. 4. М., 1978; Вып. 5-А. М., 1979.

Стасов В. В. Избранные сочинения: В 3 т. М., 1952.

Стасов В. В. Избранные статьи о М. П. Мусоргском. М., 1952.

Голиков И. И. Деяния Петра Великого, мудрого преобразователя России. 2-е изд. М., 1837–1843.

История Выговской старообрядческой пустыни, издана по рукописи Ивана Филиппова. СПб., 1862.

Летописи русской литературы и древности, издаваемые Николаем Тихонравовым. Т. III. М., 1861; Т. V. М., 1863.

Путешествие в святую землю священника Лукьянова // Русский архив. 1863. Вып. 15.

Сахаров И. П. Записки русских людей. События времен Петра Великого. СПб., 1841.

Семевский М. И. Современные портреты Софии Алексеевны и В. В. Голицына // Русское слово. 1859. № 12.

Шанов А. П. Сочинения. Т. I. СПб., 1906.

Щебальский П. К. Правление царевны Софии. М., 1856.

Абызова Е. Модест Петрович Мусоргский. М., 1985.

Асафьев Б. В. К восстановлению «Бориса Годунова» Мусоргского: Сб. статей. М., 1928.

Асафьев Б. В. Избранные труды: В 5 т. Т. 3. М., 1954; Т. 4. М., 1955.

Асафьев Б. В. Симфонические этюды. Л., 1970.

Асафьев Б. В. Об опере. Л.: Музыка, 1976.

Бакаева Г. «Хованщина» М. Мусоргского — историческая народная музыкальная драма. Киев, 1976.

Берченко Р. Э. Композиторская режиссура М. П. Мусоргского. М.: Едиториал УРСС, 2003.

Веприк А. М. Три оркестровые редакции первой картины пролога оперы Мусоргского «Борис Годунов» // Веприк А. М. Очерки по вопросам оркестровых стилей. М., 1978.

Головинский Г. Л. Мусоргский и фольклор. М., 1994.

Головинский Г. Л., Сабина М. Д. Модест Петрович Мусоргский. М.: Музыка, 1998 (Классики мировой музыкальной культуры).

Гордеева Е. М. Композиторы «Могучей кучки». М., 1985.

Добровенский Роальд. «Рыцарь бедный». Рига, 1986.

Дурандина Е. Е. Вокальное творчество Мусоргского. М., 1985.

Заславский Д. Щедрин, Мусоргский, Стасов // Красная новь. 1940. № 11–12.

Кандинский А. И. О религиозно-нравственной основе «Хованщины» М. П. Мусоргского // Из истории русской музыкальной культуры. М., 2002.

- Каратыгин В. Г.* 1. Мусоргский. 2. Шаляпин. Пг., 1922.
- Каратыгин В. Г.* Избранные статьи. М.; Л., 1965.
- Келдыш Ю. В.* Мусоргский и А. А. Голенищев-Кутузов // *Келдыш Ю. В.* Критика и журналистика: Избр. статьи. М., 1963.
- Левашев Е. М.* Драки народа и драма совести в опере «Борис Годунов» // Советская музыка. 1983. № 5.
- Ливанова Т. Н.* Оперная критика в России. Т. 2. Вып. 3. М., 1969. М. П. Мусоргский и музыка XX века. М., 1990.
- Новиков Н. С.* У истоков великой музыки. Поиски и находки на родине М. П. Мусоргского. Л., 1989.
- Новиков Н. С.* «Звук родной струны...» М.: Советская Россия, 1989.
- Новиков Н. С.* Молитва Мусоргского. Великие Луки, 2009.
- Образцова И. М., Образцова Н. Ю.* М. П. Мусоргский на Псковщине. Л., 1985.
- Образцова И.* Факты к биографии Мусоргского // Советская музыка. 1982. № 4.
- Оголевец А. С.* Вокальная драматургия Мусоргского. М., 1966.
- Оленина д'Альгейм М. А.* Заветы М. П. Мусоргского. М., 1910.
- Оперы М. П. Мусоргского: путеводитель. М., 1980 (авторы статей: Н. Запорожец-Ишлинская, Н. Шумская).
- Орлова А. А.* Мусоргский в Петербурге. Л., 1974.
- Орлова А. А.* Мусоргский в Царском Селе: 1876–1877 // Аврора. 1974. № 8.
- Ручьевская Е. А.* «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен. К проблеме поэтики жанра. СПб.: Композитор, 2005.
- Сабанеев Л. Л.* О Мусоргском // *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о России. М.: Классика — XXI, 2005.
- Смирнов М. А.* Фортепианные произведения композиторов «Могучей кучки». М.: Музыка, 1971.
- Трембовельский Е. Б.* Стиль Мусоргского. Лад, гармония, склад. М.: Композитор, 1999.
- Фрид Э. Л.* М. П. Мусоргский: проблемы творчества. Л., 1981.
- Фрид Э. Л.* Прошедшее, настоящее и будущее в «Хованщине» Мусоргского. Л., 1974.
- Хубов Г. Н.* Мусоргский. М., 1969 (Классики мировой музыкальной культуры).
- Ширинян Р. К.* Оперная драматургия Мусоргского. М., 1981.
- Шлифштейн С. И.* Мусоргский: Художник. Время. Судьба. М., 1975.
- Юдина М. В.* «Картинки с выставки» Модеста Петровича Мусоргского

// Юдина М. В. Вы спасетесь через музыку. Литературное наследие. Классика — XXI, 2005.

Яковлев В. В. «Борис Годунов» в театре // Яковлев В. В. Избранные труды о музыке. Т. 3. М., 1983.

Brown, David. Musorgsky, His Life and Works. Oxford, 2002.

Мультимедийный CD: Modest Mussorgsky. A Multimedia Tribute to the Great Composer, [ed. By Sergey Lebedev]. Luvia United, 1999.

В процессе работы были просмотрены многочисленные архивные материалы, среди которых особую важность имеют: ГЦММК. Ф. 70 (М. П. Мусоргский); РГАЛИ. Ф. 809 (М. П. Мусоргский); РГАЛИ. Ф. 143 (А. А. Голенищев-Кутузов); РГАЛИ. Ф. 2743 (П. А. Ламм).

СЛОВА БЛАГОДАРНОСТИ

Издано при финансовой поддержке Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям в рамках Федеральной целевой программы «КУЛЬТУРА РОССИИ»

Научный редактор В. И. РАЖЕВА

Автор благодарит за предоставленные материалы Российский государственный архив литературы и искусства и Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки, а также лично Анастасию Георгиевну Гачеву, Сергея Николаевича Лебедева, Николая Степановича Новикова. Особую признательность за предоставление редких изданий и музыкальных записей из личных архивов автор выражает Станиславу Бемовичу Джимбинову, Евгению Евгеньевичу Нестеренко, Александру Николаевичу Николюкину.

notes

Примечания

Орлова А. А. Труды и дни М. П. Мусоргского: Летопись жизни и творчества. М., 1963. С. 42. Этому автору принадлежит и ценная в биографическом отношении книга: *Орлова А. А. Мусоргский в Петербурге.* Л., 1974. Много важных сведений о ранних годах Мусоргского и его родословной можно также обнаружить в издании: *Образцова И. М., Образцова Н. Ю. М. П. Мусоргский на Псковщине.* Л., 1985. Исключительную ценность имеют публикации Н. С. Новикова, ставшие важнейшими источниками для этой главы, особенно его книга: *Новиков Н. С. У истоков великой музыки. Поиски и находки на родине М. П. Мусоргского.* Л., 1989.

Каратыгин В. // Музыкальный современник. 1917. № 5–6. С. 220–221.

Компанейский Н. И. К новым берегам. Модест Петрович Мусоргский // Русская музыкальная газета. 1906. № 11. Стб. 268.

Творогов О. В. Древняя Русь. События и люди. М.: Наука, 2001. С. 72.

Обычно слово трактуется в литературе о Мусоргском более широко: «певец», «музыкант». Е. Е. Нестеренко, после разговоров с афинскими греками, внес уточнение: «Мусорга» — человек, создающий музыку, композитор. (Сообщено автору Н. С. Новиковым.)

Орлова А. А. Труды и дни М. П. Мусоргского: Летопись жизни и творчества. М., 1963. С. 42.

Цит. по: Литературное наследство. Т. 92. Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 4. М.: Наука, 1987. С. 176; Литературное наследство. Т. 98. Валерий Брюсов и его корреспонденты. Кн. 1. М.: Наука, 1991. С. 503.

В России эта опера была известна как «Осада Гента».

После этого здание несколько раз перестраивалось. Прежний облик Петропавловской школы сохранился лишь на гравюрах. Нынешний вид этого дома не похож на тот, который знал Мусоргский.

10

Мой дорогой (фр.).

См.: *Карамзин Н. М.* Письма русского путешественника. М.: Сов. Россия, 1983. С. 46.

Описание событий по: *Тютчева А. Ф.* При дворе двух императоров. Воспоминания, дневник 1853–1882. Тула: Приокское книжное издательство, 1990; 18 августа 1855 года кн. Вяземского // Николай I и его время: В 2 т. / Сост., вступ. ст. и коммент. Б. Н. Тарасова. Т. 1. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2000. С. 429–432.

«Грубадур», «Травиата» (*ит.*).

Очаровательно, прелестно (*фр.*).

Бородин А. П. Критические статьи. 2-е изд. М.: Музыка. 1982. С. 60.

Ковалевский П. М. Итоги жизни // Вестник Европы. 1883. Кн. 2. Февраль. С. 580.

Ильченко Мария. Модест Мусоргский. Воспоминания. РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 26. Ед. хр. 3712. Л. 8–9. Воспоминания были опубликованы (см.: *Ильченко М. Н.* Воспоминания о Мусоргском // Советская музыка. 1959. № 3), но при столь значительном обилии неточностей у мемуариста при цитировании лучше сверяться с рукописью.

Музыкальный современник. 1917. № 5–6. С. 221.

Кунин И. Милий Алексеевич Балакирев. Жизнь и творчество в письмах и документах. М.: Советский композитор, 1967. С. 11.

Там же. С. 14.

Лапшин И. И. Модест Петрович Мусоргский // *Лапшин И. И.*
Художественное творчество. Пг, 1922. С. 260.

Кюи Ц. А. Избранные письма. Л., 1955. С. 46.

См.: Ковалевский П. М. Итоги жизни // Вестник Европы. 1883. Кн. 2. Февраль. С. 573.

Письмо Стасову от 5 июля 1858 г.

То есть ля-минорную.

«Песня без слов» (нем.).

Бородин А. П. Критические статьи. 2-е изд., доп. М., 1982. С. 61.

Мусоргский М. П. Письма и документы. М.; Л., 1932. С. 59–60.

Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. 8-е изд.
М., 1980. С. 24.

См.: *Новиков Н. С. У истоков великой музыки. Поиски и находки на родине М. П. Мусоргского. Л., 1989. С. 156.*

Новиков Н. С. «Звук родной струны...». М.: Сов. Россия, 1989. С. 12.

Наиболее подробно обстоятельства пребывания Мусоргского в Волоке изложены в статье: *Образцова И.* Факты к биографии Мусоргского// Сов. музыка. 1982. № 4. С. 83–88.

Наиболее подробно об этом см.: *Добровенский Р.* «Рыцарь бедный». Рига, 1986. С. 292–294.

Балакирев М. А., Стасов В. В. Переписка. В 2 т. Т. 1. М., 1970. С. 173.

Балакирев — Кюи, письмо от начала августа 1864 г. См.: Кюи Ц. А. Избранные письма. Л., 1955. С. 499.

Имена прототипов «Семинариста» восстановлены Н. С. Новиковым. См.: *Новиков Н. С. У истоков великой музыки. Поиски и находки на родине М. П. Мусоргского*. Л., 1989. С. 187.

Стасов В. В. Двадцать пять лет русского искусства // Стасов В. В. Избранные сочинения: В 3 т. Т. 2. М., 1952. С. 565.

Письмо Мусоргского Римскому-Корсакову от 30 июля 1868 г.

Избавьте нас от г-на Берлиоза (*фр.*).

На лоне природы (*нем.*).

С молоком и сладким супом (*нем.*).

Выходцев с того света (*фр.*).

Рцы. Жнец // Россия. 1908. 8 июля. С. 2.

М. П. Мусоргский. К пятидесятилетию со дня смерти. Статьи и материалы. М., 1932. С. 109.

Орлова А. А. Труды и дни М. П. Мусоргского: Летопись жизни и творчества. М., 1963. С. 131.

Кюи Ц. А. Избранные статьи. Л., 1952. С. 91–92.

Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. 8-е изд. М., 1980. С. 50.

Серов А. Н. Берлиоз в С.-Петербурге // Серов А. Н. Избранные статьи:
В 2 т. Т. 2. М.; Л., 1957. С. 617.

Там же. С. 618.

Там же.

Там же.

См. об этом: *Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни.* 8-е изд. М., 1980. С. 38.

Там же. С. 49.

Берлиоз Г. Избранные письма. Т. 2. М., 1985. С. 220, 223.

Там же. С. 224.

Князь Владимир Одоевский. Дневник. Переписка. Материалы. М.: Изд-во «Дека-ВС», 2005. С. 202.

Берлиоз Г. Избранные письма. Т. 2. М., 1985. С. 222.

Там же. С. 222.

Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым. Т. 1. 1858–1869. М., 1935. С. 245.

Князь Владимир Одоевский. Дневник. Переписка. Материалы. М.: Изд-во «Дека-ВС», 2005. С. 200.

Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым. Т. 1. 1858–1869. М., 1935. С. 247.

Берлиоз Г. Избранные письма. Т. 2. М., 1985. С. 230.

Там же. С. 232.

Письмо Ф. М. Достоевского к А. Н. Майкову от 27 октября (8 ноября)
1869 г. // *Достоевский Ф. М.* ПСС. Т. 29. Кн. I. Л.: Наука, 1986. С. 75.

Санкт-Петербургские ведомости. 1868. № 43. 14 февраля.

Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. 8-е изд. М., 1980. С. 52.

См., напр., работы Каратыгина, Хубова, Оголевец, Головинского и Сабининой.

Из письма Мусоргского к Л. И. Шестаковой от 30 июля 1868 г.

Документ, — доверенность брату, Ф. П. Мусоргскому, «на управление и распоряжение всеми без исключения нашими именьями», — будет подписан в декабре. См.: Орлова А. А. Труды и дни М. П. Мусоргского: Летопись жизни и творчества. М., 1963. С. 168.

См.: *Ильченко Мария*. Модест Мусоргский. Воспоминания. РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 26. Ед. хр. 3712. Л. 8.

71

Неудачная вещь (фр.).

Письмо А. П. Бородина Е. С. Бородиной от 26 сентября 1868 г. Ссылки на письма Бородина здесь и в дальнейшем даются по изданию: Письма А. П. Бородина/С примеч. С. Дианина. Вып. 1. М., 1928; Вып. 2. М., 1936; Вып. 3. М., 1949; Вып. 4. М., 1950.

Асафьев Б. В. Гоголь и музыка // Асафьев Б. В. Избранные труды. Том IV. М.: Изд-во АН СССР, 1955. С. 156.

Е. Ф. «Женитьба» Мусоргского // Последние новости (Париж). 1939. 4 июля.

В этой главе некоторые приметы петербургской жизни с 1868 по 1870 год воссоздаются по письмам М. Н. Пыпина родителям (РГАЛИ. Ф. 395. Оп. 1. Ед. хр. 94).

Балакирев М. А. Переписка с Н. Г. Рубинштейном и М. П. Беляевым.
М.: Музгиз, 1956. С. 18–19.

Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. 8-е изд. М., 1980. С. 61.

К 1868 году были написаны почти все основные оперы Вагнера, но русская публика могла знать из них очень немногие.

Серов А. Н. Рихард Вагнер в Петербурге // Серов А. Н. Избранные статьи. Т. 1. М.; Л., 1950. С. 550.

Балакирев М. А., Стасов В. В. Переписка. В 2 т. Т. 1. М., 1970. С. 258–259.

81

4 октября 1867 г.

Из статьи 1928 г. «Вопросы русской языковой культуры». См.: *Бицилли П. М. Избранные труды по филологии*. М.: Наследие, 1996. С. 605.

Там же.

Новиков Н. С. У истоков великой музыки. Поиски и находки на родине М. П. Мусоргского. Л., 1989. С. 194.

Новиков Н. С. У истоков великой музыки. Поиски и находки на родине М. П. Мусоргского. Л., 1989. С. 193.

Музыкальный современник. 1917. № 5–6. С. 221.

Римская-Корсакова Н. Н. Мои воспоминания о А. С. Даргомыжском//
Музыка. 1913. № 116. С. 110–111.

См. переписку Балакирева и Чайковского о «Фатуме» в кн.: Балакирев М. А. Воспоминания и письма. Л., 1962. С. 127–132.

См.: Милий Алексеевич Балакирев: Летопись жизни и творчества. Л., 1967. С. 158.

Серов А. Н. Избранные статьи. Т. 2. М.; Л., 1957. С. 231.

Там же. С. 51–52.

Серов А. Н. Избранные статьи. Т. 2. М.; Л., 1957. С. 53.

Там же. С. 231.

Там же.

См.: *Зайцева Т. А.* Милий Алексеевич Балакирев: Истоки. СПб., 2000.С. 374.

См.: Милий Алексеевич Балакирев: Летопись жизни и творчества. Л., 1967. С. 162–163.

Письмо Е. С. Бородиной от 3 ноября 1869 г.

См.: *Балакирев М. А. Воспоминания и письма. Л., 1962. С. 141.*

Разногласия Стасова с Мусоргским начинались уже здесь. «Борис» в первоизданном его виде Стасова устраивал не вполне.

См.: Мусоргский М. П. Письма и документы. М.; Л., 1932. С. 185.

Орлова А. А. Труды и дни М. П. Мусоргского: Летопись жизни и творчества. М., 1963. С. 193–194.

Стасов В. В. Модест Петрович Мусоргский // *Стасов В. В.* Статьи о музыке. В 5 вып. Вып. 3. М., 1977. С. 102–103.

От «фатерланд» — отечество (*нем.*).

То есть песен (*нем.*).

Мусоргский М. П. Письма и документы. М.; Л., 1932. С. 160–161.

Письмо Мусоргского к Стасову от 18 августа 1870 г.

Письмо. В. В. Стасова к Д. В. Стасову от 29 июля 1870 г. // *Стасов В. В. Письма к родным. Т. 1. Ч. 2. М., 1954. С. 59.*

Отрывки из дневника Н. Н. Пургольд опубликованы в кн.: *Римский-Корсаков А. Н. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Вып. II. М., 1935. С. 81–98.*

Выражение Глинки (*примечание автора дневника*).

Милий Алексеевич Балакирев: Летопись жизни и творчества. Л., 1967.
С. 177.

Там же. С. 178.

Балакирев М. А. Воспоминания и письма. Л., 1962. С. 103

Письмо Балакирева к доктору И. С. Покровскому, побочному сыну Улыбышева, от 10 июня 1906 г. См.: Русская музыкальная газета. 1916. № 40. Стб. 698.

Балакирев М. А. Воспоминания и письма. Л., 1962. С. 105.

Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание сочинений: Лит. произведения и переписка. Т. 5. М., 1963. С. 347–348.

Милий Алексеевич Балакирев: Летопись жизни и творчества. Л., 1967.
С. 190.

Балакирев М. А., Стасов В. В. Переписка. В 2 т. Т. 1. М., 1970. С. 277.

М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников. М., 1989. С. 89.

Милий Алексеевич Балакирев: Летопись жизни и творчества. Л., 1967.
С. 198.

Балакирев М. А., Стасов В. В. Переписка. В 2 т. Т. 1. М., 1970. С. 351.

Стасов В. В. Письма к родным. Т. 1. Ч. 2. М., 1954. С. 92.

См.: Дневник А. Н. Пургольд // Советская музыка. 1957. № 5. С. 134–138.

Так в то время иногда называли «Ромео и Джульетту».

Письмо А. П. Бородина Е. С. Бородиной от 14 ноября 1871 г. // Письма А. П. Бородина. Вып. 1. М., 1928. С. 322.

Письмо В. В. Стасову от 11 сентября 1871 г.

В. Ястребцев. О причинах переработки сочинений Мусоргского. (Из моих воспоминаний о Н. А. Римском-Корсакове) // Музыка. 1913. № 135. 22 июня. С. 442.

Там же. С. 443.

Там же. С. 442.

Щебальский П. К. Правление царевны Софии. М., 1856. С. 29.

Хроника времен первого стрелецкого бунта воссоздается по источникам, которые знал Мусоргский (см. ниже). Помимо свидетельств давних времен, — Крекшина, Матвеева, Желябужского, Сильвестра Медведева, — в роли источников выступают и труды историков. Кроме упоминаемых в списке Мусоргского Щебальского, тома 3-го «Летописей», выпускаемых Николаем Тихонравовым, Голикова и др., композитор, несомненно, знал уже вышедшие тома «Истории государства Российского» С. М. Соловьева и труды по данному вопросу Н. Костомарова. Знал и другую публикацию Тихонравова — «История о вере и челобитная о стрельцах Саввы Романова» (Летописи русской литературы и древности, издаваемые Николаем Тихонравовым. Т. V. (Раздел «Материалы») М., 1863. С. 111–148). Поскольку произведения Крекшина, Матвеева, Желябужского и Сильвестра Медведева вошли в одну книгу (Сахаров И. П. Записки русских людей. События времен Петра Великого. СПб., 1841), но со своей пагинацией, то при цитировании ссылки на страницы даются вместе с фамилией автора свидетельства.

Крекшин. С. 26.

Там же. С. 28.

Там же.

Матвеев. С. 19.

Медведев. С. 11.

Там же.

Матвеев. С. 20.

Щебальский П. К. Правление царевны Софии. М., 1856. С. 25.

Медведев. С. 17.

Матвеев. С. 38–39.

Написанных на пергаменте, древних и потому — авторитетных.

Тетрадь Мусоргского цитируется по копии П. А. Ламма: РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 26.

Крекшин. С. 8.

Тихонравов Н. Начало русского театра//Летописи русской литературы.
Вып. 3. 1861. Отд. II. С. 43–44.

Письмо Стасову от 13 июля 1872 г.

К В. В. Стасову от 18 октября 1872 г.

К В. В. Стасову от 13 июля 1872 г.

К В. В. Стасову от 13 июля 1872 г.

Тетрадь Мусоргского цитируется по копии П. А. Ламма: РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 26.

Мусоргский М. П. Письма и документы. М.; Л., 1932.С.497–498.

Стасов В. В. Письма к родным. Т. 1. Ч. 2. М., 1954. С. 146.

Мусоргский М. П. Письма и документы. М.; Л., 1932.

А. П. Бородин к Е. С. Бородиной от 25 октября 1873 г. // Письма А. П. Бородина. Вып. 2. М., 1936. С. 63.

К В. В. Стасову от 23 июля 1873 г.

К И. Е. Репину от 13 июня 1873 г.

М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников. М., 1989. С. 137.

К В. В. Стасову от 23 июля 1873 г.

К В. В. Стасову от 2 августа 1873 г.

Там же.

К В. В. Стасову от 6 августа 1873 г.

161

П. С. Стасовой от 23 июля 1873 г.

Там же.

Письмо В. В. Стасова к Н. В. Стасовой от 22 декабря 1873 г. // *Стасов В. В. Письма к родным*. Т. 1.4. 2. М., 1954. С. 204, 205.

Мусоргский М. П. Письма и документы. М.; Л., 1932. С. 282.

Стасов В. В. Письма к родным. Т. 1.4. 2. М., 1954. С. 205.

Компанейский Н. И. К новым берегам: Модест Петрович Мусоргский, 1839–1881 // Русская музыкальная газета. 1906. № 17. Стб. 432–433.

Мусоргский М. П. Письма и документы. М.; Л., 1932. С. 296–297.

Стасов В. В. Письма к родным. Т. 1.4. 2. М., 1954. С. 209.

Мусоргский М. П. Письма и документы. М.; Л., 1932. С. 297–298.

Стасов В. В. Письма к родным. Т. 1.4. 2. М., 1954. С. 211–212.

Там же. С. 216.

Д. М. [Дмитрий Магир] «Борис Годунов» // Всемирная иллюстрация.
1874. № 271.

Летопись жизни и творчества Ф. М. Достоевского. Т. 2. 1865–1874.
СПб., 1993. С. 448.

РГАЛИ. Ф. 143. Оп. 1. Ед. хр. 142. Л. 2.

Стасов В. В. Избранные сочинения. В 3 т. Т. 2. М., 1952. С. 240.

Повторяющийся звук в басу называется «органый пункт», даже если среди инструментов нет органа.

О законах музыкального языка Мусоргского см.: *Трембовельский Е. Б.* Стиль Мусоргского. Лад, гармония, склад. М.: Композитор, 1999.

«Разводы» подобны западноевропейским юбилеям в средневековой музыке, где распевается слово «аллилуйя».

Фрид Э. Л. Прошедшее, настоящее и будущее в «Хованщине» Мусоргского. Л., 1974. С. 301, 303.

См.: *Каратыгин Вячеслав*. «Хованщина» Мусоргского // Музыкальный современник. 1917. № 5–6. С. 200–201.

См. письмо В. В. Стасова Н. А. Римскому-Корсакову от 1 июля 1874 г.
// *Римский-Корсаков Н. А. Поли. собр. соч.:* Лит. произведения и переписка.
Т. V. М., 1963. С. 352.

Письмо, написанное в конце октября 1874 г. РГАЛИ. Ф. 143. Оп. 1. Ед.
хр. 142. Л. 2 (оборот).

183

Письмо, написанное в ноябре 1874 г. Там же. Л. 3 (оборот).

РГАЛИ. Ф. 143. Оп. 1. № 139. Л. 58.

Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений. В 20 т. Т. 15. М., 1972.
С. 151.

См.: Там же. С. 162–172.

См.: *Направник В. Э. Э. Ф.* Направник и его современники. Л., 1991. С. 106.

РГАЛИ. Ф. 143 (А. А. Голенищев-Кутузов). Оп. 1. Ед. хр. 220. Л. 6.

РГАЛИ. Ф. 143 (А. А. Голенищев-Кутузов). Оп. 1. Ед. хр. 220. Л. 6.

Французские фразы здесь даются сразу в русском переводе.

Письмо от 15 апреля 1875 г. См.: Письма А. П. Бородина. Вып. 2. М., 1936. С. 89.

В упор.

Письмо к Голенищеву-Кутузову от 3 октября 1875 г.

Стасов В. В. Письма к родным. Т. 1.4. 2. М., 1954. С. 275.

То есть свою же оперу «Трубадур».

РГАЛИ. Ф. 143. Оп. 1. Ед. хр. 15. Л. 52.

Стасов В. В. Письма к родным. Т. 1.4. 2. М., 1954. С. 285.

Предсказание (фр.).

Разумеется (фр.).

То есть П. И. Чайковским.

Орлова А. А. Труды и дни М. П. Мусоргского: Летопись жизни и творчества. М., 1963. С. 492.

Репин И. Е. Письма. Т. II. С. 15.

Г-жой баронессой Анной Гинцбург за подлинный.

Письмо к Д. В. Стасову, написанное в ночь с 14 на 15 июня 1877 г.

Письмо к Голенищеву-Кутузову от 15 августа 1877 г. из Царского Села.

Русская музыкальная газета. 1916. № 42. Стб. 773.

Русская музыкальная газета. 1916. № 42. Стб. 777,778.

Стахеев Д. И. Группы и портреты. II. Писатели, певцы, музыканты и ватное пальто // Исторический вестник. 1907. Февраль.

Лихачев Владимир Сергеевич. Музыкальные деятели. РГАЛИ. Ф. 282.
Оп. 1. Ед. хр. 32. Л. 18.

Письмо В. В. Стасова к А. А. Голенищеву-Кутузову от I апреля 1878 г.
// Русская музыкальная газета. 1916. № 43. Стб. 794.

М. П. Мусоргский. К пятидесятилетию со дня смерти: Статьи и материалы. М., 1932. С. 127–128.

Дианин С. Бородин. Жизнеописание, материалы и документы. 2-е изд.
М., 1960. С. 207.

Вельский Р. [Мусоргский] // Сегодня (Рига). 1939. 25 мая.

Вавилонская башня (фр.).

Ипполитов-Иванов М. М. Пятьдесят лет русской музыки в моих воспоминаниях. М., 1934. С. 32.

Там же.

217

Из писъма к Стасову от 22 августа 1880 г.

Лапшин И. М. П. Мусоргский // Музыкальный современник. 1917. № 5–6. С. 84.

Мельников П. И. О первой постановке «Демона» // Сегодня (Рига). 1939. 23 октября.

Тюменев И. Ф. Воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове // Римский-Корсаков. Исследования. Материалы. Письма. В 2 т. Т. II. М.: Издательство Академии наук СССР, 1954. С. 198–199.

Амфитеатров А. Артисты-обрусители // Сегодня. 1933. 15 апреля.

Прокофьев Гр. Московская опера // Русская музыкальная газета. 1913.
№ 3. Стб. 91.

См.: *Асафьев Б.* Об опере: Избранные статьи. 2-е изд. Л.: Музыка, 1985. С. 145–146.

См. об этом: *Добровенский Роальд*. «Рыцарь бедный». Рига, 1986. С. 637–638, 650–651.

РГАЛИ. Ф. 459 (Ф. Д. Гриднин). Оп. 1. Ед. хр. 1075.