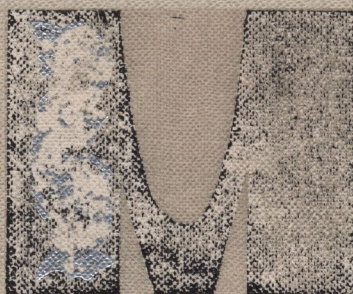
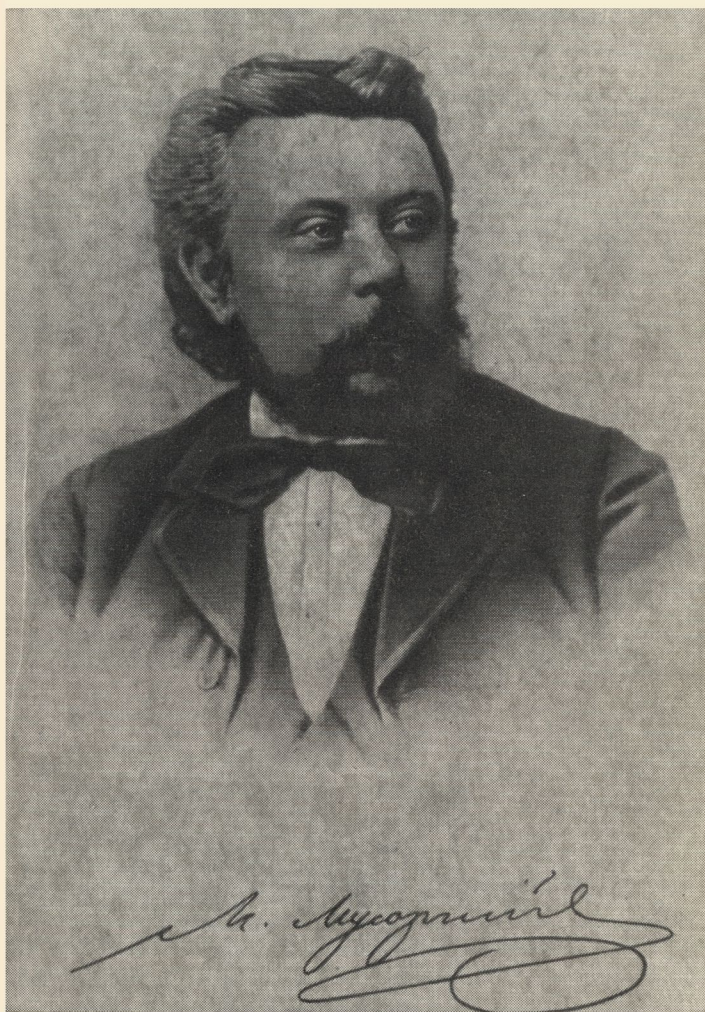


МУСОРГСКИЙ



КЛАССИКИ
МИРОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ
КУЛЬТУРЫ



МУСОРГСКИЙ

ГЕОРГИЙ ХУБОВ

Издательство «Музыка» · Москва · 1969

Светлой памяти Ирины Хубовой

СЫН СТАРИННОЙ РУССКОЙ СЕМЬИ

Среди святых воспоминаний
Я с детских лет здесь возрастал.
А глухо между тем поток народной брани
Уж бесновался и роптал.

Пушкин

Глава первая

В ДЕРЕВНЕ

...Не даром в детстве мужичков
любил послушивать и песенками
их искушаться изволил.

Мусоргский

Не так далеко от древнего города Торопец Псковской губернии, в сельце Карево, на косогоре, с которого открывается живописный вид на озеро Жижица (иль Жижце) и неоглядную лесную даль, расположена была родовая усадьба Мусоргских. Усадьба не из очень богатых. Старый приземистый дом в густо заросшем саду, два флигеля, службы.

Здесь 21 (9) марта 1839 года¹ в одном из флигелей усадьбы (как гласит устная хроника минувших лет) родился Модест Петрович Мусоргский, гениальный композитор.

Он был четвертым сыном довольно состоятельного и ничем особенно не выдающегося помещика, коллежского секретаря в отставке Петра Алексеевича Мусоргского, женатого на Юлии Ивановне Чириковой. Первые два сына (оба Алексеи) умерли в младенческом возрасте.

Модест рос и воспитывался со старшим братом Филаретом (род. в 1836 г.).

В Кареве, «под сенью дедовских лесов» озерного края протекли первые десять лет жизни композитора.

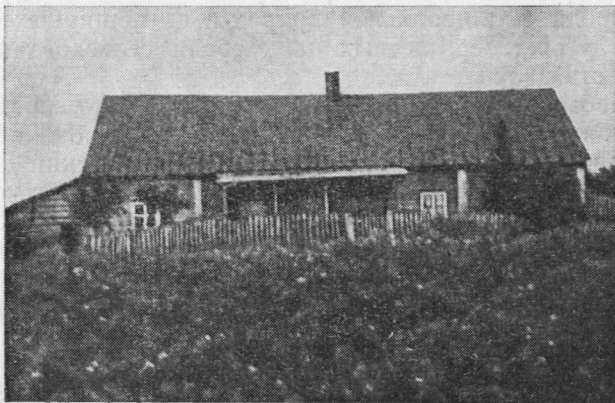
— *Сын старинной русской семьи*, — замечает он о себе в самом начале Автобиографической записки². И в этой скупой, лаконической фразе улавливаем мы отзвук воспоминаний далекого детства, семейных рассказов и легенд.

Мусоргские действительно принадлежали к старинному, некогда княжескому роду, вели свою родословную от «рюриковича» Романа Васильича Монастырева — *Мусорги* и гордились ратными подвигами и патриотическими деяниями предков. Род Чириковых — по материнской линии — находился в отдаленной связи с Голенищевыми-Кутузовыми, стало быть, и с великим фельдмаршалом, героем Отечественной войны 1812 года.

С самого раннего детства Модесту и брату его Филарету, вероятно, очень часто приходилось слушать все эти рассказы; усердно приукрашиваемые, как обычно, честолюбивыми домыслами потомков, они сплетались с легендами и поверьями земли Псковской и Новгородской, возбуждая интерес к родному краю, к его истории, к его мятежной старине³.

Да и все в этом крае дышало преданьями старины. Уездный город Торопец, погруженный в угрюмую дремоту, оживал в рассказах старожилов. Возникший в давние времена «на волоке» меж Западной Двиной и Лопатью, он стал бойким торговым городом Смоленского княжества, затем — центром Торопецкого княжества, опорным пунктом русской обороны на западе.

Древние стены торопецкого «крема» были свидетелями частых набегов литовских и польских феодалов, ожесточенных схваток, шумных сражений. Воинская доблесть торопчан связывалась со славными именами Мстислава Удалого и Александра Невского, который, между прочим, наголову разбил в 1248 году литовское войско на северном берегу озера



Карево. Усадебный флигель,
в котором родился Мусоргский

Жижце — в непосредственной близости от мест, где родился Мусоргский...

Озеро Жижце (как и соседнее Двинье) окутано было поверьями, сказами, легендами, передававшимися из уст в уста, из поколения в поколение. В. Каратыгин, посетивший в 1910 году Карево, обратил внимание на одну из этих легенд, повествующую о стрелецком гонце из Москвы, посланном поднять торопчан на восстание и утонувшем ночью в разбушевавшемся озере Жижце. В этой легенде он готов был видеть дальний исток того «лихорадочного интереса», который проявлял Мусоргский-композитор к эпохе стрелецких бунтов, к сюжету и замыслу своей «Хованщины».

Конечно, это лишь догадка, но догадка смелая и не лишенная реальных оснований. И к одной ли такой легенде тянутся незримые, неуловимые нити воспоминаний, замыслов, образов Мусоргского? Во всяком случае В. Каратыгин безусловно прав, утверждая, что в творческом развитии композитора огромную роль сыграли годы его детства, «сплошь протек-

шего среди широких просторов псковской деревни, среди ее живописной природы, ее обширных полей, лугов, озер, лесных чаш, среди сельского крестьянства.

Побывавший в Кареве, на озере Жисцо, поймет, что ближайший характер сюжетов, вдохновлявших Мусоргского, тот довольно-таки специфический круг вещей и чувств, который интересовал Мусоргского, как художника-музыканта, не только рационалистически *определялся* народно-реалистической идеологией 60-х годов, но и непосредственно *одухотворялся* живой поэзией, которая через дверь воспоминаний о юных годах жизни всегда имела открытый доступ во впечатлительную душу Мусоргского»⁴.

Да, впечатления детства в деревне глубоко запали в душу композитора, оставили неизгладимую мету в его сознании. Не потому, что детство Мусоргского ознаменовано было событиями необычайными, исключительными. Напротив, оно протекало вполне обычно и с внешней стороны однообразно, как однообразен везде провинциально-патриархальный быт — уклад дворянской семьи среднего достатка со всеми его нехитрыми заботами и утехами. Но необычайной была натура Мусоргского, с самых ранних лет проявлявшего на редкость острую пылливость, наблюдательность и чуткую отзывчивость (что так отличало его от старшего брата Филарета). Посреди однообразия старого усадебного быта он жил напряженной внутренней жизнью, оказавшей громадное влияние на развитие его характера.

— Под непосредственным влиянием няни, — говорит он в своей Автобиографической записке, — близко ознакомился с русскими сказками и от них иногда не спал по ночам. Это ознакомление с духом народной жизни было главным импульсом музыкальных импровизаций до начала ознакомления еще с самыми элементарными правилами игры на фортепиано⁵.

И здесь, в скупых строках отрывочного изложения, теснится рой невысказанных дум и воспоминаний. Их угадываешь по намекам подтекста, подкреп-

ляемых иными свидетельствами *. В тексте Записки выделяется лишь наиболее важное: *ознакомление с духом народной жизни* — сила воздействия («не спал по ночам») — главный *творческий импульс* (музыкальные импровизации до первых занятий).

Ознакомление с духом народной жизни не ограничивалось, конечно, сказками, поверьями и легендами. В одном из писем Мусоргского к другу В. Никольскому («дяиньке») есть весьма характерное признание:

«Как меня тянуло и тянет к этим родным полям, то я знаю и дяинька знает,— пишет Мусоргский,— не даром в детстве мужичков любил послушивать и песенками их искушаться изволил»⁷.— Вот живое и многозначительное дополнение к скупым фразам Автобиографической записки.

С поразительною для ребяческих лет пытливостью наблюдал Мусоргский деревенскую жизнь — и тяжелый крестьянский труд, и суровую простоту обрядов и обычаев, и гульливое веселье народных праздников — с хороводами, играми, плясками, со скоморошьям гудом раешника. Властно влекли его крестьянские песни — иные запомнились ему на всю жизнь. Влекли и крестьянские беседы: уже в те годы он бессознательно почуял «хватющую образность», самобытную певучую красоту *народной речи*. По-своему, по-детски он глубоко переживал воспринятое. И мы увидим, как все это отозвалось впоследствии — в думах и чаяниях, в замыслах и в творчестве великого художника.

Близкое общение барчука из дворянской семьи с «деревенским простонародьем» кажется недопустимым. Но в каревской усадьбе оно не возбранялось. Тут сыграло свою роль одно «романтическое событие» прошлых лет, имевшее немаловажные последствия в судьбе рода Мусоргских.

* Мусоргский однажды заметил, что его всегда «подмывает» «читать умных людей непременно между строк»⁶. Запомним эти слова — они имеют прямое отношение к собственным его высказываниям.



На родине Мусоргского.
Сельская церковь в Кареве

Дело в том, что Модест Мусоргский, сын старинной русской семьи, был родным внуком *крепостной крестьянки* Арины Георгиевны Егоровой. В молодости она слыла первой красавицей и лучшей песенницей. Алексей Григорьевич Мусоргский (дед композитора) был бурно увлечен ею.

Деревенский роман начался довольно обычно: крепостная девушка прижила от барина-помещика сына (Петра Алексеевича, отца Модеста). Но дальнейшее развитие отношений оказалось для многих неожиданным. Алексей Григорьевич Мусоргский, блестящий офицер лейб-гвардии Преображенского полка, видимо, не был лишен благородных порывов сильного чувства. Влечение сердца он поставил выше карьеры и, презрев «священные» традиции и сословные предрассудки, женился на простой крестьянке Арине Егоровой. И как знать — не она ли вдохнула в угасавший род Мусоргских живительное обновление, благодаря которому явился на свет гениальный Модест?..

Так или иначе, но это «романтическое событие» (о котором предпочитали не распространяться) внесло существенную поправку в родословную и в быт Мусоргских. Оно отразилось и на судьбе внебрачного сына — Петра Алексеевича. Лишь в 1820 году хлопотами отца он был узаконен в правах. От гвардейской карьеры пришлось отказаться. Прослужив восемь лет (1814—1822) чиновником в Сенате, он вышел в отставку и прочно осел в Кареве, женившись на дочери торопецкого помещика, упомянутой выше Юлии Ивановне Чириковой.

Поместья Мусоргских находились тогда в хорошем состоянии (как видно, Арина Георгиевна была радетельной хозяйкой). И доля Петра Алексеевича в отцовском наследстве (около десяти тысяч десятин) позволяла ему жить безбедно и беспечно, не слишком жалуясь на свою фортуна и лелея мечту устроить достойную карьеру своим сыновьям, т. е. сделать их блестящими гвардейцами.

Мы не располагаем достаточными данными, чтоб с уверенностью судить об идейном кругозоре Петра Алексеевича Мусоргского. Возможно, в молодые годы (совпадающие с периодом подъема русской общественно-культурной жизни после Отечественной войны) он не чуждался духовных интересов и запросов, но... без усилия забыл о них и, не обладая ни талантами, ни глубоким образованием, со временем легко поддался рутине провинциально-благодушной ограниченности. Он прослыл добропорядочным помещиком-хлебосолом, и как таковой имел пристрастие к домашним увеселениям на широкую ногу с любительскими концертами и танцами, с обильными угощениями и возлияниями.

Модест Мусоргский в Автобиографической записке мельком упоминает об отце, «обожавшем музыку», и, кажется, именно эта черта более всего сближала Петра Алексеевича с супругой его, Юлией Ивановной: она украсила однообразный быт семьи чувствительной поэзией музицирования.

Биографы композитора обычно изображают его мать, Юлию Ивановну, заурядной провинциальной

барыней. Это не совсем верно. Она получила приличное воспитание, хорошо играла на фортепиано, свободно владела французским, выказывала живой интерес к литературе и искусству. В ее мечтательной и пылкой, несколько экзальтированной натуре были задатки изящного. Главное же — она обладала редкой доброты сердцем и трогательно нежным, ласковым характером.

Она вышла замуж не по любви, а по необходимости, и «сердечный пыл» воспоминаний об увлечении ранней юности сохранился в ее кудреватых альбомных стихах, к коим она питала слабость⁸. Но это осталось лишь невинной утехой восторженной души посреди забот усадьбы жизни. Юлия Ивановна была искренне привязана и всецело предана семье и сумела передать детям все, что знала сама.

Модест любил свою мать благоговейно⁹ (об отце он вспоминал редко). Именно она обратила чуткое внимание на его детские импровизации, рано начала учить его музыке, — и дело пошло так успешно, — читаем мы в Автобиографической записке, — что уже на 7-летнем возрасте он играл небольшие сочинения Листа, а на 9-летнем в большом обществе, в доме своих родителей, он сыграл большой концерт Фильда.

К тому времени в дом приглашена была более опытная преподавательница немка (имя ее осталось неизвестным), с которою Модест продолжал занятия вплоть до отъезда в Петербург. Любя музыку, родители поощряли его успехи, отнюдь не думая, однако, о большой будущности своего сына на художественном поприще — об этом тогда не могло быть и речи. Но они твердо верили, что артистический талант и умение блеснуть им в салонах способствует продвижению в «свете». В этом смысле одаренность Модеста внушала особые надежды.

Жизнь в каревской усадьбе текла неспешно, непринужденно, но там не забывали о традициях «старинной семьи». Обоим братьям предназначалась блестящая военная карьера. Они должны были поступить в Школу гвардейских подпрапорщиков (куда



Торопец (с гравюры)

принимались сыновья родовитых дворян с тринадцатилетнего возраста). Соответственно, в духе старых дворянских традиций, они получили первоначальное домашнее воспитание, как обычно, не слишком замысловатое: хороший тон, изящество манер, умение свободно изъясняться по-французски, самое элементарное по части наук и музыка как развлечение для души в «хорошем тоне».

Все это давалось Модесту легко. С изящными манерами и с французским (отчасти также с немецким) он свыкся, как с хорошо сшитым «костюмом», без которого, впрочем, охотно обходился за пределами усадьбы; в науках ему помогала сообразительная любознательность; о музыке и говорить нечего — подобно юному Листу, он освоился с нотными знаками раньше, чем с грамматикой и синтаксисом, и уже в детские годы музыка была для него нечто большее, нежели развлечение, хотя, по всей вероятности, он и не сознавал еще этого.

Педагогический репертуар его домашних занятий основывался преимущественно на пьесах салонного либо чисто технического характера. Истинное богатство музыки он постиг значительно позднее. Но нет никакого сомнения в том, что, развивая слух и память, овладевая инструментом и «техническим аппаратом», он продолжал увлекавшие его с первых лет *импровизации*, о которых упоминает в Автобиогра-

фической записке. Пусть они остались неизвестными (иначе и быть не могло), — нам известно, с какою поразительною силою раскрылся впоследствии импровизаторский дар Мусоргского. /

Гениальность художника выражается в мощном всеобъемлющем развитии, распознается же с первоисточков. Ранние проявления исключительной одаренности не редкость в жизни великих музыкантов (загляните в их биографии). Одаренность Мусоргского проявилась не только рано, но и весьма своеобразно.

Ознакомление с духом народной жизни было главным импульсом музыкальных импровизаций еще до первых занятий, говорит композитор, вспоминая о сказках няни, слышанных в самом раннем детстве. И над этим признанием стоит призадуматься. Ведь сказки, как уже замечено было, послужили лишь началом «ознакомления с духом народной жизни». Подрастающему Модесту открывался не только мир сказочный, фантастический, но и реальный мир жизни народной. Он многое видел и слышал, наблюдал и подмечал. У него были свои знакомцы и среди «мужичков», которых он «любил послушивать», и среди крестьянских ребят, с которыми нередко проводил деревенские досуги. И все это — на просторах поэтичной природы псковского края, с его полями, лесами и озерами, с его песнями, легендами и поверьями.

Зная острую восприимчивость одаренной натуры Мусоргского, нетрудно догадаться, что этот поток разнообразных впечатлений возбуждал рано проявившуюся в нем *склонность* к импровизации, а систематические занятия музыкой развивали и *способность* к импровизации, зарождая, быть может, первые попытки сочинения.

Разумеется, он не умел еще осмыслить свои впечатления и лишь откликался на них в непосредственных, по-детски наивных импровизациях. Но они не забылись, не миновали бесследно и где-то глубоко в «подпочве сознания» заронили семена будущих всходов. Знаменательно, что через много лет, составляя Автобиографическую записку, Мусоргский

прежде всего вспомнил об этих импровизациях в прямой связи с их народными первоисточками: впечатления и образы народной жизни с детства, самого раннего, пробудили в Мусоргском музыкальное чувство и творческий дар, словно предначертав трудный — и радостный и скорбный — путь его дерзаний и борений в искусстве, путь, соединивший судьбу композитора с судьбою народа.

Но прошло немало времени и потрачено было немало сил, прежде чем Мусоргский осознал истинное свое призвание, отдавшись ему безраздельно, со всею страстностью цельной художнической натуры. Условия и условности дворянского воспитания воспрепятствовали естественному развитию его творческого таланта и в том именно направлении, которое соответствовало его духу и характеру. Сызмала ему внушили мысль о светской карьере гвардейца, и в детском воображении она представлялась хоть и неясной, но все ж увлекательной. Он свыкся с нею. Тем более, что музыка, согласно понятиям родителей, должна была украсить его карьеру. Усердно разыгрывая этюды Герца, ноктюрны Фильда, он приводил в умиление семью и принятое в ней общество.

— Отец, обожавший музыку, — отмечает Мусоргский в Автобиографической записке, — решил развить способности ребенка, — и дальнейшие музыкальные занятия были уже с Ан. Герке, в Петербурге.

Решение отца возникло, очевидно, в связи с необходимостью взять старшего сына Филарета, которому исполнилось тринадцать лет, в столицу — для поступления в Школу гвардейских подпрапорщиков. Модесту минуло только десять, и он мог еще три года прожить в родном Кареве. Музыкальные успехи сына, а может, и честолюбивые помыслы отца ускорили ход событий. Решено было взять в Петербург и Модеста.

В августе 1849 года семья тронулась в путь.

Глава вторая

ГВАРДЕЙСКИЙ ПОДПРАПОРЩИК

Мрежи иные тебя ожидают, иные заботы:
Будешь умы уловлять...

Пушкин

В трудное время, в самую темень мрачной николаевской эпохи пришлось начинать юному Мусоргскому свое «столичное образование», прощаясь с простодушной романтикой деревенской жизни.

Французская революция в феврале 1848 года и ее грозные отголоски в Западной Европе, докатившиеся до рубежей Ингерманландии, вызвали в Петербурге панический страх и дикое неистовство правительственной реакции. Тревожные вести об усиливающихся волнениях в стране усугубляли остроту положения¹. Общественная жизнь в столице, опутанная густой сетью тайных и явных доносов, замерла в каком-то кашеевом оцепенении. Развитие наук и искусств придавила свинцовая длань самодержца, которому вновь начал мерещиться призрак 14 декабря. Многих честных людей (в том числе таких крупных писателей, как Аксаков и Тургенев) по одному лишь подозрению бросали на «съезжую» или на гауптвахту. Ходили упорные слухи о закрытии университе-

тов. Робкая полуофициальная статья в защиту наук и высшего образования, появившаяся в «Современнике», привела в ярость Николая I, начертавшего печально известные слова: «Должно *повиноваться*, а рассуждения свои держать *при себе*...»². Воцарился жесточайший произвол цензуры, глушившей любое стремление к истине.

Разгул реакции приобретал масштабы национального бедствия. Характерно, что даже такой вполне благонамеренный литератор, как А. Никитенко, профессор университета, служивший тогда и *в цензуре*, писал в своем Дневнике (2 декабря 1848 г.): «События на Западе вызвали страшный переполох на Сандвичевых островах (имеется в виду николаевская Россия.—Г. Х.). Варварство торжествует там свою дикую победу над умом человеческим, который начал мыслить, над образованием, которое начинало оперяться... Произвол, облеченный властью, в апогее: никогда еще не почитали его столь законным, как ныне... всякое поползновение мыслить, всякий благородный порыв, как бы он ни был скромн, клеймятся и обрекаются гонению и гибели»³. Многочисленные факты, приведенные в Дневнике, подтверждают это...

В конце августа 1849 года Петр Алексеевич Мурсоргский привез своих сыновей в Петербург, чтоб подготовить их поступление в Школу гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров. По собственной ему беспечности он не очень интересовался, на чем зиждется та «блестящая карьера», которую он готовил Филарету и Модесту. А поинтересоваться следовало.

Несколько ранее, весной того же года, появилось «Наставление для образования воспитанников военно-учебных заведений», над которым потрудился небыизвестный Я. Ростовцев (предатель декабристов). «Наставление» основывалось на солдафонском принципе Николая — «повиноваться и не рассуждать»; что касается собственно науки, то она допускалась лишь в том случае, если полностью соответствовала духу и требованиям официальной власти. Иначе говоря,

это было «чистое отрицание науки», как заметил А. Никитенко. Он сумел заметить также, что все это было характерно не только для военно-учебных заведений, но для *системы* образования в те времена. Судьбы юношества рисовались ему в безотрадном мрачном свете. «Молодое поколение,— писал он (12 февраля 1849 г.),— не находя благородной цели своим стремлениям, удаляется от науки, от искусств, спутывает все основные понятия о жизни, о назначении человека и общества. В обществе нет точки опоры; все бродят как шалые или пьяные. Одни воры и мошенники бодры и трезвы. Одни они сохраняют присутствие духа и видят ясно цель своей жизни— в стяжании. Злоупотребления повсюду выступают открыто и нагло, даже не боясь наказания, которое случайно падает из сильной руки, а не из недр закона. Безнравственность быстро распространяется и как холера поражает даже души простые и не лишённые чувства чести, но не находящие безопасности в честных убеждениях и поступках»⁴.

Свидетельство современника, подкрепленное реальными фактами, в доказательстве не нуждается. Конечно, Никитенко видел далеко не все. И «критический ракурс» его наблюдений специфичен. Он склонен был искать избавления от всех зол в «мудрости монарха» и не умел понять истинного значения прогрессивных, демократических сил русского общества, которые никакая реакция — несмотря на жесточайшие гонения и преследования — уничтожить не могла, тем более в стране, давшей уже Пушкина и Глинку, Белинского и Гоголя, Чаадаева и Лермонтова, декабристов и Герцена... Но нас в данном случае интересуют именно эти реально-критические наблюдения современника. Они воссоздают ту тяжёлую, гнетущую атмосферу быта и нравов, в которой суждено было и Модесту Мусоргскому провести отроческие годы.

Модесту шел всего одиннадцатый год, и предварительно родители определили его в Петропавловское училище — Petersschule (туда же поступил «временно» и старший брат Филарет, не выдержав-

ший экзаменов в Школу гвардейских подпрапорщиков). Случайный выбор оказался наиболее удачным из возможных. Петропавловское училище, как учебное заведение немецкого типа (с гуманитарным уклоном), сохраняло еще некоторую автономию в смысле программы занятий, сравнительно более широкой, методов воспитания и общего распорядка учебной работы; здесь, по крайней мере, не было того духа казенщины, который усиленно насаждался в других школах (даже в гимназиях приказано было «учить фронту»).

В Petersschule Мусоргский пробыл два года. Учился он хорошо. Свободно овладел немецким языком (на котором велось преподавание). В двух классах училища он, конечно, не мог приобрести обширные познания — они были весьма скромны, но важно то, что школа пробудила в нем серьезный интерес к литературе и к наукам: это стимулировало впоследствии его неустанную работу над разносторонним самообразованием.

Отец не забыл своего намерения «развить музыкальные способности» сына. Вскоре после приезда в Петербург Модест начал заниматься у известного пианиста и педагога Антона Августовича Герке (1812—1870), артистическая деятельность которого находилась тогда в расцвете.

Ученик прославленного Джона Фильда (которым восхищался еще Глинка), Герке совершенствовался у Калькбреннера, Мошелеса и Риса. Он много и успешно концертировал в России и за рубежом, поддерживал связи с выдающимися музыкантами (в том числе с Шуманом и Листом), пропагандировал их сочинения и, отдавая массу времени педагогической работе, успевал еще и сам сочинять (впрочем, не слишком удачно). Верный традициям фильдовского искусства — легкого, нежного и немного чувствительного, Герке не был чужд и новым веяниям «романтической школы». В его игре, отличавшейся разнообразием красок, выразительно мягким туше и блеском тонкой «бисерной» техники, А. Серов ощущал «дыхание высшей поэзии».

Отличный музыкант с широким кругозором, он зарекомендовал себя серьезным, вдумчивым и взыскательным педагогом. «Герке,— вспоминал учившийся у него ранее В. Стасов,— следил за всем новым в музыкальном деле, и я именно благодаря ему слышал и знал не только все новые фортепианные сочинения того времени, множество пьес и этюд Тальберга и Листа, но даже и Шопена, и Шумана»⁵. Герке умел заинтересовать, увлечь своих питомцев; в то же время он строго требовал от них систематической, упорной работы, добиваясь того, что Глинка называл «опрятным» исполнением, т. е. игры чистой и выразительной.

Пианистический талант Модеста Герке почувствовал сразу, и занятия были весьма плодотворны. Мусоргский делал большие успехи и об этом упомянул в Автобиографической записке:

— Профессор был так доволен учеником, что на 12-летнем возрасте назначил его играть концертное рондо Герца на домашнем концерте с благотворительной целью у статс-дамы Рюминой. Успех и впечатление игры маленького музыканта были таковы, что профессор Герке, всегда строгий в оценке своих учеников, подарил ему сонату Бетховена As-dur.

К тому времени, т. е. на двенадцатилетнем возрасте, после летних каникул, проведенных в Кареве, «маленький музыкант» был переведен из Петропавловского училища в пансион Комарова. Это было сделано в ущерб его образованию, но опять-таки ради будущей карьеры. Поступить прямо в гвардейскую школу было не так просто — на приемных экзаменах новичков нещадно «резали». Петр Алексеевич Мусоргский убедился в этом на примере старшего своего сына Филарета. Он понял вскоре, что дело здесь не в особых познаниях и высоких требованиях.

В богоспасаемой столице существовали благородные пансионы (в том числе и пансион Комарова), которые за хорошую мзду и с верным ручательством готовили «золотую молодежь» в привилегированные военно-учебные заведения. Меньше всего занимались в этих пансионах науками; специальная

воспитательная подготовка велась в духе упомянутого выше «Наставления», рекомендованного Я. Ростовцевым, — «повиноваться и не рассуждать»; во имя этого принципа с дворянскими сынами не очень церемонились, их натаскивали и муштровали, пользуясь всеми средствами «внушения» (до сечения включительно); воспитание благородных пансионеров осуществлялось при ближайшем участии тех самых преподавателей, которые восседали в экзаменационных комиссиях военно-учебных заведений (отсюда и «верное ручательство» приема). В таком-то пансионе сначала Филарету, а затем и Модесту пришлось претерпеть целый год бессмысленной муштровки, чтобы попасть в гвардейскую школу.

Музыкой он продолжал заниматься по-прежнему — с увлечением и с усердием, играл кое-что из Моцарта, Бетховена, Шумана, Листа и, как полагаются, всевозможные виртуозные и салонно-виртуозные пьесы Фильда, Герца, Тальберга, Мошелеса и других модных в ту пору компонистов. У него выработалась отличная техника, появилась та свободная непринужденность выразительного исполнения, которая свидетельствует о крупном артистическом даровании. Он по-прежнему любил фантазировать за фортепиано, безотчетно отдаваясь детским воспоминаниям, переживаниям, впечатлениям виденного и слышанного. Из импровизаций легко возникали небольшие пьесы и так же легко забывались. Лишь только одна пьеса отроческих лет Мусоргского благодаря счастливой случайности была зафиксирована на нотной бумаге, даже издана, потом забыта и, казалось, безнадежно утрачена, но не так давно вновь найдена. Ниже мы расскажем о ней подробнее.

Осенью 1852 года перед Модестом Мусоргским открылись двери Школы гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров. Ровно двадцать лет тому назад в ту же школу поступил восемнадцатилетний Лермонтов. Разные времена, разные поколения, разные характеры. Но есть нечто символичес-

кое в этом сопоставлении, ибо гибельный дух николаевского режима оставался неизменным.

Мусоргский вступал в гвардейскую школу с наивной верой и большими надеждами тринадцатилетнего отрока, не знавшего опыта жизни. Лермонтов, живший интересами поэтического творчества и принесший «столько жертв своему неблагодарному кумиру»⁶, изведal уже в свои восемнадцать лет горечь глубоких разочарований и неудач. Выйдя из Московского университета и не поступив в Петербургский, он должен был в силу сложившихся обстоятельств перейти на военное поприще; «...увы! пора моих мечтаний миновала,— писал он в 1833 году, уже будучи юнкером,— нет больше веры; мне нужны материальные наслаждения, счастье осязательное, такое счастье, которое покупается золотом, чтобы я мог носить его с собою в кармане, как табакерку, чтобы оно только обольщало мои чувства, оставляя в покое и в бездействии мою душу». Сдавленный крик страдающего сердца слышится в этой бравade, и горькой иронией звучат слова: «Боже мой! Если бы вы знали, какую жизнь я намерен вести! О, это будет восхитительно! Во-первых, чудачества, шалости всякого рода и поэзия, залитая шампанским»⁷.

Лермонтов провел в гвардейской школе «два страшных года» (по собственному его выражению). Близкий друг поэта А. Шан-Гирей вспоминал впоследствии: «Нравственно Мишель в школе переменялся не менее, как и физически, следы домашнего воспитания и женского общества исчезли; в то время в школе царствовал дух какого-то разгула, кутежа, бамбошерства; по счастью, Мишель поступил туда не ранее девятнадцати [восемнадцати] лет и пробыл там не более двух; по выпуске в офицеры все это пропало...»⁸.

По несчастью, заметим теперь мы, Мусоргский поступил в гвардейскую школу в гораздо более раннем возрасте (тринадцати лет) и пробыл в ней не два, а четыре года; прибавьте сюда еще подготовительный год в пансионе Комарова, и выйдет, что почти все свое отрочество — время, когда начинает

формироваться характер и когда так важно и нужно было ярко одаренному Модесту углубиться в занятия науками и искусством,— он вынужден был провести в совершенно чуждой ему, разлагающей обстановке.

Да, вынужден. И вряд ли правы биографы композитора П. и В. Слетовы, упрекая его в том, что он не проявил тогда «стойкой идейной сознательности»⁹. Двенадцати- или тринадцатилетний мальчик и не мог проявить этой «стойкой идейной сознательности», ибо понятия не имел, что представляла собою в действительности Школа гвардейских подпрапорщиков — она рисовалась ему в идеальном свете (по рассказам отца и матери). Да если бы вдруг и проявил требуемую строгими биографами сознательность, все равно его бы определили в ту же школу: выбирать *тогда* он тоже не мог.

Ну а в дальнейшем он выказал не только стойкую сознательность, но истинное мужество идейного борца: проведя четыре года в Школе подпрапорщиков, а затем еще несколько лет «восхитительной» жизни в гвардейской среде, он сумел стать *Мусоргским*.

И с какою стремительною силой раскрывался и рос его гений! Своего «Бориса Годунова» — величайшее произведение русского оперного искусства — Мусоргский написал в тридцатилетнем возрасте. Но увы, годы его злосчастной военной карьеры не прошли бесследно; в творческом развитии композитора, в его профессиональном образовании упущено было золотое время отрочества и ранней юности, а то, что им было тогда «приобретено», лишь подорвало смолodu его силы и сократило жизнь. Горько думать, что этому гениальному художнику суждено было стать офицером лейб-гвардии Преображенского полка, чтобы умереть «денщиком» в Николаевском военном госпитале...

Нормы духовной жизни в Школе гвардейских подпрапорщиков были снижены до полного убожества, зато «дух разгула, кутежа, бамбошерства», о котором говорит А. Шан-Гирей в своих воспоминаниях

о Лермонтове, продолжал царить и процветать и в бытность Мусоргского и позднее.

Школа представляла собою благоустроенный, в известном отношении даже роскошный, каземат — с соответствующим «идейным воспитанием». Будущих гвардейцев классически муштровали, учили фронту, военному уставу, бравым парадировкам, светским манерам; усердно выбивая «всякую дурь из головы», внушали строгое чинопочитание, непрекословное повиновение начальству, барское отношение к подчиненным и наипаче умение блюсти честь мундира. Начальство заботилось и об их внешнем лоске; каждого юнкера обслуживал крепостной раб — лакей, находившийся в полном его распоряжении. Существовали, разумеется, и обязательные предметы для «умственного развития» (помимо закона божьего, — история, русский и французский языки, математика, даже физика и химия). Однако серьезно заниматься обязательными научными предметами было необязательно. Побольше времени и внимания уделялось — и не без поощрения начальства — светским развлечениям и лихим юнкерским забавам.

Вот что писал о нравах этой «жеребьячьей академии» — Школы гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров — один из ее воспитанников (в шестидесятые годы) Н. Компанейский, позднее сблизившийся с Мусоргским: «Гг. корнеты считали унижением для себя заниматься подготовкою уроков. Мнение это разделял и директор школы, генерал Сутгоф, а потому учителям школы, во избежание столкновения с графчиками и князьками, ничего более не оставалось, как признать, что между гг. корнетами и наукою угодно было директору поставить такой барьер, через который их лошадке не в мочь перепрыгнуть. 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. Свободное от фронтовых занятий время юнкера посвящали танцам, амурам и пьянству...»¹⁰. Сии забавы и увеселения

считались верным средством против вольнодумства, а потому вполне допускались начальством, следившим лишь за соблюдением внешних приличий.

Нетрудно себе представить, сколь пагубно должно было быть влияние всей этой среды на совсем еще юного Модеста. Оно проявилось, конечно, не сразу. Поначалу все как будто шло ладно.

Мусоргский резко выделялся в общей массе «господ корнетов» — и своим недюжинным музыкальным дарованием и серьезным интересом к наукам. По воспоминаниям старшего брата Филарета, Модест учился в школе «очень хорошо, был постоянно в первом десятке учеников, с товарищами был очень близок со многими и был ими любим. Ходил к родителям своих товарищей, как, напр., Евреиновы, Кругликовы, Смельские». В первые два года «юнкерства» (до 1854 г.) успешно продолжались и его занятия с Герке (по субботам). В свободные часы он, в отличие от многих сверстников, музицировал либо читал, увлекаясь художественной литературой и историей¹¹.

Музыка как «светское развлечение» поощрялась среди воспитанников гвардейской школы. Модесту, не раз выступавшему ранее в домашних концертах перед «большим обществом», сразу же представилась возможность блеснуть своим виртуозным талантом. Его игра, особенно импровизации на фортепиано привлекали общее внимание. Вскоре он удивил своих товарищей и преподавателей изящным сюрпризом.

Одна из его пьес-импровизаций, видимо, очень нравившаяся и часто им исполняемая, была опубликована (у М. Бернарда) под названием «*Porte-enseigne Polka*» — «Подпрапорщик-полька» — и посвящена тринадцатилетним автором «товарищам по Юнкерской школе». Пьеса была издана отцом Модеста при помощи А. Герке, что отмечено и в Автобиографической записке композитора.

Так в 1852 году появилось первое печатное сочинение Мусоргского, ознаменовавшее, по грустной иронии судьбы, начало его «гвардейской карьеры». Это маленькое музыкальное событие произвело в

школе большой эффект (чисто внешний, разумеется) и способствовало, на первых порах во всяком случае, некоторой независимости положения Мусоргского среди «господ корнетов», имевших обыкновение грубо измываться над младшими учениками, особенно новичками. Даровитым воспитанником заинтересовался «сам» директор школы Сутгоф, и Модест нередко бывал приглашаем к нему домой, где музицировал solo, а также и с генеральской дочкой в четыре руки.

Постепенно он все более втягивался в среду и быт гвардейской школы и как «блестящий фортепьянист» должен был стать непременно участником юнкерских вечеров и пирушек. Он много играл, импровизировал, не гнушался аккомпанировать танцам и, вероятно, часто исполнял для товарищей свою «Porte-enseigne Polka».

Долгое время эта пьеса, хоть и напечатанная, считалась безнадежно утраченной. Собственно еще при жизни Мусоргского она была прочно забыта. Однако сам композитор о ней помнил. В 1859 году, уже вступив на стезю творческой деятельности, он решился показать свое первое печатное произведение М. Балакиреву, перед которым тогда благоговел. Ментор кружка беспощадно раскритиковал «Подпрапорщик-польку», что не столько обидело (хотя и обидело), сколько сконфузило Мусоргского. «Я на вас с Цезарем [Кюи] сердит за то, что вы забраковали мою польку,— писал он Балакиреву,— впрочем, она так ничтожна, что об ней нечего думать, польки и вальсы, вообще танцевальные вещи, по моему мнению, музыкальные *«пигмеи»*. Тут (в них), кроме *чего-то*,— ничего нет»¹².

Через двенадцать лет (в 1871 г.), составляя для Л. Шестаковой (сестры Глинки) список собственных сочинений, Мусоргский вновь вспомнил свою детскую польку: «Первым сочинением,— отметил он,— к прискорбию автора напечатанным у Бернарда в 1852 г., была «Porte-enseigne Polka», посвященная товарищам по Юнкерской школе (автору было 13 лет)»¹³. Наконец, в Автобиографической записке, со-

ставленной незадолго до смерти, Мусоргский упомянул и польку как «первый труд молодого музыканта, появившийся в печати».

Как бы ни относился Мусоргский к своему раннему композиторскому дебюту, уже то обстоятельство, что на протяжении всей жизни он хранил воспоминание об этой детской польке, обязывало пристально заинтересоваться ею. Но приходилось считаться с печальным фактом: пьеса исчезла. Небольшой (видимо, очень небольшой) тираж бернардовского издания незаметно разошелся, и после смерти композитора не удалось разыскать ни одного экземпляра польки.

В течение шестидесяти лет она фигурировала в биографиях и в перечнях произведений Мусоргского с неизменным примечанием «не сохранилась». Не вошла она и в том фортепианных пьес композитора, изданный (под ред. П. Ламма) в 1939 году. Лишь незадолго до Великой Отечественной войны московскому музыковеду проф. М. Пекелису посчастливилось найти у одного из букинистов случайно сохранившийся печатный экземпляр «Подпрапорщик-польки» Мусоргского. Наконец, в 1947 году, через девять лет после первого издания, «Porte-enseigne Polka» была опубликована — как «неизвестное произведение Мусоргского» — во втором номере журнала «Советская музыка». Так сложилась судьба первой печатной пьесы композитора.

В сопроводительной статье к публикации «Porte-enseigne Polka» М. Пекелис справедливо замечает, что «Подпрапорщик-полька» обнаруживает исключительную пианистическую одаренность юного автора, что в пьесе, при «некоторой эклектичности фортепианного изложения», ощущаются веяния «новой романтической виртуозности». Но в своих выводах, мне кажется, М. Пекелис, невольно увлекаясь, поддается соблазнительному желанию выявить уже в этой *детской* польке Мусоргского черты особой мужественности, даже драматизма и оркестральности. «В 13-летнем возрасте,— пишет он,— начинающий музыкант стремится (и не без успеха) овладеть наи-

более сложными формами современного фортепианного изложения и отдает явное предпочтение передовому листовскому направлению, с присущими ему чертами мужественности, драматизма и оркестральности. Правда, все эти пианистические средства Мусоргский прилагает к незамысловатой идее популярного бытового танца. Но это было подсказано и средой, и возрастом автора»¹⁴. И тут М. Пекелис склонен видеть уже «внутреннее противоречие» между незамысловатой идеей бытового танца и средствами ее пианистического воплощения.

Все это было бы очень интересно и увлекательно, если бы основывалось реально на музыке польки Мусоргского, на конкретных фактах и обстоятельствах ее сочинения. Вряд ли можно всерьез говорить о сознательном следовании тринадцатилетнего автора «передовому листовскому направлению», о котором он тогда, по существу, ничего или почти ничего не ведал. К тому же пьеса обнаруживает и явственное влияние фильдовской манеры изложения, в чем, однако, вовсе не обязательно усматривать признак чего-то отсталого, непередового (как известно, Глинка откровенно предпочитал фильдовский пианизм листовскому). Что касается драматизма, то его здесь вовсе нет, да и зачем он мог понадобиться в польке «Подпрапорщик»? Нет в ней, я думаю, и никакого внутреннего противоречия.

«Porte-en-seigne Polka» — *импровизированная картинка с натуры*, вот в чем ее главная отличительная особенность, позволяющая говорить об отдаленных (и все же осязуемых) связях ранней фортепианной пьесы композитора с его зрелым, глубоко оригинальным, самобытным пианизмом. М. Пекелис называет его «характеристически-картинным». Очень верно. И нельзя не заметить черточек этой характеристической картинности, по-детски наивно и ясно выраженных в польке.

Пьеса возникла в начале первого года пребывания Мусоргского в школе, когда ему здесь все было внове и гвардейская будущность представлялась Модесту в самом привлекательном, радужном свете.

Porte-enseigne Polka
par Modeste Moussorsky

Introduction
Vivo

The Introduction section consists of three systems of piano music. The first system begins with a *mf* dynamic and features eighth-note patterns in both hands, with a crescendo leading to a triplet of eighth notes in the right hand. The second system starts with a *f* dynamic, followed by a *p* dynamic section, and then returns to *f* with a crescendo. The third system includes a *dim.* (diminuendo) marking over a sustained chord in the left hand while the right hand plays a triplet of eighth notes.

Polka

The Polka section consists of three systems of piano music. The first system begins with a *p* (piano) dynamic and features a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The second system starts with a *p* dynamic and includes a crescendo leading to a *f* (forte) dynamic. The third system begins with a *mf* (mezzo-forte) dynamic and continues with eighth-note patterns in both hands.



D.O. Polka e poi Coda

Coda

3

The musical score is written for piano and right hand. It begins with a *Coda* section. The key signature has two flats. The piano part provides a rhythmic foundation with eighth notes. The right hand features several melodic passages, including a series of eighth-note runs in the first system and a descending scale in the final system. Dynamics such as *p* (piano), *f* (forte), and *ff* (fortissimo) are used throughout. A *cresc.* (crescendo) marking appears in the fourth system. The section concludes with a *Fine* marking.

И так естественно предположить, что под наплывом новых впечатлений, быть может, на одном из первых же школьных вечеров он импровизирует музыкальную картинку, живо передающую атмосферу непринужденного веселья молодежи.

Тут рисуется и игрушечная церемония приготовления иль «приглашения к танцу» (интродукция), и образ юного «гвардейца», не скажем мужественно, но молодцевато выделяющего свои элегантные па (первое и третье «колена»), и маленький фигурный дуэт кавалера с дамой, в музыке — с изящными гармоническими поворотами и даже с легкими контрапунктиками (второе и четвертое «колена»), и, наконец, нарастающее возбужденное оживление зала в финале (кода). Пьеса нравится, и поощряемый автор, повторяя, дополняет, отделяет ее.

Верно и тонко схваченный характер танца он передает в музыке импровизированной картинке с обязательной чистосердечностью и без малейшего налета слащавой жеманности, столь свойственной многочисленным полькам, мазуркам и вальсам того (да и не только того) времени.

Импровизируя, он, еще мальчик, особенно не раздумывает о стиле и направлении, а непосредственно выражает свои впечатления, рисуя живую сценку с натуры и безотчетно пользуясь всеми пианистическими средствами, которыми свободно владеет, которые у него — и в памяти, и «в пальцах». Потому-то и в детской польке Мусоргского мирно уживаются рядом и некоторые типичные приемы пианизма венских классиков (преимущественно Моцарта), и веяния «новой романтической виртуозности», и уютная элегантность фильдовской «jeu perlé». Тут воображение, наблюдательный глаз и чуткое ухо врожденного музыканта помогают ему *уместно* применить выразительные средства и виртуозные эффекты, которыми он располагает.

В пьесе, особенно в ее фактуре, чувствуется и редакторская рука Антона Августовича Герке; его помощь, о которой говорит Мусоргский в Автобиографической записке, не ограничилась, конечно, перего-

ворами с издателем М. Бернардом. Не забудем, что в ту пору Мусоргский был совершенно не искушен не только в теоретических премудростях композиции, но и в правилах музыкальной орфографии. Нетрудно догадаться, что, подготавливая «Подпрапорщик-польку» к печати, Герке постарался придать импровизации Модеста гладкую законченность формы, тщательно отшлифовал ее в технических деталях, словом, позаботился о том, чтобы пьеса его ученика выглядела «comme il faut». И вот — за безупречной аккуратностью нарядной фактуры очаровательно проглядывает чисто моцартовское простодушие музыки, а в звонком мотиве польки есть нечто напоминающее тему колокольчиков Папагено (в финале первого акта «Волшебной флейты») — ту самую тему, на которую молодой Глинка сочинил свои Вариации (Es-dur). Этих Вариаций Мусоргский тогда знать не мог, но Моцарта он уже знал, вполне вероятно, что знаком был и с клавиром «Волшебной флейты». Впрочем, в данном случае это большого значения не имеет.

Пьесы, подобные «Porte-enseigne Polka», я думаю, импровизировались юным Мусоргским во множестве. К сожалению, сохранилась только одна. Но и одной *такой* достаточно, чтобы с уверенностью предположить, что она была не единственной.

Дар импровизации в художнической натуре музыканта с мощным воображением — дар стихийный и неисчерпаемый. Мусоргский был щедро наделен этим даром, который проявлялся, как мы знаем, и в самом раннем его детстве (первый импульс — народные сказки), и даже в стеснительных условиях гвардейской школы, поскольку здесь он мог служить «светским развлечением» для окружающих.

Пианистические успехи Модеста, отлично овладевшего инструментом, стимулировали и влечение к импровизациям, в которых уж тогда начал сказываться его феноменальный талант живо передавать музыкою характерные сценки, картинки с натуры. Он был еще далек от серьезных творческих задач и намерений. Его импровизации, очевидно, так же лег-

ко забывались, как и возникали. Он не умел, хотя, быть может, и пытался претворять свои импровизации в композиции. Ему необходимо было систематическое, глубокое музыкальное образование в иной среде, в иных условиях. Всего этого Мусоргский был лишен.

Добрая затея отца, хоть и рожденная честолюбивым чувством, способствовала тому, что одна из «не писанных» импровизаций Модеста обрела — при помощи Герке — форму законченной пьесы и увидела свет. По этой пьесе можно судить о потенциальных возможностях его композиторского дарования, рано проявившегося, но долго пребывавшего в состоянии «дремоты» (словечко Мусоргского). Тут-то и сказалось пагубное воздействие всей обстановки гвардейской школы на развитие юного Модеста. Лишь поначалу, и то с внешней стороны, оно было мало заметно.

Система юнкерского воспитания с расчетливой методичностью глушила духовные интересы, живую мысль, творческую инициативу, самостоятельность суждений. Все это почиталось не только излишним, но и вредным для будущих господ офицеров. Внедряя в сознание юнкеров рабскую преданность «царю и отечеству», муштруя их во вкусе своего шефа — Николая I, школа предоставляла им почти полную свободу «светских развлечений», что таило в себе особую притягательную силу, опустошительное воздействие которой пришлось испытать и Мусоргскому.

За внешней, показной, начищенной до парадного блеска стороною бытия юнкерской школы прятался разнузданный юнкерский быт, с кутежами и вакхическими забавами. Переходя в старшие классы, Модест волей или неволей втягивался в компанию «золотой молодежи», участвовал в ее «развлечениях», перенимал ее прилипчивые фатовские замашки, этот светский шик внешнего облика, эту аристократическую изысканность в одежде, в манерах, в разговоре, пересыпанном французскими выражениями, — словом, все то, что через полтора-два года так поразило в Мусоргском Бородина при первой их встрече...

В 1853 году умер отец Модеста. В 1854 — прекратились занятия у Герке¹⁵, считавшего, что он дал все, что мог, ученику, а тот получил все, что необходимо и для души, и для украшения предстоящей гвардейской карьеры. Возможно, в то время Мусоргский и не очень нуждался в фортепианных уроках Герке, но он очень нуждался в творческой поддержке этого серьезного музыканта, в духовном общении с ним, в его советах и указаниях. К сожалению, Герке, вполне удовлетворенный пианистическими успехами своего питомца, не разглядел в нем крупного творческого дарования.

Последние два года юнкерской жизни Мусоргского были, по-видимому, наиболее трудными и тревожными. Он вступал в переломный возраст при обстоятельствах, отнюдь не благоприятствовавших гармоничному развитию его таланта и характера. Но, испытывая дурное влияние избалованных «господ корнетов», столь же самонадеянных, сколь ограниченных, он никогда не опускался до их уровня; он свыкся с их средой, но не мог, если бы даже хотел, сродниться с нею — этому противилась его тонкая, идеально чистая душевная организация. И не удивительно, что у общительного, добросердечного Модеста не было в юнкерской школе настоящих друзей, хотя было немало приятелей, а по окончании курса и с ними, за исключением немногих, связи оборвались.

Крайне скудные сведения о пребывании Мусоргского в Школе гвардейских подпрапорщиков не позволяют глубоко проникнуть в его внутренний мир, детально изучить скрытый процесс духовного развития юноши. Поэтому, вероятно, его вовсе не касаются. — Да и мог ли он быть в условиях юнкерской школы, скажут мне. — Он был, отвечу я, ибо не мог не быть в натуре исключительной, гениальной.

Это подтверждают некоторые факты и приметы (хотя бы и косвенные), а их сопоставление указывает на своеобразную антиномию облика молодого Мусоргского.

С внешней стороны и в манере поведения он действительно представлялся типичным «гвардейцем», с

отменным старанием выполнявшим свои обязанности, за что даже «был удостоен особенно любезным вниманием покойного императора Николая» (Автобиографическая записка); он не отставал от товарищей в юнкерских развлечениях и, попадая в компанию аристократической молодежи, не щадил ни таланта, ни сил, потешая своих приятелей. Все это так. Но была и другая сторона в жизни молодого Мусоргского — с интересами и стремлениями, совершенно чуждыми юнкерской среде, ее традициям и привычкам.

Он страстно тянулся к знаниям — к науке, литературе, искусству, и его пытливая натура искала любой возможности утолить эту духовную жажду. Он усердно готовился к урокам (что большинству его сверстников должно было казаться нелепой причудой), учился отлично и кончил курс одним из первых.

Занятия в юнкерской школе, конечно, не могли удовлетворить его запросов. Посреди захватившей его в ту пору «светской суеты» он находил время для серьезного чтения и размышления. Его интересовала не только художественная литература — он *«читал много исторического, читал также с увлечением немецких философов»*, — говорит брат его Филарет¹⁶. Это увлечение литературой, историей, философией стало известно директору юнкерской школы генералу Сутгофу, и он насмешливо журил Модеста: «какой же, топ чег, выйдет из тебя офицер»¹⁷. И в самом деле, такое вольнодумство в образцовом юнкере казалось по меньшей мере странным. Вряд ли генерал Сутгоф разбирался в немецкой философии, но он уж наверное знал, что это — «одна модная чепуха», поскольку именно так изволил о ней выразиться император Николай.

Мусоргский, очевидно, был совершенно иного мнения и остался при нем, ибо все с большим интересом и увлечением занимался философией (и не только немецкой). Чего искал в ней, зачем стремился проникнуть в ее туманные глубины юноша с душою музыканта, облаченный в гвардейский мун-

дир,— это станет яснее из дальнейшего повествования. В пятнадцать-шестнадцать лет, когда только пробуждается сознание, трудно, да и рано еще говорить о мировоззрении молодого Мусоргского. Сложный процесс его развития рельефно выступит в активной творческой жизнедеятельности, и тогда-то мы увидим, что вовсе не случайной причудой были идеальные порывы и влечения его отрочества и юности, возникавшие *наперекор* юнкерскому воспитанию.

Само собою разумеется, что музыка оставалась главной его страстью, и теперь, когда прекратились систематические занятия с Герке, он отдавался этой страсти стихийно, с какою-то юношеской безрассудностью. Много играя, непринужденно фантазируя, мгновенно воспроизводя по памяти слышанное, он легко переходил от серьезного к забавному, от глубокого к пустому. Он умел быть и вдохновенным импровизатором, и занятым музыкальным рассказчиком, и виртуозным тапером¹⁸.

Вообще его музыкальные влечения, интересы и вкусы в ту пору могли бы удивить несколько неожиданными контрастами. По собственному признанию Мусоргского, в юнкерской школе он часто посещал законоучителя Крупского и «успел, благодаря ему, глубоко проникнуть в самую суть древнецерковной музыки, греческой и католической» (Автобиографическая записка). Пусть роль К. Крупского, не обладавшего столь обширными и глубокими музыкальными познаниями, была гораздо скромнее¹⁹,— здесь мы отмечаем настойчивый и пытливый интерес молодого Мусоргского к древнецерковной музыке, факт безусловный и весьма характерный. Но характерно и другое: в то же время (или почти в то же время) Мусоргский посещал, и довольно часто, итальянскую оперу, искренне увлекался ею и, как рассказывал А. Бородин, приводил в восхищение слушателей, исполняя на память отрывки из «Трубадура», «Травиаты» и т. д.²⁰

Собственных сочинений «писанных», кроме польки «Подпрапорщик», у Мусоргского еще не было.

Однако есть основание предполагать, что попытки такого рода делались. На эту мысль наводит простое сопоставление фактов, также способных удивить неожиданным контрастом.

В год поступления тринадцатилетнего Модеста в юнкерскую школу (1852) появилось первое его сочинение — фортепианная пьеса «Porte-enseigne Polka». В год окончания школы (1856) у «свежеиспеченного» гвардейского подпрапорщика возникает замысел романтической *оперы* «Hap d'Islande» («Ган Исландец») на сюжет В. Гюго. Конечно, из этой попытки, как выразился Мусоргский, «ничего не вышло, п. ч. не могло выйти — (автору было 17 лет)»²¹. Но сама попытка в некоторых отношениях примечательна.

Семнадцатилетний Мусоргский намеревался создать музыкально-сценическое произведение и, по-видимому, в духе романтических итальянских опер, которыми тогда увлекался (с этим связан и выбор сюжета). Мы не знаем, насколько подвинулась работа, во всяком случае она велась (иначе не была бы упомянута автором в списке своих сочинений). Обдумывалось, по всей вероятности, либретто, намечались характеристики, импровизировались сцены или эпизоды предполагавшейся оперы.

Осуществить ее в то время и в тех условиях Мусоргский не мог. Но ведь не случайная прихоть вызвала первый его оперный замысел. Сопоставление приведенных выше фактов и примет подсказывает, что он должен был быть подготовлен другими, более ранними попытками сочинения (стихийно возникавшими из импровизаций); условным пунктиром обозначают они скрытую связующую линию раннего развития — от первой характеристической фортепианной пьесы к первому оперному замыслу.

Восстановить эту внутреннюю связь невозможно (соединительные звенья утрачены), но установить ее реальные приметы не только можно, но и нужно. Они говорят о многом, объясняя отчасти и ту своеобразную антиномию облика «гвардейского подпрапорщика», о которой сказано было выше.

Психологическая настройка духовной жизни молодого Мусоргского отдаляла его от юнкерской среды, с которою он в то же время все более свыкался.

Казалось, наглухо сковано было развитие его таланта в этой среде, а все же оно проявлялось, и не только в артистизме пианистического исполнения, но и в попытках сочинения (увы, навсегда забытых посреди его мимолетных импровизаций). Казалось, он с беспечною светского юноши вступал на стезю блестящей гвардейской карьеры, а в то же время в нем росла неутолимая потребность творческого высказывания, и он не мог не ощущать смутного противоречия между желаньем и уменьем. Скрытое становилось явным, и Мусоргский, быть может, остро почувствовал это противоречие, когда задумал сочинять оперу. Начатую работу пришлось оставить. Но творческое влечение его не оставило. Страсть к музыке владела им...

Глава третья

КОНЕЦ КАРЬЕРЫ, НАЧАЛО ЖИЗНИ

...Когда я прекращу
Разгул и обнаружу исправленье,
Какого никому не обещал,
Людей я озадачу переменой...

Шекспир

Между тем военная карьера Мусоргского определилась, и как будто прочно. Он был уже гвардейский офицер.

В июле 1856 года, т. е. вскоре по окончании школы, он, как один из лучших выпускников, поступил в привилегированный лейб-гвардии Преображенский полк (в котором некогда служил его дед Алексей Григорьевич). Пред ним «отворился сезам», открылись прелести беспечной светской жизни, «материальные наслаждения счастьем, которое покупается золотом и которое можно носить с собою в кармане, как табакерку...». Но и ему судьба уготовила в этом «сезаме» цепь испытаний.

Мусоргский доверчиво вошел в среду гвардейской аристократии Преображенского полка и, «закаленный» юнкерским воспитанием, довольно быстро освоился с нею. Шумная и блестящая компания новых приятелей увлекла его. Впрочем, до поры, до

времени. Изведав светские наслаждения, он должен был изведать и горечь того счастья, которое покупается золотом.

Вращаясь изо дня в день в кругу преображенских офицеров, он не мог не почувствовать гнетущей бесцельности и нравственной распущенности их суетного бытия. «Учение, маршировка, военный балет, визиты, танцы, карты, пьянство, политичные амуры в поисках богатой графини или в крайнем случае толстосумой купчихи» — так характеризует быт и нравы гвардейской преображенской знати Н. Компанейский. И он прав, отмечая пагубное влияние этой среды на Мусоргского. Но он далеко не во всем прав, характеризуя самого Мусоргского той поры, ибо, основываясь преимущественно на чисто внешних признаках, высказывает односторонние суждения и в результатных выводах ошибается (как и те, которые их повторяют). Н. Компанейский пишет: «Мусоргский 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 философиею, короче, будущность ему улыбалась, и он наверное был бы генерал-губернатором или соответствующим министром и т. д. Но бог судил иное. Сгубил карьеру Мусоргского крупный недостаток. Он не имел возможности метать столько же денег, как его товарищи более благородной крови. Он участвовал в кутежах, целые ночи отбрыкивал на фортепиано польки; товарищи ценили эти заслуги, но этого было недостаточно для поддержания чести гвардейского мундира, необходимо было метать богатства, добытые руками тысячи крепостных, а у отца Мусоргского их было менее сотни. Эти неподходящие условия заставили Мусоргского выйти в отставку»¹.

В этих высказываниях, на которые часто ссылаются, заключена лишь половина правды. Н. Компа-



Мусоргский — офицер
Преображенского
полка

нейский опирается *только на один ряд доводов и фактов* (не всегда притом точных) и *только с одной стороны* освещает жизнь Мусоргского в бытность его гвардейским офицером. Но, как заметил еще Белинский, односторонность во взгляде на предметы всегда ведет к ложным выводам, хотя бы этот взгляд не был лишен глубокости и проницательности. К ложным выводам приходит и Компанейский. Из его рассказа получается, что Мусоргский, служа в Преображенском полку, позабыл и об истинном искусстве и о философии, сделался чуть ли не беспробудным кутилой и пьяницей, промотал ради сомнительной чести «гвардейского мундира» небольшое состояние отца и поэтому... вынужден был выйти в отставку. Если б все было так и только так,

как это изобразил Компанейский, талант Мусоргского зачах бы, не успев расцвести.

В действительности дело обстояло несколько иначе. Да, Мусоргский на первых порах был вовлечен в великосветскую компанию преображенских офицеров, усвоил их аристократические манеры и привычки, участвовал в кутежах, вероятно, «отбрыкивал» для пирующих гвардейцев танцы и т. д. Да, такое времяпрепровождение, опустошавшее его «золотую табакерку», было ему не по средствам, но подчеркнем — в гораздо большей степени и *не по натуре*. Разлагающее воздействие окружающей среды наталкивалось на внутреннее противодействие, и оно проявлялось теперь заметнее и сильнее, нежели в юнкерской школе, ибо и Мусоргский вырос, и *время* наступило другое (канун шестидесятых годов).

Отдавая дань «гвардейской традиции», Мусоргский вовсе не забывал любимого искусства, литературы, философии. Напротив, как это ни странно на первый взгляд, его творческие, художественные и общественные интересы расширялись, чему способствовали и некоторые важные обстоятельства его личной жизни (о них мы расскажем далее), и новые веяния прогрессивного общественного движения, проникавшие в самые широкие слои русской интеллигенции. Разгул преображенской знати, беспорядочный шум ее пирушек не мог заглушить в Мусоргском напряженной работы сознания.

Пребывая в Школе гвардейских подпрапорщиков, он, конечно, знал о затянувшейся Крымской кампании (1853—1856), о героической защите и падении Севастополя (8 сентября 1855 г.), о скоростной смерти Николая I (18 февраля 1855 г.) и о трагическом финале безрассудно затеянной им войны. Но вряд ли он мог тогда постигнуть истинный смысл этих событий, их значение в судьбах Российского государства, тем более, что начальство неусыпно заботилось о «правильном» умонастроении воспитанников, искусно играя на патриотических чувствах будущих защитников отечества. В замкнутой жизни юнкерской школы быстро и старательно обезврежи-

вались и доносившиеся сюда тревожные слухи и вести о военных поражениях и потерях, о растущем недовольстве в стране, об участвовавших и усилившихся крестьянских волнениях.

Мусоргский окончил школу через несколько месяцев после того, как был подписан т. н. Парижский мирный трактат. Война осталась позади. Но именно теперь, «выйдя в свет», вступая на самостоятельную дорогу, он начинал постепенно вникать в смысл совершившихся событий. Тяжелая неудача Крымской кампании, ее причины и последствия обсуждались в русском обществе широко и повсеместно. Все чаще и откровеннее высказывалась мысль о необходимости и неизбежности государственных преобразований.

Общественное мнение считало коренной причиной всех несчастий, связанных с Крымской кампанией, бессилие феодально-крепостнического строя и гнет полицейского самовластия. Даже люди весьма умеренных взглядов (в том числе и некоторые высокопоставленные либералы), пуще огня боявшиеся стихийного движения «снизу», осуждали бюрократический произвол и злоупотребления властей, говорили о губительном для государства крепостном праве и требовали «гуманных реформ». Еще в 1855 году получила широкое распространение в рукописи «Записка об освобождении крестьян» либерального профессора К. Кавелина. А 30 марта 1856 года император Александр II, обращаясь к московскому дворянству, недвусмысленно заявил: «Лучше отменить крепостное право сверху, нежели дожидаться того времени, когда оно само собою начнет отменяться снизу. Прошу вас, господа, думать о том, как бы привести это в исполнение»².

Опасения насчет того, что крепостное право «само собою начнет отменяться снизу», были не напрасны. В стране не утихали крестьянские волнения. А в демократических слоях передовой русской интеллигенции зрело новое, революционное по духу, освободительное движение. Уже известны были первые работы Чернышевского и Добролюбова. Возвы-

сил ся страстный голос некрасовской «музы мести и печали». Вскоре Россия услышала и набатные удары герценовского «Колокола».

Наивно думать, что гвардейская служба полностью оградила Мусоргского от всей этой возбужденной общественной жизни, что не было у него в то время иных дел и интересов, кроме полковых учений, великосветских приемов и пирушек, ну и «легкого музицирования». А ведь нередко именно так представляется молодой Мусоргский в биографиях, составители коих, добросовестно передавая «анкетные данные» и внешние черты будущего композитора, изображают его — вольно или невольно — типичным представителем той узкой среды, в которой он оказался в данный (сравнительно недолгий) период. Справедливо подчеркивая отрицательное воздействие этой среды, несправедливо принижают до ее уровня и духовный облик молодого Мусоргского.

Для натуры творчески одаренной, остро наблюдательной, мыслящей «среда» — понятие неизмеримо более широкое: это окружающая жизнь во всем разнообразии ее проявлений, доступных восприятию пытливого ума и отзывчивого сердца. И Мусоргский жадно интересовался ею, тем более что теперь не был стеснен казарменными условиями закрытого военно-учебного заведения.

Брат композитора, Филарет Петрович, сообщает, что Модест Мусоргский «в отроческих и юношеских годах и уже в зрелом возрасте *всегда относился ко всему народному и крестьянскому с особенною любовью, считал русского мужика за настоящего человека...*»³. Легко себе представить, как глубоко должно было волновать Мусоргского горячее обсуждение предполагаемых и чаемых реформ и прежде всего «крестьянской проблемы», стоявшей тогда в центре внимания русской общественности.

Надо заметить, что полковая служба оставляла довольно свободного времени. Он имел возможность многое слышать и видеть, наблюдать, читать, размышлять и, конечно, заниматься любимым искусством, музыкой. К великому сожалению, эту воз-

мужество Мусоргский (как в свое время и Лермонтов) использовал далеко не полностью. Свободное время порой безрассудно расхищалось бездельем светских развлечений и разгулом офицерских пирушек. В этом смысле влияние гвардейской обстановки было наиболее ощутимым и наиболее вредным. И все же, как ни дурно было это влияние, оно могло лишь затормозить, но не остановить идейно-творческий рост молодого Мусоргского.

К тому же и среди гвардейцев Преображенского полка нашлись люди, искренно любившие музыку, с которыми Мусоргский нередко делил свои досуги. В. Стасов пишет о них: «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. Она озаглавлена так: «Souvenir d'enfance. A son ami Nikolás Obolensky. 16 октября 1857 г.». Наконец, тут же, в числе товарищей офицеров, находился Григ. Алекс. Демидов, впоследствии композитор романсов и в 60-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 из-за музыки: несмотря на то, что и сам он частенько ходил в итальянский театр и играл отрывки из итальянских опер, Мусоргский уже и тогда (как мне рассказывал один из этих офицеров *) начинал не любить итальянскую музыку и за нее нападал на своих товарищей-преображенцев, разумеется, безусловных поклонников модной музыки и модного пения. Он и сам еще немного знал хорошей музыки, и «Руслан», и «Иван Сусанин», и «Русалка» были ему неизвестны, но он, по крайней мере, ссылаясь на ту музыку, гораздо

* Ф. А. Ванярский.



выше итальянской, какую успел узнать от Герке: он ревностно указывал товарищам на моцартова «Дон-Жуана», на дуэт и разные другие нумера оттуда, как на образцы «настоящей и хорошей музыки»⁴.

Эта зарисовка вносит свежий штрих в характеристику молодого Мусоргского. Он полон музыкальных мечтаний и впечатлений, он жаждет художественной деятельности. На первых порах его устраивает даже этот маленький кружок гвардейских меломанов, где можно музицировать и упоенно спорить об искусстве — об итальянской опере, которая и влечет и чем-то уже не удовлетворяет его, и о божественном Моцарте, и о многом ином...

Осенью 1856 года Мусоргский, едва обновивший мундир преображенского офицера, познакомился с Александром Порфирьевичем *Бородиным*, тогда молодым врачом, только что окончившим Медико-хирургическую академию. Встретились они случайно, при исполнении своих служебных обязанностей. «Первая встреча моя с Модестом Петровичем Мусоргским, — вспоминал впоследствии Бородин, — была

в 1856 году (кажется, осенью, в сентябре или октябре). Я был свежее испеченным военным медиком и состоял ординатором при 2-м сухопутном госпитале [на Выборгской]; М. П. был офицером Преображенского полка, только что вылупившимся из яйца [ему было тогда 17 лет]. 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... 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, немного сквозь зубы, пересыпанный французскими фразами, несколько вычурными. Некоторый оттенок фатоватости, но очень умеренной. Вежливость и благовоспитанность — необычайные. Дамы ухаживали за ним. Он сидел за фортепьянами и, вскидывая кокетливо ручками, играл весьма сладко, грациозно и пр. отрывки из *Trovatore*, *Traviata* и т. д., и кругом него жужжали хором: «*charmant*», «*délicieux*!» и пр. При такой обстановке я встречал Мусоргского раза три или четыре у Попова и на дежурстве в госпитале. Вслед за тем я долго не встречался с Модестом Петровичем...»⁵.

Взглянем пристальней на этот тонко очерченный силуэт семнадцатилетнего Модеста и... простимся с ним. Последующие события, обозначившие перелом всей жизни Мусоргского, решительно изменили и облик его и характер.

*

Вскоре после описанной встречи с Бородиным, в зиму 1856/57 года, полковой товарищ Мусоргского

Ф. Ванлярский представил его Даргомыжскому. В то время автор «Русалки» сторонился большого света, жил замкнуто, однако не лишал себя удовольствия музицировать в избранном кругу своих почитательниц и почитателей. Даргомыжский сразу оценил дарование Мусоргского и приблизил его к себе.

Мусоргский стал посещать его вечера, где часто исполнялись сцены из опер и романсы Глинки и Даргомыжского. Впечатление было громадное. Он услышал русскую музыку, для него тогда новую, неизвестную и в то же время близкую, родную, вызвавшую в нем отголоски деревенского детства — и образы народных сказок, и крестьянские напевы, и беседы мужичков, которых «любил послушивать», и первые незатейливые импровизации...

Благотворно действовало на молодого Мусоргского непосредственное общение с Даргомыжским, замечательным русским композитором, прямым наследником дела великого Глинки (который в те дни умирал на чужбине), страстным искателем музыкальной правды.

Талант Даргомыжского находился в расцвете. Многие его песни и романсы уже были широко известны. «Русалка», его лучшая опера, поставленная в Петербурге (а затем и в Москве), правда, не сразу завоевала успех, которого заслуживала. Но передовая критика высоко оценила крупные достоинства этой лирической музыкальной драмы, воплотившей народные черты и глубокий социальный смысл пушкинского сюжета. Достаточно сказать, что в 1856 году, вслед за премьерой (состоявшейся 4/16 мая), появилась капитальная работа А. Серова о «Русалке», в которой он, опираясь на всесторонний эстетический анализ оперы, блистательно показал роль Даргомыжского в борьбе за реализм и народность русского музыкального искусства⁶. Меж тем сам автор «Русалки» шел уже дальше; настойчиво добиваясь правды выражения в эмоционально гибкой напевной декламационности вокального стиля, он искал реалистически осмысленных средств обновления и обогащения музыкального языка для наиболее полной

и верной обрисовки человеческих характеров, он нащупывал пути и тропы к оперной реформе.

На вечерах у Даргомыжского восемнадцатилетний Мусоргский и слушал музыку, и с интересом вникал в беседы, которые велись в кружке. Правда, кружок состоял главным образом из просвещенных (более или менее) любителей музыки, и наблюдательному Мусоргскому нетрудно было заметить, что на вечерах царила обычно атмосфера благоговейного почитания Даргомыжского, самолюбию которого это, видимо, льстило.

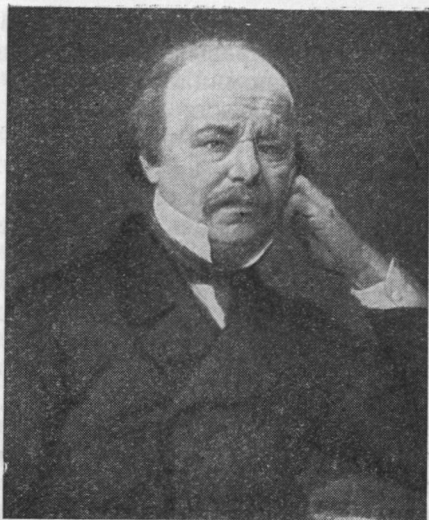
В такой атмосфере беседы не могли носить характера творческих дискуссий. Но в данном случае это оказалось не столь важным. Ибо интересно, увлекательно было именно то, что говорил и показывал Даргомыжский. Он убежденно излагал свое эстетическое сredo, которое несколько месяцев спустя лаконично сформулировал в известных строках письма к Л. Кармалиной: «Я не намерен снизводить музыку до забавы. Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды»⁷. Он проповедовал идеи художественного реализма в русской музыке, выдвигал требования простоты, правды, верности национальному характеру, ядовито высмеивал фальшь, рутину, манерность в искусстве, весьма раздражаясь при каждом удобном случае на дирекцию императорских театров за ее консерватизм и даже на публику за ее пристрастие к итальянской моде.

В речах и высказываниях Даргомыжского было много желчи, но и много крови. Этот маленький, худощавый человек со скуластым лицом, повисшими усами и насмешливым взглядом, говоривший не то фистулой, не то фальцетом, способен был увлекать. Он обладал острым, проницательным умом и весьма своеобразным талантом, не столь масштабным, как у Глинки, но творчески предприимчивым, беспокойно ищущим, чутко откликавшимся на веяния современности.

Даргомыжский был неподражаемый интерпретатор собственных композиций (особенно характеристических): своим крохотным, сомнительной красоты

А. Даргомыжский.

С портрета
К. Маковского



голосом он умел тонко и точно передавать выразительную правду мелодической декламации.

Мусоргский почуял в нем мыслящего, искренне убежденного художника, притом художника национально-русского. Многое, что на словах могло быть не вполне ясным для Мусоргского, еще «новичка» в искусстве, становилось простым, понятным, глубоко осмысленным, когда он слушал музыку Глинки и Даргомыжского.

Все чаще он и сам выступал на этих вечерах, главным образом в качестве исполнителя, и весьма успешно. Тонкий слух, феноменальная память, виртуозная свобода пианизма, выдающиеся способности певца-актера, захватывающая выразительность интерпретации, безупречное чувство ансамбля (особенно в аккомпанементе⁸), блестящее чтение с листа — все это не оставляло сомнения в крупном и сильном природном таланте, требующем серьезного, всестороннего образования.

Тогда же восемнадцатилетний Мусоргский пробовал сочинять *в русском духе*. Известны две харак-

терные пьесы, написанные им в 1857 году (до занятий с Балакиревым): упомянутая фортепианная картинка «Воспоминание детства» («Souvenir d'enfance») и лирическая песня «Где ты, звездочка?» (на слова Н. Грекова), — скромные опыты начинающего музыканта.

Таким-то образом, в небольшом кружке Даргомыжского, казалось, не игравшем сколько-нибудь заметной роли в жизни столицы, Мусоргский испытал первоначальное творчески воспитующее воздействие русской музыки и передовых идей, одухотворявших ее развитие. По внешним признакам мало осязаемое, это воздействие, однако, было очень плодотворно (по результатам). Семена упали в добрую почву. Именно в ту пору Мусоргский почувствовал неукротимую потребность знать, учиться, работать, посвятить себя любимому искусству. И сам он впоследствии не раз говорил Стасову, что *с этих пор только начал жить настоящею музыкальною жизнью*.

И в действительности было так. Своим чередом проходили полковые занятия, разводы, парадировки («военный балет»), дежурства и визиты. Служба оставалась службой, со всеми ее обязанностями, уже прискучившими. Мусоргский не порывал связи и с кружком приятелей-гвардейцев, он не отказывался и от светских развлечений. А в то же время иное, новое содержание властно вторгалось в его жизнь, новые встречи и новые друзья влекли его к иным берегам. И, кажется, сама судьба сближала его с будущими соратниками по Могучей кучке.

Весною 1857 года в доме Даргомыжского Мусоргский познакомился с двадцатидвухлетним *Цезарем Кюи*, тоже офицером, завершавшим высшее военное инженерное образование (в академии), что не мешало ему заниматься музыкою, к которой он с детских лет проявлял интерес и способности. Он был педурной пианист, разумел кое-что и в композиции, ибо одно время учился у Станислава Монюшко, сочинял изящные фортепианные пьески и романсы и намеревался теперь засесть за оперу «Кавказский пленник».

Кюи был дружен не только с Даргомыжским (охотно поощрявшим его композиторские начинания). Он уже близко знал М. Балакирева, В. Стасова и А. Серова — в те годы (1856—1858) их общего товарища, критической деятельностью которого, блистательно развернувшейся, они тогда искренне восхищались (да и многому у него учились). Общение с такими музыкантами, как Балакирев и Серов, сказывалось, конечно, в развитии Кюи. Мусоргский нашел в нем живого, остроумного собеседника и усердного партнера в четырехручном проигрывании произведений классиков — занятии увлекательном и чрезвычайно полезном для самообразования начинающих компонистов.

Прошло еще немного времени, и в один из вечеров у Даргомыжского Мусоргский встретился с *Балакиревым*; их представил друг другу Кюи. Это знакомство, оказавшееся столь знаменательным, состоялось, очевидно, летом 1857 года.

Милий Балакирев не так давно появился в столице, но его имя уже было хорошо известно среди русских музыкантов. Отпрыск обедневшей дворянской семьи, жившей в Нижнем Новгороде, он с детства выказывал незаурядное пианистическое дарование, которое было замечено и поддержано местным покровителем искусств и просвещенным любителем музыки А. Улыбышевым. Юный Балакирев стал его питомцем. В доме Улыбышева он получил отличное музыкальное воспитание, содействовавшее интенсивному развитию его разносторонних способностей. В шестнадцатилетнем возрасте он отправился в Казань, где два года слушал лекции в университете (и некоторое время занимался у известного пианиста А. Контского).

В 1855 году, оставив университет, Балакирев приехал в Петербург. Представленный Глинке, он произвел на него самое отрадное впечатление и был обласкан им⁹. Вскоре сблизился с Даргомыжским, Серовым, Стасовым, Кюи. 12 февраля 1856 года Балакирев успешно дебютировал как композитор и пианист, исполнив в зале Петербургского университета

одно из первых крупных своих сочинений — Концертное Allegro (для фортепиано с окрестром, *fis-moll*). И тогда же Серов восторженно приветствовал в печати явление «замечательного отечественного таланта», предвещая ему «будущность самую блистательную, если он посвятит свою жизнь на развитие богатых даров, которыми наделен от рождения, и — если не подчинится злокачественным влияниям, которые иногда так незаметно налагают свою печать на гибкую, впечатлительную натуру артиста, еще столько молодого»¹⁰. (Быть может, Серов и не предполагал тогда, что эти его слова окажутся в некотором смысле пророческими.)

Да, природа не поскупилась, выделив Балакиреву дарованье с избытком, притом дарованье сверкающее, многогранное, обаятельное, покорявшее громадной впечатляющей силой. Очень верно охарактеризовал его Н. Римский-Корсаков: «Отличный пианист, превосходный чтец нот, прекрасный импровизатор, от природы одаренный чувством правильной гармонии и голосоведения, он обладал частью самородной, частью приобретенной путем практики на собственных попытках сочинительской техникой. У него были и контрапункт, и чувство формы, и знания по оркестровке — словом, было все, что требовалось для композитора. И все это — путем громадной музыкальной начитанности, с помощью необыкновенной, острой и продолжительной памяти, так много значащей для того, чтобы разобраться критически в музыкальной литературе»¹¹.

Юный Балакирев (он был всего на два года старше Мусоргского и на два года моложе Кюи) распоряжался своим талантом свободно, непринужденно, симпатически привлекая музыкальной настроенностью всей своей натуры, независимостью уверенных суждений ума; от его облика веяло неотразимым обаянием: «Молодой, с чудесными подвижными, огненными глазами, с красивой бородой, говорящий решительно, авторитетно и прямо; каждую минуту готовый к прекрасной импровизации за фортепиано, помнящий каждый известный ему такт, запоминаю-

щий мгновенно играемые ему сочинения, он должен был производить это обаяние, как никто другой»¹². Таким запомнил его смолodu Н. Римский-Корсаков; таким он рисовался тогда в восприятии друзей и товарищей.

Мусоргский, по собственному признанию, «привязался душою» к Балакиреву, и эта привязанность вскоре переросла в чувство преданной, я бы сказал, доверчиво-восхищенной любви. Беседовать с Балакиревым, слушать его игру, внимать его советам стало для Мусоргского насущной потребностью. В нем уже зрело решение посвятить себя искусству, музыкальному творчеству, а значит — учиться, овладевать знанием и мастерством. Теперь, сблизившись с Балакиревым, он не представлял себе лучшего руководителя, друга и советчика. Балакирев охотно согласился давать ему «уроки композиции».

Занятия начались осенью 1857 года. Они носили своеобразный характер; во всяком случае, в первый период, когда главное внимание уделялось практическому изучению музыкальной литературы, умению проникать в склад и в смысл выдающихся произведений искусства прошлого и современного, эти занятия были весьма плодотворны. «Так как я не теоретик,— писал позднее Балакирев,— я не мог научить Мусоргского гармонии (как, например, учит теперь Н. А. Римский-Корсаков), в чем именно было его и Гуссаковского несчастье, то я объяснял ему форму сочинений. Для этого мы переиграли с ним в четыре руки все симфонии Бетховена и многое другое еще из сочинений Шумана, Шуберта, Глинки и других: я объяснял ему технический склад исполняемых нами сочинений и его самого занимал разбором формы. Впрочем, сколько помню, платных уроков у нас было немного: они как-то и почему-то кончились и заменились приятельской беседой»¹³. Сохранившиеся письма Мусоргского говорят, с каким увлечением отдавался он занятиям (увы, далеко не регулярным), как много значили для него эти приятельские беседы, порой переходившие в горячие дискуссии на темы музыкальные, и философские, и гражданские.



В. Стасов.

Офорт В. Матэ по портрету И. Репина

У Балакирева Мусоргский часто встречал Цезаря Кюи, Владимира Стасова (с ним и с братом его Димитрием он познакомился еще летом, навещая заболевшего Балакирева). Вскоре начал появляться и молодой Аполлон Гуссаковский¹⁴, очень даровитый и многообещавший музыкант. Составился небольшой кружок, в котором естественно определилась главенствующая роль музыкального ментора — Балакирева. А рядом с ним возвышалась величавая фигура *Владимира Стасова*, идеолога и апологета будущей Могучей кучки, критика и борца с пылкой душой художника и суровым характером проповедника.

Это был человек передовых взглядов, твердых убеждений, обширных способностей; искусствовед и археолог, исследователь и публицист, общественный деятель, пропагандист и популяризатор, страстный любитель музыки, живописи, театра, литературы — он умел проявить себя в разных областях талантливо, увлекательно, крупно.

Художник и проповедник! — не всегда они мирно уживались в неумейной натуре Стасова, склонной к крайностям. Бывало, он «рубил сплеча», его резкая прямолинейность приводила к несправедливым, односторонним суждениям, полемическая непримиримость переходила в фанатизм. Порой он ошибался, ошибался тоже крупно, но никогда не кривил душою, не допускал никаких компромиссов с собственной совестью. Ярый демократ и просветитель, он не только верил в идею широкого национально-самобытного развития и расцвета русской культуры, русского искусства на почве народности и реализма — он был одержим этою идеей и служил ей честно и самоотверженно.

К музыке он с юности чувствовал особенное влечение, мало сказать влюбленность — *энтузиазм влюбленности* (в этом отношении Серов и Стасов были близнецы и прекрасно дополняли друг друга и в годы дружбы, казалось неразлучной, и в годы полемики, ожесточенной, даже враждебной). Глинка, знавший молодого Стасова, называл его полушутя «Бахом» за восторженное обожание музыки гениального немецкого мастера. Это прозвище сохранили за Стасовым и его младшие друзья и современники — композиторы Могучей кучки.

Он был для них «Бахом» не потому, что чем-либо напоминал вдохновенного лирика полифонии, — нет, но потому, что в этом имени воплотилось благородное стремление к возвышенному и великому в искусстве, стремление, одухотворявшее облик Стасова — критика, идеолога, человека. Самый старший (он родился в 1824 г.), самый опытный и энергичный, обуравимый «неутолимой, неподкупной ничем на свете жаждой правды и *настоящего* во всем челове-

ском»¹⁵, — он должен был стать и стал идейным воспитателем и бескорыстным помощником своих юных друзей-музыкантов. В этом смысле его влияние распространялось и на самого Балакирева, в котором он чаял видеть прямого последователя Глинки, пролагающего новые пути развития русского музыкального искусства.

Уже и в ранний период, период собирания и сплочения сил, Стасов олицетворял в кружке побудительное, динамическое начало. Он страстно верил в большое будущее этого маленького кружка, стремился сблизить его деятельность с нараставшим в стране прогрессивным общественным движением. Его импульсивная натура вносила дух творческой активности в содружество молодых композиторов. С проповедническим жаром он утверждал, что «мы все рождены только на то, чтобы *рожать* из себя новые создания, новые мысли, новую жизнь», что «одно только и есть настоящее счастье — *работать*, т. е. делать то, к чему тянет и к чему способен. Улицы ли мостить, или создавать Гамлета, все равно, смотря по тому, кто мы сами — червяк или Шекспир — но работать, делать, что можешь, — вот что одно я признаю на свете»¹⁶. Этим пафосом созидания, пафосом творческого труда проникнута была кипучая деятельность Стасова, и его поистине неистощимая инициативность побуждала балакиревское содружество к смелым экспериментам, к осуществлению больших замыслов.

*

Таковы были новые друзья Мусоргского, с которыми он все теснее сближался в формировавшемся кружке. Занятия и беседы с Балакиревым, самообразование и композиторские опыты, музицирование и обсуждение с товарищами животрепещущих проблем искусства и литературы — все это заполняло теперь духовный мир Мусоргского.

Посещая вечера Даргомыжского, он успел многое узнать и услышать, но там, как уже было замечено,

он чувствовал себя в уютной обстановке своеобразного салона любителей и почитателей русской музыки, группировавшихся вокруг маститого автора «Русалки», интересовавшихся если не исключительно, то преимущественно его сочинениями и высказываниями. Музыкальные собрания у Даргомыжского — весьма содержательные — носили все же характер не столько действенный, сколько созерцательный.

Балакиревский кружок возникал на иных началах. Это было вольное товарищество молодых композиторов, объединявшихся для совместной и активной деятельности на широком поприще русской музыки, и обстановка в кружке (если продолжить сравнение) напоминала не салон, а скорее творческую мастерскую, где соответственно складывались и взаимоотношения между членами содружества: руководивший им Балакирев был старшим мастером, Стасов — его ближайшим помощником и советчиком; остальные, т. е. Мусоргский, Кюи, Гуссаковский, а потом и Римский-Корсаков и Бородин, вступая в товарищество, начинали работать в скромной роли подмастерья; каждый должен был проявить свои силы и способности в конкретных творческих заданиях, которые выполнялись под строгой ферилой «старшего мастера» и служили предметом коллективного обсуждения.

Деяние питало мысль, обогащало опыт. Они учились, работая; работали, совершенствуясь. Атмосфера, в которой разворачивалась их деятельность, насыщалась кислородом общественной жизни — передовыми идеями, волновавшими лучшие умы русской интеллигенции, — и это способствовало сплочению молодого содружества.

В ту раннюю пору становления кружка занималась творческая юность Мусоргского. Он ревностно принялся за работу и был упоен ею. Изучение великих образцов искусства пробудило стихийную силу таланта, дремавшую в беззаботной повседневности его светского бытия. Он испытывал, и все острее, потребность сочинять; поощряемый Балакиревым, брался за многое, но далеко не все задуманное и

предпринятое умел довести до конца,— его развитие шло неровно, порывисто, однако с заметно нарастающей интенсивностью. Две фортепианные пьесы (полька «Подпрапорщик» и «Воспоминание детства») да лирическая песня «Где ты, звездочка?» — вот, собственно, все, что имелось в портфеле готовых произведений Мусоргского к осени 1857 года (начало занятий у Балакирева).

Через каких-нибудь шесть-семь месяцев картина разительно меняется. Мусоргский охвачен творческим возбуждением. В голове теснятся замыслы разнообразных сочинений — фортепианных, вокальных, оркестровых. С усердием берется он за одно, но порой тут же, в процессе работы, загорается другим. Первое уже забыто, а второе остается незавершенным, ибо неожиданно возникает третье, написанное быстро, иногда в один присест.

Восстановить полностью все его ранние опыты, к сожалению, невозможно — иные утрачены навсегда, и мы знаем о них (далеко не о всех) лишь постольку, поскольку они упоминаются в переписке Мусоргского с друзьями. Вот сочинения, над которыми он работал в 1858 году:

Соната Es-dur — для фортепиано (сохранились только три темы, приведенные в письме к Балакиреву 13 августа 1858 г.)

Соната fis-moll — для фортепиано (не сохранилась)

Веселый час. Застольная песнь. Слова А. Кольцова (включена Мусоргским в сборник «Юные годы»)

Отчего, скажи, душа девица. Песня-романс («Юные годы»)

Meines Herzens Sehnsucht (Желание сердца). Романс на слова немецкого стихотворения. Сочинен 6 сентября 1858 г.

Где ты, звездочка? — «Моя песенка, переложенная на оркестр мною же (первый опыт инструментовки). — Начал

3 июня в 1 час пополудни. Кончил
4 июня в 6 часов пополудни. 1858
год. *М. Мусоргский*

Скерцо B-dur — для симфонического оркестра.
Окончено 19 ноября 1858 года (пар-
титура отредактирована Балакире-
вым). Исполнено 11 января 1860 го-
да в концерте РМО под управлени-
ем А. Рубинштейна

Скерцо cis-moll — для фортепиано. Сочинено
25 ноября 1858 года

Царь Эдип — Музыка к трагедии Софокла.
Интродукция (не сохранилась)

Персидский хор из оперы Глинки «Руслан и
Людмила». Переложение для фор-
тепиано в четыре руки (23—27 мая
1858 г.)

Ночь в Мадриде. Вторая испанская увертюра
Глинки. Переложение для фортепи-
ано в четыре руки (28 октября—
11 ноября 1858 г.)

Не стоит выискивать в этом перечне, напоминаю-
щем «собрание пестрых глав», связующую линию по-
следовательных творческих поисков — ее там нет, вер-
нее, она еще не определилась. Но интенсивность по-
исков несомненна. Мусоргский пробует силы, словно
испытывает себя в разных жанрах, и старательно вы-
полняя «учебные задания», и безраздельно отдаваясь
творческим порывам. Им владеет «непреодолимое
желание всезнания». И в своих ранних опытах ком-
позиции он нетерпелив и непоследователен, как,
впрочем, и в изучении музыкальной литературы.

В интереснейшем письме 13 августа 1858 года (к
которому мы еще вернемся) Мусоргский с увлече-
нием рассказывает Балакиреву о программном за-
мысле сочиняемой им Сонаты в *Es-dur*, и что темы
для нее готовы, и что теперь он пишет Сонату *fis-*
moll, «очень простенькую, и написал романсы», и что
недавно «играли антракты Холмского в 8 рук; я проч-
ел Глука (Альцесту, Ифигению в Авлиде и Арми-

ду), потом Цампу, сегодня кончаю Реквием Моцарта, играю Бетховенские сонаты, те, которых еще не знал, quasi Fantasia мне очень понравилась.— Все в голове Эдип, и так как я его хочу посвятить вам, милейший, то серьезно о нем подумываю, а то вы скажете охлаботина, да притом скверностей писать не следует». Вот стихийный наплыв замыслов и планов, стремлений и начинаний, вот неумная, неутолимая жажда творческой деятельности!

Характерно вместе с тем и другое. В том же письме (13 августа 1858 г.) Мусоргский сообщает Балакиреву: «Теперь я на досуге перевожу письма Лафатера — о состоянии души после смерти, вещь очень интересная, да притом меня всегда влекло в мечтательный мир...». Он излагает некоторые суждения и замечания Лафатера о «физиогномии» и «ясновидении». Далее говорит: «Это время я все думаю, думаю и думаю, о многом дельном думаю, и много планов роятся в голове, кабы привести их в исполнение, славно было бы...»¹⁷. Письмо, как видим, весьма примечательно во многих отношениях. И стоит вникнуть в приведенные строки признаний Мусоргского, чтобы понять, сколь глубокими переменами и противоречиями чревато было это бурное начало его жизнедеятельности на новом поприще.



Начало вполне определилось летом 1858 года. Пятого июля Мусоргский вышел в отставку, навсегда распрощавшись с военной службой и гвардейской карьерой, чтобы целиком посвятить себя творчеству.

Решение зрело исподволь и было принято с непреклонностью, удивившей друзей Мусоргского, считавших смелый его поступок поспешным, не очень обдуманным. Даже Стасов не одобрял его — «я усердно отговаривал Мусоргского,— писал он,— от его решимости выйти в отставку: я ему говорил, что 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 па-

рады. Мусоргский отвечал, что «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!»¹⁸. Стасов, конечно, понимал это благородное стремление художника по призванию, вероятно даже внутренне сочувствовал ему; но, зная отнюдь не блестящее материальное положение Мусоргского и предвидя связанные с этим трудности и невзгоды, он озабочен был его дальнейшей судьбой; главное же — *в то время* Стасов (как и Балакирев) еще не был уверен в истинных масштабах дарования начинающего композитора.

Но то, что Стасову представлялось неожиданным и неблагоприятным, для Мусоргского было делом решенным, и собственно вопрос об отставке теперь уже мало его беспокоил: *«служба мешает заниматься как мне надо»*, — отрезал он Стасову, и баста. Иное волновало, томило и мучило его. Он остро и (судя по письмам той поры) болезненно переживал происходивший в нем душевный перелом.

Совершить крутой поворот в самом начале жизненного пути, бросить вызов судьбе, отказаться от благополучной, быть может, блестящей карьеры в тот момент, когда она уже устроена, и выйти, обрекая себя на лишения и невзгоды, на новую, неведомую дорогу, устремляясь к прекрасной, но очень далекой цели, которая влечет, как одинокая звезда, взмывающая в туманной вышине, — способны немногие. Мусоргский совершил такой поворот, но он дался ему нелегко.

Труден был не самый поступок, не решающий шаг, а подготавливавший его сложный внутренний процесс нравственного развития или, как выразился Мусоргский, — *нравственного движения*. С тех пор как он сблизился с Даргомыжским и особенно после того как стал членом балакиревского содружества, многое менялось в духовном облике Мусоргского, хотя внешне он все еще казался «очень изящным, точно нарисованным офицериком». С нарастающей быстротой ширился круг его жизненных интересов и желаний, влечений ума и сердца.



Модест (стоит) и
Филарет (сидит)
Мусоргские. 1858

Он жадно стремился наверстать упущенное в годы отрочества и ранней юности. Общение с друзьями стимулировало его активность. Но ему не хватало ни времени, ни умения трудиться над самообразованием последовательно и систематично. Он читал, слушал, играл, анализировал, обсуждал без выбора все, что мог, и все — с горячим рвением. По словам самого Мусоргского, его обуревало «страшное непреодолимое желание всезнания». Каждая беседа с Балакиревым или Стасовым, каждая встреча с друзьями, каждая прочитанная книга или прослушанная пьеса способна была взволновать, взбудоражить его воображение. Все это концентрировалось в его замыслах, композиторских опытах. Осуществляя их, он должен был преодолевать новые бесчисленные трудности, большие и малые.

Творческая работа, которой он отдавался безраздельно, со всею страстностью своей эмоционально подвижной натуры, требовала громадного напряжения сил, душевных и физических. Его чувствительная,

остро вибрирующая нервная организация не выдерживала такого напряжения — сказывалось истощающее воздействие нескольких лет военной муштры и гвардейского разгула. В нем происходила внутренняя борьба. Порывы творческого возбуждения сменялись усталой рассеянностью, веселая непринужденность — сосредоточенно замкнутой задумчивостью, экспансивная восторженность — причудливой игрой фантазии. Временами его охватывала мистическая настроенность (не случайно он увлекался письмами Лафатера, физиогномией и ясновидением). Чувства и ощущения обострились до крайности. «Я сильно страдал, сделался страшно впечатлителен (даже болезненно)», — вспоминал он позднее¹⁹, рассказывая Балакиреву об этом тягостном и тревожном своем состоянии, перешедшем в нервную болезнь.

Мусоргский скрывал ее от Балакирева и от товарищей по кружку, пока не почувствовал, что он преодолевает и преодолеет испытания и невзгоды, что молодость и целеустремленность берут свое, что творческие силы в нем крепнут. Эту странную, на первый взгляд, скрытность Мусоргского, обычно очень откровенного со своим другом-учителем, легко будет понять, раскрыв ее «психологический подтекст». Дальнейшее повествование покажет, что тревожные раздумья и тягостные переживания Мусоргского усугублялись его взаимоотношениями с Балакиревым.

Дружба, прочно завязавшаяся, таила различие сильных индивидуальностей. Лишь в самом начале и недолгое время юный ученик добровольно подчинялся во всем своему юному учителю — чувства, помыслы, высказывания Мусоргского сливались с балакиревскими, составляя унисон полнейшего единодушия. Его привязанность не ослабла и тогда, когда унисон их взаимоотношений сменился двухголосием, но чем дальше, тем больше она напоминала привязанность контрапунктирующего голоса к непреклонному *cantus firmus*'у. Контрапункт складывался замысловато, противосложение не отличалось благоустроенною правильностью сочетаний, все чаще возникали терпкие диссонансы...

В период, о котором идет речь, отношения между Мусоргским и Балакиревым подверглись первому испытанию. Не столь серьезное, чтобы нарушить дружбу, оно для Мусоргского сопряжено было с горькими переживаниями. Он преданно любил Балакирева, видел в нем *идеал* друга и учителя, наконец, ему просто необходим был этот дисциплинирующий ум и волю «cantus firmus».

Критику Балакирева, подчас весьма суровую, он принимал как должное; признавая авторитарность его советов и указаний, искренно стремился следовать им, но делал все очень по-своему, и притом упорно по-своему. Не овладев еще мастерством, он редко добивался чего хотел, однако в спорах с Балакиревым горячо отстаивал свои творческие искания и опыты (в его письмах то и дело звучат отголоски этих бурных споров). Словом, он оказался трудным учеником. А Балакирев — высокоталантливый, эрудированный, обаятельный музыкант — менее всего был терпеливый и вдумчивый педагог; к тому же по молодости не обладал и опытом, который мог бы ему помочь.

Тонкий, остро мыслящий и ярко выражающий свои мысли художник, он сумел увлечь, воспламенить Мусоргского, быстро и легко завоевать его любовь и безграничное доверие, но проникнуть в его духовный мир, распознать все своеобразие этой глубокой человеческой натуры, заметить задатки гениальности в этом беспокойном и неподатливом ученике он не умел (допустить, что не хотел — невозможно). Балакирев отличался резким и неутерпным нравом; свойственная ему властность легко переходила в деспотичность, прямолинейность оборачивалась нетерпимостью. Он не щадил остро ранимого самолюбия Мусоргского, язвительно иронизировал над его странностями и, быть может, не очень чутко толковал доверительные признания друга, находившегося тогда под воздействием тревожных дум и настроений.

И все же Мусоргский сумел превозмочь горечь тягостного испытания — во имя дружбы, значение которой он ставил выше личных, пусть даже незаслуженных, обид. Но лишь через год (с лишним) он поведал

Балакиреву о своих внутренних борениях. Удивительную чистоту нравственного облика Мусоргского, его духовную стойкость, правдивость и мудрую добросердечность раскрывает это признание: «Касательно взгляда на вас,—писал он,—я должен пояснить, каким образом вел я себя с вами, с самого начала нашего знакомства. — Прежде я признавал преимущество ваше; в спорах со мною видел большую ясность взгляда и стойкость с вашей стороны. Как ни бесился я иногда и на себя и на вас, но с истиной должен был согласиться. Из этого ясно, что чувство самолюбия подстрекало меня держаться упорно и в спорах и в отношениях с вами.— Далее:

Вам известна бывшая излишняя мягкость моего характера, вредившая мне в отношениях с людьми, которые не стоили этого.— Раз закравшееся чувство уколотого самолюбия подняло всю гордость во мне. Нечего говорить о том, что я стал анализировать людей, вместе с этим быстро развивался и был сам у себя на стороже.— Но все время я не пропускал в себе ни малейшего промаха в отношении к добру и истине.— В отношении людей я вам многим обязан, Милий, вы меня славно умели толкать во время дремоты.— Позже я понял вас совсем и душою привязался к вам, находя в вас, между прочим, отголосок собственных мыслей или иногда начало и зародыш их.— Последние же наши отношения так сильно сроднили вашу личность с моей, что я совершенно уверился в вас»²⁰.

Итак, первые размолвки развеяны и первое испытание дружбы укрепило ее. Но пережитое и передуманное не прошло бесследно — в мягком, по-детски наивном характере Мусоргского обозначилась упрямая складка. Гордость, поднятая оскорбленным самолюбием, насторожила его, возбудила работу ума и критический самоанализ.

Внутренне он убедился в своей правоте и твердо решил отстаивать ее делом, «не пропуская в себе ни малейшего промаха в отношении к добру и истине». Художническое сознание мучительно и непреклонно высвобождалось из тяжелой дремоты, окутывавшей

его светское бытие. Да, он многим обязан был Балакиреву («вы меня славно умели толкать во время дремоты»), и он уверился в нем. Вместе с тем Мусоргский понимал, что, поддаваясь мягкости своего характера и во всем признавая «преимущество» Балакирева (как это было «прежде»), он в лучшем случае останется восторженным дилетантом. Деятельная сила таланта не получала свободного выхода. Зерна больших замыслов прозябали пока в подпочве его творческого сознания.

Он не искал легкого оправдания тому, что не сумел еще создать значительных произведений, ибо тревожился мыслью создать их. Именно эта одержимость усилила его упорство и ускорила решение отбросить все, что мешает, отвлекает от цели, отказаться и от гвардейской карьеры, и от светского благоденствия, отдать все свои помыслы, силы, самую жизнь — творческому труду.

Сын старинной русской семьи не последовал традициям, завещанным от рода. Он избрал новую, непроторенную стезю. Многие считали этот шаг безрассудным, сам Мусоргский — непреложным. Он не ведал, какою мерою отмерит ему судьба радость и горе. Но он знал, что это путь творческой жизни, путь суровой борьбы. Он вступал на этот путь с большими упованиями.

ТАЛАНТ И ХАРАКТЕР

Талант рождается в тиши,
Характер — лишь в потоке жизни.

Гёте

Глава первая

НАКАНУНЕ

Если вы хотите служить обществу, вы должны знать и понимать его во всех его интересах, во всех проявлениях; а для этого вы должны быть самым образованным человеком. Ведь художник есть критик общественных явлений...

И. Крамской

Случилось так, что осенью 1859 года Мусоргский вновь встретился с Бородиным, уже доктором медицины, по-прежнему успешно работавшим на научном поприще и по-прежнему страстно любившим музыку. Вот как он описал эту во многом поразившую его встречу с Мусоргским:

— Вторая встреча была осенью в 1859 году, у бывшего адъюнкт-профессора Академии и доктора Артиллерийского училища С. А. Ивановского. Мусоргский был уже в отставке. Он порядочно 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. Му-

соргский объявил, что 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 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 а-moll'ную симфонию Мендельсона. М. П. немножко поморщился и сказал, что очень рад, только чтоб его «уволители от Andante, которое совсем не симфоническое, а одна из «Lieder ohne Worte», 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 не знал еще 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 и сам пишет музыку. Я заинтересовался, разумеется, и он мне начал наигрывать какое-то свое скерцо (чуть ли не B-dur'ное); дойдя до трио, 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?»...¹

Около трех лет прошло после памятного дня первой встречи Бородина с Мусоргским в дежурной комнате Военно-сухопутного госпиталя (это было осенью 1856 г.). К юному преображенскому «офицеру-ме-

ломану» Бородин отнесся тогда с ласковой иронией, с легким пренебрежением. Теперь, увидев и услышав Мусоргского, он изумлен происшедшей в нем переменной, озадачен новизной его творческих опытов, смелостью его суждений и намерений. «Верить или не верить?..» — Вопрос разрешится со временем.

Пройдет еще три года, и они встретятся вновь уже как соратники балакиревского содружества.

Эти три года Бородин проведет за границей, совершенствуя свое научное образование, а в свободные часы слушая великие творения Бетховена, Вебера, Шумана, Вагнера и скромно музицируя «для себя». Многие он постигнет в науках, многое переменится и в его взглядах, художественных вкусах и влечениях. Вернувшись на родину (в 1862 г.), он по праву получит звание и кафедру адъюнкт-профессора химии в Медико-хирургической академии. С энтузиазмом истинного просветителя отдаваясь обширной научно-педагогической и общественной деятельности, он предоставит музыке ограниченное время «любимого досуга», что, впрочем, не мешает ему вскоре с жаром приняться за сочинение Первой симфонии. Считая науку «настоящим делом» своей жизни, он будет увлеченно заниматься и музыкой, называя себя то в шутку, то всерьез «композитором, ищущим неизвестности», но именно композиторское поприще принесет ему «между делом» мировую известность.

Иначе сложатся обстоятельства жизни Мусоргского.

Деятнадцатилетний юноша, с характером еще не окрепшим, с талантом, еще не умудренным опытом и мастерством, побуждаемый неукротимым внутренним влечением, — вышел на самостоятельную дорогу творческих исканий и борьбы. Отброшена начатая военная карьера, а с нею и возможность житейского благополучия. Его единственная поддержка — узкий кружок друзей. Сколько трудностей, невзгод, суровых испытаний, лишений придется ему вынести на избранном пути. Но Мусоргский — художник, ищущий борьбы. Его жизненное призвание *неделимо*. Всего

себя безраздельно он отдаёт искусству и жаждёт быть «бойцом за правую мысль искусства»...

Проницательный Бородин уже в 1859 году приметил смелые, новаторские порывы молодого Мусоргского («небывалые, новые для меня элементы музыки»). Трудно было тогда предугадать их смысл и значение. Для самого Мусоргского многое еще оставалось неясным. Он чувствовал, что «нравственное движение» встревожило его духовный мир, пробудило дремавшие силы; но сознание еще не могло (и долго не могло) найти «точку опоры», чтобы ввести их в русло целеустремленного творчества. Ощущение внутренних стихийных сил волновало и радовало, неумение управлять ими, подчиняя воле и разуму, мучило, порой угнетало.

«Верить или не верить?» — быть может, не раз задавал себе этот вопрос и Мусоргский, и для него он равнозначен был шекспировскому «быть или не быть». Но несмотря на беспокойные, изнурявшие его метания, несмотря на то, что его поиски и труды далеко не всегда увенчивались творческим успехом, и многое в его ранних опытах не удавалось вовсе, и строгий Балакирев отнюдь не склонен был баловать его поощрением и похвалой, — Мусоргский упрямо *верил*, и сама жизнь все более убеждала его, что надо *«быть»*, т. е. бороться и добиваться.

*

Самая большая дорога начинается с первого шага.

Нельзя глубоко понять значение великих открытий и завоеваний Мусоргского, не ведая, какими путями и тропами он шел к ним; нельзя по достоинству, с исчерпывающей полнотой оценить эти открытия, не разобравшись по существу в ранних творческих опытах композитора, большею частью забытых, а чтобы верно истолковать их, надо постоянно иметь в виду перспективу дальнейшего развития.

Первые деяния Мусоргского на композиторском поприще, если их рассматривать обособленно, в условных рамках «заданного периода», мало что скажут

читателю об авторе «Бориса Годунова» и «Хованщины». Может показаться даже, что тут, собственно, не о чем серьезно говорить: из ранних сочинений композитора многие не сохранились (таковых гораздо больше, чем предполагают), иные сохранились в набросках или отрывках, иные же, по-видимому, существовали только в памяти автора, как импровизации, не зафиксированные на нотной бумаге. Ну а сохранившиеся — составляют картину довольно пеструю, «детали» которой могут вызвать недоумение то техническим несовершенством, то странной наивностью, то неожиданными, порой трудно объяснимыми контрастами и противоречиями. И, обозревая ее, часто ограничиваются привычным заключением: «Это еще не Мусоргский».

Да, это еще не Мусоргский, и все же это Мусоргский, заметим мы, не боясь кажущейся парадоксальности такого утверждения. Его ранние пьесы, взятые *сами по себе*, быть может, и не столь значительны, и многое в них было преходящим. Но они очень значительны, я бы сказал, жизненно необходимы в процессе художнического развития Мусоргского. Не случайно Бородин приметил в них черты «небывалого, нового». Не случайно сам Мусоргский впоследствии не раз возвращался к ранним творческим опытам, разрабатывая и совершенствуя то, что было найдено им в годы композиторской юности.

Можно напомнить здесь для примера, что хор из музыки к «Эдипу», написанный двадцатилетним автором (1859), вводится в партитуру «Саламбо»; характернейшие эпизоды из «Саламбо» используются (и как используются!) в драматургии «Бориса Годунова»... Зерна юношеских замыслов, словно «прозябавшие» до поры, до времени в подпочве творческого сознания композитора, начинают прорастать, давая могучие всходы.

К ранним пьесам Мусоргского давно установилось (с легкой руки В. Стасова) несколько пренебрежительное или, лучше сказать, снисходительное отношение, как к сочинениям несамостоятельным, ученическим. А между тем среди этих «ученических» работ

(уже в 1858—1859 гг.) появляются такие образцы творчества Мусоргского, как народная хоровая сцена из «Эдипа», симфоническое Скерцо В-dur, музыкальный рассказ «Листья шумели уныло»... В иных фортепианных пьесах (импровизационного склада), в первых романсах и песнях, наряду с недостатками формы и мастерства, приметны неожиданные находки, характерные штрихи, смелые обороты, которые невольно вспоминаешь, слушая позднейшие, зрелые произведения композитора.

В непрерывной напряженной работе его художнического сознания, остро воспринимающего впечатления действительности, все живет, движется, преобразуется, и нередко то, что, казалось, уж давно позабыто, вновь возрождается, обретая плоть и кровь реального образа, обладающего неповторимой выразительной силой.



Владимир Стасов разделил творчество Мусоргского на три периода, по его мнению, «очень явственно отличающихся один от другого». Он охарактеризовал их следующим образом: «первый, идущий от 1858 до 1865 года, есть период музыкального учения, собирания сил; второй, идущий от 1865 до 1874—1875, есть период полного развития музыкальной личности и самостоятельности Мусоргского; третий период — от 1874—1875 и до конца 1880 года — время начавшегося уменьшения и ослабления творческой деятельности Мусоргского. В продолжение первого периода наибольшее влияние имел на него М. А. Балакирев. В это время он избирал еще сюжеты не русские², общеевропейские, нередко исторические и классические («Эдип», «Саул», «Саламбо»), нередко он сочинял также для оркестра и инструментов (несколько скерцо, начало сонаты, «Intermezzo symphonique», «Preludio in modo classico», «Menuetto»). Общим характером творчества была идеальность. В начале второго своего периода Мусоргский был под сильным влиянием Даргомыжского, именно под влиянием его

направления и стремлений, хотя все-таки никогда не повторял его музыкальных форм и постоянно оставался самостоятелен; чем дальше подвигался Мусоргский в жизни, тем становился самобытнее и оригинальнее. Сюжеты и задачи его в продолжение этого периода всегда национальные; таковы: значительное количество романсов, сочиненных от 1865 по 1868 год; «Детская», опера «Борис Годунов», отрывки для оперы «Млада». Сочинения на сюжеты нерусские (например, «Еврейская песнь» из Байрона, два «еврейских хора») составляют очень редкое исключение. Все сочинения по преимуществу вокальные, инструментальные же сочинения (например, «Швея», «Картинки с выставки Гартмана», «Ночь на Лысой горе») — редкое исключение. Главный характер всех вообще сочинений реалистический. В продолжение третьего периода реалистическое и национальное направление Мусоргского остается по-прежнему на первом плане (оперы: «Хованщина», «Сорочинская ярмарка», романсы: «Забывший», «Трепак», «Полководец», «Днепр» и т. д.), но иногда к ним присоединяются и сочинения на темы, не заключающие специального национального характера (ряд романсов под заглавием «Без солнца», некоторые из романсов на слова гр. А. К. Толстого, «Песня о блохе» на текст из «Фауста» Гёте и т. д.). Большинство сочинений этого периода опять-таки вокальные, как и в предыдущий период, но в это время Мусоргский возвращается иногда охотно и к сочинениям инструментальным, фортепианным (таковы два каприччио: «Байдарки», «Гурзуф», музыкальная картина «Буря на Черном море» и оставшаяся неоконченной «Большая сюита на среднеазиатские темы»). При этом он иногда покидает формы и характер специально-национальные и возвращается, как было в первый период, к формам общеевропейской музыки, но уже не с прежнею силою и оригинальностью»³.

Обратим внимание на эту характеристику — устранив некоторые фактические неточности, в ней можно почерпнуть ценные сведения и верные замечания. Что же касается построенной Стасовым схемы периодиза-

ции творчества Мусоргского, то принять ее решительно невозможно, ибо она оказывается «прокрустовым ложем» для живого творческого организма и поневоле деформирует его.

Между тем именно эта схема периодизации получила довольно широкое распространение, стала традиционной во многих биографических работах о Мусоргском. Стасов был убежден в ее правильности, а убежденность — магнетическая сила в авторитетных высказываниях и утверждениях, их легко принимают на веру. Этим в известной мере объясняется и ограниченное представление о ранней композиторской деятельности Мусоргского (до 1865 г.), и одностороннее толкование его творчества последних лет (1874—1880 гг.), будто бы уже клонившегося к упадку, лишённого самобытной силы и оригинальности.

Нет, Мусоргский, со всеми его бореньями и противоречиями, художник редкостной целеустремленности; его творческий путь — это неустанное восхождение к вершинам человеческого искусства. Он упорно шел к цели даже тогда, когда физические силы были надорваны тяжелой борьбой, горем, лишениями, смертельной болезнью. И последние, сумрачные годы жизни Мусоргского озарены поразительными творческими открытиями.

В далекие годы, в деревенской тиши северного русского края зарождался талант Мусоргского. Скромные, непримечаемые истоки его искусства таятся в тех наивных импровизациях, что возникали с самого раннего детства — при соприкосновении с миром *народной жизни*, отраженным в сказках, легендах и песнях, в непосредственных наблюдениях крестьянского труда и быта, в обрядах и беседах, в созерцании русской природы. Он чутко улавливал и бессознательно запоминал *интонационный строй* разнообразно воспринимаемых впечатлений. И эти впечатления не были забыты: они творчески обновлялись, углублялись, обогащались опытом и знанием. Занятия музыкой сперва дома, в усадьбе, затем в Петербурге, у Ант. Герке, способствовали первоначальному развитию Мусоргского, пробуждая в нем (еще мальчике)

пытливый интерес к искусству и стихийные, неосознанные влечения к творчеству. Казалось, естественно было бы, продолжая учение, перейти к серьезным занятиям теорией и композицией. Но судьба посмеялась над ним: он перешел к занятиям военными науками и «военным балетом».

Годы, проведенные в Школе гвардейских подпорщиков и в Преображенском полку, приглушили и очень замедлили происходивший в нем процесс духовного развития. Многие были упущены и многие растратчены, однако сил было еще вдоволь, и внутреннее сопротивление его художнической натуры возрастало — она не закоснела в суетной дремоте светского бытия. Влача свою блестящую карьеру, он жил двойной жизнью, и казалась странной антиномия его облика, обманчивая внешность которого не давала никаких оснований предполагать, что этот элегантный семнадцатилетний гвардеец всерьез интересуется философией, страстно увлекается музыкой, литературой, поэзией и даже намеревается сочинять романтическую оперу «Ган Исландец».

Но философско-поэтические и особенно творческие влечения Мусоргского, поглощавшие его душевную энергию, выражались главным образом в мечтательных раздумьях, импровизациях и горячих любительских спорах. Не чувствуя твердой почвы под ногами, он устремлялся к неким возвышенно-туманным, неясным идеалам и витал в эмпиреях. Говоря словами чеховского героя, «он становился мечтателем, и, как мечтатель, не знал, что собственно ему нужно»⁴.

Встречи с Даргомыжским, сближение с Балакиревым и Стасовым, знакомство — все более углублявшееся — с русской музыкой, с живыми идеями, питавшими молодое и бурное развитие русского искусства, — вот что открыло глаза Мусоргскому; только теперь он начинал понимать «что собственно ему нужно», а это обязывало его заново решить вопрос всей своей будущности. И он решил.

Возникшее в нем «сильное нравственное движение» сопряжено было с острым душевным кризисом и переломом, обусловившим крутой поворот и начало но-

вого периода его жизненного пути. Этот период охватывает десять лет активной деятельности на композиторском поприще, осознаваемой как служение народу, высоким идеалам жизненной правды искусства, — десять лет упорного труда, исканий, тревог и преодолений в борьбе, устремленной к великим творческим завоеваниям, обозначившим эпоху расцвета («Борис Годунов», затем «Хованщина», «Сорочинская ярмарка», циклы песен).

Мусоргский выходит на самостоятельную дорогу в пору нарастающего подъема русской общественной жизни — *накануне* знаменательной эпохи шестидесятих годов. Именно в эту эпоху «бури и натиска» формируется его мировоззрение, мужает характер, раскрывается сила его самобытного дарования. Мечтатель становится художником-бойцом. Ему не дано ни времени, ни возможности спокойно заняться систематичным усвоением техники композиторского ремесла. Но и вне этих необходимых условий, *sine qua non*, он овладевает истинным мастерством (что долго казалось немыслимым, непостижимым и не признавалось, ибо не признавался и *гений* Мусоргского, столь просто объясняющий это исключение, подтверждающее правило).

Уже первые годы его учения и работы в балакиревском содружестве насыщены динамикой борьбы, беспокойных творческих исканий. Говоря образно, он вооружается на ратном поле и сразу же ведет разведку боем, предпринимает смелые атаки, порою терпит неудачи, но не падает духом, напротив, упрямо рвется вперед и вперед. Он знает, что не одинок, с ним близкие друзья, когорта соратников в общей борьбе; он чувствует их поддержку, верит в торжество правого дела. Это воодушевляет его, он ревностно трудится и стойко переносит горести и невзгоды своего нелегкого положения, не допуская в себе «ни малейшего промаха в отношении к добру и истине». Вот в самых общих чертах начало и перспектива нового периода его жизни.

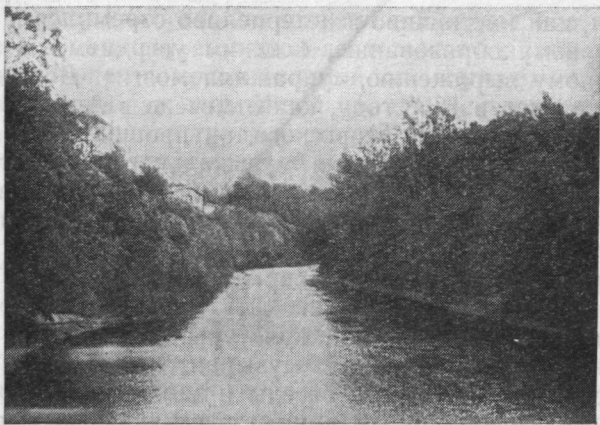
Из писем Мусоргского, из воспоминаний его современников мы знаем, как упорно и увлеченно он ра-

ботал, как настойчиво и нетерпеливо стремился к всестороннему образованию, с каким усердием, по собственному выражению, «упражнял мозги». Девятнадцати лет, т. е. в 1858 году, как отмечено в Автобиографической записке Мусоргского, он прошел с Балакиревым «историю развития музыкального искусства», проигрывая и разбирая капитальные творения классиков. Одновременно занимался собственными сочинениями, проявляя все возрастающий интерес к животрепещущим проблемам современности.

Ширился круг его знакомств и связей с передовыми деятелями русской культуры. «Сближение это с талантливым кружком музыкантов, — писал Мусоргский, — постоянные беседы и завязавшиеся прочные связи с обширным кругом русских ученых и литераторов, каковы Владимир Ламанский, Тургенев, Костомаров, Григорович, Кавелин, Писемский, Шевченко и другие, особенно возбудило мозговую деятельность молодого композитора и дало ей серьезное, строго научное направление. Результатом этого счастливого сближения был целый ряд музыкальных композиций из народной русской жизни...»⁵. В этом кратком, лаконичном отрывке автобиографии заключено большое содержание.

Композиции, которые имеет в виду Мусоргский, явились, конечно, не сразу. Но мысль о них волновала его постоянно — с той поры, как он «начал жить настоящей музыкальной жизнью», нечувствительно пробудившей в нем вместе с новыми чаяниями и далекие воспоминания деревенского детства — образно-интонационный строй крестьянской песни и крестьянской речи. Творчески осмыслить это, не владея знанием и мастерством, было еще трудно, если не сказать невозможно — процесс формирования идейно-художественных взглядов Мусоргского только начинался.

Все же такие попытки делались, хотя бы и в сфере импровизации. Примечательно, что уже в ранних пьесах 1857 года («Воспоминание детства», «Где ты, звездочка?») отчетливо выразился *русский* склад музыки Мусоргского.



На родине Мусоргского

В первый же год занятий с Балакиревым Мусоргский работает над целой серией сочинений, весьма разнообразных. Читатель помнит их перечень (стр. 62—63) — тут и фортепианные пьесы (в том числе две сонаты), и песни-романсы, и оркестровое Скерцо В-dur, и интродукция к «Эдипу», и переложения музыки Глинки.

Работает он увлеченно, отдаваясь стихийным порывам вдохновения и в то же время чувствуя, что его смелые намерения не соразмеряются с композиторским умением, мастерством. «Ужасно хочется прилично писать!» — говорит он Балакиреву, который не часто остается доволен своим учеником и сурово критикует недостатки его сочинений. Да, конечно, они несовершенны, в них много недосказанного или выраженного «коряво», и это раздражает Балакирева, тем более, что он чувствует здесь — как художник, если не как педагог — проблески сильного, самобытного таланта. Но что значит «писать прилично»? Кажется, мастер и ученик различно толкуют смысл этих слов. И не потому ли мастер склонен считать ученика неподатливым?..

Мусоргский живет в музыке «мечтою своенравной»; замыслы его возникают своеобразно, порой неожиданно — под непосредственным воздействием *мгновенно* поразившего наблюдения или впечатления. Сразу зарождаются характерные темы, но развитие тормозится — выразить то, что рисуется воображению и именно *так*, как мыслится и хочется, еще не удается.

Летом 1858 года ему довелось побывать в Новгородской губернии, в деревне; «там был народный праздник по случаю свадьбы, и славный праздник, — сообщает он Балакиреву в известном уже нам письме (от 13 августа). — Я по этому случаю решился писать сонату в Es-dur и посвящаю ее молодым, кстати вот вам темы.

Интродукция перед финалом:



Scherzo.



Ее вы уже знаете.

1-я тема Allegro Финала.



— Остальные темы тоже есть, но только еще я не совсем решился их развивать. Я их привез из деревни, — пишет Мусоргский. И тут же добавляет, что уже занят сочинением другой, *fis-moll'*ной сонаты, совсем «простенькой»⁶.

Работа над Сонатой Es-dur с программным замыслом («народный праздник») оборвалась. Во всяком случае никаких набросков, кроме приведенных тем, не сохранилось. Записаны ли были они непосредственно «с натуры» или же деревенский праздник в Новгородской губернии напомнил Мусоргскому песенные образы родного Карева, неизвестно, но национально-

русский характер этих тем совершенно ясен. Небезынтересно отметить, что тема Скерцо из Es-dur'ной Сонаты (пример 2) является близким вариантом плясового наигрыша в ранней фортепианной пьесе «Воспоминание детства»:



И темы, и замечания, высказанные Мусоргским, свидетельствуют о смелой попытке композитора построить классическую форму сонаты «на русский лад», воплотив в ней сцены из народной жизни. Что остановило его? По-видимому, он почувствовал, что не подготовлен для осуществления такого замысла и принялся за другую сонату — «совсем простенькую». Сочинял он ее с увлечением — «Мусоргский бредит fis-moll'ной сонатой и «Эдипом», — писал Балакиреву Цезарь Кюи 19 августа 1858 года⁷. Остается только сожалеть, что и эта соната исчезла бесследно, как исчезла и почти вся музыка к «Эдипу» (за исключением народного хора f-moll).

В ноябре 1858 года появились два Скерцо: фортепианное — cis-moll и оркестровое — B-dur. Обе пьесы упомянуты в автобиографии Мусоргского и в Записке, составленной им для Л. Шестаковой. Их выделяет и В. Стасов — как сочинения «более значительные» (по сравнению с первыми инструментальными опытами) и «очень изящные». В общем это верно, хотя, быть может, эпитет «очень изящные» не вполне соответствует характеру музыки названных пьес.

Фортепианное Скерцо cis-moll (в трехчастной форме с трио) производит впечатление энергического наброска *оркестровой картины* — это чувствуется и в колоритном сопоставлении чередующихся эпизодов с их тембровыми контрастами, и в самой фактуре пьесы. Композиция носит черты импровизационной эскизности, автор не особенно заботится и об отделке деталей. Скерцо — пьеса, созданная одним порывом вдохновения, и это придает ей обаяние непосредственности, скрашивая недостатки мастерства. Основные темы отличны рельефной выразительностью, и в их

изложении сказывается мужественная манера Мусоргского. Музыка дышит свежестью и силой, она увлекает вас, несмотря на закругленные росчерки кадансов и досадную тривиальность проходных пассажей. Особенно интересен средний эпизод первой части Скерцо, с его размашистой русской темой —



предвосхищающей образ разбушевавшейся стихии народной в знаменитой *Сцене под Кромами*⁸ («Борис Годунов»; средний раздел хора русской вольницы «Ой, ты сила, силушка, ой, ты сила бедовая...»).

Так, в скромной (и незаслуженно забытой) пьесе девятнадцатилетнего композитора — «сквозь магический кристалл» — различаются очертания будущих замыслов. Раннее творчество Мусоргского — предвестье могучего размаха гениально одаренной натуры.

Авторская дата сочинения cis-moll'ного Скерцо — 25 ноября 1858 года. На несколько дней раньше, 19 ноября, Мусоргский закончил оркестровое Скерцо B-dur (посвящено А. Гуссаковскому). Над ним пришлось упорно трудиться: Балакирев требовал безукоризненной инструментовки и взыскательно редактировал партитуру.

Скерцо B-dur — первое симфоническое произведение Мусоргского, им он и дебютировал перед большой аудиторией. 11 января 1860 года оно было с успехом исполнено в концерте Русского музыкального общества под управлением Ант. Рубинштейна. А. Серов первый приветствовал в печати выступление юного композитора. Вскоре после премьеры он писал: «Еще приятнее было встретить горячее сочувствие публики к русскому композитору М. П. Мусоргскому, дебютировавшему весьма хорошо, к сожалению, только слишком короткою оркестровою пьесой. — Это скерцо не столько интересно, на мой взгляд, как скерцо

Ц. А. Кюи, исполненное в четвертом концерте, но обличает также решительный талант в молодом музыканте, выступающем на авторское поприще. — Замечательно, что этот симфонический отрывок композитора еще неизвестного, рядом с музыкою «знаменитого» маэстро [«Струэнзе» Мейербера], не только не потерял ничего, но очень много выиграл...»⁹. В одном лишь Серов оказался неправ: Скерцо Мусоргского гораздо интереснее пьесы Кюи, что, конечно, не умаляет положительных качеств последней.

Сам Кюи не придавал значенья В-dur'ному Скерцо Мусоргского, как и другим его оркестровым произведениям. Он считал, что Мусоргский вообще «не способен к симфонической музыке, не сопровождаемой словом»¹⁰. Это ошибочное мнение, ставшее, однако, довольно распространенным, опровергается как раз уже первым симфоническим опытом — его юношеским Скерцо.

Пьеса действительно коротка, но ведь краткость, если она обусловлена самим замыслом, относится к достоинствам, а не к недостаткам сочинения. Быть кратким, выразительным без многословия совсем не так легко. В данном случае замысел композитора, во все не требовавший развернутого повествования, убедительно и очень талантливо воплощен в лапидарной классически-ясной форме.

Своеобразие Скерцо раскрывается в колоритном контрасте музыки первой части (*Allegro vivo*, В-dur), с ее весело пронсящейся русской хороводной темой, и *Trio* (средняя часть, *Roco meno mosso*, D-dur), где в благоухающих утренней свежестю гармониях неожиданно возникают пленительные «звы Востока». Тайнственное мерцание созвучий на мягкой педали струнных (низкое *ре*), причудливость ладовой окраски придает особую прелесть музыке средней части, которую обрамляет, оттеняя контраст, оживленная реприза (*Allegro vivo*).

Оригинальность этой небольшой композиции, так поразившей Бородина (он услышал тут и нечто родное), отнюдь не надуманна. Сочиняя Скерцо, Мусоргский опирался на опыт Глинки, творчество кото-

рого деятельно изучал (незадолго до Скерцо он сделал, как известно, фортепианные переложения Персидского хора из «Руслана и Людмилы» и «Ночи в Мадриде»).

Мысль воплотить в симфоническом Скерцо образное единство контрастно сопоставленных тем — русской и восточной — навеяна музыкою «Руслана»; ею же навеяны и основные темы Скерцо. Величальный хор (тоже В-dur'ный, *Vivace assai*) из Интродукции «Руслана и Людмилы» — прообраз хороводной темы в пьесе Мусоргского (пример 6); а в созвучиях «восточного» Трио (пример 7) просвечивает интонационный абрис Персидского хора (третий акт «Руслана»:

6 *Allegro vivace* [Ob.] [v.ni]

7 *Poco meno mosso* [Fl.] [Cl.] pp [V.le] [Bassi]

Речь идет здесь, конечно, не о заимствованиях или цитатах, а о творческом осмыслении опыта Глинки, об усвоении его традиций, о поисках прочной опоры для своих замыслов. Заметим: темы Мусоргского уже отличны индивидуальным профилем — «лица не общим выраженьем» — и в то же время их кровное родство с музыкою Глинки несомненно.

Глинкинские влияния ощутимы и в ранних инструментальных пьесах и в первых романсах Мусоргского. Его русские лирические песни в народном духе «Где ты, звездочка?», «Отчего, скажи, душа девица» напи-

саны на манер элегических стилизаций молодого Глинки. Застольная песнь на слова Кольцова «Веселый час» — простодушное, я сказал бы, плебейски простодушное подражание глинкинскому романсу «Заздравный кубок» на анакреонтическое стихотворение Пушкина¹¹.

Для юношеских начинаний Мусоргского, инструментальных и вокальных, все это естественно, закономерно — так же, как и для его товарищей по кружку. Молодые деятели балакиревского содружества объединялись под знаменем Глинки, чтобы, следуя его заветам, проторять новые пути русской музыки. Искусство Глинки было для них и хорошей школой, и богатейшим источником инициативного художественного опыта. И Мусоргский многое почерпнул из этого источника.

Часто говорят и пишут о воздействии Даргомыжского и Балакирева на творчество Мусоргского, на процесс формирования его таланта, но лишь изредка и мимоходом вспоминают о его связях с Глинкой. Между тем эти связи, рано закрепившиеся, сыграли важную роль в развитии Мусоргского, в воспитании его художественного вкуса, в выработке *своего* стиля. Пьянящая сила «глинкинской закваски» навсегда сохранилась в его музыке. А от юношески наивных подражаний он освободился очень скоро.

Стихийный наплыв впечатлений, наблюдений, замыслов тревожил и возбуждал Мусоргского. Занятия с Балакиревым, беседы и споры в кружке усиливали этот наплыв. Подчинить его дисциплинирующей творческой воле, ввести в русло осознанного опыта и мастерства было еще невозможно. Выработка принципов отбора жизненных впечатлений и наблюдений, методов и форм их претворения только начиналась. Этим объясняется беспокойная порывистость творческих поисков Мусоргского в ту пору — нетерпеливых, часто непоследовательных, притом упорных даже в непоследовательности. Он доверяется интуиции. Замыслы его неожиданны и своенравны. Композиции большей частью эскизны. Работает он настойчиво, излагает иные свои пьесы в двух и трех вариантах, добиваясь

наилучшего (чтоб не бранил Балакирев за «охлоботину» в голосоведении, модуляциях и проч.). Не всегда, однако, второй или третий вариант, пусть даже более гладкий, оказывается и более совершенным, чем первый...

В смысле художественных достоинств произведения 1858 года, конечно, неравноценны. Есть среди них вещи малозначительные, случайные (вроде романса «*Meines Herzens Sehnsucht*» — «Желание сердца»¹²), есть пьесы скромные, быть может наивные, но трогающие чистосердечною простотою и своеобразием выражения (Скерцо *cis-moll*, русские лирические песни), есть и маленькие шедевры (Скерцо *B-dur*, Сцена в храме из музыки к «Эдипу»).

В конце 1858 года обсуждался проект оперы «Ночь на Иванов день», в трех действиях, по Гоголю. Либретто должен был составить П. Боборыкин¹³, начинавший тогда свою литературную деятельность. Сохранился любопытный документ, зафиксировавший «Заседание 25 декабря 1858 г. Спб.». Это набросок обсуждавшейся «Программы оперы «Ночь на Иванов день» с характерным резюме: «Писал П. Боборыкин, при сем присутствовали и имели словесное о деле прение Модест Мусоргский, Евгений [Филарет] Мусоргский, Василий [фамилия не разборчива], скрепил Милий Балакирев»¹⁴. На том «словесном прении», видимо, и кончилось дело. Мусоргский поглощен был тогда сочинением музыки к «Эдипу». А через некоторое время иные думы и заботы отвлекли его.



Работа над «Эдипом» осталась незавершенной, хотя Мусоргский не раз возвращался к ней в ближайшие годы (вплоть до 1861), замышляя нечто вроде драматической оратории. Написано было несколько номеров, из коих, как уже говорилось, уцелел только один — Сцена в храме, посвященная М. Балакиреву. Сам Мусоргский упоминает еще о двух хорах — *Allegro Es-dur* и *Andante b-moll*, включенных в большую Интродукцию, которая исполнялась им в кругу

друзей. Сцена в храме закончена была (в двух клавирных изложениях) 23 января 1859 года. Оркестрована дважды — в 1860 и 1861 годах. Впервые исполнена 6 апреля 1861 года в симфоническом концерте Дирекции императорских театров под управлением Конст. Лядова. Прошла она почти незамеченною. Редко вспоминали о ней и впоследствии.

В раннем творчестве Мусоргского, как мы видели, уже ясно обозначается тяготение к русской национальной тематике, и среди его первоначальных пьес музыка к «Эдипу» Софокла может показаться явлением чужеродным, преходящим. В действительности это не так. По интуиции ли, по законам ли внутреннего развития художнической индивидуальности, столь трудно распознаваемым, но к «Эдипу» Мусоргский обратился отнюдь не случайно. Работа над этой широко задуманной композицией послужила «пробным камнем» в осуществлении больших замыслов и новых творческих задач, смутно волновавших его воображение.

Трагедия Софокла захватила Мусоргского не только философской глубиной содержания и мощью драматургической концепции, не только общечеловечной идеей гуманизма, одухотворившей искусство великих поэтов античности, начиная с Гомера, которого он так любил и высоко ставил («В поэзии два колосса: грубый Гомер и тонкий Шекспир» — слова Мусоргского¹⁵). Помимо всего этого и в связи с этим надобно вспомнить и нечто другое, не менее важное, что не могло не приковать внимания Мусоргского.

Главный интерес древнегреческой трагедии сосредоточен на *судьбах народа* в лице его представителей, заметил Белинский. «В своих героях,— писал он, — греческие трагики олицетворяли общие силы и стихии народной и общественной жизни»¹⁶. Это было глубоко воспринято Мусоргским в софокловом «Эдипе» и сказалось в самом замысле его ораториальной композиции, где, как мы знаем, центральное место должны были занять большие хоровые сцены и вокально-симфонические эпизоды — образное воплощение стихийных сил жизни народной.

Такова Сцена в храме — драматический эпизод из музыки Мусоргского к «Эдипу». Фивы постигло гибельное бедствие. В городе свирепствует чума — тяжкая кара богов за преступление, которое совершил, сам того не ведая, Эдип. «Огненосный дух, мор ненавистный поразил и мучит град»¹⁷. К храму стекается встревоженный, исстрадавшийся народ; жрецы готовят священное жертвоприношение, чтобы умиливать разгневанных богов. Это «сюжет» сцены, обрисованный Мусоргским.

Текст, составленный композитором, представляет собой самостоятельную, очень простую и предельно сжатую транскрипцию выбранного эпизода из трагедии Софокла. Мы не обнаружим тут строгого следования оригиналу, тем менее — заботы о «локальном колорите», о поэтических красотах стиля. Характерно иное. Сохраняя верный *смысл* сцены, Мусоргский придает ей обобщенное выражение. Хор из древнегреческой трагедии сближается с *современностью*.

Народ, безвинно страдающий, вызывает о спасении — вот, собственно, содержание Сцены в храме Мусоргского. В первом изложении это двухорная композиция (хор жрецов и хор народа, рудимент древнегреческой антифонности). В сделанном тогда же втором варианте сочинения (и в обеих его оркестровых редакциях) Мусоргский опустил хор жрецов, сосредоточив всю силу эмоционального напора музыки в *хоре народа* («Что будет с нами? Чем кончатся беды?..»).

Воссоздавая картину далекого прошлого, обобщая и в тексте и в музыке ее содержание и смысл, он стремился — вольно или невольно — выделить в ней то, что было наиболее созвучно русской действительности на пороге шестидесятых годов, что волновало и его самого.

Отсюда своеобразное преломление небольшого эпизода из трагедии Софокла в хоровой сцене Мусоргского. Время и место действия в ней условны, выражение эмоций реально, а «тон» выражения возвышается до истинно драматического пафоса. Смятение народа, подавленного опустошительными бедст-

виями, тревожные зовы и жалобы, надежды и сомнения — все это сливается в нарастающем потоке музыки; на кульминации — в момент появления царя Эдипа¹⁸ — резкий поворот: горестный вопль народа («Погибли мы») и покорность перед лицом грозной неизвестности. Скорбная мольба о спасении (в сумрачном «лидийском» F-dur) завершает сцену.

Задача решена Мусоргским в духе пушкинского понимания трагедии — «судьба человеческая, судьба народная»; решена смело, с настоящим творческим размахом. Уже само построение Сцены в храме, с ее оперной масштабностью, указывает в двадцатилетнем авторе вдохновенного драматурга. Он не иллюстрирует музыкою эпизод из трагедии, а создает на основе данного эпизода самостоятельную драматическую композицию; и характерный штрих, внесенный Мусоргским — «ужас народа при появлении Эдипа»¹⁹, — обнажает затаенный конфликт.

В музыкальной драматургии сцены предугадывается скрытая связь и непримиримое противоречие событий трагической судьбы царя Эдипа и бедственной жизни народа, образ которого, исполненный большой внутренней силы, возвышается как символ человеческого горя. Так в рамках одной хоровой сцены Мусоргский умеет выразить и обобщить философские мотивы драмы.

В осуществлении музыкального замысла сцены из «Эдипа» он также опирается на опыт классиков, причем здесь весьма заметны влияния Бетховена, отчасти и Баха. Хор народа проникнут суровым пафосом единого и мощного эмоционального движения (тут невольно вспоминаешь баховскую ораториальную патетику). В тематическом развитии, особенно в подходе к кульминации (и в самой кульминации) Мусоргский по-своему удачно применяет выразительные средства и характерные приемы бетховенских обобщений.

Следование образцам любимых мастеров — закон юности в развитии каждого художника. Для Мусоргского это и замена консерваторских курсов, которых ему не пришлось пройти. Сначала при помощи Балакирева, затем самостоятельно и все глубже он усваи-

вает творчество Глинки и Бетховена, Баха и Шумана, Шуберта и Даргомыжского (в дальнейшем круг изучаемых мастеров расширяется). Их воздействие на молодого Мусоргского, их влияние на его ранние композиторские опыты естественно и плодотворно; он отнюдь не пассивен, умеет — в соответствии с собственными замыслами — выбирать нужные ему образцы и, следуя им, не подражает, а учится писать по-своему.

Это «по-своему» чувствуется уже и в его Скерцо, особенно В-dur'ном, и в романсах, и в Хоре народа из музыки к «Эдипу». Поскольку он учится, вернее, только начинает учиться писать по-своему, постольку неизбежны недостатки его сочинений, промахи незрелого мастерства в модуляционном плане, в голосоведении и в гармониях, в фактуре, особенно оркестровой. Нет надобности подробно на них останавливаться.

Писать по-своему еще не значит писать совершенно. Мусоргский понимал это, остро ощущая несовершенство собственных композиций, вновь и вновь их перерабатывая. Но он понимал также, что невозможно в искусстве постигнуть совершенство (хотя бы относительное), если не умеешь писать по-своему и свободно, если не способен высказать людям *новое* слово правды.

Вот что рано начало тревожить сознание Мусоргского, предвещая долгие боренья и напряженные поиски. «...Надо сделаться *самим собой*. — Это всего труднее, т. е. реже всего удастся, но можно», — писал он Римскому-Корсакову в 1868 году²⁰ — после десяти лет упорной творческой работы, самообразования и самосовершенствования. Неотступное стремление быть всегда *самим собой*, ни в чем не подделываясь, не допуская никаких компромиссов со своей художественной совестью, во многом определило индивидуальную неповторимость языка и самобытность мастерства Мусоргского. В развитии его таланта опора на опыт классиков была, конечно, необходимым и важным условием. Однако не единственным. Талант может зреть не от навыка, не от выучки, но от опыта жизни,

говорил Белинский. С годами, глубоко усваивая опыт жизни, зрел и могучий, самобытный талант Мусоргского.

*

Он жил тогда в семье — с матерью и братом Филаретом — в скромной квартире на Разъезжей улице. После выхода в отставку с военной службы образ жизни Мусоргского заметно переменялся. Новые люди, новые идеи, новые задачи захватили его. Он радовался желанной свободе и, словно предчувствуя, что она недолговечна, спешил. Работал без устали, но и без всякой системы (каковая не почиталась ни в балакиревском кружке, ни дома), и времени всегда не хватало. Склонный по свойству натуры то к долгим сосредоточенным раздумьям, то к бурным порывам деятельности, он не умел, а может быть, и не хотел подчинять свой день методичному расписанию. Иные из его товарищей и знакомых видели в этом крупный недостаток. Возможно и так. Во всяком случае, уже в первые годы занятий, несмотря на этот недостаток и многие другие трудности, Мусоргский начал быстро подвигаться вперед — обзор его ранних опытов и сочинений подтверждает это.

Тесное общение с друзьями располагало к «умственной работе», к творчески самообразовательному труду — чтению, совместному музицированию (в четыре и в восемь рук), вниканию в партитуры классиков и новейших композиторов, аналитическим и критическим беседам за роялем и т. д. Не пропускались, разумеется, оперные премьеры, наиболее интересные концерты, симфонические и камерные.

В те времена концертная жизнь столицы не отличалась интенсивностью и щедрым разнообразием репертуара. Русская музыка исполнялась редко, от случая к случаю. Не часто демонстрировались и новинки западноевропейских композиторов. Но произведения классиков включались в программы систематически, и это способствовало воспитанию в публике вкуса к серьезной музыке. Тут немаловажную роль сыграли общедоступные *Университетские концерты*, т. н. «Му-

зыкальные упражнения студентов императорского С.-Петербургского Университета», организовавших весьма неплохой любительский оркестр (под руководством опытного дирижера Карла Шуберта).

Инициатива студенчества оказалась плодотворной. В Университетских концертах, завоевавших большую популярность, принимали участие и крупные артисты. Здесь нередко выступал Ант. Рубинштейн. Выступал и М. Балакирев. В 1856 году, как уже говорилось, он дебютировал перед университетской аудиторией своим Концертным *Allegro fis-moll*; в 1859 — там же впервые исполнена была его музыка к «Королю Лире». Атмосфера энтузиазма, горячей увлеченности искусством царила в студенческих концертах, и среди молодежи, валом валившей на эти концерты, можно было встретить — в разные годы — и будущих композиторов Могучей кучки, и будущих деятелей консерватории.

Балакиревский кружок находился еще в стадии формирования, собирания сил. Но и в ранней его деятельности, внешне почти неприметной, чувствовалось веяние идей нового времени, одухотворявших и стремление к самосовершенствованию, и смелые творческие поиски.

Современность и история, партитуры и книги, концерты и спектакли, замыслы и сочинения составляли обширное содержание нескончаемых бесед и споров. Мы знаем, как увлекало все это Мусоргского и как способствовало его самостоятельному развитию. С 1860 года, помимо частых, но нерегулярных встреч и занятий, устраивались балакиревские «среды» — на этих «собраниях русских композиторов» и близких кружку любителей проигрывались и обсуждались «новые (буде кто сочинит) произведения и вообще хорошие назидательные вещи Бетховена, Глинки, Шумана или Шуберта и проч.»²¹. В живом обмене мнениями, выявлявшем художественные вкусы и симпатии членов содружества, затрагивались и большие эстетические проблемы, требовавшие выработки и конкретизации общих взглядов на цели и задачи искусства.

Вопросы содержания и стиля, народности и национальной самобытности русской музыки привлекали особенное внимание кружка. И это понятно — он формировался в обстановке начавшегося подъема общественной жизни, роста национального самосознания, усиливающегося интереса к родной культуре, к отечественной истории, к отечественному искусству. Характерно, что Балакирев во время одной из поездок в Москву — летом 1858 года, — побывав в Кремле, писал: «Тут я почувствовал с гордостью, что я — Русский. — Я в своих немногих произведениях выразил некоторые частички Кремля, именно Кремлевские башни: но теперь вижу, что дело не обойдется без Симфонии в честь Кремля»²². Не те же ли чувства и мысли, укрепляя национальное сознание композитора, побудили его вскоре (летом 1860 г.) начать собирание и обработку русских народных песен?

Национальная самобытность жизни русского народа, его истории и его культуры глубоко волновала и молодого Мусоргского. Это выразилось, как мы заметили, уже в некоторых ранних опытах композитора — выразилось, быть может, бессознательно, очень наивно, но и очень по-своему.

Летом 1859 года Мусоргский впервые посетил Москву. Древняя столица произвела на него большое впечатление. Часами бродил он по городу, примечая типы простого люда, наблюдая быт и нравы «москвичей», вслушиваясь в их своеобразный говор. С благоговением осматривал Красную площадь, «на которой происходило так много замечательных катавасий», храм Василия Блаженного, Спасские ворота — перед ними он по народному обычаю обнажил голову — и «чудный Кремль», с его теремами и соборами, где вдруг вспомнился ему глинкаевский «Иван Сусанин», заставив остановиться перед гробницами царей... От всего этого веяло романтикой народной старины, смутно волновавшей еще с детских лет воображение Мусоргского. И в нем зашевелилось чувство национальной гордости; «...мне становится близким все русское», — писал он Балакиреву, рассказывая о своих московских впечатлениях²³.

Романтика народной старины сильно действовала на Мусоргского, но — не застилала ему глаза от окружающей действительности, напротив — возбуждала в нем и острый интерес к современности (черта особенная в натуре художника). Его поездки в Москву — летом 1859 и затем в январе 1861 года — были богаты разнообразными наблюдениями, впечатлениями и переживаниями. Здесь он нашел и старых знакомых, и новых друзей, сблизился с кружком студенческой молодежи, где велись бурные дискуссии на самые злободневные темы — и о политике, и о науке, и об искусстве. «По вечерам все ставим на ноги, — писал он, — и историю, и администрацию, и химию, и искусства...»²⁴. Не забывалась, конечно, и музыка. Мусоргский занят был тогда, по собственному выражению, «серьезным и хорошим делом» — сочинял *Andante* и *Scherzo* задуманной им Симфонии *D-dur* (которая, увы, осталась неосуществленной²⁵). Бывал в симфонических концертах и сам много музицировал.

В Москве он останавливался у Шиловских. Не только потому, что в их гостеприимном особняке (в Дегтярном переулке) собирались многие представители литературного и музыкально-театрального мира. В ту пору влечение — «род недуга» — притягивало Мусоргского к обольстительной хозяйке дома, Марье Васильевне Шиловской, даровитой певице, блиставшей в салонах Москвы и Петербурга²⁶. Он не раз гостил и в ее подмосковном имении Глеbove, где, между прочим, содержался собственный хор певчих и устраивались большие домашние концерты, ставились даже сцены из опер с оркестром под управлением небезызвестного капельмейстера К. Лядова. В этом прибежище муз и харит бывал Даргомыжский, учитель и равнодушный почитатель Шиловской, а позднее здесь же Чайковский работал над своим «Онегиным». Но то были уже другие времена...

Честолюбивый артистизм Марьи Васильевны Шиловской легко снискал ей обожание и преклонение слушателей, восхищавшихся экспрессивностью ее исполнительского дарования. Сама она, по-видимому, была натурой не слишком глубокой, с душою уклон-

чивой и непостоянной. Но «неотразимая очаровательность» артистки — и в обхождении, и в пении — пленяла многих. Влечение Мусоргского к этой львице музыкальных салонов, бурно вспыхнувшее, не могло быть, однако, долгим и прочным. Оно рассеялось, оставив в творчестве композитора след мимолетный, но яркий, — романс «Что вам слова любви» (на стихи А. Аммосова), написанный в 1860 году и посвященный М. Шиловской. Печальным укором звучит это посвящение: в музыке романса Мусоргский выразил и страстный порыв, и острую горечь разочарования, и мечтательное раздумье об *иной* — высокой и чистой любви.

То чувство зрело в нем затаенно к Надежде Петровне Опочининой, одухотворяя ее строгий и нежный облик, «любовью правды озаренный» — таким запечатлелся он в его сознании на всю жизнь...

Мусоргский близко знал Опочининых — шестерых братьев и сестру Надежду. Это была просвещенная и трудолюбивая семья, верная добрым традициям русской культуры. Узы самых теплых товарищеских отношений связывали Мусоргского с братьями Опочиниными, особенно с Александром Петровичем и Владимиром Петровичем²⁷. Александр Петрович, умный и разносторонне образованный человек, проявлял живой интерес к науке, литературе и музыке; он обладал неплохим голосом, когда-то учился у Тамбурини и Лаблаша и с увлечением пел в домашних концертах. Владимир Петрович, служивший на флоте, также питал страсть к музыке и сумел даже завоевать известность в качестве отменного певца-любителя с обширным и разнообразным репертуаром. Он был завсегдатаем вечеров Даргомыжского, а позднее сблизился и с балакиревским кружком.

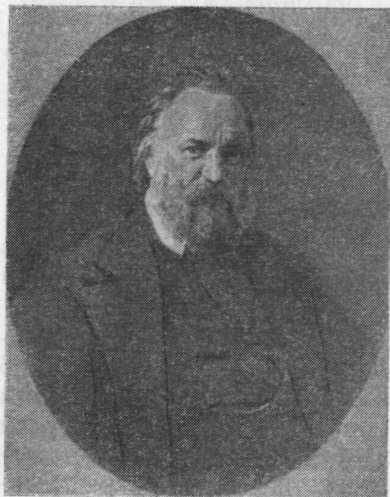
Надежда Петровна Опочинина жила в Инженерном замке, в квартире старшего брата Александра, где обычно собирался «опочининский кружок», привлекавший и литераторов и музыкантов, и где Мусоргский всегда был желанным гостем. Общение с Надеждой Петровной, обаятельной, изысканно образованной женщиной, тонко разбиравшейся в искусстве,

доставляло ему истинную радость. Она была значительно старше Мусоргского (на восемнадцать лет), относилась к нему с душевной простотой родного человека, «имела на него, — как замечает В. Стасов, — особенно благотворное влияние и при всей дружбе не щадила его недостатков...»²⁸. Он доверялся ей беспредельно, посвящал в свои замыслы и планы и очень дорожил открытой правдивостью ее взыскательных, порой суровых суждений. Сердечная дружба со временем переросла в чувство глубокой, преданной любви.

Никому неведомо было, как складывались их взаимоотношения — Мусоргский никогда не говорил об этом даже самым близким друзьям, с которыми был откровенен. По причине понятной: человек редкой нравственной чистоты, он оберегал Опочинину от наветов молвы и таил свое чувство под крылом дружбы. Вполне вероятно, что Мусоргский переписывался с Опочининой. Быть может, когда-нибудь счастливая находка обнаружит эту драгоценную переписку. Пока что она существует лишь в сфере догадок или утрат.

Но искренний художник не волен утаить в творчестве то, что глубоко волнует — и радует и мучит его. Чувство, владевшее Мусоргским, высказывалось в его музыке, порою робко и наивно, порой тревожно и бурно. Эти страницы музыки — мы их не раз коснемся далее — не восстановят, конечно, историю любви Мусоргского, однако многое раскроют в его творческом облике.

Первое сочинение Мусоргского, связанное с Н. Опочининой — оно ей посвящено, — относится к осени 1859 года. Это небольшая фортепианная пьеса «*Impromptu passionné*» («Страстный экспромт») с примечательным подзаголовком: *Воспоминание о Бельтове и Любе*. Она навеяна чтением (быть может, совместным) романа Герцена «Кто виноват?» (Бельтов и Люба Круциферская — его герои). Стасов считал эту пьесу неудавшейся, утверждая, что «несмотря на все одушевление от сильно увлекшей, по-видимому, Мусоргского «сцены поцелуя» [в романе Герцена «Кто виноват?»], сочинение его вышло



А. Герцен.
С портрета Н. Ге

очень незначительно и никогда не было им напечатано»²⁹. В замечании Стасова есть доля истины. По музыке «*Impromptu passionné*» не выделяется особыми художественными достоинствами, яркой оригинальностью; оно звучит скромно, непритязательно, в духе шумано-мендельсоновских «лирических признаний».



И все же маленький Экспромт Мусоргского — в ряду его юношеских произведений — заслуживает серьезного внимания, тем более, что самому композитору эта пьеса была, видимо, чем-то дорога, он дважды обращался к ней и не забыл упомянуть ее в Автобиографической записке³⁰. Примечательно и то, что

сочинение, проникнутое глубоко личным настроением, возникло под воздействием герценовского романа.

Герцен был властителем дум русской интеллигенции и одним из любимейших писателей молодежи. Белинский называл его «поэтом *гуманности*», подчеркивая, что его умный и сильный талант одухотворен «мыслью о достоинстве человеческом, которое унижается предрассудками, невежеством и унижается то несправедливостью человека к своему ближнему, то собственным добровольным искажением самого себя»³¹. Герценом зачитывался и Мусоргский.

Роман «Кто виноват?» захватил его и верностью изображения русской действительности, и пафосом обличения крепостнического строя, и смелой постановкой острых социальных и этических проблем, и, конечно, жизненно правдивыми образами героев, печальной историей любви Бельтова и Любоньки Круциферской. В беседах с Н. Опочининой, которая, по-видимому, также увлечена была герценовским романом, словно невзначай, соединились, сплелись нити интересов, стремлений и чаяний Мусоргского. Впечатление оказалось громадное, но лишь малая частица его отразилась в Экспромте. Что же в нем отразилось?

Вряд ли намеревался Мусоргский нарисовать в небольшой фортепианной пьесе образы героев романа или запечатлеть бурную «сцену поцелуя» — музыка говорит об ином. Это — лирическое раздумье после беседы и робкий отзвук *своих* сердечных волнений. Это листок из «лирического дневника» Мусоргского, быть может, и не столь значительный в его творчестве, но не случайный в его биографии.

Весьма примечательно, что рядом с Экспромтом — воспоминанием о Бельтове и Любе, в том же 1859 году появилось сочинение, в котором впервые и с большой внутренней силой зазвучала гражданская лирика Мусоргского. Я имею в виду романс, или, как назвал его автор, *музыкальный рассказ* — «Листья шумели уныло», написанный на стихи поэта-петрашевца А. Плещеева (для баса с сопровождением фортепиано)³². Можно предположить, что Мусоргский, волнуемый образами петрашевцев, сочинял этот проникно-

венный музыкальный рассказ о тайном погребении осенней ночью павшего в борьбе революционера.

Сюжетный смысл, выраженный в стихах Плещеева скупю, лишь намеком, гениально обобщен в лирическом повествовании Мусоргского. Музыка дышит суровым пафосом гражданственной скорби. Сосредоточенно-сдержанная мелодия — речитатив певца, ведущего рассказ, оттеняется характеристическими подробностями сопровождения, углубляющими скорбно-эмоциональную настроенность текста. В густых «мгlistых» гармониях, обволакивающих минорный лад, мерцают мажорные блики; невозмутимая мерность ритмического движения тонким контрастом подчеркивает взволнованный тон повествования. В воображении слушателя возникает реально зримая картина: сумрачный колорит осенней ночи, зыбкий свет луны, шелест листвы в таинственной тишине дубравы и свежая могила погибшего бойца...

Медленно

Ли стья шу

ме ли у вы



Сочинение, смело задуманное, написано с удивительным для двадцатилетнего автора мастерством. Многие в этом музыкальном рассказе, в его композиции, языке, приемах психологически углубленной выразительности предвосхищает черты зрелого стиля Мусоргского. Вот еще пример, свидетельствующий о плодотворности новаторских исканий молодого композитора.

Сравнивая музыкальный рассказ «Листья шумели уныло» с фортепианным Экспромтом, вы почувствуете разительный контраст: трудно поверить, что эти две пьесы, столь различные по языку и стилю, сочинены одним автором и почти одновременно. Но такие контрасты свойственны развитию импульсивной натуры Мусоргского, особенно в ранний период его творческих исканий. И приметим — он застенчив и наивен в субъективно-лирических высказываниях, он смел и решителен в воплощении тем и образов лирики гражданской. Приметим это, не делая, однако, поспешных выводов...



Т. Шевченко.
Автопортрет

Около того времени (или несколько ранее) Мусоргский познакомился с Тарасом Шевченко, который возвратился в 1858 году в Петербург из оренбургской ссылки³³. Мятежный дух поэзии великого kobzarya был сродни Мусоргскому. Шевченко любил и глубоко чувствовал музыку, преклонялся перед гением Глинки. Сближение Мусоргского с Шевченко обещало добрую, плодотворную дружбу. Но безвременная смерть унесла поэта-революционера. Он умер весной 1861 года, так и не узнав, не услышав ярко самобытных произведений Мусоргского, в том числе и тех, что были вдохновлены его поэзией («Гопак», «На Днестре»).

*

Многообразие духовных интересов влекло Мусоргского в гущу общественной жизни, волнуемой идеями и событиями нараставшего освободительного движения. Умом и сердцем художника он чутко отзывался на горячий призыв к уничтожению исконного зла — крепостного рабства, социальной несправедливости, произвола, насилия, — призыв, все громче звучащий в произведениях передовых русских писателей и поэ-

тов, в пламенных статьях Герцена, Чернышевского, Добролюбова, в революционной публицистике «Колокола», в боевых выступлениях «Искры»³⁴.

Сила критического реализма русской литературы, шедшей в авангарде общественного движения, прорубала широкие просеки в его восприятии окружающей действительности, в понимании идей и событий современности. Работа в кружке, встречи и беседы с передовыми людьми искусства и науки, углублявшиеся связи с демократической молодежью — все это способствовало интенсивности процесса первоначального накопления опыта.

Пытливая наблюдательность Мусоргского простиралась не по плоской поверхности, а в глубь явлений, и в процессе осмысливания жизни и жизненных задач искусства он вскоре совершенно освободился от умозрительных влечений и «мистических контраверз», которые одно время и волновали и тяготили его. Метафизический туман рассеивался, и теперь о письмах Лафатера и ясновидении думать не приходилось. Еще давали о себе знать наплывы нервной возбужденности, но и это постепенно преодолевалось (летом 1859 г. он лечился от раздражения нервов купаньями в Тихвинских ключах Новгородской губернии). Общее состояние его заметно улучшалось.

Мусоргский мужал и духовно и физически. Осенью 1860 года он писал Балакиреву: «Милый, вас должна порадовать перемена, происшедшая во мне и сильно, без сомнения, отразившаяся в музыке. Мозг мой окреп, повернулся к реальному, юношеский жар охладился, все уравнилось, и в настоящее время *о мистицизме ни полслова...* Я выздоровел, Милый, слава богу, совсем»³⁵.

Поворот к реальному, наметившийся, как мы знаем, ранее, закреплялся в сознании композитора. Он не обольщал себя надеждой на быстрые творческие результаты, понимая, что главные трудности не позади, а впереди. С новыми силами он принялся за работу, отдавая много времени самообразованию, «умственному развитию». Характерно, что в Записке, составленной для Л. Шестаковой, Мусоргский пометил год

1860-й одною только фразой: «Упражнял мозги». По-ворот к реальному был связан с подготовительной работой, той сосредоточенной работой ума, незаметной для окружающих, результаты которой в творчестве сказались позднее.

Новых законченных произведений в это время появилось немного. Больше и упорнее занимаясь композиторской техникой, Мусоргский, по собственному выражению, «приводил все свои музыкальные грешки в порядок»³⁶. Тем не менее в 1859—1860 годах он написал, кроме упомянутых выше, несколько разнохарактерных сочинений.

Среди них отметим прежде всего чудесное «Детское скерцо» — «Kinderschmerz» для фортепиано. Эта изящная, беззаботно веселая пьеса, известная также под названием «Детские игры — уголки», возникла летом 1859 года, во время пребывания композитора в Новгородской губернии (Тихвинские ключи). Отделана и записана (в двух редакциях) уже в Петербурге. Скерцо, овеянное воспоминаниями детских лет, посвящено Мусоргским товарищу по гвардейской школе Н. Левашеву, впоследствии (1863—1865) и товарищу по совместному житию в «коммуне».

Осенью 1859 года, под свежим впечатлением событий на Кавказе, Мусоргский сочинил «Марш Шамиля» («Имам берейшкер») для двух солистов (тенор и бас), хора и фортепиано (предполагался оркестр). «Марш Шамиля» — дань уважения композитора мужественному предводителю горцев, геройски отстаивавших свою независимость (25 августа 1859 г., после долгой и упорной борьбы, имам Шамиль был пленен войсками кн. Барятинского).

Для полноты обзора необходимо упомянуть еще о двух сочинениях, относящихся к 1860 году, — о вокальной пьесе «Владыко дней моих», на стихи Пушкина, и о Сонате C-dur для фортепиано в четыре руки. Рукопись сочинения «Владыко дней моих» (очевидно, вокальный квартет), которым композитор остался доволен, к сожалению, утрачена³⁷.

«Sonata in C-dur» — произведение незавершенное. Согласно авторской ремарке, она должна была со-

стоять из четырех частей: Allegro assai — C-dur, Andante — Des-dur, Scherzo — F-dur и Allegro con brio (финал — C-dur. Записаны были только Allegro assai и Scherzo. Энергичная, проникнутая жизнерадостным настроением, первая часть, написанная не без шумановских влияний, но в то же время весьма своеобразная по характеру, окончена была 8 декабря 1860 года. Она нередко исполнялась в кружке, и ее смолodu запомнил Римский-Корсаков. Через много лет, рассказывая о знакомстве и первых встречах с балакиревским содружеством, он отметил в своей «Летописи»: «Играли также в 4 руки Allegro C-dur Мусоргского:



которое мне нравилось»³⁸. Что касается Scherzo, то вместо предполагавшейся новой части в F-dur Мусоргский вписал после сонатного Allegro четырехручное переложение ранее сочиненного фортепианного Скерцо cis-moll, транспонировав его в c-moll.

В рукописи после первой части есть любопытная авторская ремарка: *Симфоническое упражнение в оркестре*. Возможно, Мусоргский рассматривал сонатное Allegro (оно называлось также Allegro de symphonie) как эскиз к будущей симфонии. Вероятнее же — намеревался «в учебных целях» оркестровать Сонату, но так и не осуществил своего намерения.

*

Окиньте теперь мысленным взором юношеские опыты и сочинения Мусоргского этих трех «подготовительных» лет (1858—1860), посмотрите, как содержательно и разнообразно начиналась его творческая деятельность, как упорно преодолевал он всевозможные трудности, несмотря на то, что в эти годы ему пришлось перенести изнурительную нервную болезнь. Далеко не все из задуманного — и почти всегда смело задуманного — было выполнено, и не все из вы-

полненного сохранило непреходящую художественную ценность, хотя и не утратило обаяния юности. Тем ярче среди ранних его опытов выделяются произведения, предвещающие могучее развитие новаторских замыслов, такие, например, как народная хоровая сцена из музыки к «Эдипу», симфоническое Скерцо В-дур, музыкальный рассказ «Листья шумели уныло»... И если в них смелость решений подсказана интуицией, то, очевидно, это интуиция художника от природы гениально одаренного.

Общая картина творческой жизнедеятельности Мусоргского в те годы, еще не прояснившаяся, может удивить разбросанностью поисков, неожиданностью переходов, незавершенностью линий. Тут чувствуется и «незрелость мечтательности» начинающего композитора, и стихийность разносторонних проявлений его художнической натуры, и неопытность — житейская и профессиональная. Но вглядываясь пристальнее в эту картину, мы замечаем за внешней ее пестротой скрытую устремленность порывистых движений. Она осознается в напряженной работе, в крепнущих связях с жизнью, обнаруживая «поворот к реальному».

— *Для меня настал новый период моей музыкальной жизни,* — писал Мусоргский Балакиреву осенью 1860 года³⁹. Глубокий, многозначительный смысл этого признания раскрылся позднее.

Глава вторая

НОВОЕ ВРЕМЯ

Господствующая ось, около которой шла наша жизнь, — это наше отношение к русскому народу, вера в него, любовь к нему и желание деятельно участвовать в его судьбах.

Герцен

На рубеже шестидесятых годов в России назревала революционная ситуация. Крымская кампания обнажила гнилость и бессилие крепостнического строя. В народных массах, забитых, измученных рабством и нищетой, глухое недовольство все чаще прорывалось вспышками стихийного возмущения. Грозно ширилась волна крестьянских бунтов. Нарастало демократическое движение передовой интеллигенции, горячо отстаивавшей жизненные интересы народа. Тревожность накалявшейся атмосферы остро ощущалась всеми. «Теперь уже под ногами не прежняя твердая и непоколебимая почва, — писал Тютчев в 1858 году, — и... в одно прекрасное утро можно проснуться на оторванной от берега льдине»¹. Кризис реакционно-крепостнической политики самодержавия стал очевиден.

Понимая полную невозможность сохранения старых порядков, правительство вынуждено было пойти

на реформы и постаралось провести «освобождение» крестьян «сверху», чтобы оно не началось «снизу»; при этом сделано было все возможное «для ограждения выгод помещиков», как заявил с полной откровенностью Александр II. Отмена крепостного права оказалась крепостнической, помещичьей реформой, принесшей крестьянам вместо чаемой воли новые бедствия и вызвавшей новые волнения в народе.

Революционный взрыв все же не последовал. Ибо в России тогда еще не было революционного класса, способного возглавить борьбу угнетенных масс, сломить царское правительство, уничтожить тиранию. Крестьянское движение носило стихийный, неорганизованный характер. «В России в 1861 году, — замечает В. И. Ленин, — народ, сотни лет бывший в рабстве у помещиков, не в состоянии был подняться на широкую, открытую, сознательную борьбу за свободу... Ни в одной стране в мире крестьянство не переживало и после «освобождения» такого разорения, такой нищеты, таких унижений и такого надругательства, как в России.

Но падение крепостного права встряхнуло весь народ, разбудило его от векового сна, научило его самого искать выхода, самого вести борьбу за полную свободу»². Глубокая ленинская характеристика открывает революционную перспективу борьбы: «1861-ый год породил 1905-ый. Крепостнический характер первой «великой» буржуазной реформы затруднил развитие, обрек крестьян на тысячи худших и горших мучений, но не изменил направление развития, не предотвратил буржуазной революции 1905-го года... Реформа, проведенная крепостниками в эпоху полной неразвитости угнетенных масс, породила революцию к тому времени, когда созрели революционные элементы в этих массах»³.

Политические события, обусловившие революционную ситуацию 1853—1861 годов, и реформы, обнародованные в этой ситуации, оказали громадное влияние на дальнейшее развитие всей русской жизни, русской культуры, русской идеологии. Две силы, две исторические тенденции — революционно-демократиче-

ская и либеральная — развиваясь, определяли в основном сложный путь «борьбы за новую Россию». В шестьдесят первом году эти тенденции, по выражению Ленина, «только наметились в жизни, только-только обрисовались в литературе»⁴. Иначе и быть не могло. При всех сложных обстоятельствах российской действительности падение крепостного права было крупным историческим переломом, знаменовавшим *начало нового времени*, нового этапа в развитии страны, и новые общественные отношения тогда только лишь складывались. После тридцатилетнего удушья николаевского режима так называемый «освободительный акт 1861 года» и последовавшие за ним реформы (судопроизводство, народное образование, печать, цензура и т. д.) произвели впечатление потока, прорвавшего плотину. Падение крепостного права встряхнуло весь народ, разбудило его от векового сна... Рушились старые устои феодально-крепостнического государства. Атмосфера революционной ситуации, насыщенная динамикой общественного движения, способствовала широкому размаху политической, хозяйственной, культурной деятельности, в которой все более активную роль стала играть новая (опять-таки пробужденная падением крепостного права) — разночинная интеллигенция⁵.

Это время нарастающего подъема жизненных сил русского общества В. И. Ленин называл *эпохой просветителей*. Русские просветители были одушевлены «горячей враждой к крепостному праву и всем его порождениям в экономической, социальной и юридической области. Это первая характерная черта «просветителя», — писал В. И. Ленин. — Вторая характерная черта, общая всем русским просветителям, — горячая защита просвещения, самоуправления, свободы, европейских форм жизни и вообще всесторонней европеизации России. Наконец, третья характерная черта «просветителя» это — отстаивание интересов народных масс, главным образом крестьян (которые еще не были вполне освобождены или только освобождались в эпоху просветителей), искренняя вера в то, что отмена крепостного права и его остатков принесет с

собой общее благосостояние, и искреннее желание содействовать этому»⁶. Вполне понятно, что эти черты, составлявшие, по словам В. И. Ленина, «суть того, что у нас называют «наследством 60-х годов», в той или иной степени свойственны были мировоззрению большинства передовых, прогрессивных деятелей русской культуры — науки, литературы, искусства (независимо от распространявшихся тогда веяний и влияний народничества).

Разумеется, было бы наивно говорить о единстве политических убеждений и устремлений русских просветителей. И в их деятельности нашли отражение противоречивые тенденции, которые позднее — в процессе общественного развития — «расходились все яснее, определеннее и решительнее». Но в начале шестидесятых годов эти тенденции только наметились, только-только обрисовались. Тем рельефнее выделялись глубоко схваченные В. И. Лениным характерные черты, общие всем русским просветителям. Работая на разных поприщах, по-своему понимая и решая задачи, выдвигаемые жизнью, они верили в данное общественное развитие, внутренних противоречий которого не замечали или не могли еще заметить; они искали наилучшего применения своих сил, жаждали инициативной деятельности на благо отечества и с увлечением отдавались ей.

Просветительство, подготовленное развитием передовой русской мысли сороковых и пятидесятых годов, поднималось нарастающей волной освободительного движения. И тут велика была роль гуманного авангарда русской литературы. И могучая проповедь Чернышевского, и боевая публицистика герценовского «Колокола», и прогрессивная деятельность лучших журналов, в первую очередь «Современника», в котором выступали многие выдающиеся писатели, поэты, критики (Некрасов, Чернышевский, Добролюбов, Салтыков-Щедрин, Толстой, Тургенев, Гончаров, Плещеев и др.), — все это усиливало и углубляло в массе читателей сочувственный интерес к жизни народа, веру в него, желание сблизиться с ним, «дейтельно участвовать в его судьбах».

Продолжая и обогащая новым жизненным опытом великие традиции Пушкина, Гоголя, Белинского, смело и убежденно выдвигая жгучие вопросы современности, возвышая свой голос в защиту социальной справедливости, гуманности и прогресса, передовая русская литература способствовала бурному пробуждению национального самосознания. Стремление к умственному развитию, образованию и просвещению проникало все более широкие слои общества. Возрастал интерес к родной культуре, к отечественной истории, к отечественной науке, выдвинувшей в пятидесятые и шестидесятые годы большую плеяду ученых мирового значения (об этом говорят славные имена И. Сеченова, Д. Менделеева, И. Мечникова, А. Ковалевского, К. Тимирязева, Н. Пирогова, С. Боткина, Н. Пржевальского, К. Ушинского, Н. Костомарова, А. Шапова и многих других).

Прогрессивные идеи просветительства оказали мощное воздействие и на русское искусство, в развитии которого шестидесятые годы обозначили период «бури и натиска». В знаменитой статье о И. Крамском И. Репин колоритно обрисовал это время. «В начале шестидесятых годов, — писал он, — жизнь русская проснулась от долгой нравственной и умственной спячки, прозрела. Первое, что она хотела сделать, — умыться, очиститься от негодных отбросов, от рутинных элементов, отживших свое время. Во всех сферах и на всех поприщах искали новых, здоровых путей. Молодость и сила свежей русской мысли царилась везде, весело, бодро шла вперед и ломала без сожаления все, что находила устарелым ненужным. Не могла же эта могучая волна не захватить и русского искусства...». Репин рассказал далее, как эта могучая волна захлестнула и Академию художеств, как, ломая косные, рутинные традиции, росла новая русская школа живописи, как «агитаторствовал Крамской за идею национальности в искусстве» и как в шестидесятые годы появилась на выставках целая серия картин, от которых «веяло свежестью, новизной и, главное, поразительной, реальной правдой и поэзией настоящей русской жизни»⁷. Приметы времени!

Стремление реально воплотить в художественных произведениях правду и поэзию *настоящей* русской жизни проявлялось все с большей силой, все решительнее и смелее; поощряемое примером и крупными достижениями литературы, оно стало одним из главных побудительных мотивов творческих исканий и в музыке, и в живописи, и на театре. Это деятельное стремление — при всем различии субъективных взглядов, вызывавшем и острые споры, и внутренние «конфликты», — объективно сближало талантливых писателей, композиторов, художников, искренно веривших в прогресс национальной русской культуры и связывавших ее развитие с чаяниями народа.

Эстетическое учение Чернышевского, продолжавшего дело, начатое Белинским, явилось теоретической подготовкой широкого движения за реализм, народность, национальную самобытность русского искусства. Революционная ситуация 1859—1861 годов дала мощный толчок этому движению. Эстетические и литературно-критические работы Чернышевского вооружили его боевой теорией. Исключительно важную роль сыграла его знаменитая диссертация «Эстетические отношения искусства к действительности», опубликованная в 1855 году. Эта страстная проповедь жизненной правды, народности, гуманизма отвечала помыслам и стремлениям передовой художественной интеллигенции и более — служила ей путеводной звездой в творческих поисках, в новаторских начинаниях. Основной эстетический принцип Чернышевского — *Прекрасное есть жизнь* — звучал для нее боевым кличем. Мысль о том, что искусство призвано не только правдиво воспроизводить характерные явления действительности, но и объяснять их и выносить им приговор, — возвышала общественное назначение и ответственность художника.

Труд Чернышевского пробивал дорогу к жизни сквозь полемический огонь «эстетов» и завихрения «нигилистов» (вспомним «Разрушение эстетики» Писарева). Ниспровергая старых кумиров «искусства для искусства», он открывал новые горизонты *искусства для народа*, воспитывал мужественных худож-



ников — борцов искусства воинствующего реализма, способных отвечать на самые глубокие и животрепещущие вопросы жизни, активно участвовать в преобразовании — «улучшении жизни». Мы ближе коснемся эстетического учения Чернышевского, когда пойдет речь об идейно-творческом развитии Мусоргского. Здесь подчеркнем только, что даже в трудную пору надвинувшейся реакции, на спаде волны освободительного движения, влияние Чернышевского на умы передовых людей русской интеллигенции — в литературе, искусстве, науке — не ослабевало.

Контрнаступление реакции началось сразу же после «реформы» 19 февраля, вызвавшей поток общественного возбуждения. Потрясенное грозным призраком крестьянской революции, правительство Александра II прибегло к драконовым мерам, чтобы задушить, уничтожить смуту. Карательные отряды усмиряли бунтующих крестьян, тайная полиция выслеживала и хватала «сеятелей смуты». В 1861 году был сослан в Сибирь поэт-революционер М. Михайлов. В 1862 — Чернышевский заточен в Петропавловскую крепость и, после почти двухлетнего следствия и изде-

вательской церемонии «гражданской казни», отправлен на каторгу. Арестованы были Н. Серно-Соловьевич, Д. Писарев и другие деятели освободительного движения.

Преследование демократической интеллигенции и непокорного студенчества принимало массовый характер. Закрыт был (в связи со студенческими волнениями) Петербургский университет, приостановлено издание журналов «Современник» и «Русское слово» (з 1866 г. окончательно запрещенных), усилен полицейский надзор за неблагонадежными; гонениям подвергались даже воскресные школы и народные читальни. На вспыхнувшее в 1863 году польское восстание самодержавие ответило свирепой расправой небезызвестного Муравьева-вешателя и новыми репрессиями. Вот каков был августейший «аккомпанемент» либеральным обещаниям и реформам.

Выстрел Д. Каракозова, покушавшегося на «царя-освободителя» (4 апреля 1866 г.), послужил поводом для разгула самой разнузданной реакции. *«Месть не удалась, — писал тогда Герцен, — но предлог был дан и схвачен с дикой радостью, реакция была оправдана, царские пугатели были оправданы. И тем не менее если мечь не удалась, то и террор не удался. Начавшись ложно, он запутался и увяз в полицейской грязи»*⁸.

Наступивший период устрашающих репрессий и гонений был для русского общества трудным, тяжелым испытанием. И что говорить, многие его не выдержали. И все же царское правительство не могло сломить сопротивления прогрессивных сил русской демократии, несмотря на жесточайший террор, вырвавший из ее авангарда отважных бойцов-революционеров. Борьба продолжалась, хотя формы и методы ее должны были измениться. В условиях полицейского гнета и непрекращающихся репрессий открытые революционные выступления стали почти невозможны. Но революционная *мысль* не замерла — она зрела и развивалась, находя выход в передовой науке, литературе, искусстве. Силы сопротивления концентрировались главным образом в деятельности *идеологической*.

Прав был Герцен, утверждая в 1867 году: «русское движение не остановилось». Посев был сделан — *«растет другая Россия — Россия надежды и юных сил»*⁹. Это понимал проницательный Герцен. Это чувствовали передовые деятели русской культуры, продолжавшие идейную борьбу в трудное время наступившей реакции. И юные силы поколения новых людей вступили в эту борьбу. Вспоминая о казни Каракозова, И. Репин писал: «Студенчество шестидесятых годов kloкотало подавленным вулканом, и его прорывало в разных местах опасными неожиданностями. Внутри образованных кружков молодая жизнь кипела идеями Чернышевского. Ссылка его пролетела ураганом из края в край через университеты. Бурлило тайно все мыслящее; затаенно жило непримиримыми идеями будущего и верило свято в третий сон Веры Павловны (*«Что делать?»*)¹⁰. Да, русское движение не остановилось, остановить его было невозможно.

В темнице Петропавловской крепости Чернышевский написал роман *«Что делать?»*, призывавший к борьбе за новую жизнь, и его удалось напечатать в *«Современнике» — вопреки реакции*. В 1865 году, когда Чернышевский отбывал каторгу на далеком Кадаинском руднике, вышло второе издание *«Эстетических отношений искусства к действительности»* опального автора — *вопреки реакции*. Демократическая молодежь, увлеченная идеями Чернышевского, объединялась для совместного житья, самообразования и работы в своеобразные кружки — «коммуны» и «артели» (Слепцовская коммуна, артель Крамского, коммуна Мусоргского, о которой мы расскажем далее, и многие другие). Бурно росла тяга к свету, к знанию, и просветительство, пустившее глубокие корни, способствовало выдвижению и воспитанию «новых людей» прогрессивной разночинной интеллигенции, искавшей сближения с народом, отстаивавшей его интересы, жившей «непримиримыми идеями будущего...». Гигантские шаги делала передовая русская наука. В то же время одно за другим являлись выдающиеся произведения литературы, музыки, драматургии, живописи, проникнутые истинной народностью. гуман-

М. Балакирев.

Рис. И. Репина



ностью, громадной силой критического реализма, духом освободительной борьбы. И все это опять-таки — вопреки реакции.

Движение, лишенное организующей воли революционного класса, не могло быть и, конечно, не было единым. Наталкиваясь повсюду на бесчисленные препятствия, преодолевая или, чаще, обходя их, оно развивалось стихийно и дробно в трудной обстановке русской действительности шестидесятых годов. В себе самом оно несло противоречивые тенденции, которые вырисовывались все резче, острей, обнажая противоборствующие силы дальнейшего развития. Но и тут была своя историческая закономерность.

«...Жизнь идет вперед противоречиями, и живые противоречия во много раз богаче, разностороннее,

содержательнее, чем уму человека спервоначалу кажется», — говорил В. И. Ленин¹¹. Общественное движение шестидесятых годов, в его живых противоречиях, отражало сложный процесс перестройки русской жизни в кризисную, переломную эпоху.

Падение крепостного права встряхнуло весь народ. В стихийном натиске поднялись прогрессивные, демократические силы страны. Наступление реакции могло лишь тормозить, дробить, глушить передовое общественное движение, но остановить или повернуть его вспять оно не могло. Жизнь шла вперед. Борьба продолжалась.

Эта борьба одухотворила бурное развитие русской культуры, национальное обновление и прогресс русского искусства.

*

В начале шестидесятых годов сформировался состав балакиревского кружка, определились реальные перспективы его разносторонней — творческой, музыкально-общественной, просветительской деятельности. И в течение каких-нибудь шести-семи лет эта деятельность приобрела размах необычайный, быть может, неожиданный и для самих балакиревцев. Маленький кружок вырос в Могучую кучку.

В 1861 году членом содружества стал семнадцатилетний гардемарин Н. Римский-Корсаков, многообещающее дарование которого проявилось уже в Первой его симфонии, сочинявшейся под руководством Балакирева. Вскоре гардемарин должен был отправиться на клипере «Алмаз» в дальнее учебное плавание к берегам Америки. В его отсутствие, осенью 1862 года, в кружке появился новый соратник — А. Бородин, адъюнкт-профессор химии в Медико-хирургической академии, только что вернувшийся из трехлетней научной заграничной командировки. Тогда-то, в доме Балакирева, состоялась третья его встреча с Мусоргским.

— Мы снова узнали друг друга сразу, вспомнили обе первые встречи, — писал впоследствии Бородин. —

Мусоргский тут уже сильно вырос музыкально. Балакирев хотел меня познакомить с музыкою его кружка и прежде всего с симфонией *«отсутствующего»* (это был Н. А. Римский-Корсаков). Тут Мусоргский сел с Балакиревым за фортепьяно (Мусоргский на *primo*, Балакирев на *secondo*). Игра была уже совсем 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 и я имею кое-какие поползновения писать музыку, стал просить, чтобы я показал что-нибудь. Мне было ужасно совестно, и я наотрез отказался. Вскоре мы сошлись с Модестом Петровичем ближе¹²...

Балакирев действовал решительно. Верный своему принципу: учить и учиться сочинять — сочиняя, он с места в карьер предложил Бородину писать русскую симфонию и увлек его этой идеей...

То было славное время в жизни кружка. Под эгидой Балакирева и Стасова объединились основные силы творческого содружества композиторов (позднее в кружок вошли Н. Лодыженский и Н. Щербачев¹³). Числом их было не много. Но все были молоды, и каждый обладал своеобразным и сильным талантом; все горели искренним желанием «отчизне посвятить души прекрасные порывы», и каждый работал с сознанием общности интересов и национальной важности предпринятого дела. Эта общность стремлений и интересов не конкретизировалась в особой программе кружка (таковой не было) и понималась широко, в духе прогрессивных идей просветительства.

Верность заветам Глинки, глубокий и все возрастающий интерес к народной жизни и народному творчеству, смелые поиски новых путей развития русской музыки на почве реализма, народности и национальной самобытности, пытливое стремление критически осмыслить наследие европейской музыкальной культуры, опереться на ценный опыт прошлого и приобщиться к тому свежему, передовому, оригинальному, что создавалось выдающимися композиторами современности, борьба с консерватизмом и рутиной

официальных учреждений искусства, с идолопоклонством иностранной моде, отстаивание демократических начал музыкального образования и просвещения — вот что составляло, в главных чертах, содержание и общую направленность деятельности балакиревского кружка, его художественное *credo*.

Оно вызревало в обстановке подъема русской общественной жизни, способствуя сплочению и росту молодых музыкантов содружества, столь разных по характеру и складу дарования. Впрочем, индивидуальное своеобразие каждого раскрылось отнюдь не сразу, а именно в процессе занятий и совместной работы в «мастерской» кружка.

Суровый искус этих занятий был необходим. «В первые годы композиторской деятельности товарищей Балакирев был самым надежным критиком их сочинений, их профессором по части музыкальных форм и оркестровки, — писал В. Стасов. — Во всем этом он раньше их всех сложился, раньше всех их поднялся на высоту и оттуда протягивал им надежную руку»¹⁴. Напомним еще, что Балакирев *в те времена* был одушевлен идеями освободительного движения, горячо увлекался Белинским, Герценом, Добролюбовым, Чернышевским и увлекал товарищей смелыми суждениями, замыслами, планами.

Он верил в «русскую идею» и, подобно Крамскому, «агитаторствовал за идею национальности в искусстве», за правду выражения в музыке настоящей русской жизни. И тут ему ревностно помогал Владимир Стасов, величавший его «урожденным *главой школы*», «истинным воеводой молодых русских музыкантов».

И верно: смолоду все товарищи Балакирева находились под воздействием его талантливой, энергической натуры, безотчетно доверялись его эрудиции, художественному чутью, его критическим высказываниям. И многое почерпнули в творческом общении с Балакиревым, несмотря на видимые и невидимые изъяны его характера. Видимые легко прощались, а невидимые... — кто мог тогда почуять в этом передовом, горделивом и, казалось, непоколебимом худож-

Н. Римский-Корсаков.

Рис. И. Репина



нике-борце тревожные признаки раннего духовного склероза? Они обнаружались позднее.

Много лет спустя, вспоминая о «загадочной, противоречивой и обаятельной личности» Балакирева, Римский-Корсаков сурово осуждал непоследовательность и бессистемность в его занятиях, деспотизм в его отношениях к товарищам-ученикам¹⁵. Все это тоже было. Отвергая школьную рутину, Балакирев не выработал собственной системы. Художник крайне субъективного склада, он склонен был возводить свои личные вкусы и воззрения в степень непогрешительных принципов, коими должны были руководствоваться и его питомцы. Неутерпный нрав властного «воеводы» нередко оттеснял в нем чуткого, вдумчивого педагога.

Особенно остро ощущал это «неподатливый» Мусоргский, к которому Балакирев часто бывал обидно резок и несправедлив. И что же — никто так не упорствовал и не горячился в спорах с Балакиревым, как Мусоргский, но, кажется, никто так трогательно не любил его, как он. А благоговели перед ним все: в него тогда преданно верили и готовы были следовать за ним. И это объяснялось, конечно, не только обаянием личности Балакирева, но и той действенной ролью, которую он играл в музыкально-общественной жизни.

Балакирев выдвинулся как истый собиратель талантов, энергичный организатор и вожак боевого кружка. Он сплотил группу молодых, разнообразно одаренных музыкантов, угадав в них *in spe* выдающихся композиторов, увлек их смелыми творческими идеями нового движения русской музыки. Он нетерпеливо рвался вперед и «славно умел толкать», что так ценил в нем Мусоргский. Разумеется, Балакирев не мог дать больше, чем сам имел, но то, что имел, настойчиво и убежденно внедрял в сознание своих товарищей. Главное же — он успел передать им «пафос движения», прежде чем борьба сломила его самого.

Планы Балакирева простирались далеко. Он понимал, что прогресс искусства невозможен вне прочной опоры на музыкальное воспитание и просвещение масс.

В начале шестидесятых годов, встречаясь с В. Стасовым, А. Серовым и известным хормейстером Г. Ломакиным, как рассказывает последний, Балакирев «проводил мысль открыть Бесплатную музыкальную школу, к которой бы примкнуло общество любителей, музыкантов, певцов, и где его роль была бы управлять оркестром, а Ломакина — хором. Ломакин горячо ухватился за эту мысль, прельщаясь надеждою привлечь в эту школу массу народа со свежими голосами, дать возможность талантам бедных людей учиться бесплатно и, дав им музыкальное образование, составлять из них громадные хоры... М. А. Балакирев тоже имел свои золотые мечты. Широкое поле

деятельности открылось перед ними, и они живо решили осуществить свои замыслы»¹⁶. Заметим, что в то самое время в недрах Русского музыкального общества (начавшего свою деятельность в 1859 году) — по инициативе Антона Рубинштейна и при его непосредственном участии — велась подготовка к учреждению Петербургской консерватории.

Весною 1862 года состоялось открытие Бесплатной музыкальной школы и положено было начало симфоническим концертам Школы (под управлением Ломакина, затем Балакирева). Благородный и смелый начин вызвал живой отклик общественности. Бесплатная музыкальная школа, организованная по примеру народных воскресных школ, привлекла массу любителей музыки и хорового пения. «Она открыта едва месяц назад (18 марта) в залах Медико-хирургической академии, но учеников там собирается уже более трех сот»¹⁷, — отмечал А. Серов, горячо приветствовавший Бесплатную школу и предсказывавший ей большое будущее.

С основанием Бесплатной музыкальной школы и симфонических концертов при ней балакиревский кружок получил выход на большую магистраль русской культуры. Его деятельность приобретала широкий размах. Не случайно В. Стасов, называя Бесплатную школу «органом новых русских музыкантов-композиторов, прямых наследников и продолжателей Глинки и Даргомыжского», подчеркивал, что «эти новые музыканты водружали знамя русской национальности в музыке и никогда ему не изменяли... Бесплатная школа, следуя инициативе своих руководителей, выступила провозвестницей и распространительницей русского искусства, русского музыкального творчества»¹⁸.

Пусть не покажется странным, что через четверть века после создания «Ивана Сусанина» и после того, как появились «Руслан и Людмила», «Камаринская», «Русалка», — композиторы балакиревского содружества должны были «водружать знамя русской национальности в музыке». Передовое русское искусство, зажатое бюрократическими тисками николаевского

режима, еще оставалось скованным — сфера его воздействия упорно ограничивалась.

Достаточно припомнить, что в музыкальном театре почти безраздельно господствовала итальянская опера. Великие творения Глинки, в сущности, игнорировались. «Сусанина» — гордость русской музыки — «итальянцы вытеснили с Большого театра на Александринский. Опера эта давалась с полным пренебрежением во всех отношениях, — с горечью писала сестра композитора Л. Шестакова, — и когда давалась? или в табельные дни, — не по музыке, а по имени оперы, или когда почему-нибудь нельзя было давать других опер...». Вторая опера Глинки «Руслан и Людмила», названная Стасовым «многострадальной», одно время была «совершенно изгнана из репертуара»¹⁹. Лучшая опера Даргомыжского «Русалка», поставленная в 1856 году, влачила печальное существование. В репертуаре симфонических концертов русской музыки, творчеству талантливых ее авторов отводилось самое скромное, едва ли не последнее место. Учрежденное в 1859 году Русское музыкальное общество²⁰ расширило масштабы профессиональной концертной деятельности, но сохранило в ней дух консервативного академизма. Просветительские стремления организаторов Общества весьма умерялись казенно-бюрократической опекой «высоких» покровителей. Дух консерватизма разъедал важные начинания и в деле музыкального образования. Немало труда положило Общество, чтобы открыть — осенью 1862 года — Петербургскую консерваторию, но «почему-то» не привлекло к работе в ней таких выдающихся русских музыкантов, как А. Даргомыжский, А. Серов, М. Балакирев, О. Петров. Для теоретического обучения студентов («дрессировки», по выражению Мусоргского) из-за границы выписан был Н. Заремба, опытный, но сухой и педантичный ремесленник, облеченный профессорским званием. Вся организация учебного процесса консерватории строилась по немецкой методе...

Приведенные примеры — лишь отдельные звенья той цепи фактов, которая ограничивала, сковывала



Ц. Кюи.

Рис. И. Репина

естественное развитие русской музыкальной культуры. Так или иначе, но и на театре, и в концертной деятельности, и даже в молодой консерватории сила старых, косных традиций не была сломлена. Стараниями высокопоставленных (и невысокопоставленных) чиновников официального искусства укоренялось пренебрежение к жизненным запросам отечественной культуры, раболепие перед иностранными авторитетами, подражание западным образцам, далеко не всегда лучшим. Потребовалась длительная, упорная борьба, чтобы водрузить знамя народности и национального прогресса в русской музыке и музыкальной культуре, устранить помехи ее живому, многосторон-

нему развитию, дать полный простор ее творческим силам.

Борьба, стихийно разгоревшаяся в шестидесятые годы и охватывавшая все более широкий круг людей, событий, фактов, имела громадное историческое значение. Ею решался основной жизненный вопрос: как, *каким путем* пойдет развитие русского музыкального искусства — путем ли заимствования, пересадки и культивирования западноевропейских норм и традиций или самостоятельным, своим путем, продолжая дело, начатое Глинкой, черпая силы в жизни и творчестве народа, критически используя и подчиняя национальным задачам богатейший опыт мировой музыкальной культуры.

Балакиревское содружество, поднявшее «знамя русской национальности в музыке», вышло в фарватер нового движения. Кружок, одушевленный идеями борьбы за народность и жизненную правду искусства, за творческое новаторство, за национально-демократические начала музыкального образования и просвещения, действовал активно и горячо. Уже во второй половине шестидесятых годов определились выдающиеся творческие достижения композиторов боевого содружества (Мусоргского, Бородина и Римского-Корсакова в особенности).

Выделяя исключительно важную, во многих отношениях ведущую роль балакиревского кружка, подчеркнем тут же, что его деятельностью не исчерпывалось передовое движение русской музыки шестидесятых годов (как это представлял себе Стасов). Инициативная деятельность кружка олицетворяла собою, если можно так выразиться, ядро движения, вызванного и обусловленного мощным подъемом русской общественной жизни в памятную «эпоху просветителей».

Движение по природе своей стихийное, чреватое внутренними противоречиями, ширилось, разветвляясь. Оно не могло целиком сосредоточиться в рамках деятельности одного кружка, ибо силы, его направлявшие, были разделены, *рассредоточены* и действовали далеко не всегда и не во всем согласованно (не говорим уже — дружно). Тому были свои причины, и

объективные, и субъективные. Мы их коснемся далее. Здесь же напомним только, что одновременно и параллельно с деятельностью *балакиревского кружка* интенсивно развивалось творчество *Даргомыжского*, осуществлявшего свои смелые реалистические замыслы; тогда же развертывалась бурная музыкально-критическая деятельность виднейшего теоретика движения *Серова*, ставшего в «оппозицию» к кружку и тем не менее способствовавшего идейно-творческому росту молодых композиторов балакиревского содружества (да и не только их); в середине шестидесятых годов выдвинулся *Чайковский*, громадная роль которого в передовом движении русской музыки не нуждается в комментариях.

Не упоминая многих других участников движения или искренно сочувствующих ему, можно сказать, что оно привлекало, так или иначе охватывало всех тех прогрессивно мыслящих музыкантов и любителей музыки, для которых были святы заветы Глинки и которые горячо верили в необходимость и плодотворность национального обновления и самостоятельного развития русского искусства, хотя и различно представляли себе пути и средства данного развития.

Соударение, взаимодействие этих сил придавало мощный напор движению, а вместе с тем все более отчетливо выявляло разветвлявшие его разноречивые тенденции. Такова была диалектика стихийного движения. Многие видоизменялось, своеобразно преформировалось в сложном процессе его развития, ибо менялась и общественная обстановка, в которой оно протекало (см. выше). И нас не должно удивлять то обстоятельство, что иные черты и явления, резко обозначившиеся в острый период борьбы, совершенно стусеивались или вовсе исчезли в результате ее. Белинский проницательно заметил, что «в разгаре процесса часто особенно бросаются в глаза именно те явления, которые по окончании процесса должны исчезнуть, и часто не видно именно того, что впоследствии должно явиться результатом процесса»²¹. Все это необходимо глубоко усвоить, чтобы понять и сложные перипетии боевой деятельности балакиревского содру-

жества, и закономерность возникновения Могучей кучки, и особую роль Мусоргского в передовом движении русской музыки.

Боевая музыкально-общественная деятельность балакиревского содружества началась, собственно, в период учения и напряженных творческих поисков. И началась успешно. Она одухотворялась идейной целеустремленностью, стимулировалась необычайной талантливостью молодых композиторов. Борьба резко сократила сроки развития, предельно усилив его интенсивность. Это обусловило быстрый подъем жизнедеятельности кружка, вовлекшей его в гущу общественного движения.

Разумеется, один кружок не мог самостоятельно разрешить все узловые проблемы музыкальной культуры современности. Но он смело и убежденно ставил эти проблемы, не пугался трудностей и ошибок, порой неизбежных, и не выпускал из рук инициативы. Первые творческие достижения и особенно первые успехи Бесплатной музыкальной школы окрыляли балакиревых. Они повели энергичный натиск на Русское музыкальное общество и консерваторию, которую считали (с тенденцией, однако не без основания) форпостом консерватизма и схоластики.

Атаки на только что открытый храм Евтерпы, во главе с прославленным Ант. Рубинштейном, многим казались проявлением нигилизма, подрывавшего основы профессионального музыкального образования. Но так только казалось. Несмотря на крайности субъективных высказываний (А. Серова и В. Стасова в особенности) объективный смысл борьбы заключался не в том, чтобы ниспровергнуть консерваторию, утвердив вместо нее Бесплатную школу: последняя не могла и не должна была заменить консерваторию. И как ни упорствовал тут Стасов, довольно скоро стало очевидно, что для процветания отечественного искусства необходимы и консерватории и бесплатные музыкальные школы, не говоря уже о разветвленной сети концертных организаций. Однако далеко не для всех было очевидно, что *система* обучения в консерватории, механически пе-

ренесенная из Германии, где она успела уже обрасти мхом филистерства, не отвечает требованиям молодой национальной культуры и не будет способствовать ее творческому росту.

Балакиревцы хорошо понимали это. Ими владело здоровое стремление «очиститься от рутинных элементов», столь пагубных для воспитания и образования консерваторской молодежи. И они сделали все, что было тогда в их возможностях: организовали первую в России Бесплатную музыкальную школу массового типа (с «отделом пропаганды» при ней — симфоническими концертами) и... подвергли жесточайшей критике рутинные основы консерватории (и тут им весьма содействовал Серов).

Созданием Бесплатной школы решалась важная часть проблемы музыкального образования, но только часть. Сладить с консерваторией, по понятным причинам, кружок тогда не мог. И все же атаки на консерваторию не прошли бесследно: они подготовили почву для будущих «мирных перемен». Со временем (уже в начале следующего десятилетия), когда *творчество* композиторов балакиревского содружества завоевало прочное общественное признание, Римский-Корсаков, один из виднейших представителей Могучей кучки, выпестованной кружком, стал и одним из виднейших деятелей консерватории...

Тактика деятельной борьбы балакиревского кружка в шестидесятые годы не свободна была от противоречий и промахов. Но по меньшей мере наивно было бы утверждать, что, критикуя консерваторию и противопоставляя ей Бесплатную музыкальную школу, балакиревцы (а также и Серов) якобы отрицали или недооценивали важность профессионального образования и мастерства и отстаивали просвещенный дилетантизм. Нет! — Балакиревское содружество *возвышало* значение музыкального воспитания и образования до уровня общенародной, *национальной задачи* в развитии искусства. Вот что определяло прогрессивную устремленность полемических выступлений кружка и вот чего не мог осознать тогда А. Рубинштейн, глава РМО и консерватории.

Выдающийся артист, энергичный деятель с волевым характером и крупными организаторскими способностями, он, по выражению Б. Асафьева, «безошибочно угадал, что надо воспитывать живые кадры исполнителей и слушателей, создать учреждение, которое постоянно готовило бы смену из поколения в поколение, и был прав, организуя большое дело, концертное и педагогическое»²². Он ревностно трудился на этом поприще, не щадил ни сил, ни даже самолюбия, добиваясь поддержки «высоких покровителей» в предпринятом деле, и основание первой консерватории, бесспорно, его историческая заслуга. Но как творческий идеолог Рубинштейн был консервативен, и это наложило печать почти трагической двойственности на его деятельность: служа идеям просветительства, она противоречила им.

Безошибочно «угадав» насущную необходимость прочной профессиональной основы для успешного развития музыкальной культуры, Рубинштейн не хотел или не умел понять важнейшей, определяющей это развитие «идеи национальности», за которую так страстно агитаторствовали передовые деятели русской литературы и искусства, связывавшие ее, как известно, с идеей *народности*. Он догматически предан был принципам профессионализма, выработанным и апробированным западноевропейской музыкальной культурой, и в них видел единственно верный залог мастерства²³. Новаторские задачи национального возрождения русской музыки мало его привлекали. В то время он склонен был недооценивать даже творчество Глинки, а к смелым начинаниям балакиревского содружества относился крайне скептически: дерзкие затеи дилетантов! Все это обостряло вражду. Упорно проводя свою линию, Рубинштейн подвергался резким нападкам и со стороны Серова, и со стороны балакиревцев (в кружке он именовался тогда то «Тупинштейном», то «Грубинштейном», то другими презрительными кличками).

И все же не Рубинштейн был главным противником нового движения (последующие события подтвердили это). Реакционная чиновничья знать, во главе с

«августейшей покровительницей муз», княгиней Еленой Павловной, фактически вершившая судьбами Русского музыкального общества и консерватории, попыталась использовать в своих целях авторитет и влияние крупного артиста-музыканта. Однако стремления Рубинштейна — и именно потому, что он был взыскательный артист-музыкант («отменный художник», — сказал о нем Мусоргский), — мало соответствовали целям сановного руководства да к тому же не встречали сочувствия среди значительной части консерваторской профессуры, раболепствовавшей перед сильными мира сего. И тут сказалась двойственность Рубинштейна: он хотел быть самостоятельным, опираясь на поддержку... «высоких покровителей». Но когда, проявляя самостоятельность, он попробовал не допустить их вмешательства в дела консерватории, его милостиво (т. е. по собственному желанию) освободили от Русского музыкального общества и от консерватории, директором которой назначен был (в 1867 г.) послушный Н. Заремба...

По странной иронии судьбы тогда же за дирижерским пультом в концертах Русского музыкального общества появился Балакирев. Борьба приняла неожиданный оборот. Балакирев, заменив Рубинштейна, овладел весьма важной позицией, но оказался вместе с... Зарембой под крылом Русского музыкального общества. Принимая это предложение, он поступал непоследовательно, однако смело; «высокое ведомство» княгини Елены Павловны, приглашая Балакирева, действовало расчетливо, однако неосторожно.

С середины шестидесятых годов творчество композиторов кружка начинало завоевывать общественное признание, а сам Балакирев пользовался уже довольно широкой известностью как замечательный, разносторонне образованный музыкант, дирижер концертов Бесплатной школы. Его авторитет особенно возрос после поездок в Прагу (1866—1867), где он блистательно поставил глинкинские оперы — «Сусанина» и «Руслана».

Привлекая его теперь к руководству концертами Русского музыкального общества, рассчитывали пу-

тем легкой уступки общественному мнению ликвидировать или во всяком случае обезвредить опасную оппозицию. В благоразумии самого Балакирева, по-видимому, не сомневались. Но именно тут-то и ошиблись. В нем не остыл еще пыл непримиримого музыканта-борца — он повел дело в духе идей «новой русской школы», решительно проводя свою линию и мало считаясь с требованиями высшего начальства, чего последнее терпеть не привыкло. С Балакиревым расправились бесцеремонно.

Весной 1869 года он был смещен без всяких объяснений несмотря на возраставший успех его дирижерской деятельности. Этот оскорбительный акт произвола на многих произвел гнетущее впечатление. Чайковский выступил тогда в печати с горячим протестом против «бесцеремонного изгнания из высшего музыкального учреждения человека, составлявшего его украшение...»²⁴. Да было поздно. Наступало тяжелое время и для кружка, и для Балакирева в особенности. Но — в то тяжелое время занималась уже заря творческого расцвета Могучей кучки...



Острая идейная борьба между Балакиревским кружком вкупе с Бесплатной школой и Русским музыкальным обществом вкупе с консерваторией шла в неравных условиях: все более активную и подчас роковую роль играли в ней скрытые силы реакции, выступавшие в обличье влиятельных «покровителей и ревнителей искусства», коим свыше поручалось руководить им.

Тягостное давление их «покровительства» испытывали многие (даже и в подопечных учреждениях Русского музыкального общества и консерватории), но не у многих (даже среди прогрессивных деятелей русской музыки) доставало мужества *открыто* критиковать их. К тому же действовали они довольно изворотливо, приспособливаясь к «духу времени» и пользуясь испытанными средствами и приемами фарисейской демагогии. Олицетворением этих сил и этой де-

магогии была августейшая покровительница наук и искусств, она же почетная председательница Русского музыкального общества, вел. кн. Елена Павловна, пресловутая Евтерпа, преславно «воспетая» Мусоргским в его сатирическом «Райке».

Петербургская Евтерпа — в прошлом виртембергская принцесса, в настоящем вдова вел. кн. Михаила Павловича (одного из следователей по делу декабристов и одного из рьяных усмирителей польского восстания 1830—1831 гг.) — любила рядиться в тогу либеральной добродетели и успела прослыть в кругу почитателей просвещенной дамой-патронессой, что не мешало ей деликатно глушить все передовое, истинно прогрессивное в национальном искусстве. Близкая связь со двором предоставляла ей для этого возможности весьма разнообразные, причем сама покровительница, окруженная услужливой толпой вельможных сановников, распоряжавшихся в учреждениях искусства и послушно выполнявших ее указания, оставалась вне подозрений и уж конечно вне досягаемости.

Да и как можно! Уверяли, что она «сочувствует реформам» и неусыпно заботится о процветании художеств, — ведь это она споспешествовала созданию Русского музыкального общества и проявила либерализм, позволив ввести в Дирекцию Даргомыжского, она выделила в собственном дворце комнаты для музыкальных классов будущей консерватории, она поддерживала Рубинштейна, она попыталась привлечь и урезонить строптивого Балакирева и т. д. и т. п.

Мало кто знал, однако, что она же и отставила Рубинштейна, что ее благочестивыми стараниями группа профессоров консерватории направила в 1866 году соболезнующий адрес государю с изъяснением верноподданнических чувств в связи с покушением Каракозова, за что царь трогательно благодарил Елену Павловну. Мало кто знал, что она же, предав остракизму Балакирева, приказала одному из сановных деятелей Русского музыкального общества *«вырвать с корнем»* прежнее направление²⁵. Синодик ее «благодеений» подобного рода был обширен. Она

умела обласкать послушных, не гнушаясь ни лестью, ни подкупом, но не упускала случая жестоко разделиться с непокорными.

«Вывать с корнем прежнее направление...» — приказ, достойный бича щедринской сатиры! Уничтожить или отменить передовое движение русской музыки, конечно, не удалось. Это было вне предела возможностей реакции. Но принимались все меры, чтобы его скомпрометировать и обессилить, рассеять его влияние, воспрепятствовать даже просветительской деятельности Бесплатной музыкальной школы (тут дело доходило до прямого давления на крупных артистов, выражавших желание участвовать в концертах Школы). И это, хоть частично, увы, удавалось. То, что было невозможным в начале шестидесятых годов, становилось возможным во второй половине и особенно к концу десятилетия. Картина изменилась.

Стоит вспомнить складывавшуюся в те годы общественную обстановку со всеми неожиданно возникавшими в ней контраверзами, чтобы понять, как трудно завоевывалась дорога передовому движению русского искусства, когда, по горько-ироническому замечанию Чайковского, даже *склонность к национальной музыке считалась запрещенною* ²⁶.

Трудности усугублялись неорганизованным, стихийным характером движения, в котором все заметнее выявлялись свои внутренние течения — и параллельные, и противоречивые. Деятельность кружка, энергично выступившего в начале шестидесятых годов под лозунгами народности и жизненной правды национального искусства, несомненно, отвечала интересам и чаяниям прогрессивно мыслящих музыкантов и в той или иной форме, сознательно или интуитивно (чаще интуитивно) поддерживалась ими. Но организовать и возглавить движение кружок начинающих композиторов, естественно, не мог.

Разобщенность сил музыкальной общественности, порождавшая колебания и разногласия, все более усложняла обстановку, и без того напряженную. Объективно разобраться в ней далеко не всегда умели даже такие крупные деятели, как Серов и Даргомыж-

ский. Тактика же руководителей кружка — Балакирева и Стасова — не отличалась ни строгой последовательностью, ни тою гибкостью, которая способствовала бы тесному сплочению всех прогрессивных сил русской музыки. Сюда вторгались еще диссонирующие мотивы личных недружественных отношений, обострявшие рознь, которая, вестимо, поощрялась и раздувалась реакционными чиновниками, приставленными к искусству. Рознь, порой переходившая во вражду, создавала искусственные помехи непосредственному творческому взаимодействию передовых художников. Связи кружка с виднейшими, близкими по направлению деятелями русской музыки носили характер переменчивый, непрочный.

Вспомним хотя бы таких выдающихся музыкантов, как Серов и Даргомыжский. Известно, что оба они имели самое близкое отношение к балакиревскому кружку в период его формирования. Однако их взаимоотношения с руководителями кружка складывались по меньшей мере ненормально и порой во вред общему делу. Чем же объяснить это? Неужели Даргомыжский и Серов изменили «идею национальности», принципам народности и жизненной правды искусства, переметнулись в лагерь консерваторов? Конечно, нет.

Творческая деятельность Даргомыжского всегда шла в русле передового движения русской музыки, во многом способствуя новаторским начинаниям молодых композиторов балакиревского содружества. Непринципиальные, чисто субъективные и, в сущности, мелочные мотивы и соображения отдалили Даргомыжского от кружка, и надолго. Объективно же его роль в творческом развитии «балакиревцев» была, пожалуй, не менее, а для Мусоргского и более важна, чем роль самого Балакирева. Особенно в шестидесятые годы, когда Даргомыжский вплотную подошел к осуществлению оперной реформы (он развивался всю жизнь, и к старости интенсивнее, — говорит Б. Асафьев).

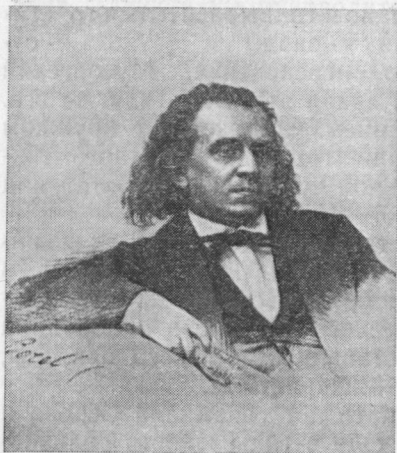
Недаром Мусоргский назвал его «великим учителем музыкальной правды». Удивительные находки

Даргомыжского в сфере нового выразительного стиля — живого воплощения «правды в звуках» — открывали увлекательную перспективу. Мусоргский раньше и глубже других понял это. Заметили же все. Но с печальным запозданием. Сближение с кружком возобновилось в последние годы жизни Даргомыжского, когда тяжело больной композитор работал над «Каменным гостем» (1867—1869).

В то самое время достигла своего апогея глухонараставшая вражда между Серовым и Стасовым, в которую вовлечен был и балакиревский кружок (хотя для Мусоргского, Римского-Корсакова и Бородина причины этой вражды оставались не совсем понятны, а ее резкие проявления — неприятны).

На протяжении двадцати лет связывала Серова и Стасова тесная дружба, еще в годы юности сблизившая их на почве общих *идейных* интересов и стремлений. Она оборвалась, когда была так нужна! — на пороге шестидесятих годов. Скрытая неприязнь обострялась в начавшейся полемике и питала ее. С появлением же в 1867 году знаменитых статей Серова «Руслан» и русланисты» полемика приняла ожесточенный, открыто враждебный характер, возбуждая «кривые толки, шум и брань».

Не вдаваясь здесь в анализ этого буйного спора, заметим, что несмотря на противоречивость, а порой и ошибочность отдельных высказываний, несмотря на полемические преувелечения и крайности объективное содержание спора выявило идейно-творческую близость столкнувшихся точек зрения, различных, но отнюдь не взаимоисключающих. Ибо по существу речь шла не о признании или непризнании глинкинского оперного наследства — оно было свято и для Серова и для Стасова (как ни упрекали они друг друга в обратном), — а о принципах его использования в дальнейшем развитии русской музыкальной драматургии. Серов подчеркивал ведущее значение «Ивана Сусанина» (недооцененного Стасовым), доказывая, что именно в этом произведении Глинка явился великим реформатором, открывшим новый путь развитию русской оперы — народной музыкальной драм- (мысль



А. Серов.

Литография Бореля

важная для понимания драматургии Мусоргского и Чайковского). Стасов с горячей убежденностью отстаивал главенствующую роль недооцененного Серовым «Руслана» — гениальной русской эпической оперы (мысль не менее важная для понимания истоков музыкальной драматургии Римского-Корсакова и Бородина). К сожалению, истинный смысл спора был замутнен в запальчивой полемике, которая, увы, замешивалась дрожжами личной неприязни и перерастала в шумную ссору. Кто был в ней виновен? Тут можно бы ограничиться мудрыми словами поэта —

Когда мужчины ссорятся, уместно
Умнейшего считать виновным...

Да дело в том, что длительная, упорная вражда между крупными представителями передового движения русской музыки возбуждала в самом движении вирус разлада, проникавший и во внутреннюю жизнь балакиревского содружества. Рознь, перешедшая в открытую вражду, породила и ложную легенду об «отщепенце и ретрограде» Серове, будто бы яром противнике прогрессивных идей кружка. В действительности же этот «противник», вопреки личным вза-

имоотношениям с Балакиревым и Стасовым, в основных принципиальных вопросах *творческой* борьбы был союзник кружка, и, заметим, союзник более близкий, чем Ц.Кюи, выступавший глашатаем новой русской школы на страницах «С.-Петербургских ведомостей».

Идеи, которые еще вынашивались в зарождавшемся кружке,— формулировались, развивались, пропагандировались Серовым в статьях и публичных лекциях. Не забудем, что он был один из зачинателей кружка и один из инициаторов Бесплатной музыкальной школы²⁷. И то обстоятельство, что он, разойдясь с Балакиревым и Стасовым, оказался в оппозиции к боевому содружеству, конечно, повредило общему делу и самому Серову, однако не ослабило его веры в правоту этого дела, не изменило его решимости продолжать борьбу.

Позитивное значение деятельности Серова на поприще боевой критики и публицистики переоценить трудно. Он первый в России дал глубокое теоретическое обоснование принципов народности, реализма и национального стиля в музыке, утверждая, что истинно прекрасное искусство «неразлучно с народом, с почвою этого народа, с его историческим развитием». Опираясь на опыт мировой классики, он разработал проблемы симфонизма и оперной драматургии, возвысил значение музыкальной эстетики как действенной науки, непосредственно связанной с жизненными задачами общественного развития. Он неустанно вел энергичную просветительскую работу, стремясь «всеми доступными ему способами действовать на воспитание музыкального вкуса в публике». Гневно обрушиваясь на консерватизм и филистерство «официального искусства», он ревностно отстаивал *реальное направление* национально-самобытной русской музыки, горячо поддерживал талантливые произведения молодых композиторов, первый приветствовал в печати творческие дебюты Балакирева, Мусоргского, Римского-Корсакова, Кюи...

Русская опера была страстью всей жизни Серова, критика и композитора. Он одержим был идеей на-

родной музыкальной драмы. Воплотить эту идею с должной полнотой и силой в собственных сочинениях ему не удалось. Все же оперы Серова («Юдифь» и «Вражья сила» особенно) — при всех их очевидных недостатках — явились необходимой предпосылкой к осуществлению больших новаторских задач музыкальной драматургии, которые были выдвинуты и сформулированы в его *теоретических* трудах и позднее блистательно решены в *творчестве нового поколения* талантливейших русских композиторов.

Что и говорить, в обширной деятельности Серова немало было и наносного, преходящего — того, что уносится временем, но болезненно воспринимается современниками. Недюжинный талант Серова не ведал согласия с его дюжинным человеческим характером. И беда его заключалась в том, что он вынужден был в трудных условиях работать и бороться в одиночку, вне дружного коллектива передовых музыкантов, каким был сам. Вражда ожесточила его; порою он допускал несправедливые выпады против кружка, совершал поступки, не украшавшие его биографии. Так что можно и нужно было критиковать его ошибки и недостатки, но — невозможно было дезавуировать его как сильного идейного союзника, воинствующего реалиста, выдающегося теоретика нового движения русской музыки.

И в балакиревском содружестве это понимали. Даже резко прямолинейный Стасов, непримиримо относившийся к Серову, нередко — сам того не замечая — опирался на его же теоретические работы, высказывания и доводы. Как ни сильна была личная вражда, идейная близость была сильнее. Критическая мысль Серова, остро пытливая в анализах, инициативно смелая в обобщениях и перспективных выводах, несомненно, питала творческий рост молодых композиторов, расширяла их кругозор, помогала добиваться самостоятельности в решении собственных замыслов. Н. Компанейский не без основания замечает: «Балакиревский кружок только потому выпустил сноп роскошных ракет, что они были начинены порохом В. В. Стасова, направление же их траекторий созда-

валось критическими статьями А. Н. Серова, которому подчинялись вопреки воле все члены кружка, с Мусоргским в особенности, в чем я имел случай неоднократно убедиться из его слов»²⁸. Замечание дельное. Мы увидим далее, как много ценного почерпнул в трудах Серова Мусоргский, умевший отделять талант передового художника и его человеческие слабости...

В 1868 году искреннее желание сотрудничать с кружком высказал молодой *Чайковский*. Его считали представителем противоположного лагеря — он вышел из враждовавшей с кружком Петербургской консерватории (из классов А. Рубинштейна и Н. Зарембы) и успел уже подвергнуться критическому разному Кюи за кантату «К радости»²⁹. Тем не менее он искал сближения с балакиревским кружком — велика была притягательная сила содружества талантов, борющихся за передовые идеи искусства.

Чайковский жил тогда в Москве, работая в недавно учрежденной там консерватории, во главе которой стоял Ник. Рубинштейн. В один из своих приездов в Петербург Чайковский появился на вечере у Балакирева. Знакомство развеяло предвзятую настроженность: «...он сыграл нам 1-ю часть своей симфонии g-moll, весьма понравившуюся нам, — вспоминал Римский-Корсаков, — и прежнее мнение наше о нем переменилось и заменилось более симпатизирующим»³⁰. Наметившееся сближение обещало быть исключительно плодотворным. Увертюра-фантазия Чайковского «Ромео и Джульетта», написанная в 1869 году под воздействием Балакирева, встречена была в кружке восторженно. И Стасов уже провозгласил: «*вас было пятеро, а теперь стало шесть*»³¹. И этому хотелось верить, тем более, что Чайковский и в печати заявил себя союзником и защитником балакиревского содружества.

Возможно, слова Стасова сказаны были сгоряча, но чутье его не обманывало: Чайковский искренно сочувствовал передовому движению русской музыки. Однако задачи его понимал по-своему и по-своему убежденно решал их. И тут-то он столкнулся с нетер-



П. Чайковский

пимостью авторитарных взглядов и суждений Балакирева и Стасова, твердо уверенных, что их собственное «по-своему» является единственно правильным.

Сближение не привело к объединению, казалось, столь реальному. Напротив, Чайковский вскоре отошел от кружка. Его творческая деятельность разрасталась в самостоятельную раскидистую ветвь передового движения русского искусства. Отчуждение Чайковского от балакиревского содружества — несмотря на известную общность идейно-творческих устремлений, которая так или иначе сказывалась и впоследствии, — оказалось неизбежным и по другим при-

чинам. На рубеже семидесятых годов в жизни кружка обострились внутренние противоречия и произошли изменения, предвещавшие неминуемый распад...

Итак, связи балакиревского кружка с Даргомыжским, с Серовым, а несколько позднее и с Чайковским, обнаруживали странную двойственность: творческое взаимодействие, идейные интересы влекли к сближению, субъективные тенденции, личные взаимоотношения — к обособленности, порою враждебной. Эта двойственность, как можно понять из сказанного выше, сложилась не по случайной прихоти «неуживчивых натур». Разобщенность сил русской музыкальной интеллигенции, неразвитость в ней общественно-го начала, трудности борьбы в сложных условиях контрастности реакции — все это дробило передовое движение, порождало противоречия и реальные и мнимые. Причем мнимые оказывались не легче реальных. Они раздувались внутренней рознью, которую хотели обосновать различием непримиримых принципиальных взглядов. Но ее побудительные причины коренились, как видно, в самом складе русской музыкальной действительности — в стихийности бороздившего ее движения, в непоследовательности и несогласованности действий, в субъективной нетерпимости, так часто обнажавшей несовершенство человеческих отношений.

*

В борьбе балакиревского содружества, с самого ее начала, проявились инициативные силы движения. Общественно-активная деятельность стимулировала творческий рост группы молодых музыкантов. Вместе с тем все явственнее вырисовывались черты индивидуального различия членов кружка. У каждого складывалось свое отношение к действительности, свое понимание задач искусства. И каждому предстояло посвоему преодолевать возникавшие трудности.

Важнейший, в известном смысле решающий, период их художнического формирования совпал с тем тревожным временем (вторая половина шестидесятых

годов), когда в широких слоях российской интеллигенции повеяло стужей разочарования в революционных возможностях освободительного движения. Драматический поворот политических событий, повлекший резкое усиление реакции, остро повлиял на умонастроения даже в кругах прогрессивной интеллигенции — «надежды не сбылись». Наступала трудная пора испытаний. Борьба передовых сил против реакции не прекратилась, но ряды борцов поредели; формы и методы борьбы менялись, отражая углублявшиеся противоречия общественного развития. «Как мне жить разумно?» — вот вопрос, к которому тогда, по меткому выражению А. Луначарского³², повернулись многие умы российской интеллигенции.

Не возникал ли этот вопрос и перед соратниками балакиревского содружества? Во всяком случае, они различно реагировали на события и перемены общественной жизни, различно представляли себе свою дальнейшую деятельность. Общность идейно-творческих устремлений, объединившая молодых музыкантов, еще сохранялась, но общность отношений к действительности утрачивалась. Внутри кружка все заметнее начали сказываться «центробежные» тяготения, да и при возраставшей самостоятельности членов содружества, казалось, устоявшаяся форма их кружкового бытия — под назидательной ферулой Балакирева — становилась стеснительной.

К 1868 году относится характерная запись Римского-Корсакова: «Пробуждавшаяся во мне мало-помалу самостоятельность (мне шел уже 25-й год) к этому времени стала проявлять свои права гражданства, и острый отеческий деспотизм Балакирева начал становиться тяжел. Трудно определить, в чем заключались эти первые признаки охлаждения, но вскоре полная откровенность моя перед Милием Алексеевичем стала уменьшаться, затем стала уменьшаться и потребность частых свиданий. Приятно было собраться и провести вечер с ним, но, может быть, еще приятнее провести его без Балакирева. Мне кажется, что не я один это чувствовал, а чувствовали и прочие члены кружка, но никогда друг с другом мы об этом

не говорили и не критиковали заочно старшего товарища. Я говорю *старшего* по положению и значению...»³³. В устах Римского-Корсакова, балакиревского любимца, это признание весьма знаменательно.

Молчаливое и тем более тягостное отчуждение членов кружка от своего руководителя и наставника, которому не так давно еще преданно верили, было недобрым предвестием. Не будем утверждать, что все прочие члены содружества чувствовали и думали точно так же, как Римский-Корсаков, но отношения, безусловно, изменились. Дело заключалось не только и не столько в деспотизме балакиревского нрава — с ним за годы совместной работы как будто свыклись. В раннюю пору один Мусоргский горячился, спорил и протестовал, но тогда даже эти резкие вспышки и размолвки не могли нарушить тесной дружбы: она основывалась на полном, безграничном доверии, а значит, и на полной откровенности. Теперь возникало нечто иное.

Сам Балакирев круто изменился. Все чаще и все резче проявлялись в нем признаки духовного перерождения. Тяжелый внутренний разлад, скрыто начавшийся ранее, обнажался, истощая его силы. С лихорадочной возбужденностью он продолжал еще борьбу, но уже не верил в те высокие демократические идеалы, которые одушевляли его в памятные годы бурного общественного подъема и больших надежд. Он утратил ясность цели, твердость убеждений, инициатива ускользала из его рук. Товарищи по кружку не могли не чувствовать этого. Доверие было поколеблено. «Острый отеческий деспотизм» Балакирева стал невыносим, тем более, что питомцы его выросли, окрепли и проявляли упорное стремление самостоятельно решать волновавшие их вопросы жизни и творчества.

Балакирев понимал и болезненно переживал все это, однако, по свойству своего характера, не выказывал желания как-то разрядить возникавшую напряженность взаимоотношений с друзьями. Напротив, он избегал открытого разговора, становился замкнут, нетерпим, раздражителен. Трудности и неудачи угне-

тали его, вызывая суеверные страхи и «мистические предчувствия»³⁴. Изгнание из Русского музыкального общества нанесло Балакиреву непоправимую травму. Все же он пытался подняться. Весь остаток энергии он сосредоточил теперь на концертной деятельности Бесплатной музыкальной школы и добился было успеха, но тут обнаружились тяжелые материальные затруднения, грозившие крахом всего дела. Усилия Балакирева выйти из кризисного положения остались тщетны: пережитые невзгоды и потрясения подкосили его; «...я совсем падал духом», — писал он Стасову в июне 1870 года³⁵.

Духовная драма этого замечательного музыканта и борца кончилась неизбежно катастрофой. Он совершенно переродился: в рано постаревшем (ему было всего тридцать три года), ханжески набожном блюстителе устоев православия и самодержавия нельзя было узнать передового, энергичного, обаятельно смелого и общительного Балакирева. Оставив товарищей, прервав даже свою композиторскую деятельность, он покинул — и надолго — музыкальное поприще, на котором так ревностно и плодотворно трудился. Он разделил печальную участь тех, кто вступают в борьбу, не ведая истинной меры своих нравственных сил и, быстро исчерпав ее в горделивом взлете, падают, сраженные суровыми испытаниями...

В обстановке, сложившейся к концу шестидесятых — началу семидесятых годов, кружок уже мало напоминал когорту соратников, выступавших под орифламмой Балакирева. У каждого из членов содружества определился свой, самостоятельный путь творческой жизнедеятельности. Вожак уходил от борьбы, его влияние ослабевало. Тем легче было враждебной критике усилить нападки и на него, и на кружок, и на Бесплатную музыкальную школу (тут и Серов дал волю своей личной неприязни).

Мужественно защищая Балакирева (и невольно идеализируя его), Стасов бушевал в яростной полемике со «сторонниками ретроградства и консерватизма». Последние не дремали. Один из них, небезызвестный

профессор консерватории А. Фаминцын, воспользовавшись резким выступлением Стасова (знаменитая статья «Музыкальные лгуны»), публично обвинил его в клевете. Весною 1870 года затеян был судебный процесс. Суд вынужден был снять со Стасова ложное обвинение в клевете, однако наложил на него взыскание «за брань» (семидневный домашний арест и денежный штраф). Осудить было невозможно, так попытались скомпрометировать.

Ведомство музы Евтерпы, сохранявшее, по выражению Римского-Корсакова, «чиновничье олимпийское спокойствие», могло быть, кажется, довольно: балакиревская оппозиция низвергнута, ее идеолог Стасов наказан, Бесплатная музыкальная школа, как полагали, прекратит свое существование из-за отсутствия средств. О судьбе трех или четырех сочинителей из кружка особенно не задумывались — в данной ситуации они не внушали начальству серьезных опасений.

Но чиновничье олимпийское спокойствие было обманчиво — оно порождалось самодовольным созерцанием поверхности явлений. То, что было предпринято и свершено кружком и его союзниками в шестидесятые годы, не осталось втуне. *Творческие силы*, вызванные к жизни общественным движением, развивались и крепили в испытаниях борьбы. Не всем дано было выдержать эти испытания — борьба не обходится без неудач и потерь. Но наиболее талантливые и упорные выдержали. Как ни тяжела была утрата Балакирева, как ни велики трудности Бесплатной школы, как ни тягостны переживания друзей, связанные с начавшимся распадом кружка, и как ни яростны нападки противников, — передовое движение русской музыки не остановилось. Оно вступало в новый фазис развития.

Посев был сделан, и требовалось время, чтобы семена дали всходы. С начала шестидесятых годов, когда декларировались реформаторские идеи кружка и в битвах с Русским музыкальным обществом развертывалась просветительская, образовательная и концертная деятельность Бесплатной школы, происходил

интенсивный, хотя внешне и мало приметный, процесс *произрастания творческих сил*. Молодые композиторы, увлеченно трудясь, накапливали опыт и знания, совершенствовались уменье. Демократические начинания кружка в обстановке общественного подъема несомненно послужили им доброй опорой. Несмотря на трудности и промахи, очевидно неизбежные, процесс шел с нарастающей активностью. Уже во второй половине десятилетия, и особенно к его концу (в кризисный для кружка период), стали сказываться разительные результаты, во многом определившие содержание и своеобразный характер дальнейшего развития русской музыки.

Достаточно представить себе хотя бы в самых общих, контурных очертаниях творческую деятельность содружества молодых композиторов в шестидесятые годы, выделяя лишь наиболее характерное, чтоб ощутить ее инициативность и ее размах. В 1861 году *Балакирев* еще занят был музыкой к шекспировскому «Королю Лиру». В 1862 — под впечатлением известной статьи Герцена «Исполин просыпается» — он написал русскую увертюру «Тысяча лет» (в ней использованы записи народных песен, сделанные композитором в 1860 г., на Волге). В последующие годы им создана была серия превосходных романсов (преимущественно на стихи русских поэтов), опубликован ставший классическим Сборник русских народных песен (1866), сочинена «Чешская увертюра», задумана и начата симфоническая поэма «Тамара», написана «восточная фантазия» для фортепиано «Исламей» (1869). *Кюи*, после «Кавказского пленника», работал (помимо небольших пьес и романсов) над оперой «Вильям Ратклиф» — по трагедии Гейне (поставлена в 1869 г.); в 1864 году началась деятельность Кюи на музыкально-критическом поприще. *Римский-Корсаков*, вернувшись из дальнего плавания, дебютировал Первой симфонией (1865); затем последовали Увертюра на русские темы (1866), симфоническая картина «Садко» (эпизод из былины) и Сербская фантазия (1867), Вторая симфония «Антар» (1868), опера «Псковитянка» (по драме Мея; окончена в

1872 г.). Великолепной Первой симфонией (Es-dur, 1867) дебютировал и *Бородин*, сочетавший композиторскую работу с обширной научной, педагогической и общественной деятельностью. Вслед за исполнением своей Первой симфонии (1869) он принялся за Вторую («Богатырскую») и за большую героико-эпическую оперу «Князь Игорь». В ту пору им написаны были и лучшие его романсы («Спящая княжна», «Песнь темного леса», «Море» и др.).

Большая и трудная дорога, с неожиданными крутыми подъемами, вела *Мусоргского* к творческим открытиям и завоеваниям: работа над «Эдипом», затем над оперой «Саламбо», симфоническое «Intermezzo in modo classico», музыкальная картина «Иванова ночь на Лысой горе», хор с оркестром «Поражение Сенахериба», разнохарактерные песни и романсы, вокальные сцены из народной жизни, новаторски смелый «опыт драматической музыки в прозе» — первый акт «Женитьбы» (по комедии Гоголя), наконец, гениальная опера-драма «Борис Годунов» (1869, предварительная редакция).

Все это было началом громадного развития, исключительно плодотворного и многообразного. В недрах кружка вызревали силы Могучей кучки. И в острый период борьбы, на рубеже семидесятых годов, творческие завоевания молодых композиторов приобретали особую значимость.

В искусстве решают дело не столько декларации прогрессивных идей и новаторских замыслов, сколько талантливые произведения, воплощающие эти идеи и замыслы. Именно *творчеством*, крупными творческими достижениями подтверждалась и в дальнейшем прочно утверждалась жизненность художественных принципов «новой русской школы», и именно творческие победы способствовали упорному преодолению многих, казалось, непреодолимых трудностей и преград в решении общественно-образовательных задач передового движения русской музыкальной культуры. В 1871 году, как уже отмечалось, двадцатисемилетний Римский-Корсаков был приглашен профессором в Петербургскую консерваторию — без боя он занял

теперь один из командных постов в той самой «ци-тадели», на которую не так давно обрушивались яро-стные атаки кружка. Событие знаменательное, и зна-чение его общеизвестно. Бесплатная музыкальная школа не зачахла, не закрылась, как надеялись ее противники, преждевременно ликовавшие; благодаря усилиям друзей и общественной поддержке она вышла из кризисного состояния и обновила свою деятель-ность (в 1874 г. ее возглавил Римский-Корсаков).

Влияние «новой русской школы» неуклонно возра-стало вопреки враждебности реакционных кругов и ведомств искусства, и не потому, конечно, что усло-вия стали более благоприятны, напротив — обстанов-ка борьбы усложнялась,—но потому, что мощный размах творческой деятельности выявил *новые силы*, и сфера их воздействия неуклонно расширялась. Од-но за другим являлись на свет выдающиеся, принци-пиально-значительные произведения русской музыки, в том числе такие, как Первая симфония Бородина, «Псковитянка» Римского-Корсакова, «Борис Годунов» Мусоргского,— завоевывая внимание и признание пе-редовой общественности. Нараставшая сила *созида-ния* несла в себе и обновляющую силу *преодоления*.

Вместе с тем отчетливо вырисовывались своеоб-разные линии самостоятельного развития молодых композиторов «новой русской школы». Их творческие интересы и устремления раскрывались «веером» — скрепленные общей идейной основой, они распростра-нялись вширь, проникая в разные области жизни, за-трагивая обширный круг тем и проблем, соприкасаясь с параллельными течениями русского искусства. И черты индивидуального различия, скрытые в самой общности этих устремлений, выказывались все релье-фнее, резче. Кружок распался. Но его историческая роль была выполнена. Из скромного содружества мо-лодых композиторов выросла Могучая кучка.

Глава третья

В КРУЖКЕ, В «КОММУНЕ» И НАЕДИНЕ С САМИМ СОБОЙ

...Естественное, свободное развитие натуры, в самом основании свежей, мне гораздо приятнее школьной или академической (cela revient au même) дрессировки.

Мусоргский

Мусоргский раньше своих товарищей вышел на самостоятельную дорогу идейно-творческих исканий, раньше столкнулся с противоречиями искусства и действительности, раньше и острее воспринял «революционную агитацию» Герцена, которую, по выражению Ленина, «подхватили, расширили, укрепили, закалили революционеры-разночинцы, начиная с Чернышевского...»¹. В знаменательное время «накануне», на рубеже шестидесятых годов, под влиянием идей и событий освободительного движения обозначились уже некоторые характерные черты миросозерцания Мусоргского. Все, что было передумано и пережито им в ту пору, подготовило *поворот к реальному*, сыгравший столь важную роль в дальнейшем развитии композитора.

В творческой атмосфере содружества молодых музыкантов пробуждалось художническое сознание Мусоргского, интересы и влечения которого простирались далеко *за пределы кружка*. Бурное течение русской общественной жизни, новые веяния в литературе, науке, искусстве, близкое общение с революционно настроенной разночинной молодежью и простыми людьми из народа, непосредственные наблюдения и впечатления — все это возбуждало разностороннюю деятельность пытливого ума Мусоргского, проявлявшего зоркую способность обнаруживать *внутренние связи в различном*, улавливать *неповторимо характерное в обычном* (способность художника и драматурга по призванию).

Он часто бывал в деревне, на родной Псковщине, и любил эти поездки, дававшие обильную пищу для размышлений. «Когда меняешь обстановку и окружающую среду — освежаешься; прошлое очищается, становится рельефнее, и тогда смело разбирай прожитое», — писал он Балакиреву ранней весной 1862 года². А «разбирать прожитое» имело смысл, чтоб лучше понять настоящее, чтоб почуять в нем предстоящее...

Многое в жизни народной — сквозь тающую дымку романтических воспоминаний детских и отроческих лет — открывалось ему теперь в новом свете. Невольно сравнивая прекраснодушные фразы столичных либералов о благодетельных реформах с действительным положением «освобожденного» крестьянства, он воочию убеждался, что народ жестоко обманут и что присноблаженные помещики, воля об «утраченных правах и крайнем разорении», заботятся только о собственном благополучии. С нескрываемым презрением отзывался он об этих «плантаторах» и грубых «крикунах», вечно занятых своими дрызгами и склоками³.

В то же время, пристально всматриваясь в трудную, полную горя и нужды жизнь крестьян, наблюдая типы простых людей из народа, Мусоргский примечал в них природный ум, суровую стойкость характера, прямоту и честность в отстаивании своих интересов,



М. Мусоргский. 1865

строгую деловитость в вопросах самоуправления. Летом 1863 года, находясь в Торопецком уезде (в связи с тяготившими его хлопотами по имению), Мусоргский писал: «Одно только могу сказать: 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, взламываются в амбицию, — цель же съезда и дело уходят в сторону. — Это факт утешительный, потому: *нашему козырю в масть*»⁴.

Простой крестьянский люд вызывал в Мусоргском не только искреннее сочувствие, но и глубокое уважение. Вникая в его жизнь, он приходил — путем личных наблюдений и умозаключений — к выводам, которые утверждал еще в 1859 году Н. Добролюбов, писавший, что «в народной массе нашей есть дельность, серьезность, есть способность к жертвам», что крестьянское движение «доказывает способность народа к противодействию незаконным притеснениям и к единодушию в действиях». — «Да, в этом народе есть такая сила на добро, — подчеркивал Добролюбов, — какой положительно нет в том развращенном и полупомешанном обществе, которое имеет претензию одного себя считать образованным и годным на что-нибудь дельное. Народные массы не умеют красно говорить; оттого они и не умеют и не любят останавливаться на слове и услаждаться его звуком, исчезающим в пространстве. Слово их никогда не праздно; оно говорится ими как призыв к делу...»⁵. Все это, да и многое другое, примечал теперь Мусоргский. И в нем крепла вера в народ, вера в его мудрость, в его действенную «силу на добро».

В общении с крестьянской массой он не ограничивался, как это свойственно большинству композиторов, чисто музыкальными наблюдениями, фиксацией песенных тем, образов, интонаций. Его интересовали самые разносторонние проявления народной жизни, он стремился постигнуть ее внутренний сложный мир, ее «нутро», осмыслить и запечатлеть в сознании целостные народные типы и характеры. И позднее — чем глубже проникал он в эту «неизве-

данную область», тем больше она влекла и радовала его. «Подмечаю баб характерных и мужиков типичных — могут пригодиться и те и другие,— сообщал он Л. Шестаковой летом 1868 года.— Сколько свежих, нетронутых искусством сторон кишит в русской натуре, ох, сколько! и каких сочных, славных»⁶. И в письме к Ц. Кюи: «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»⁷. Такие вот, острые, хваткие, живые наблюдения велись исподволь, пусть несистематично, но сосредоточенно и целеустремленно.

Он много читал. И тут проявлялась неохватная разносторонность его ума, интересовавшегося художественной литературой и революционной публицистикой, историей и философией, естествознанием, психологией, антропологией, эстетикой и многим другим⁸. Читал он с упоением, порой способен был увлечься невзначай подвернувшейся книгой, но и в случайном умел найти необходимое, выделить ценное. Главное же — он умел сопоставлять и координировать мысли и факты, почерпнутые в разных областях знания, с личными взглядами и жизненными наблюдениями, выказывая свое, критическое отношение к прочитанному и вырабатывая собственные убеждения в волновавших его вопросах.

По направлению ума, по идейным интересам и стремлениям Мусоргский уже в начале шестидесятых годов примыкал к самым передовым, демократически настроенным представителям русской интеллигенции, глубоко воспринявшей революционную проповедь Белинского и Герцена, Чернышевского и Добролюбова. Примечателен не только расширявшийся «круг чтения» Мусоргского, но и круг идей, привлекавших его внимание. Весьма характерны, например, высказанные им мысли о книге философа-материалиста Голь-

баха (1723—1789) «Система природы», которую он штудировал весной 1862 года. «...Я читаю очень интересную вещь; касательно природы вообще и человеческой в особенности. Книга эта носит название: *de la philosophie de la nature* и приятна тем, что не пахнет философской замкнутостью, которая впускает в свой круг только знакомых с терминами и догмами разных философских шаек.— Книгу эту писал человек, излагающий свои мысли свободно, светло и с большим знанием дела.— Она имеет, кроме того, интерес исторический, постепенного развития человеческих познаний в природе.— После первой революции книга была приговорена во Франции,— (смердящей тупостью католиков и деспотов — диктаторов и президентов) к ауто-да-фе.— О Французы! о республиканцы!..»⁹. Духом свободолюбия веет от высказываний Мусоргского, в которых все явственнее проступают черты материалистического мировоззрения.

Интерес Мусоргского к Гольбаху (чью «Систему природы» называли «библией материализма») был, конечно, не случаен, как не случаен был впоследствии его громадный интерес к Дарвину, в учении которого он находил так много нового и так много близкого своим собственным мыслям и воззрениям («Дарвин утвердил меня крепко в том, что было моею заветною мечтою...»).

Не одною только любознательностью, не только желанием и в просвещении стать с веком наравне объяснялось настойчивое обращение Мусоргского к передовой науке. В нем крепло убеждение, что подлинное развитие искусства, воплощающего правду жизни, побуждается *стремлением к истине в познании бесконечной жизни*. Из этого убеждения и возник позднее горделивый девиз Мусоргского — *К новым берегам безбрежного искусства*. Жизненные наблюдения и впечатления, столь разнообразные и часто разноречивые, занятия в кружке, упражнения в композиции, поиски и находки увеличивали сумму приобретаемых *сведений*; он добивался неизмеримо большего — *знания*. Мысль, устремленная «к новым берегам искусства», искала опоры в науке, и прежде все-

го в науке «о человеке и человеческой природе», что вполне понятно, ибо именно *человек* был всегда в центре внимания Мусоргского-художника.

Деятельная работа ума, совершенно свободная от умозрительности, способствовала постижению внутренних, глубинных связей жизни — искусства — науки, открывая дальние горизонты зарождавшимся планам, новаторским замыслам Мусоргского. И в осуществлении этих замыслов, несомненно, важную роль сыграло разностороннее развитие его ума, осмыслившего самобытную силу его могучего таланта. Характерно, что сам Мусоргский в Автобиографической записке подчеркнул «строго научное направление своей мозговой деятельности». Тем более удивительно, что никто из биографов композитора не придавал этому серьезного значения.

Живой, острый, пронизательный ум светился и в письмах Мусоргского к друзьям, и в непринужденных беседах и спорах, к которым так влекла его врожденная общительность натуры. Недаром он заметил как-то: «не толкайся я, без спросу, во всякий мало-мальски интересный спор или путную беседу — *не быть* бы мне...»¹⁰. Делясь впечатлениями, развивая свои мысли в беседе, углубляя и отстаивая их в споре, Мусоргский внутренне проверял себя — тут постепенно вырабатывалась самостоятельность его суждений. Нетрудно представить себе разнообразие этих бесед (и по содержанию, и по характеру), зная обширный круг знакомств и связей Мусоргского в шестидесятые годы. Он близко общался с деятелями искусства, литературы, науки, с не меньшим интересом посещал кружки демократически настроенной студенческой молодежи.

Он любил их среду, их непринужденные шумные встречи, на которых смело ставились и с юношеской горячностью обсуждались остролюбодневные вопросы — этические, эстетические и политические. Еще в 1861 году, будучи в Москве, он сблизился с одним из таких кружков, о чем радостно сообщал Балакиреву: «Я окружен здесь весьма приличными личностями, — писал он, — все бывшие студенты, малые живые и

дельные... и приятно беседовать с ними; но Иерихон; эти люди составляют в Москве как бы отдельный кружок,—впрочем, хорошие люди везде в стороне...»¹¹.

Балакирев весьма неодобрительно отнесся к сближению Мусоргского с разночинной молодежью, обвиняя его в склонности к «ограниченным личностям» и досадуя, что опять он «ввязнет» и опять придется его «вытаскивать». В ином случае Мусоргский, привыкший выслушивать наставления Балакирева, быть может, сдержал бы себя. Но тут за личной обидой он почуял горечь идейных разногласий. И не стерпел — ответил горячей, неожиданно резкой отповедью. «Скобки, в которых вы меня задеваете, насчет моего влечения к *ограниченным личностям*,— писал он,— требуют одного ответа: «скажи мне, кого любишь, я скажу, кто ты таков».— И так логично — я должен быть ограничен.— Но Устимович сильно развитая личность, притом крайне образованная и талантливая. Щукарев, с которым я живу, умный, развитой и вместе с тем оригинальный человек; 2, 3 бывших студента — малые весьма симпатичные по мозговому отделу — как меня достает дышать атмосферой этих людей и обратно их — моей атмосферой — *не постигаю*, судя по-вашему, из опыта, выведенному мнению о склонности моей к ограниченности (опыт потому, что мы пять лет знаем друг друга).— Произведение мое¹², без сомнения, встретит предубеждение с вашей стороны, это естественно потому, что вас мутит образ действий моей личности.—

Насчет того,— продолжал Мусоргский,— что я ввязну 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.— ... Во всяком случае знаю одно, письмо ваше — побуждение досады ошибочной, потому что пора перестать видеть во мне ребенка, которого надо водить, чтобы он не упал»¹³.

Легко понять, как глубоко уязвлен был в лучших своих чувствах Мусоргский, когда писал эти строки

негодующего протеста. И все же не личная обида была главным мотивом, определившим содержание и тон письма. Оно продиктовано было внутренней убежденностью жить и работать самостоятельно — «как мне надо». Защищая от несправедливых обвинений товарищей из среды разночинной демократической молодежи, Мусоргский отстаивал, в сущности, *свое* отношение к жизни, свой образ действий и суждений и — в перспективе — свой путь художнических исканий. Характерна в его бурной тираде фраза о сочинявшейся тогда Симфонии D-dur: «Произведение мое, без сомнения, встретит предубеждение с вашей стороны, это естественно потому, что вас мутит образ действий моей личности». Дело касалось принципиальных вопросов, прямо связанных и с творчеством, а в таких вопросах мягкий, незлобивый Мусоргский становился непримирим — «добрый львенок» показывал когти...

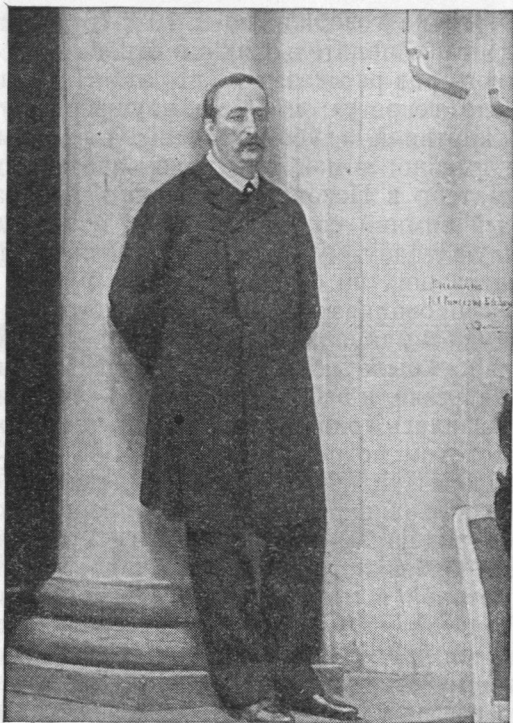
Мусоргский был возбужден. Им владело то тревожное состояние духа, которое испытывает художник, *зная*, чего он ищет, *чувствуя*, что его усилия не приносят еще желаемых результатов, и — *продолжая* настойчиво искать и добиваться. Упрямое «как мне надо», подсказанное интуицией и осмысливаемое сознанием, нелегко давалось в руки — смелые замыслы далеко опережали умение. Более всего нуждался тогда Мусоргский в строгой и чуткой поддержке, менее всего — в упреках и назиданиях. Между тем то, что вынашивалось и постигалось работой его ума и таланта, не встречало особенного одобрения среди товарищей по кружку, а Балакиревым чаще всего язвительно критиковалось. В 1862 году, после пяти лет занятий, «единственным признанным в кружке сочинением Мусоргского был хор из «Эдипа»¹⁴.

Сложный процесс его внутреннего развития ускользал от внимания Балакирева, да и не только Балакирева. Отношение же к Мусоргскому складывалось совсем не так гармонично, как это рисовал впоследствии Стасов. В Мусоргском любили человека обаятельной души, преданного товарища; в нем ценили талантливую музыканта и превосходного

пианиста; ему не отказывали и в композиторском даровании, однако считали его дарование неполноценным. Таково было, во всяком случае, мнение «старших» — Балакирева и Кюи, а их мнение (особенно балакиревское) играло тогда роль решающую. «Балакирев и Кюи в шестидесятых годах, будучи очень близки с Мусоргским и искренно любя его, относились к нему, как к меньшому и притом мало подающему надежды, несмотря на несомненную талантливость, — писал Римский-Корсаков в своей «Летописи». — Им казалось, что у него чего-то не хватает, и в их глазах он был особенно нуждающимся в советах и критике. Балакирев частенько выражался, что у него «нет головы» или что у него «слабы мозги»¹⁵. Римский-Корсаков не преувеличивал. В дружески-шутливой, а то и откровенно-резкой форме, намеком или в упор «старшие» постоянно напоминали Мусоргскому, что у него «чего-то не хватает». Трудность его положения усугублялась тем, что сам он не довольствовался результатами своей творческой деятельности и вовсе не склонен был переоценивать ее.

В течение 1861—1862 годов продолжалась работа над «Эдипом», сочинялась упомянутая уже Симфония D-dur, написано было в клавире *Intermezzo in modo classico* (расширенное и оркестрованное в 1867 г.), несколько фортепианных пьес, «формировалась» Соната D-dur (едва начатая), обдумывался замысел фантазии «Ночь на Лысой горе» (осуществленный позднее), выполнялись «учебные» задания (транскрипции произведений Бетховена, Берлиоза, Балакирева, маленький оркестровый этюд «*Alla marcia potturna*» и др.).

Среди этих опытов естественно выделяется *Intermezzo in modo classico* (Интермеццо в классическом роде) — сочинение с весьма своеобразным замыслом программного характера. Стасов, по справедливости оценивший это Интермеццо, сообщил — со слов самого Мусоргского — в высшей степени интересные сведения о возникновении замысла пьесы и о ее внутреннем содержании. «Из числа инструментальных



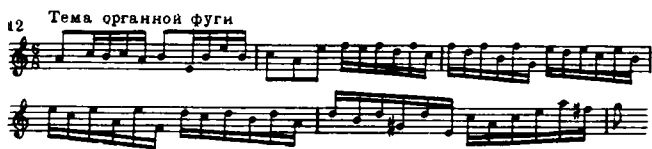
А. Бородин.
С портрета И. Репина

сочинений первого периода,— писал он,— бесспорно самое замечательное «Intermezzo». Оно полно могучей силы и красоты и самим автором названо «Intermezzo symphonique in modo classico» (в классическом роде), что и действительно оправдывается общим складом и даже главной темой несколько в баховском стиле. Но замечательно то, что, даже несмотря на всю свою внешнюю классичность и европеизм, это сочинение носит внутри себя содержание национально-русское. В первое время Мусоргский

никому этого не говорил, но в 70-х годах, в эпоху самых коротких, приятельских его отношений со мною, он мне много раз рассказывал, что это «Intermezzo» — русское «по секрету»; что оно внушено ему одной сельской картиной, глубоко запавшей в его воображении, а именно: зимой 1861 года он был в деревне у своей матери в Псковской губернии, и однажды в прекрасный зимний солнечный день, в праздник, он видел целую толпу мужиков, шедших по полям и с трудом шагавших по сугробам снега; многие из них поминутно проваливались в снег и потом с трудом опять оттуда выкарабкивались. «Это, — рассказывал Мусоргский, — было все вместе и красиво, и живописно, и серьезно, и забавно. И вдруг, — говорил он, — 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 à 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. И вот так и родилось на свет мое «Intermezzo». Все друзья Мусоргского всегда глубоко любовались на эту прелестную и могучую вещь»¹⁶.

Замысел, возникший под впечатлением деревенской картины, прочно сложился в творческом сознании композитора, однако полное свое осуществление получил не сразу. Первоначально (зимой 1861 г.) Мусоргский записал фортепианное изложение задуманного *Intermezzo symphonique* h-moll — без средней части (трио E-dur). Летом 1863 года, находясь в Торопце, он вернулся к этому сочинению, намереваясь завершить и оркестровать его. Но — посреди сутолоки забот и хлопот по имению — работа не клеилась. Лишь в июле 1867 года пьеса была разработана в симфоническую картину, и тогда же по готовой партитуре Мусоргский сделал полное переложение Интермеццо для фортепиано. Пьеса посвящена А. Бородину.

Начальная, размашистая тема Интермеццо навеяна знаменитой а-moll'ной органной Фугой Баха и близко родственна ей, а в то же время отлична своей неповторимой самобытностью; «шагающая вверх и вниз мелодия à la Bach» — вольная транскрипция темы баховской фуги:



Сопоставляя — в живом картинном развитии — эту «мелодию à la Bach» с чисто русской темой народного склада (средняя часть Интермеццо) —



Мусоргский создал глубоко своеобразное произведение, выразительно подтвердив проницательную мысль Глинки: «Я почти убежден, что можно связать фугу западную с условиями нашей музыки узами законного брака»¹⁷. Сам Мусоргский остался доволен этим своим сочинением, хотя и говаривал полушутя, что «тут немец сидит, а не я сам»...

Многое не удовлетворяло Мусоргского в его ранних творческих опытах, многое вновь пересматривалось и перерабатывалось или же откладывалось, ос-

таваясь незавершенным. Размышляя в дни деревенских досугов о своих делах и планах, он прямодушно писал Балакиреву (весной 1862 г.): «Я вижу, что хотя от дела не бегал, но делал по российской лениности 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»¹⁸. Он понимал, что цель еще далека и борьба будет трудной, что срок его вольной жизни недолог — рассчитывать на доходы с запущенного имения не приходится, средства истощены, значит, надо снова думать о службе («приискиваю род занятий...»). Но он смотрел вперед мужественно, в силы свои верил и не намеревался отступать. Ему было тогда двадцать три года.

Успехи кружка радовали и ободряли Мусоргского. Его ясная, до наивности добрая душа никогда не ведала ни зависти, ни мелочной обидчивости. Он по-прежнему искренно любил Балакирева, восхищался его широко развернувшейся музыкально-общественной деятельностью, бурно ликовал по поводу открытия Бесплатной школы и симфонических концертов¹⁹. Новаторским начинаниям кружка Мусоргский придавал громадное значение и чутко следил за творческим развитием товарищей. Он сблизился с «новичками» — Римским-Корсаковым и Бородиным, и дружба их крепла. В кружке он держался удивительно просто, чистосердечно и — *независимо*. Страстно отстаивал свои взгляды и убеждения, порой горячился, однако никогда не допускал оскорбительной резкости, не пытался унижить мнение, которое считал неправильным или неприемлемым. Его острый полемический дар служил иным целям.

Непримиримость принципиальных идейно-творческих взглядов Мусоргского не таила предвзятой нетерпимости, тем более в отношении к друзьям. Об этом говорят и письма композитора, и свидетельства многих, близко знавших его современников. Вспоминая своенравный облик Мусоргского среди товарищей по кружку, дочь В. Стасова, Софья Фортунато, писала: «Уж тут, за роялем, когда вся эта высокоталант-

ливая компания показывала свои новые произведения, по поводу которых иногда загорались споры, как умел он, не уступая, крепко держась своего пути, никогда, ни одним словом не задеть чьего-либо самолюбия, не сказать ни одной грубости, ни одной резкости. Как умело сочеталась его необыкновенная благовоспитанность с такой же убежденностью в своей правоте и неподатливости к принятию неподходящих ему чужих взглядов. Как умел он, отстаивая свои убеждения, уважать чужие взгляды. Редкое свойство»²⁰. Это свойство натуры Мусоргского, обостряемое работой ума и чувством «внутренней критики», не изменяло ему и впоследствии, когда страдания и невзгоды внесли в его высказывания желчь и кровь горьких сарказмов.

Мусоргский был одержим стремлением к истине, и его талант, еще не окрепший, уже жил, дышал этим не знающим покоя стремлением. В нем всегда мыслил и действовал музыкант, но никогда — только музыкант. Его сознание, встревоженное событиями и фактами социального характера, постигало конкретность истинных целей искусства в длительном процессе познания-осмысливания многосторонних явлений жизни. Процесс этот зарождался в недрах кружка. Мусоргский горячо воспринял *общие* идеи борьбы за национальную самобытность русской музыки, народность, правду выражения. Претворение этих идей в реальных замыслах и композициях выдвигало перед ним новые задачи художественного мастерства, сталкивало с новыми эстетическими проблемами, решение которых требовало долгой, сосредоточенной подготовки, громадного напряжения сил. Его развитие, естественно, искало опоры в деятельности кружка, но не могло ограничиться ею.

В балакиревском содружестве и в Бесплатной музыкальной школе Мусоргский хотел видеть воплощение своего идеала — «свободное общество *роднящихся* с искусством»²¹. Он верил в этот идеал, и его не смущали внутренние размолвки и даже резкие вспышки Балакирева — он полагал, что откровенная прямота отношений между товарищами-единомыш-

ленниками («роднящимися с искусством») есть залог прочной дружбы. И сам Мусоргский никогда не таил своих суждений, хотя бы они и противоречили мнению «старших». Скрамная независимость его натуры легко согласовывалась с *идеальными* представлениями о свободном содружестве, пока *реальное* развитие не стало вносить весьма существенные поправки в эти представления.

Мусоргский прекрасно понимал важную роль кружка в движении новой русской музыки,— тем более не мог довольствоваться готовыми мнениями или непрекословными приговорами «старших» — Балакирева, Стасова, Кюи. Чутко прислушиваясь к ним, он все же по-своему оценивал события общественной и музыкальной жизни. И если самостоятельность его суждений в те годы еще не означала идейно-творческой зрелости, то их *проницательность*, во всяком случае, свидетельствовала об интенсивном развитии его критического мышления.

Характерна в этом отношении принципиальная позиция Мусоргского в споре о серовской «Юдифи», постановка которой весной 1863 года привлекла всеобщее внимание. В широкой публике опера Серова пользовалась шумным успехом; восторженно приняли ее и многие видные деятели литературы и искусства. Однако не все. Даргомыжский отнесся к ней сдержанно, а старшины кружка — Балакирев и особенно Стасов — враждебно.

Мусоргский присутствовал на премьере «Юдифи» (16 мая) в Мариинском театре, где встретил Стасова, крайне возбужденного, и откровенно высказал ему свои непосредственные впечатления от оперы. Произошел разговор, получивший своеобразное отражение в письме Стасова к Балакиреву, находившемуся тогда в Пятигорске. В длинном послании (наутро после премьеры), бурно изливая свое возмущение и «Юдифью» и ее успехом у публики («толпы-холопки»), Стасов между прочим писал: «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

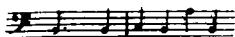
настоящей глубины понимания, из глубины захваченной, взволнованной души. Все у него вяло, бесцветно. Мне кажется, он совершенный идиот. Я бы вчера его высек, мне кажется, оставить его без опеки, вынуть его вдруг из сферы, куда Вы насильно его затащили, и пустить его на волю, на свою охоту и свои вкусы, он скоро зарос бы травой и дерном, как все. У него ничего нет внутри»²². Балакирев, знавший тогда только первый акт «Юдифи», отвечал Стасову более спокойно, стараясь быть «беспристрастным», однако в общем согласился с его оценкой оперы Серова. Относительно же Мусоргского высказался с удручающим лаконизмом: «Мусоргский почти идиот»²³.

Горько вспоминать эти несправедливые осуждения друзей, но умолчать о них нельзя. Они возникли не случайно (в том убеждают нас и факты, приведенные ранее). Острота момента лишь усилила резкость проявления «опекунской» нетерпимости Балакирева и Стасова, не позволившей им объективно разобраться в существе дела. Между тем Мусоргский, на которого они так ополчились, судил гораздо проницательней. Уехав вскоре после первых представлений «Юдифи» в Торопец (по делам имения матери), он отправил оттуда Балакиреву большое письмо (10 июня 1863 г.) с глубоко содержательным разбором оперы Серова. Это письмо, плод раздумий наедине с самим собой, представляет интерес исключительный, и на нем стоит остановиться.

В своем разборе «Юдифи» Мусоргский строго критичен, порой — словно из сочувствия к адресату — подчеркнуто критичен. Но его критика совершенно свободна от субъективной неприязненной предвзятости. «Во всяком случае Юдифь,— констатирует он в начале письма,— первая после Русалки серьезно трактованная опера на русской сцене» (одного такого утверждения, видимо, было достаточно, чтобы возбудить гнев Стасова и Балакирева). Мусоргский дважды слушал «Юдифь», однако не претендует на окончательный приговор: «трудно по первым впечатлениям судить о достоинстве оперы». Многое в ней

ему не нравится, иное оспаривается; и все же *чем-то* «Юдифь» взволновала его, вызвав размышления об опере — они-то и представляют для нас главный интерес.

Характеризуя замысел, сюжет и музыку оперы (все нотные примеры из партитуры — по памяти!), Мусоргский выказывает чуткость эмоционального восприятия и ясность эстетических суждений ума, проникающего в творческие *намерения* автора, распознающего удачное и неудачное в их *осуществлении*. Замысел «Юдифи», *идея* народной героической оперы привлекает Мусоргского. Он чует реальные возможности творческого воплощения замысла в музыкальной драме, остающиеся неиспользованными. Так, касаясь экспозиции первого акта «Юдифи», Мусоргский пишет: «я замечу здесь важное упущение, сделанное Серовым. 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...». Мусоргский справедливо критикует Серова за недостаток психологической глубины и правды выражения в музыкально-сценической обрисовке народа и главных действующих лиц. Но вот заключительный эпизод первого акта «Юдифи», где образ народа раскрывается с неожиданной силой впечатляющего драматизма, приковывает внимание Мусоргского: «Самый кончик первого акта прекрасен, — замечает он. — Народ проклинаящий, народ свирепеющий в *fugatto*²⁴, теряет последнюю надежду, последнее сознание своих сил — бессильный, он отдается одному чувству, — какой-нибудь сверхъестественной помощи; резкий пере-

ход к *pianissimo* (квинты в басах при этом как-то особенно, *мистично* звучат); — это какая-то *торжественная затишь*, так и не закончивающаяся, и это прекрасно; впечатление верное, хорошее — это лучшее место в опере». Народ проклинаящий, народ свирепеющий и отчаявшийся в надежде на спасенье... — Мусоргский увлечен, захвачен этой драматической сценой, оставившей в его художническом сознании глубокую мету.

Все остальное в опере для него несравнимо слабее. Во втором акте он выделяет лишь большую арию Юдифи («декламация смешна, но настроение хорошее, инструментовка мила и поэтична»), отчасти сцену с Аврой («складывается *un duettino* — естественно и умно»); в третьем — марш Олоферна (антракт — «ординарный, но недурно инструментованный») и песню одалисок. Вместе с тем он решительно критикует вялость драматургии, медлительность действия, пристрастие к чисто внешним сценическим эффектам («...проходят верблюды, проезжают войска; вся — Скрибо-Галеви-Мейерберовщина поднята балаганными усилиями Серова на ноги — *марш Олоферна* — в 2 оркестра»).

В четвертом акте оперы, по мысли Мусоргского, драма бурных страстей (оргия, убийство Олоферна) смещается шумной мелодрамой. Вновь упущены громадные возможности творческого воплощения увлекательного замысла, особенно в сцене опьянения Олоферна: «какое широкое поле для музыканта пирующий сенсуалист-деспот, — восклицает Мусоргский, — как интересно можно было бы обставить в оркестре сцену галлюцинаций. — Ничего этого нет, — одна пошлая французская мелодрама с Вагнеровскими завышениями скрипок. — Сцена убийства Олоферна опять мелодрама, но оч. эффектная». Впрочем, и тут драматургически верный штрих не ускользает от внимания Мусоргского. «Во время этой сцены, — замечает он, — в оркестре идут *réminiscences* арии 2-го акта: «и алмаз и жемчуг на главу возложу», дельно напоминающие Юдифи ее долг». Наблюдение не случайное. Разбирая оперу, Мусоргский постоянно обраща-



ется к оркестру, рассматривая его как органичный элемент драмы.

Оперные идеалы Серова-критика хорошо известны Мусоргскому, более того — близки ему. Ведь именно Серов, страстно боровшийся за жизненную правду искусства, теоретически обосновал принципы реализма и народности музыкальной драмы; именно он восставал против оперной условности, мишурных эффектов мелодрамы, утверждая, что «область сценической музыки не в шумных хорах и вакханалиях, а в глубокой психологии...»²⁵.

В этом свете отчетливо вырисовывается и отношение Мусоргского к «Юдифи». Отмечая достоинства оперы, он беспощаден к ее недостаткам, обнаруживающим несоответствие между эстетическими идеалами автора и их претворением. Смелые, новаторские намерения Серова способны увлечь Мусоргского, но их осуществление во многом представляется ему ограниченным и даже рутинным. Идея «Юдифи» волнует и влечет его, образ главной героини совершенно не удовлетворяет. «Сама Юдифь не верна в опере,— пишет он.— Юдифь по смыслу своего поступка *баба*

хоть куда, с размаха рубит голову Олоферна — к чему ж здесь арфы и нежная идеальная инструментовка? Я ни слова не скажу про *Andantino* арии 2-го акта «и жемчуг и алмаз на главу возложу, я у солнца возьму золотые лучи!» — здесь она собирается *пленять* Олоферна — арфа и идеальность уместны. — Но к чему это идеальничанье в увертюре и некоторых эпизодических сценах в опере; идея Юдифи *не нежно-женственная*; это идея героизма, силы, энергии!».

Небезынтересно отметить, что арфы в сцене Юдифи с головой Олоферна озадачили и Тургенева, на которого опера в целом произвела громадное впечатление. «Главная сцена, изображающая убиение Олоферна, меня прямо поразила, — писал он Полине Виардо. — Но представьте себе, — я вижу отсюда, как вы смеетесь, — представьте, что в пятом действии Юдифь является с головой своего господина в руке, показывает народу и тут же поет арию с аккомпанементом арф!». Однако для Тургенева это лишь один из курьезных эпизодов. Музыка оперы его покорила: «в ней чувствуется какое-то дыхание страсти и величия, и в этом проявляется в высшей степени интересная и даже оригинальная музыкальная личность»²⁶. Для Мусоргского, напротив, подобные эпизоды и сцены, противоречащие *принципам реализма* оперной драматургии, имеют решающее значение в оценке целого. Тут он склонен скорей преувеличить недостатки, нежели простить их, — в нем вырабатывается художническая непримиримость к любым погрешностям против правды выражения, правды характера в музыке.

В этом отношении он находит в «Юдифи» немало уязвимых мест. «Вообще опера изобличает недостаток творческой фантазии автора, — замечает Мусоргский; — притом в ней много промахов, которые я назову *музыкальными анахронизмами*. — Например: Евреи (я часто слышал эти штучки) валяют без церемонии католические органнне секунды



в этом роде, тогда как об органе они понятия не имели. Известно, что долгое время уже в христианской музыке не только секунды, терции считались непозволительным диссонансом;— но отбросив в сторону эти общеизвестные музыкантам вопросы — не следовало уже потому *напихивать* в еврейский спиритуализм этих приторных секунд, что они носят на себе исключительную физиономию хоральных, органных партий в том виде, как они употреблены Серовым.— Пора перестать обращать евреев в христианство или *католицизировать* их.— Мендельсон в Аталии (Наталке) хватил католический хорал — на то он Мендельсон, на то он рутинер, — а Серов, поклонник *Zukunft'smusik* * туда же заехал — *зачем?* Нет, уж если *вольничать*, так отрешись навсегда от этой *гнилятины*» ²⁷. Суждение весьма характерное и касается важной проблемы. По сути дела, Мусоргский ставит вопрос о строгой достоверности национального языка и стиля исторической оперы, как об одном из требований реализма, которое, кстати сказать, теоретически обосновано было именно Серовым. И тут, вольно или невольно, Мусоргский опирается на Серова-критика, обрушиваясь на промахи и упущения Серова-композитора.

Разбор «Юдифи» вызван не только желанием поделиться впечатлениями от нашумевшей премьеры. Идея оперы — «идея героизма, силы, энергии» — затронула творческое воображение Мусоргского, заставила вновь задуматься над собственными поисками и замыслами, еще не определившимися, но уже зреющими в сознании. Вот что побуждает его к столь пристальному анализу языка, стиля и образов «Юдифи».

Сбрасывая грубоватую позолоту пышной оперной условности, он ясно видит новаторские намерения автора, выделяет обещающие творческие находки и остро подчеркивает упущенные возможности реального, психологически глубокого воплощения сюжета и характеров драмы в музыке. Большую идей-

* Т. е. поклонник «музыки будущего» (нем.).

но-художественную задачу оперы Мусоргский не может признать выполненной. Но творческий опыт Серова для него интересен и во многом поучителен. Размышления, навеянные слушанием и разбором «Юдифи», не останутся втуне — они скажутся, и очень скоро, в формировании замысла музыкально-драматической композиции «Саламбо».

Драгоценный мыслительный материал, составляющий содержание письма Мусоргского, воочию свидетельствует о его умении проникать в самую суть явлений современной музыки. И что ж, в своих суждениях, пусть даже порою спорных, он и скромнее и мудрее мудрейших опекунов, способных в порыве минутного раздражения назвать его «почти идиотом». Нетерпимость к неугодным мнениям легко заглушает кроткий голос разума.

В кружке «старшие» склонны были считать Мусоргского «незрелым» и «мало подающим надежды» главным образом потому, что он трудно поддавался балакиревским внушениям, действовал по-своему, увлекаясь и отвлекаясь «посторонними» задачами; его замыслы часто казались сумбурными, наброски и пьесы корявыми, а высказываемые им взгляды по меньшей мере странными. Самое же странное заключалось, по-видимому, в том, что и Мусоргский чисто-сердечно признавал многое в своих опытах незрелым, а все же упорствовал. Он видел в них не только «белиберду» и «охлаботину» (любимые балакиревские словечки), но и чем-то дорогие ему, хоть и слабые еще, ростки нового.

Он не ошибался. И то, что эти ростки вызревали в почве, взрыхленной киркою Балакирева, роднило Мусоргского с ним и с кружком, а в то же время и беспокоило, ибо он чувствовал, что малоприметные ростки легко могут быть примяты тою же киркой... Вот чего не хотел он допустить; значит, должен был действовать, добывая знание и умение собственными силами, и это было одним из важных стимулов рано проявившегося в нем стремления к самостоятельности развития. Кружок служил ему необходимой опорой — вне коллектива друзей он вообще не мыслил

развития; однако рамки кружка становились тесноваты...

*

Лето шестьдесят третьего года, проведенное, как обычно, на Псковщине — в Торопце и близлежащих селах, — было для Мусоргского трудным и тревожным. Обстоятельства неустроенной жизни, на пороге которой маячила нужда, не давали возможности сосредоточенно заниматься творчеством.

Массу времени и сил отнимали утомительные разъезды и хлопоты по имению — дела пришли в упадок. Разобраться по-хозяйски в них он не умел; одно было ясно: дела очень плохи, «надо окончательно вступать на служебное поприще».

Материальная бедственность заставляла принять это решение. И теперь необходимость толкаться в присутствиях, видаться с присноблаженными помещиками и посредниками особенно тяготила его: «...и скучно, и грустно, и досадно, и чорт знает что такое!.. и нужно было управляющему напакостить в имении, — пишет он Ц. Кюи, — Думал заняться порядочными вещами, а тут производи *следствие*, наводи *справки*, толкайся по разным полицейским и не полицейским управлениям. Куда как много впечатлений!..». О нравах местных «господ дворян» он говорит с щедринским сарказмом: «И что у нас за помещики! что за плантаторы! Обрадовались заведенному в городе клубу и чуть ли не каждый день собираются туда *пошуметь*. Дело начинается со *спичей*, *заявлений* Г-м Дворянам и доходит всякий раз чуть не до драки, хоть полицию зови. У одного из главных крикунов постоянные стычки с посредником, посредник — это его *bête de somme**; крикун разъезжает по городу и собирает Христа ради подписочки для удаления посредника. Другой крикун, *скорбный разумом*, за неимением достаточной силы убеждать, скрепляет свои доводы

* выючное животное (фр.).

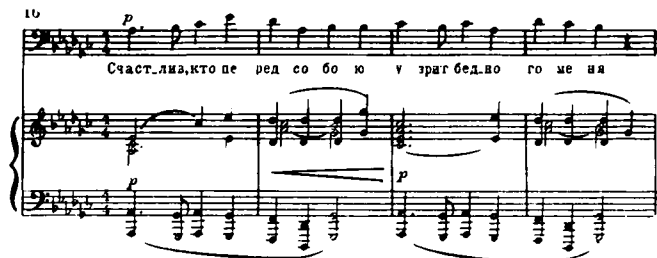
поднятыми вверх кулаками, которые рано или поздно *попадут по назначению*. — И все это происходит в дворянском собрании, и с этими господами встречаешься каждый день, каждый день они вас слезливо мучат *утраченными правами, крайним раззорением...* вопль и стоны и скандал! Позволены дворянам собрания — они и *собираются*; позволено им ратовать о своих делах и делах земства — они и *ратуют*, да еще как, с кулаками и крепкими словами... — А я, многогрешный, *вращаюсь в оной, вышеописанной ретирадной атмосфере*»²⁸.

Пасмурные настроения охватывали Мусоргского среди чужих людей и опостылевших дел. Но, как видим, и в трудные дни невзгод его не покидало живое чувство юмора — добрый признак щедрости душевных сил. Он не хотел унывать, да и некогда было. Иные заботы и тревоги волновали его. Внутренне он жил уже планами будущего, размышляя о предстоящих переменах своего бытия и подготавливая себя к ним.

Как ни тягостна была «ретирадная атмосфера» торопецкой сутолоки, Мусоргский урывал время и для творческой работы. Удавалось это не часто, сочинял он немного. Все же тем летом написаны были три прекрасных романса: «Песнь старца» — из «Вильгельма Мейстера» Гёте, «Царь Саул» — на слова Байрона (в переводе П. Козлова) и «Расстались гордо мы» («Но если бы с тобою я встретиться могла») — на слова В. Курочкина. Первые два романса посвящены Александру Опочинину, третий — Надежде Опочининой.

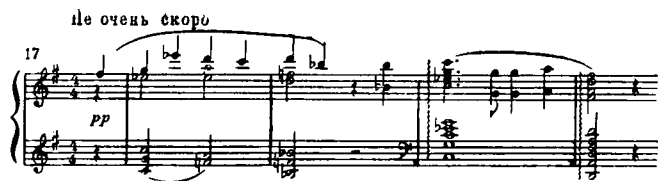
Эти небольшие вокальные пьесы, возникшие в часы уединенных раздумий, различны и по содержанию и по характеру. В каждой обозначается тонким контуром какая-то новая грань художнического мирозерцания Мусоргского. «Песнь старца» — реальное воплощение романтического образа странствующего арфиста, нищего певца, в печальных словах которого слышен *зов искусства*, отрешенного от мелочной житейской суеты. «Счастлив, кто перед собою узрит бедного меня; он поплачет надо мною,

а о чем, не знаю я». Именно это место и в музыке романса —



Мусоргский выделял как наиболее удавшееся («вышло недурно по фразе»). Символический смысл гётевского стихотворения он претворил в живой интонационной конкретности песенного образа. В гибком речитативном движении простого русского напева он сумел правдиво выразить суровую и трогательную человечность одинокого певца-скитальца. «Содержание слов Гёте — *Нищий*, кажется из Вильгельма Мейстера; *нищий мою музыку может петь без зазрения совести*, — я так думаю»²⁹, — писал он не без внутренней гордости, сознавая, что постиг жизненную реальность интонационного воплощения гётевского образа. «Песнь старца» сочинена была быстро (в середине июня), но затем тщательно отделявалась. В окончательном виде Мусоргский записал ее 13 августа 1863 года в селе Канищево.

Почти одновременно закончен был совсем иной по мысли и по настроению романс — «Но если бы с тобою я встретиться могла» («Расстались гордо мы»; записан 15 августа того же года в селе Волок). Это новая страница «лирического дневника» Мусоргского, посвященная Надежде Петровне Опочининой. В музыке романса с глубокой экспрессией раскрывается и горечь разлуки, и почти страдальческая нежность затаянного чувства, взволнованного дальним зовом любви. Он звучит в проникновенной мелодии-теме вступления (рефрен), неожиданно предвосхищающей интимную лирику Чайковского:



Рядом с этими романсами возвышается «Песнь Саула перед боем» (на слова Байрона — из «Еврейских мелодий»), воплотившая героический образ библейской легенды. Монолог Саула-полководца, обращенный к воинам и наследнику-сыну перед решающей битвой с врагом, одухотворен зовом чести и долга — победа или смерти! Музыка, дышащая пафосом мужества и силы, исполнена внутреннего драматизма. В боевой песне Саула Мусоргский великолепно передал и властный порыв к победе, и смутное предчувствие смерти, и горделивое бесстрашие перед ней. Стасов не без основания выделял это сочинение как «лучший и совершеннейший романс первого периода», неизменно оставляющий «впечатление силы, страстности, красоты и увлечения»³⁰. Добавим, что в музыке «Царя Саула» узнаются черты, роднящие ее с героикой народных сцен «Эдипа», — черты, которые получают со временем новое развитие в крупных музыкально-драматических композициях Мусоргского.

«Песнь Саула перед боем» задумывалась для голоса с оркестром (что отмечено и в оригинале). Но инструментована была лишь через пятнадцать лет.

•

Возвратившись осенью 1863 года в Петербург, Мусоргский удивил друзей и знакомых неожиданной переменой. Он обосновался в «коммуне». Мусоргский и пятеро его товарищей из среды демократически настроенной молодежи (братья Логиновы — Вячеслав, Леонид и Петр, Николай Лобковский и Николай Левашев) составили своеобразный кружок «свобод-

рывки из опер. Таких маленьких товарищеских «сожиганий» было тогда немало в Петербурге, а может быть, и в остальной России. Всех товарищей в настоящем кружке было шестеро: все шестеро уже умерли, значит, можно, не нарушая ничьей скромности, назвать их по именам. Тут были три брата Логиновых (Вячеслав, Леонид и Петр), Николай Лобковский, Левашев и Модест Мусоргский. Все это были люди очень умные и образованные; каждый из них занимался каким-нибудь любимым научным или художественным делом, несмотря на то, что многие из них состояли на службе в Сенате или министерствах; никто из них не хотел быть празднен интеллектуально, и каждый глядел с презрением на ту жизнь сибаритства, пустоты и ничегонеделанья, какую так долго вело до той поры большинство русского юношества. Все шестеро до тех пор жили, как и Мусоргский, среди семейств своих, но теперь нашли нужным все переменить и жить иначе. Кончилась жизнь семейная, полупатриархальная, с старинным хлебосольством, с кормлением и угощением, вроде первого жизненного правила, чего-то вроде священного обряда, всякого знакомого, забредшего от нечего делать в гости; началась жизнь интеллектуальная, деятельная, с действительными интересами, с стремлением к работе и употреблению себя на дело. И те три года, что прожили на новый лад эти молодые люди, были, по их рассказам, одними из лучших во всю жизнь. Для Мусоргского — в особенности. Обмен мыслей, познаний, впечатлений от прочитанного накопили для него тот материал, которым он потом жил все остальные свои годы; в это же время укрепился навсегда тот светлый взгляд на «справедливое» и «несправедливое», на «хорошее» и «дурное», которому он уже никогда впоследствии не изменял. Во многих местах текста его романсов и в особенности в либретто оперы «Борис Годунов» ясны следы юношеского, горячего, благородного настроения, прочно заложенного еще во времена товарищеского «сожигания» с друзьями 1863—1866 годов»³¹. В. Стасов, к сожалению, не щедр на подробности

и не во всем точен — он писал по памяти о событиях почти двадцатилетней давности; тем не менее его рассказ — живое свидетельство современника — представляет для нас интерес исключительный.

Известно, что с осени 1863 года, вскоре после появления в печати романа Чернышевского «Что делать?», в Петербурге, в Москве и других городах стали возникать кружки-«сожития» передовой молодежи, именовавшиеся «коммунами» (знаменская коммуна В. Слепцова, пречевская — Артура Бенни, артель тринадцати молодых художников во главе с И. Крамским, порвавших с Академией, и т. д.). Различны они были и по составу, и по профилю, и по характеру деятельности; «не только для совместного житья, а и для общей работы соединялись тогдашние «новые люди» в коммуны», — замечает К. Чуковский³². Разумеется, было бы наивно говорить об этих кружках-сожитиях, как о коммунах в прямом смысле слова; их надо рассматривать в контексте общественного движения той эпохи. В большинстве своем они были далеки еще от идеала, который рисовался Чернышевскому. Но им свойственно было искреннее *стремление к этому идеалу*, свободно и разнообразно проявлявшееся, — вот что надобно подчеркнуть.

Роман «Что делать?», написанный Чернышевским в каземате Петропавловской крепости и опубликованный в весенних номерах журнала «Современник» за 1863 год (март, апрель, май), воспринят был в русской литературе как манифест революционной борьбы за социальное переустройство человеческих отношений, человеческого общества. Роман о «новых людях», исполненных неистребимой веры в светлое будущее, одушевленных горделивым стремлением приблизить это будущее, быстро завоевал громадную популярность; он стал библией для демократической молодежи.

Литература того времени не знала успеха, подобного тому, которым пользовался роман Чернышевского. «Книгой «Что делать?», — вспоминал И. Репин, — зачитывались не только по затрепанным

экземплярам, но и по спискам, которые сохранялись вместе с писанной запрещенной литературой и недо-зволёнными карточками «политических»³³. Идеи романа воодушевляли читателей, образы его героев служили примером для подражания.

— Поднимайтесь из вашей трущобы, друзья мои, поднимайтесь, — призывал Чернышевский, — это не так трудно, выходить на вольный белый свет, славно жить на нем, и путь легок и заманчив, попробуйте: развитие, развитие. Наблюдайте, думайте, читайте тех, которые говорят вам о чистом наслаждении жизнью, и о том, что человеку можно быть добрым и счастливым. Читайте их — их книги радуют сердце, наблюдайте жизнь — наблюдать ее интересно, думайте — думать завлекательно...

— Будущее светло и прекрасно, — страстно убеждал он. — Любите его, стремитесь к нему, работайте для него, приближайте его, переносите из него в настоящее, сколько можете перенести: настолько будет света и добра, богата радостью и наслаждением ваша жизнь, насколько вы умеете переносить в нее из будущего³⁴...

Развитие, развитие! Молодежь горячо отозвалась на призыв Чернышевского к деятельному развитию, интеллектуальному и нравственному совершенствованию в труде и борьбе за новую, лучшую жизнь. И воплощенные в романе «Что делать?» образы «новых людей» — простых тружеников, преданных общему делу, и увлекательно описанные формы коллективного труда и быта — все это служило живым, наглядным примером. Ему следовали с пылом молодости, не слишком задумываясь над трудностями теоретической и организационной подготовки. Проще всего оказалось перенести из будущего в настоящее вольное название «коммуна» — и оно как-то само собой утвердилось за многими стихийно возникшими артельными товариществами и кружками-сожитиями. В условиях российской действительности того времени движение это, конечно, не могло быть долговечным (тем более, что и за ним следило неусыпное око полиции). Но дело свое оно сделало, способствуя идей-

ному сплочению и развитию нового поколения передовой русской интеллигенции.

Примечательно, что Мусоргский оказался среди первых участников этого своеобразного движения демократической молодежи. Правда, устроенная им совместно с пятью товарищами «коммуна» была не более чем дружеское сожитие с целью интеллектуального развития и нравственного самовоспитания в духе идей Чернышевского. Но на подобных же началах большею частью создавались кружки-сожития, именовавшиеся «коммунами».

— Развитие, развитие... Роман «Что делать?» произвел на Мусоргского сильнейшее впечатление. Мало сказать, что он был увлечен этим произведением (как увлечен был им, увы, ненадолго, Балакирев³⁵). Мы знаем, как остро, порой мучительно остро волновал Мусоргского тревожный вопрос *что делать?* В романе Чернышевского он искал ответа и слышал прямой призыв к конкретным действиям и — готов был приступить к ним. По всей вероятности, еще в мае 1863 года (до отъезда в Торопец) он встречался с братьями Логиновыми, Левашевым, Лобковским (которых хорошо знал ранее) и беседовал с ними об устройстве совместного житья в «коммуне»³⁶. Летом, «вращаясь в ретирадной атмосфере» торопецких трущоб, он с особенной силой почувствовал необходимость обновляющей перемены образа жизни. Осенью, вернувшись в Петербург, он осуществил свое намерение.

Содержательная, интеллектуально насыщенная жизнедеятельность в импровизированной «коммуне» тесно сблизила Мусоргского и его товарищей. Тут воцарилась атмосфера свободомыслия, полного равноправия и взаимного доверия, располагавшая к плодотворному труду. Правда, чисто практическая, хозяйственная сторона «коммунального быта» оставляла желать лучшего. Но на это, по молодости, не обращали внимания. Избранная форма совместного житья определялась прежде всего стремлением к деятельному развитию, многообразием духовных запросов.

Обширный круг интересов — художественных, научных, общественно-политических — исключал какую бы то ни было замкнутость. Самостоятельные занятия, опыты и наблюдения вносили нечто новое в дружеские беседы и споры. Сосредоточенность внутренней жизни поддерживалась общением с передовыми деятелями культуры, с кружками студенческой молодежи. Вполне вероятно, что устанавливались связи и с некоторыми «коммунами», близкими литературе и искусству (например, со Знаменской «коммуной» В. Слепцова, которую, кстати сказать, посещали А. и В. Серовы³⁷). Общительность была органической потребностью их существования.

Обосновавшись в «коммуне», Мусоргский испытал чувство обновления. Жизнь в коллективе пришлась ему по сердцу. Она не нарушила дружественных отношений с балакиревским кружком, пожалуй, даже выровнила их. В Мусоргском укреплялось сознание творческой самостоятельности и — ответственности. Он понимал, что предстоят трудности, и немалые. С тяготившими его делами и заботами по имению он решил покончить, отказавшись от своей доли наследства в пользу брата Филарета. Чтобы обеспечить себе самые необходимые средства к существованию, он вынужден был вновь поступить на службу. Неизбежность этого шага Мусоргский предвидел еще летом (о чем тогда же писал Балакиреву) — иного выхода не было, и он приготовился мужественно нести бремя чиновничьей «карьеры». 1 декабря 1863 года началась его служба в Инженерном департаменте. Тем не менее он занимался творческой и самообразовательной работой активно и целеустремленно.

Два с лишним года прожил Мусоргский в обществе друзей по «коммуне», и это были годы плодотворного духовного роста. Дело не в том, что теперь только (как утверждает В. Стасов) началась интеллектуальная жизнь Мусоргского. Нет, она началась значительно раньше. Но именно теперь обрела все более четкую, уверенную *идейную направленность*.

Чтение, собеседования, споры, «обмен мыслей, познаний, впечатлений от прочитанного» — все это было и увлекало Мусоргского еще с первых лет занятий в балакиревском кружке, и все это вносило «бродильный элемент» в исподволь накапливаемый мыслительный материал. Напомним сказанное выше: увеличивалась сумма приобретаемых *сведений*, разнородных и часто разноречивых; Мусоргский же искал и добивался ясного *знания*.

Этот сложный процесс продолжался и теперь, но интеллектуальная жизнь в «коммуне» обусловила новую качественную особенность идейного развития Мусоргского. Он все глубже проникался «преобладающей думой эпохи», получившей столь яркое выражение в могучей проповеди Чернышевского. Ее значение в идейно-творческом самовоспитании Мусоргского неуклонно возрастало: живой отклик находило в ней многое из его наблюдений, чувствований, раздумий, и многое постепенно прояснялось в его стихийных влечениях под воздействием смелой революционной мысли Чернышевского. И прав был В. Стасов, говоря, что именно теперь в Мусоргском «укрепился навсегда тот светлый взгляд на «справедливое» и «несправедливое», на «хорошее» и «дурное», которому он уже никогда впоследствии не изменял». Именно теперь утверждались этические и эстетические воззрения Мусоргского, осознавалась руководящая идея его художнической жизнедеятельности.

Развитие Мусоргского, проявляясь в исключительной многосторонности духовных интересов, концентрировалось в идейно-творческой проблематике передового музыкального искусства современности. Сюда тянулись зримые и незримые нити его размышлений и наблюдений, исканий и опытов. И тут все более отчетливо сказывалось влияние эстетического учения Чернышевского.

С его знаменитой диссертацией «Эстетические отношения искусства к действительности» (первое издание которой вышло в 1855 г.) Мусоргский познакомился, вероятно, еще в раннюю пору занятий в ба-

лакиревском кружке. Позднее, очевидно, в период жизни в «коммуне», он серьезно изучал этот труд (в 1865 г. появилось второе издание «Эстетических отношений», возбудившее новую волну острой полемики).

Выше говорилось уже о промадной роли эстетики Чернышевского в формировании передовой, демократической идеологии шестидесятых годов, о ее возрастающем воздействии на русскую художественную жизнь, на развитие искусства и мысли об искусстве. «Это была целая проповедь гуманизма, — писал Н. Шелгунов, — целое откровение любви к человечеству, на служение которому призывалось искусство. Вот в чем заключалась влекущая сила этого нового слова...»³⁸. Мусоргский, естественно, не мог остаться безучастным к этому новому и смелому слову о сущности и жизненном назначении искусства. Не сохранились, к сожалению, его непосредственные высказывания об эстетике Чернышевского, но весь строй эстетических воззрений Мусоргского, складывавшихся в шестидесятые годы, неопровержимо свидетельствует об их близком родстве со взглядами и — шире — с учением великого русского просветителя и революционного демократа. Подчеркнем тут же: речь идет о *родстве*, а не *тождестве*. Мусоргский шел своим путем и как художник развивался самостоятельно. Но, быть может, именно Чернышевскому он был во многом обязан самостоятельностью своего развития.

Чернышевского обвиняли в том, что он, якобы чуждый искусству, безжалостно разрушал эстетику (Мусоргского позднее обвиняли в пристрастии к прубому натурализму и в безжалостном нарушении эстетических правил!). Это было заблуждение, наивное до нелепости. Чернышевский разрушал не эстетику — он ее строил, — а старые каноны идеалистической эстетики. Он отбрасывал педантский хлам жреческой теории «искусства для искусства», чтобы расчистить широкую дорогу *искусству для человека*. Утверждая: «прекрасное есть жизнь», — он отрицал абстрактную красоту вне жизни ради — жизненной красоты, одухо-

творенной идеалами добра и справедливости. Он убежденно доказывал, что жизнь выше, богаче, полнее искусства; мир идей и, следовательно, мир прекрасного, говорил он, начинается только с областью жизни. И подчеркивал: что портит жизнь, то портит и красоту, и, стало быть, пагубно для жизни и для искусства. Все это отвечало художническим побуждениям Мусоргского.

Эстетическая теория Чернышевского была насыщена большим социальным содержанием, направлена к решению насущных задач современности, она звала к действию, к борьбе во имя торжества прекрасной жизни — «жизни, как она должна быть». Возвеличивая жизнь, Чернышевский вовсе не хотел принизить искусство. Напротив, подчеркивал огромную его роль в преобразовании и совершенствовании действительности, в интеллектуальном, этическом и эстетическом развитии людей. Но искусство — средство, а не цель (или самоцель). Оно должно быть для человека «учебником жизни». И сфера искусства не ограничивается областью прекрасного, но обнимает «все чувства, все стремления, от которых может волноваться сердце человека». Назначение искусства — правдиво воспроизводить в живых образах все существенное (типичное, характерное) в жизни, объяснять изображаемые явления действительности и, что особенно важно, *выносить над ними свой приговор* ³⁹.

Так, по мысли Чернышевского, в эстетических отношениях к действительности *искусство становится в число нравственных двигателей человека*. Рассматривая, вслед за Белинским, искусство как служение передовым идеалам современности, как деятельность, направленную на «улучшение жизни», на благо человека, он тем самым возвышал и реальное значение искусства, и роль художника — мастера, мыслителя, борца.

Здесь нет надобности вдаваться в подробный критический разбор эстетической теории Чернышевского. Ограничимся пока этим — по необходимости кратким — напоминанием некоторых основных ее положений.



Мусоргский.
Скульптура Г. Гликмана

ний: их своеобразное преломление заметим мы и в развитии художнических взглядов Мусоргского.

В процессе этого развития со временем определится главный, по выражению самого композитора, «руководящий принцип» всей его творческой деятельности: *искусство есть средство для беседы с людьми, а не цель*⁴⁰. Такова «формула его художественного profession de foi» («символа веры»), возникающая как параллель известному тезису эстетики Чернышевского.

Жизнь, вся правда жизни для Мусоргского — главная тема, главное содержание искусства, живой беседы с людьми. Это отразится во многих высказываниях композитора, и особенно ярко в его знаменитом постулате: «*Жизнь, где бы ни сказалась; правда, как бы ни была солонá; смелая, искренняя речь к людям à bout portant [в упор], вот моя закваска, вот чего хочу и вот в чем боялся бы промахнуться. Так меня кто-то толкает и таким пребуду*»⁴¹. Он сознает, что искусство не может ограничиться областью прекрасного, и прямо утверждает: «Художество должно воплощать не одну красоту»⁴². В нем вырабатывается широкий, действенный взгляд на призвание художника: быть всегда в гуще жизни, словом и делом своим бороться за ее преобразование. «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»⁴³. И мысль Чернышевского о высоком назначении искусства — не только объяснять явления действительности, но и выносить над ними приговор, — найдет в Мусоргском горячего последователя: «вдохновенный художник *всегда* судья нелицемерный...»⁴⁴.

Приводя эти характернейшие высказывания Мусоргского, относящиеся уже к первой половине семидесятых годов, мы видим реальную перспективу его идейного развития, проникнутого революционным духом эстетики Чернышевского.

Ясно, что взгляды, составившие идейно-художественное credo зрелого Мусоргского, сложились и от-

кристаллизовались не сразу — они должны были пройти испытание временем, опытом жизни, дать «всходы» в живой практической деятельности. Ясно вместе с тем, что одним из важнейших источников развития этих взглядов было эстетическое учение Чернышевского. Критически воспринятое и по-своему конкретизированное Мусоргским применительно к современным задачам музыкального искусства, оно стало жизненно необходимым ингредиентом его художнического мировоззрения.

Сосредоточенная интеллектуальная работа в «коммуне», сопряженная с деятельностью в балакиревском содружестве, с новыми композиторскими опытами и планами, подготавливала Мусоргского к осуществлению больших, исподволь вызревавших замыслов.

Глава четвертая

«САЛАМБО»

И пусть свободы песнь раздастся.
Местью за рабство пусть отдается.
На смерть тиранам жадным!

Мусоргский

(Боевая песнь ливийцев)

Творческая деятельность Мусоргского в товарищеской «коммуне» развивалась, быть может, не так интенсивно как хотелось, но в высшей степени интересно и разнообразно. В то время он увлеченно работал над оперой «Саламбо» по роману Флобера. Тогда же написал он песни и романсы, поражающие неожиданными контрастами тем, сюжетов и жанровых характеристик — «Дуют ветры, ветры буйные» (русская песня Кольцова), «Ночь» (романс-фантазия, стихи Пушкина), «Калистрат» (этюд в народном стиле, слова Некрасова), «Молитва» (Лермонтов), «Отверженная» (опыт речитатива, слова Гольц-Миллера), «Спи, усни, крестьянский сын» (колыбельная из «Воеводы» Островского), дуэт «Я в субботу затеплю свечу» (переложение тосканской народной песни «Ogni sabato»), наконец, фортепианные пьесы — «Из воспоминаний детства», «Дума», скерцо «La sarciscieuse» («Шалунья»)... Сочинения столь разнородные и далеко не равноценные, кажется, менее всего го-

ворят о гармоничности творческого развития композитора в те памятные годы; и все же оно было глубоко органично.

Главное внимание Мусоргского устремлено было тогда к «Саламбо» — историко-героической опере о восстании наемников и рабов в древнем Карфагене (III век до нашей эры) и о трагической любви вождя восстания, ливийца Мато, к загадочной Саламбо, дочери Гамилькара.

Роман Гюстава Флобера вышел в свет в конце 1862 года. Через несколько месяцев в летних номерах «Отечественных записок» за 1863 год (июнь—июль) был опубликован русский перевод «Саламбо». Сочинение великого французского реалиста, автора «Мадам Бовари», произвело громадное впечатление на Мусоргского и его друзей. Роман «исторических мечтаний», как называл «Саламбо» Флобер, стал одной из их любимейших книг. Она возбудила творческое воображение Мусоргского. Осенью 1863 года, т. е. в начале его жизни в «коммуне», у него сложился замысел большой оперы.

О возникновении этого замысла В. Стасов рассказывает так: «В числе книг, читанных сообща в «коммуне», был роман Флобера «Саламбо»... Все «товарищи» были восхищены его картинностью, поэзией и пластичностью; Мусоргского же больше их всех поразила сильный восточный колорит, присутствующий в этом романе, восточный колорит, к воспроизведению которого он так стремился в продолжение всей своей жизни, точно так же, как и все ближайшие его друзья и товарищи, принадлежащие к новой русской музыкальной школе. Он уже есть налицо в первом его (В-диг'ном) скерцо 1858 года, он играет важную роль в музыкальных задачах и намерениях самого последнего его времени (сюита на среднеазиатские темы, задуманная в 1879 году). И вот он решается писать оперу «Саламбо» на либретто собственного сочинения в стихах. Не надо думать, что в этом последнем случае на него повлиял пример Серова, который только что в том же году поставил на сцену свою «Юдифь» с либретто собственного своего произ-

ведения, а в предисловии к этому либретто говорил, что автору всегда «вернее» самому писать для себя либретто. Гораздо раньше того и еще отроду ничего не слыхавши про Серова, Мусоргский, еще 19 [17]-летний юноша, принимался писать оперу «Hau d'Islande» на либретто собственного изделия, а в 1863 году сочинил романс «Саул» на собственный же текст¹. При том Серов тотчас же забросил в сторону тот самый принцип, который с таким убеждением провозглашал, — так мало он ему был действительно важен; но Мусоргский во всю жизнь не расстался с ним»².

Замечания и суждения Стасова всегда интересны, однако не всегда бесспорны и верны. Несомненно, Мусоргский проявлял живейший интерес к Востоку и «восточному колориту», каковой привлекал его и в романе «Саламбо». Но не это и уж во всяком случае не только это побудило его приняться за сочинение оперы на сюжет Флобера. Влечение к восточному колориту играло тут роль сугубо подчиненную.

Мусоргского захватила драма сильных человеческих страстей в развертывающейся борьбе наемников и рабов против всемогущего, «страшного, как бог» Карфагена, вокруг которого, «как волны, бушевали народы»; его увлекла реалистичность и социальная масштабность флоберовского романа, живописующего острыми контрастами алчно-жестокое великолепие правящей касты и мрачную нищету обездоленных, раскрывающего внутренние конфликты в «водовороте людских масс»; его поразила трагическая судьба борьбы и любви ливийца Мато, мужественного вождя восстания. Именно Мато он видел главным героем своей оперы (и не случайно — в процессе сочинения — дал ей новое название: «Ливиец»).

В картинах и сценах далекого исторического прошлого, мастерски воспроизведенных Флобером, глубоким художником-психологом и тонким стилистом, улавливались мысли и образы, неожиданно сближавшие «карфагенский роман» с современной действительностью³. И это особенно волновало Му-

соргского, возбуждая его творческое воображение в работе над собственным драматургическим планом и сюжетной композицией оперы.

Он приступал к ней, находясь под неостывшим еще впечатлением от серовской «Юдифи», в которой, как мы знаем, он приметил новаторски смелые художественные *намерения* автора и которую считал — при всех ее крупных недостатках и упущенных возможностях — «первой после Русалки, серьезно трактованной оперой на русской сцене». К тому же составление либретто «Саламбо» невольно напоминало ему о «Юдифи» некоторыми схожими сюжетными мотивами и ситуациями, не говоря уже об общем «восточном колорите». Критическое отношение к «Юдифи» не помешало Мусоргскому по-своему использовать творческий опыт Серова: он послужил в работе над «Саламбо» не примером для подражания, а стимулом *нового*, самостоятельного развития; «идея героизма, силы, энергии», которую Мусоргский не мог признать осуществленною в «Юдифи», одушевляла оперный замысел «Саламбо»...

*

Работа над оперой, продолжавшаяся (с перерывами) вплоть до весны 1866 года⁴, осталась незавершенной. К сожалению, не все написанное для «Саламбо» сохранилось. Но и то, что сохранилось, дает представление об идейном замысле и драматургическом плане большой оперной композиции. Она задумана была Мусоргским в четырех действиях — семи картинах. Автографы и материалы «Саламбо», тщательно собранные и опубликованные П. Ламмом в 1939 году⁵, освещают сюжетное и музыкально-сценическое развитие оперы. В сопоставлении с повествованием Флобера оно представляется следующим образом:

Первое действие — «*На пиру в садах Гамилькара*» (в Мегаре, близ Карфагена). Шумное празднество наемной армии, отмечающей годовщину битвы при Эриксе. Роскошь природы и пестрая смесь

одежд и лиц, племен, наречий, состояний. Тут лигуры, ливийцы, балеары, лузитанцы, нумидийцы, греки, негры, перебежчики из Рима... Военачальники в бронзовых котурнах под пурпуровым балдахином с золотой бахромой (среди них ливиец Мато, «огромного роста с короткими черными курчавыми волосами», и нумидиец Нарр-Авас); гульливая толпа солдат, рассыпавшаяся в пышной зелени садов; полунагие запуганные рабы... В отдалении дворец Гамилькара. Наступила ночь. Зажглись факелы. Вдруг посреди общего веселья послышалось «жалобное пение» — голоса рабов из темницы. Воины бросились освобождать невольников. Один из них — Спендий, освобожденный ливийцем Мато, становится его преданным другом.

В самый разгар пиршества с верхней террасы дворца спускается в аллею кипарисов таинственная Саламбо с маленькой лирой в руках. Ее обращение к притихшей толпе. Монолог о закате славы великого Карфагена, затем возбужденная, воинственная песнь. Мато и Нарр-Авас под впечатлением облика дочери Гамилькара. Саламбо подносит ливийскому вождю кубок с вином. Ревность Нарр-Аваса и бурная ссора с Мато. Саламбо исчезает. Брезжит рассвет. Спендий и раненый Мато на террасе дворца. Спендий говорит о жестокости карфагенской тирании, о несправедливости сильных — «народ ненавидит богатых». Но Спендий сам мечтает о богатстве и славе, зовя Мато поднять восстание. «Карфаген наш — завладеем им!».

Из музыки к первому действию оперы сохранилась *Песнь балеарца на пиру в садах Гамилькара* (дата сочинения в автографе — август 1864 года). Этот обаятельно свежий по музыке «восточный романс» («В объятьях девы молодой») позднее Мусоргский включил в свой вокальный сборник «Юные годы».

В предварительном фортепианном эскизе к Песне балеарца есть характерная ремарка композитора: «Молодой балеарец поет, сидя на бочке, с металлическими тарелочками в руках и покачивается».



Надо полагать, что в первом же действии должна была быть тематически использована музыка *Боевой песни ливийцев* — «Свободно, высоко взлетает орел крылатый».

Под этим названием Мусоргский оставил развернутый мужской хор с солистами (закончен в партитуре 17 июня 1866 г.). Текст, написанный самим композитором, проникнут духом стихийной борьбы свободолюбивых африканских племен против тирании жестокого Карфагена. Здесь есть строфы, свидетельствующие о творчески смелом замысле Мусоргского показать в опере могучий *революционный* размах восстания подневольных африканских племен и народов:

Свободно, высоко взлетает орел крылатый;
Свободно, широко ревет и бушует грозное море.
Кто сдержит полет орла свободный!
Кто сдвинет волн седые громады!
Так мчатся ливийцы средь вихря пустыни.
Сраженный, жалкий враг, пади! Ай-га!

И пусть свободы песнь раздается.
Местью за рабство пусть отдается.
На смерть тиранам жадным!

Слава свободе, слава! Слава отчизне!..

Музыка *Боевой песни ливийцев* исполнена движения, силы, могучей красоты героического порыва (удивительно, что этот прекрасный, вполне законченный хор, столь актуальный и в наши дни, остается забытым и не исполняется в симфонических концертах). Основная тема хора —



непосредственно связанная с образом Мато, играет, как увидим далее, важную роль в оперной драматургии «Саламбо».

Второе действие планировалось в двух картинах. Клавира или сценарных набросков первой картины нет. По-видимому, как подсказывает логика замысла, здесь разворачивалось восстание рабов и наемных солдат, возглавленное ливийским вождем Мато. И, вероятно, в этой картине должна была получить широкое развитие Боевая песнь ливийцев, драматическим контрастом оттеняющая тему любви Мато к Саламбо. Спендий рассказывает Мато о заимфе — священном покрывале, «упавшем с неба» на изваяние богини Таниты; заимф — магический оплот карфагенской силы: «Карфаген могуществен только потому, что владеет этим покрывалом». Хранится оно в храме Таниты главной жрицей ее Саламбо. Мато решается вместе со Спендием тайно проникнуть в храм Таниты и похитить священный заимф.

Вторая картина второго действия — *«Внутренность храма Таниты в Карфагене»* — сохранилась полностью (текст и музыка) в автографах Мусоргского. Музыкально-драматическое развитие картины развернуто в пяти сценах:

1. *Саламбо одна, на верхней ступени катафалка.* Показывается луна. Вечерняя песнь Саламбо, обращенная к богине Таните (африканской Венере): «Умчалась облаков летучая гряда. По синеве небес далеких, толпою звезд окружена, богиня нежная плывет...». И далее: «Танита! К тебе с мольбою нежною, жаркою зываю я: божественный твой луч пролей,

Танита нежная, на душу скорбную мою...». Красивая музыка этого «ноктюрна» (с арфой и флейтами), мягко звенящая в высоком регистре, — легкий декоративный фон образа Саламбо.

2. *Сцена обряда*. Инструментальное вступление — «музыка за сценой». Медлительное движение «восточной» темы-мелодии: «Саламбо спускается с катафалка. Преклоняется перед изваянием Таниты и перед священным лотосом. Поднимается по ступеням катафалка. Сыплет цветы» (ремарки Мусоргского). Молитвенная песнь засыпающей Саламбо: «Танита нежная! Пусть светлый образ твой и чистый твой покров усталых сон хранит...». Проникновенную музыку этого эпизода мы услышим в сцене смерти царя Бориса («С горней неприступной высоты...»).

3. *Гимн Таните*: «Буди заснувшие цветы и им раскрашивай листья...» — хор жриц (Fis-dur), несколько затянутый. Сначала он звучит за кулисами, затем жрицы выходят на сцену, совершают обряд поклонения Таните и медленно удаляются на покой. В это время за колоннадою храма показываются Мато и Спендий. В оркестре возникает характерный «марциальный мотив» Мато⁶ (отголоски Боевой песни ливийцев):

20



В отдалении звучит, затихая, хор жриц. Таинственная мелодия хора связывается в сознании Мато с обликом Саламбо. Он охвачен страстным порывом: «Божественные, чудные напевы! Вы, звуки чистые любви неугасимой, в моей истерзанной душе всю силу страсти пробудили...». Эта музыка — прообраз «любовных терзаний» Самозванца в Сцене у фонтана («Ты ранишь сердце мне, жестокая Марина»).

4. *Сцена похищения заимфа*. Замирают последние звуки хора засыпающих жриц. Мато и Спендий выходят из-за колоннады (в оркестре — развитие «марциального мотива»). Волнение Мато, увидевшего спящую Саламбо. Спендий торопит его. Мато крадется

к ложу и срываёт заимф с извания Тани́ты. Саламбо просыпается. Драматическая сцена — терцет (точнее, дуэт Мато и Саламбо с репликами Спендия). Здесь рельефно выделяется мужественный облик Ливийца:

Я, Мато мятежный, вождь ливийских полчищ страшных;
Я грозный мститель за рабство родины моей;
Я враг заклятый, враг смертельный Карфагена!

В музыке — размашистая вокальная партия Мато, с характерным октавным «броском», вырастает из темы *Боевой песни ливийцев* и опирается на нее:

21 Мато:

Я, Ма - то мя - теж - ный,
вождь ли - вий - ских пол - чищ страш - ных

Драматизм развития этой темы в дуэте обострен «мотивом страсти» Мато. В его горделивую речь о мятеже и мщении восставших рабов ненавистному Карфагену вплетаются слова пылкой любви. Саламбо, едва очнувшись, в оцепенении. Она не может понять смысла возбужденных речей Мато, молит его о пощаде. И слова ее звучат, как молитвенный напев (в котором улавливаются отзвуки хора жриц Тани́ты). Вдруг она замечает у Мато похищенный заимф. Охваченная ужасом и гневом, Саламбо гонит прочь Мато, низвергая на него страшные проклятья. Резкий поворот в музыке дуэта. Гнев и отчаянье Саламбо, настойчивые возгласы Мато, злые реплики Спен-



Мусоргский. 1873

дия, почувшего смертельную опасность. В оркестре тревожно звучит «ливийская тема» в контрапунктическом соединении с «марциальным мотивом» Мато. Тревога нарастает. Саламбо бьет в сигнальный щит, призывая на помощь. Мато и Спендий скрываются.

Музыка второй части дуэта (начиная с *f-moll'*ного поворота, см. клавир, стр. 80) впоследствии была переработана Мусоргским для эпизода с иезуитами в Сцене под Кромами («Гайда! Души!..»).

5. Большая народная сцена составляет финал второго действия «Саламбо». На сигнал тревоги и крики Саламбо в храм вбегают жрицы, затем воины,

стекается народ. Проклиная «дерзкого святотатца», Саламбо в замешательстве говорит о похищении заимфа. Мато и Спендий скрылись из виду у стен Акрополиса. Защитой от толпы им послужил заимф, к которому никто не посмел прикоснуться. Все в страхе склоняются перед изваянием Таниты, моля о спасении.

Вся эта народная сцена построена на музыке известного уже нам хора *f-moll* из «Царя Эдипа» (Сцена в храме).

Сочинение второй картины второго действия «Саламбо» заняло около двух месяцев. Она была окончена Мусоргским 15 декабря 1863 года (клавир с оркестровыми пометками).

Третье действие оперы, как и второе, разбито на две картины, что подтверждается сохранившимся авторским либретто первой картины — «Капище Молоха». Опера уже называется Мусоргским «Ливиец».

Текст либретто Мусоргский предваряет описанием костюмов действующих лиц и подробной характеристикой сценической обстановки места действия⁷. Он комментирует и музыкально-сценическое движение, сопровождая его пояснительными ремарками. Эта черта, заметная уже в «Эдипе», углубляется в «Саламбо», — «сочиняя оперу, Мусоргский был не всего только музыкантом, — говорит Стасов, — но и драматическим автором: его наполняли все подробности изображаемого сценического действия, весь тот живописный и пластический элемент, который присущ драме, но слишком часто вовсе не существует для композиторов, только что занятых своим музыкальным делом»⁸. Замечание верное.

Содержание картины «Капище Молоха» раскрывается в пяти сценах, составляющих целостную музыкально-драматическую композицию. В ее сюжетном развитии Мусоргский соединил жертвоприношение Молоху (осажденные карфагеняне хотят «умилостивить» страшного бога) и патриотический порыв

Саламбо, решающей проникнуть в стан ливийцев и вернуть похищенный заимф Карфагену.

Напомним, что в романе Флобера кровавое жертвоприношение Молоху происходит после того, как Саламбо явилась из шатра Мато к Гамилькару с заимфом (см. тринадцатую главу романа). Мусоргского это не смущало. Следуя собственному музыкально-драматургическому замыслу, он намеревался перенести сцену в шатре Мато во *вторую*, кульминационную, картину третьего действия, сконцентрировав там драматические события в лагере восстания (см. дальше); в первой картине он сосредоточил сцены в лагере карфагенян. Вот эти сцены:

1. *Моление перед Молохом*. В Карфагене, осажденном полчищами восставших рабов и солдат, жрецы, народ и дети карфагенские (три хора) готовятся к «искупительному» обряду кровавого жертвоприношения. Идоложертвенный хор жрецов (во главе с Аминахаром): «Молох многомогущий! Срашный и гневный! Внемли нам, внемли!». Начальный мотив хора —



— символ неподвижной мощи Молоха, грозного владыки Карфагена. Этот мотив, как неизменный догмат, повторяется и в хоре детей карфагенских, обреченных на жертву медному богу-истукану («Горе нам, горе! В муках тяжелых мы скоро погибнем!..»), и в хоре народа, молящего о спасении («Молох всемогущий и гневный, страшный мститель! Услышь нас...»). Тем глубже и ярче драматические контрасты музыки, выражающей чувства и мысли людей, участвующих (или вынужденных участвовать) в фатальном «действии» жертвоприношения.

В экспозиции сцены — на фоне хора жрецов — рельефно выделен небольшой монолог Аминахара («обращение к народу»):



Сумрачная тема Аминахара (мы услышим ее в знаменитом ариозо царя Бориса («Тяжка десница грозного судии...», *es-moll*) приобретает глубокий смысл в дальнейшем развитии («тема бедствий»). Ее продолжение-отклик звучит в хоре народа и в трепетных голосах детей карфагенских, прощающихся с жизнью («тема жертвы»; ср. ариозо Бориса: «И скорбью сердце полно...»):



Эта «тема жертвы» широко разрабатывается; из нее образуется полная щемящей тоски тема народного горя (по складу столь близкая русской крестьянской песне):



Громадной силы драматизма достигает Мусоргский в эпизоде прощания народа с детьми, где «тема жертвы» контрапунктически соединяется с мотивом-символом всепожирающего Молоха.

Приведенные примеры (они весьма характерны) воочию свидетельствуют о редкостном чутье Мусоргского в обрисовке душевных состояний «человека и человеческих масс», о потенциальной мощи его музы-

кально-драматургического дарования. Несмотря даже на недостатки еще неокрепшего мастерства (качество тем выше качества их развития в «формовании» замысла большой и сложной композиции), он умеет психологически верно передать музыкою и мрачный фанатизм жрецов, и скорбь народа, изнуренного длительной осадой города, грозящей гибелью и разорением, и страдальческий трепет безвинно обреченных детей, и горе оплакивающих их матерей.

Нельзя не заметить, что проникновенная музыка этой сцены (и некоторых других сцен оперы) почти лишена «восточного колорита». Но она отнюдь не «вненациональна», как утверждали иные критики. В своей интонационно-ладовой и мелодической основе это музыка *почвенно-русская*, и тут таилось одно из внутренних противоречий оперы на «карфагенский сюжет», побудивших композитора оставить начатую работу. Замечательные образно-тематические находки были впоследствии гениально использованы Мусоргским — «поставлены на место» — в музыке «Бориса Годунова».

2. *Сцена грозы.* Три хора, сплетаясь в общем движении, разрастаются в своеобразную драматическую мистерию. В конце предыдущей сцены, когда — после прощания с детьми — свершается кровавая жертва, толпу народа охватывает тревожное возбуждение. Оно усиливается приближением грозы. Темнеет. Отдаленные молнии и глухие раскаты грома. Смолкли детские голоса. Мрачные заклинания жрецов смешиваются с воплями свирепеющего народа.

Поднимается буря, живописно изображенная в музыке. Посреди раскатов грома хор жрецов («Услышал нас Молох державный...») и хор народа («Молох страшный предстал нам...») — мотив бога-истукана). Медное изваяние «накаляется докрасна — на сцене красноватый отблеск, падающий и на коней Эйшмуна» (ремарки Мусоргского). Общее возбуждение достигает предела. «Сильный удар грома. Народ в ужасе перебегает к роще Эйшмуна». Торжествующе грозно звучит (в хоре и оркестре) мотив Молоха («Ярость и гнев смири...»). Снова удар грома. «Народ

повергается ниц в беспорядке на землю». Гроза постепенно стихает — «начинает проясняться». В наступившей тишине раздается молитвенный напев хора — скорбно-просветленная тема «искупительной жертвы»...

Заключительный эпизод сцены — этот резкий переход после бушеванья страстей к *pianissimo* («торжественная затишь») — невольно заставляет вспомнить мысль, высказанную Мусоргским по поводу так понравившегося ему финала первого акта серовской «Юдифи»: «Народ проклиняющий, народ свирепеющий в *fugatto*, теряет последнюю надежду, последнее сознание своих сил — бессильный, он отдается одному чувству, — какой-нибудь сверхъестественный помощи...»⁹. Именно эту мысль он выразил в заключительном эпизоде разбираемой сцены, по-своему — и творчески глубже, нежели Серов, — решив «сходную драматургическую задачу».

Превосходная музыка сцены грозы, органично слитая с предыдущей сценой, раскрывает внутренний смысл и динамику образных контрастов тематизма, характеризующего душевное состояние народа в один из самых критических моментов его истории. В высшей степени удачен замысел Мусоргского завершить мрачное «действие жертвоприношения» бурей, разразившейся над осажденным Карфагеном (в романе ее нет). «Эта буря, как высшая точка драматического напряжения, является и по музыке своей кульминационным пунктом всей композиции, — писал В. Каратыгин. — Громадной стихийной силы и яркости достигает здесь Мусоргский, но, к несчастью, здесь, быть может, больше, чем в других частях своей композиции, автор обнаруживает и все изъяны своей техники. Музыкальные мысли мало развиты, общая форма весьма неопределенна, голосоведение корявое. А между тем, при надлежащей редакции, вернее, при значительной перекомпоновке, из материала Мусоргского могла бы выйти во всех отношениях прекрасная и сильная страница оперно-симфонической музыки, быть может, способная поспорить даже с гениальной «Ночью на Лысой горе»¹⁰.

Технические «изъяны» в композиции сцены грозы, несомненно, имеются, однако не столь крупные, — иначе Мусоргский не сумел бы «достигнуть громадной стихийной силы и яркости». Дело в том, что интереснейший замысел сцены грозы запечатлен композитором импровизационно — в мощных и острохарактерных очертаниях образного движения музыки (это заметно и в некоторых авторских ремарках, словно восполняющих недостающую детализацию тематической разработки). Отсюда непосредственное общее впечатление громадной стихийной силы и яркости. Но отсюда же и разбросанность, эскизность линий развития, нарушающих привычные каноны формы, неожиданная подчеркнутость некоторых изобразительных эпизодов (с фиксацией оркестровых эффектов), кажущаяся «корявость» голосоведения и т. д. Напомним, что сам Мусоргский рассматривал свой клави́р «Саламбо» как первоначальный эскиз партитуры «в фортепьянных набросках». И если б он продолжил работу над оперой, то, конечно, не раз еще вернулся бы и к сцене грозы, отделявая и совершенствуя ее в деталях. Во всяком случае, музыка этой сцены — и в том виде, в каком она сохранилась, со всеми недочетами импровизационной манеры изложения, — принадлежит к лучшим страницам оперы. Следующее за ней —

3. *Славление Молоха* — небольшая и, в сущности, промежуточная сцена. «Жрецы спускаются попарно в процессии, с зажженными факелами в руках». Торжественное шествие во вкусе «большой оперы». Хор жрецов и хор народа (с военным оркестром в ротонде): «Слава Молоху, мстителю...». Эффектная композиция построена на непрерывном динамическом нарастании звучности (от *pp* — к *ff*). В музыке славленья характерный штрих: рядом с основной темой здесь возникает несколько видоизмененный «марциальный мотив» (ср. пример 20); он появляется в хоре народа и затем разрабатывается в оркестре.

Впоследствии, сочиняя Сцену под Кромами, Мусоргский переделал музыку славления Молоха для эпизода «встречи Самозванца».

Разобранные выше три сцены первой картины третьего действия «Саламбо» были закончены композитором 23 июля 1864 года (клавир с эскизными пометками оркестровки).

4. *Саламбо и народ*. Монолог Аминахара — обращение к народу («Благословенье вам...»). Шествие жрецов удаляется. Народ, со светильниками в руках, у рощи Эйшмуна. За храмом Молоха показывается Саламбо, объятая горем. Скорбный напев Саламбо, вызывающей к мщению —



сплетается с молитвенным хором народа («Защитой будь нам...»), в котором интонируется «тема жертвы» (пример 24). — Выразительнейшее сочетание.

Народу неизвестна дочь Гамилькара, но скорбь ее вызывает сочувствие. Женщины приближаются к Саламбо, склонившейся к подножию медного истукана. Реплики народа («вполголоса»), изумленного красотою Саламбо («В ней все небесное воплощено...»), — чудесный хорик *mezzo voce*. Саламбо напряженно вслушивается в тихий говор народа, и в нем ей чудится тайный зов Таниты — зов *долга*. Характерный психологический поворот образа героини в трактовке Мусоргского: он сближает ее с народом, словно подчеркивая, что именно в этом сближении Саламбо черпает душевные силы для свершения патриотического подвига.

Дальнейшее развитие сцены — взволнованный диалог между Саламбо и народом, великолепно воплощенный музыкою. Здесь рельефно вырисовываются энергические, мужественные черты характера дочери Гамилькара¹¹. Саламбо преображается. Она готова

пожертвовать собою ради спасения родного города — «Я в лагерь ливийцев пойду...» (в оркестре — «марциальный мотив» Мато; клави́р, стр. 155, ср. пример 20). Недоверчивые реплики народа («Ужель не страшишься смерти?») лишь укрепляют решимость Саламбо. Воодушевленная речь ее проникается пафосом верности долгу: «И царю вод и земли — Карфагену залог спасенья вновь возвращу!». В оркестре неожиданно возникает, как символ «судьбы Карфагена», тема *à la Bach* из *Intermezzo in modo classico* Мусоргского. Облик темы изменен — она дана здесь в расширении, на фоне вздымающихся и низвергающихся басов (клави́р, стр. 159; ср. пример 11). Преобразованная тема звучит таинственно и грозно.

Народ окружает Саламбо. Раздаются тревожные возгласы: «Но враги убьют тебя! Растерзают! И тело твое бросят в съеденье псам поганым...» (в изобразительной музыке сопровождения слышатся устрашающие кличи Боевой песни ливийцев). Саламбо непреклонна. Ее речитатив «Меня спасет заимф священный...», выразительно оттеняемый в оркестре суровым напоминанием «судьбы Карфагена», непосредственно переходит в героический монолог с хором (ремарка Мусоргского: «В сильном экстазе — к народу»):

9

Саламбо

враг,

смер тель ным у жа сом сражен ный

f

оркестр

и т.д.

Восхищенный мужественной решимостью Саламбо, народ подхватывает ее призыв. Энергическая тема этого колоритного «карфагенского марша» (связанная с образом Саламбо) должна была, очевидно, получить более широкое развитие в музыке второй картины третьего действия (стан ливийцев, см. ниже).

5. *Заключительная сцена.* Проводы Саламбо. Она покидает Карфаген, чтобы вернуться с заимфом. Вновь звучит ее печальный напев (см. пример 26), интонационный абрис которого изменяется. И тут Мусоргский очень тонко раскрывает музыкою внутреннее состояние Саламбо: она идет на подвиг, испытывая тайную тревогу — «Танита светлая, защитой будь! Мне страх душу терзает...». Тревогой проникнут и хор народа («Ужель за нас она падет?..»). В оркестре прощальный напев Саламбо сплетается с «баховской» темой судьбы Карфагена, придающей музыке характер скорбный и величавый.

Какой контраст только что прозвучавшему «победному маршу» (монолог с хором) и какая сила выражения! Музыка заключительной сцены, эта своеобразная *пассакалья*, прекрасно передает напряженность критического момента в драматургическом развитии оперы.

Запись первой картины третьего действия «Саламбо» была завершена Мусоргским 10 ноября 1864 года.

Следующая, вторая картина — *В лагере восставших* — по-видимому, осталась незаписанной; во всяком случае, среди автографов композитора она не обнаружена. Поэтому говорить о ней можно предположительно. Все же, пользуясь путеводной нитью повествования Флобера и опираясь на сохранившиеся материалы (либретто и музыка) второго, третьего и четвертого действия оперы (см. ниже), нетрудно восстановить содержание и общий план сценического развития недостающей картины: Саламбо пробирается в стан мятежных ливийцев. Драматическая сцена в шатре Мато. Диалог любви и долга. Саламбо поддается порыву бурной страсти Мато, но овладевает

священным заимфом. Мато засыпает. Нежданная тревога — звуки труб и крики: Гамилькар поджег лагерь Автарита. Очнувшийся Мато стремительно бросается из шатра. Саламбо с заимфом исчезает. Смятение в лагере восставших. Предательство Нарр-Аваса. Ливийцы окружены. Отчаянная схватка. Разгром армии Мато. Все его соратники (в том числе и Спендий) гибнут. Ливийский вождь Мато пленен.

Так в самых общих чертах должны были развиваться драматические события второй картины третьего действия оперы. Сохранившиеся сцены четвертого подтверждают это.

Из двух картин четвертого действия оперы мы располагаем полностью первой: либретто, клавиш и даже оркестровая партитура (в автографах); от второй сохранился только отрывок.

Первая картина — *«Подземелье Акрополиса»*. Сценическая обстановка обрисована Мусоргским так: «Подземелье Акрополиса, высеченное в скале. Слева углубление вроде пещеры; справа и ближе к середине, перспектива извилистых подземных ходов. На авансцене, немного отступя влево от зрителей, большой и плоский черный камень, у подножия которого разбросаны сухие прутья, вереск, листья и несколько пучков соломы, составляющие ложе Мато. Полумрак. Мато в цепях, мрачный, измученный пыткой, сидит на черном камне, опустив голову; сбоку брошен его грубый серый плащ»¹².

Три сцены составляют музыкально-драматическую композицию картины.

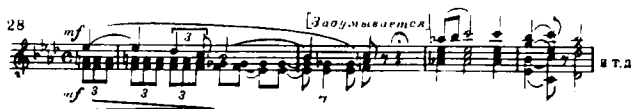
1. *Мато один в темнице*. Гнетущий мрак подземелья, напряженная сосредоточенность скованного пленника — суровый колорит краткого оркестрового вступления. Это прелюдия к большому драматическому монологу, в котором с громадной силой экспрессии раскрывается душевное состояние героя, поверженного, но не покоренного. Монолог примечателен смелой, психологически углубленной трактовкой образа Мато (во многом отличной от флоберовской).

Он важен еще и потому, что позволяет восстановить контуры сюжетно-сценической композиции второй картины третьего действия (отчасти и других не сохранившихся картин оперы).

Наплыв мучительных воспоминаний и переживаний, терзающих душу Мато, гениально передан в эмоционально наполненной музыке монолога. В ее драматическом развитии сталкиваются, сопрягаются, модифицируются контрастные темы и мотивы оперы.

И вот что характерно: *прерывность* движения музыки, обусловленная содержанием монолога (противоречивые чувства бушуют Мато), психологически верно воспроизводит *непрерывную* переменчивость душевного состояния героя, и в этой переменчивости обозначается своя внутренняя логика развития, определяющая и закрепляющая неразрывность образного движения музыки — от упомянутой выше прелюдии (оркестрового вступления) к заключительному ариозо «Я умру одинок...». Приметим этот принцип формирования монолога Мато. То, что найдено здесь Мусоргским, будет мастерски применено им в монологических сценах «Бориса Годунова» и «Хованщины».

В самом начале монолога — на фоне сумрачной оркестровой прелюдии — вырисовывается изменившийся, словно надломленный облик мужественного Мато. Сознание обреченности тяготит скованного, измученного пытками героя: восстание разгромлено, и нет надежды на спасенье. Он чувствует неотвратимость близкой смерти — «враги на смерть, позор и пытку меня обрекают». И уже здесь, в начальном разделе монолога, зарождается исходный мотив заключительного ариозо «Я умру одинок» (см. пример 32). Но, едва возникнув, он прерывается острым контрастом — в отдалении звучит тема *Боевой песни ливийцев* —



— Мато вспоминает о последней, роковой битве, о павших соратниках, о Спендии, «рукой изменника сраженном». В оркестре неожиданно промелькивает «баховская тема» — написание «судьбы Карфагена» (см. клавир стр. 159 и 175). Мысль о Карфагене, купившем победу ценой предательства Нарр-Аваса, приводит Мато в ярость. Лютой ненавистью дышит возбужденная речь ливийского вождя¹³. Он задыхается от гнева:



Интонационный облик размашистой темы Мато разрастается, драматизируется грозными отголосками Боевой песни ливийцев («На смерть тиранам жадным...», см. пример 19), вновь появляющимся «марциальным мотивом». Страдальчески горькая ирония тушит бурную вспышку гнева (речитатив: «В придачу обещал тебе Гамилькар руку Саламбо»). Перед помутневшим взором Мато возникает пленительный образ Саламбо, словно дохнувший теплым ветром. В то же мгновение острая боль содрогает его сердце («О, если б был со мной мой меч! Я б сердце вырвал из груди...») — Мато вспомнил таинственную встречу в шатре, вкрадчивые ласки Саламбо, которая теперь обручена с предателем Нарр-Авасом. Он заклеить готов ее ненавистью и презрением —



но... горестный отклик темы любви к Саламбо звучит в его мрачном приговоре. Обаяние страсти охватывает Мато, и сознание неотвратимого конца ожесточает его. С непостижимой силой выразительности запечатлено это в музыке: широко распетый речитатив Мато сплетается с «вибрирующей», ускользающей темой Саламбо и глухо нарастающим мотивом неотвратимости:



В бешенстве потрясает Мато цепями: «Любовь ковала их, измена закрепила». И снова мысль о близкой смерти овладевает им (в оркестре — сумрачный мотив вступления). Но не страх, а мужество возбуждает в нем эта мысль. Заключение драматического монолога проникнуто пафосом нестигаемой героики. Мато словно выпрямляется. Тут Мусоргский вкладывает в его уста горделивые строки из стихотворения русского поэта-демократа А. Полежаева «Песнь пленного ирокезца»¹⁴:

Я умру одинок; на позор палачам
в поруганье беззащитное тело отдам.

На забаву детей
отдирать от костей
будут жилы мои,
и растерзают, убьют.
И мой труп разорвут.
...Но, как дуб вековой,
грозных бурь не страшась,
встречу миг роковой!..

Ариозо «Я умру одинок...» — кульминация драматического монолога Мато в темнице:



Прометеевская сила заключена в музыке этого ариозо, возвышающей трагический образ героя.

2. *Сцена приговора.* В подземелье Акрополиса спускаются Аминахар, четыре жреца и четыре пентарха. Издали слышно пение жрецов. Звучит музыка, в которой мы узнаем начало сцены в боярской думе («Борис Годунов», четвертое действие).

«Жрецы держат в руках факелы. Входят медленно, ступают осторожно, по временам останавливаясь и озираясь по сторонам. Подойдя к Мато, они образуют полукруг, держа факелы над головами; пентархи, с жезлами и красными дощечками, на которых написан приговор, становятся впереди» (ремарка Мусоргского). Эта зловещая церемония сопровождается в оркестре глухими отрывистыми звуками «темы жертвы» (*pizzicato*).

Аминахар, приближаясь к Мато, произносит обвинительную речь «бунтовщику, восставшему мятежом, с толпой наемников голодных, против могущества и славы Карфагена». Затем пентархи объявляют ему смертный приговор. Каждый из четырех пентархов читает свой текст по красной дощечке и разбивает ее. (Выразительная музыка этого эпизода впоследствии использована Мусоргским для сцены приговора бояр над Самозванцем — в четвертом действии «Бориса Годунова».)

Примечательно, что здесь в уста пентархов Мусоргский вложил строки из поэмы Майкова «Приговор» («Легенда о Констанцском соборе») — слова приговора над Яном Гусом¹⁵.

- (1-й пентарх:) Сердце, зла источник, вырвать
на съеденье псам поганым!
(2-й пентарх:) А язык, как зла орудье,
дать клевать нечистым вранам!
(3-й пентарх:) Самый труп предать сожжению,
наперед прокляв трикраты!
(4-й пентарх:) И на все четыре ветра
бросить прах его проклятый!..

Слог майковских стихов, с его славянизмами, конечно, трудно вяжется с речью карфагенских пентархов. Но Мусоргский явно пожертвовал тут верностью колорита, расширительно трактуя смысл сцены приговора над Мато, в бунтарском образе которого он, в отличие от Флобера, настойчиво подчеркивал черты стихийной революционности (вспомним Боевую песнь ливийцев, дуэт Мато с Саламбо, монолог «Я умру один...»).

В связи с этим заслуживает внимания интересная догадка о «скрытом» смысле сцены приговора в опере «Саламбо», высказанная литературоведом И. Кубиковым (в статье «Мусоргский и Флобер»). «Слова первого пентарха,— писал он,— вполне соответствуют словам Флобера: «Шагабарим — хранитель священного покрывала — одним ударом рассек грудь Мато, вырвал сердце, положил его на ложку и, поднимая руки, принес его в дар солнцу».

Но Мато в романе Флобера не был проповедником, вроде Гуса (изображенного в поэме Майкова). И потому слова второго пентарха о языке — «орудии зла» — не могут быть отнесены к герою романа. Но зато они с особенной силой могут быть направлены к шестидесятникам — Михайлову, и главным образом, Чернышевскому, этому гениальному пропагандисту революционной истины, который для царской власти являлся «орудием зла».

Характерная деталь: каждый из пентархов разбивает дощечку. Этот акт, знаменующий приговор, ведет нас к тем явлениям, которые имели место во время выполнения обряда «гражданской казни» над Михайловым, Обручевым и Чернышевским, когда над головой «политических преступников» ломали шпагу.

Правда, над текстом этой первой картины 4-го действия поставлена дата — октябрь 1863 г. В это время Чернышевский сидел в Петропавловской крепости, и приговор над ним еще не был произнесен. Но музыка этой картины отмечена другой датой — 26 ноября 1864 г. Впрочем, это даже и несущественно. В сознании Мусоргского могли запечатлеться картины обряда гражданской казни над Михайловым и над Обручевым»¹⁶.

Повторяем — это только догадка и, как всякая догадка, не во всем убедительная. Однако она не лишена реальности. Прямая аналогия между сценой приговора над Мато и «обрядом» гражданской казни русских революционеров представляется по меньшей мере спорной. Но несомненно и бесспорно воздействие политических идей и событий шестидесятых годов, так остро волновавших Мусоргского, на самый замысел его оперы, на своеобразную трактовку сюжета и характеров «Саламбо».

Это воздействие чувствуется, как, вероятно, заметил читатель, и в ясно наметившейся (несмотря на неполноту сохранившихся материалов) *драматургии* оперы, с ее динамикой массовых народных сцен, вырисовывающих *социальный* смысл конфликтного развития сюжета, в котором так возвышается мятежный образ ливийца Мато — вождя африканских племен, восставших против карфагенской тирании.

Мощная фигура вожака стихийного движения масс особенно привлекала Мусоргского. Не случайно он и начал работу над «Саламбо» сочинением либретто разбираемой первой картины *четвертого* действия оперы — уже в октябре 1863 года готов был полный текст этой картины, дающей, если можно так выразиться, идейно-драматургический респект образа Мато — борца за свободу поработенных масс, смертельного врага «жадных тиранов». В романе нет такой картины, да и не могло быть — она не соответствует идейно-художественной концепции Флобера. Для Мусоргского же именно эта картина явилась исходным — опорным моментом в работе над сценарием и музыкой «Саламбо». Не удивительно, что мятежный

Ливиец в опере заметно отличается от флюберовского героя — буйного «варвара», ослепленного страстью.

Замысел Мусоргского ясно виден в большом монологе разбираемой картины. Мато одержим идеей свободолюбивой борьбы, и это — стержневая идея оперы. Драма любви к Саламбо, несущей гибель герою, выявляет благородные мужественные черты его характера. Ни коварная измена, определившая роковой исход восстания, ни страшные пытки в позорном плену не сгибают воли Мато. Пафос верности идее наполняет образ борца. И в мрачной темнице, перед лицом неотвратимой смерти он остается непоколебим — «Я умру одинок...».

Монолог «Мато «разомкнут» следующей затем сценой приговора. И здесь непоколебимость поверженного героя рельефно оттеняется зловещей торжественностью обряда. Одинокий, обреченный и беззащитный, он молча слушает чтение пентархов. Мысль его витает далеко (характерно, что *в музыке* этой сцены Мато «отсутствует»). Монолог, прерванный объявлением приговора, завершается в небольшой —

3. *Заключительной сцене.* Пентархи, повторяя заклинаящие слова приговора, скрываются. — «Мато быстро приподнимается, потом слабо опускается на место, поникнув головой». Сумрачный речитатив — «Конец!.. Мне призрак смерти глянул в очи!..» — траурная кода картины. В авторской рукописи клавира монолог Мато заканчивался драматическим восклицанием:

Свобода! Родина! Прости навек!
Час последний мой настал.



Но Мусоргский перечеркнул эти строки в клавире и в партитуру их не включил¹⁷, ограничившись краткой оркестровой постлюдией, в которой — при медленном опускании занавеса — печально звучит замирающий напев *Боевой песни ливийцев*...

Запись первой картины четвертого действия в клавире Мусоргский завершил 26 ноября 1864 года (дата в автографе). Через некоторое время (очевидно, в следующем году) она была оркестрована.

От второй картины последнего действия «Саламбо», как уже говорилось, остался только один отрывок — хор жриц «Что так печальна и грустишь о чем, Саламбо?» (*Des-dur*) с авторской ремаркой: «Жрицы утешают Саламбо и одевают ее в брачные одежды»¹⁸ (записан 8 февраля 1866 г.). По характеру и колориту музыка хора напоминает Сцену обряда из второго действия оперы.

Сценическая ремарка Мусоргского дает лишь намек на содержание и предполагаемую композицию последней картины оперы: приготовление к свадьбе (сцена в покоях Саламбо) и торжественное пиршество по случаю бракосочетания Нарр-Аваса с дочерью Гамилькара (сцена в карфагенском Акрополе) — в тот самый день, когда должна была свершиться страшная казнь Мато.

Такое предположение подсказывается логикой замысла Мусоргского — музыкально-сценическим развитием драмы в сохранившихся картинах. Но как именно намеревался он закончить оперу — остается неизвестным. Одного, чудесного по музыке, но эпизодического хора жриц слишком недостаточно, чтобы более подробно говорить о неосуществленной *финальной* картине большой оперы. Предоставим воображению читателя дорисовать ее...

*

Удивительна судьба этой оперы в творческой биографии Мусоргского. В течение двух с половиною лет он с увлечением работал над «Саламбо» — «Ливийцем» и написал много прекрасной музыки (сохранившиеся сцены составляют более двухсот страниц пе-

чатного клавира). Замысел, занимавший воображение композитора, разрастался. Работа, начатая в октябре 1863 года, продолжалась с перерывами вплоть до середины 1866: авторская партитура Боевой песни ливийцев помечена 17 июня 1866 года¹⁹. Но вскоре затем сочинение оперы оборвалось. И казалось, Мусоргский забыл о ней.

В действительности же было не так. Он жил *музыкою* «Саламбо», и в глубинном прорастании его новых замыслов она сыграла роль чрезвычайно важную, хотя далеко не все в ней удовлетворяло автора и его друзей в балакиревском кружке, где, по свидетельству Н. Римского-Корсакова, отрывки из «Саламбо», исполнявшиеся изредка Мусоргским, «вызывали частью величайшее одобрение за красоту своих тем и мыслей, частью жесточайшее порицание за беспорядочность и сумбур»²⁰.

В музыке «Саламбо» было найдено и запечатлено (пусть еще несовершенно, даже «беспорядочно») то, что впоследствии уверенно разрабатывалось рукою мастера. Речь идет не только о поразительной мелодической и гармонической изобретательности, проявившейся в музыке «Саламбо», и не только о «замечательных, хотя и далеко не всегда удачно выполненных, — как говорит В. Каратыгин, — попытках Мусоргского к завоеванию новых музыкально-драматических форм, именно в области сплошной и цельной драматической «сцены»²¹. Речь идет о сознательной выработке реальных *принципов* оперной драматургии, послуживших в дальнейшем Мусоргскому основой для создания народных музыкальных драм.

«Саламбо» — это поиск и находка, зовущая к новому поиску, обещающая большие открытия. Вот что приковывало Мусоргского к этому сочинению.

Загляните в разбор оперы и раскройте клави́р. Обратите внимание на остро очерченную драматическими контрастами характеристику народных движений (Боевая песнь ливийцев и народ в Карфагене), на психологически углубленную обрисовку душевных состояний «человеческих масс» и «героев» (Мато, Саламбо и народ), на новаторски смелое построение

монологических сцен (Мато — в предпоследней картине), на необычное и глубоко своеобразное применение «монотематизма» в музыкально-сценическом развитии, на роль распетого речитатива в нем и т. д.

Все это складывалось тогда в сознании композитора под непосредственным воздействием новых «оперных идеалов», к осуществлению которых он стремился. Не случайно (и не механично, разумеется) многое из музыки «Саламбо» Мусоргский использовал, и великолепно использовал — в драматургии «Бориса Годунова». Эти зримые связи отмечены нами в разборе оперы; незримые нити протягиваются от «Саламбо» и к «Хованщине»...

Что же побудило композитора отказаться от увлекавшего его замысла, почему он не завершил работу над «Саламбо»? Сам Мусоргский объяснил это лаконично. «Однажды, — вспоминает Н. Компанейский, — я обратился к Модесту Петровичу с вопросом, почему он оставил начатую работу. Он пристально посмотрел на меня, потом рассмеялся и, махнув рукою, сказал: «Это было бы бесплодно, занятый вышел бы Карфаген». Затем, помолчав, продолжал уже серьезно: «довольно нам Востока и в «Юдифи». Искусство не забава, время дорого»²². (В примечании Н. Компанейский добавляет: «М. П. подразумевал, что нельзя описывать Восток, не видя его, не зная его мелодий».)

Ответ Мусоргского весьма характерен. Вспомним его анализ серовской «Юдифи», на которую он здесь вновь ссылается. Некоторые остро подмеченные и раскритикованные им недостатки этой оперы Мусоргский, видимо, ощущал и в своей «Саламбо». Роман Флобера увлек его на смелый замысел народно-героической оперы, в центре которой он видел стихийное восстание угнетенных племен против карфагенской тирании. В этом плане и разрабатывался композитором сценарий «Саламбо» — «Ливийца» (причем не без влияния сценического опыта «Юдифи»). Но осуществление замысла исторической оперы было связано для Мусоргского, помимо всех прочих творческих задач, с требованием строгой достоверности, *нацио-*

нальной характерности языка и стиля. Выполнить это требование оказалось невозможным — тщетно было бы искать реальную интонационную основу музыки древнего Карфагена. В «Саламбо» вырисовывался Восток «условный», с атрибутами оперной обстановочности обрядов и процессий, неизбежно затягивающих действие.

Правда, и в рамках «условности» Мусоргский сумел создать замечательные по красоте и мощи выражения народные сцены (стоит вспомнить хотя бы Боевую песнь ливийцев или народ в осажденном городе) и сцены монологические (Мато, Саламбо), сумел воплотить в музыке «идею героизма, силы, энергии». Но не это ли и побуждало его освободиться от «условного» Карфагена? Изображаемая в опере борьба африканских племен, во главе с ливийцем Мато, против «жадных тиранов» Карфагена упрямо ассоциировалась в сознании Мусоргского с борьбой обездоленного народа его родины. И это, как уже замечено было в разборе, вольно или невольно сказывалось в музыке «Саламбо».

Жизнь в «коммуне» пробуждала и стимулировала в Мусоргском «могучее сочувствие с вопросами современной действительности». Напомним, что в 1864 году, в разгар сочинения «Саламбо» — посреди лирических романсов и песен, — возник печальный образ «Калистратушки». Им открывалась целая серия проникновенных вокальных сцен «из русской народной жизни». Где-то в глубине сознания композитора шевелились уже замыслы народной музыкальной драмы. И, быть может, в процессе работы над «Саламбо» чуткая интуиция подсказывала Мусоргскому, что он сочиняет музыку для *другой*, еще неизвестной ему оперы... Во всяком случае, именно эта работа убеждала его в том, что для осуществления «оперного идеала» необходима коренная реформа, а чтобы совершить ее, нужны новые поиски, новые опыты, стало быть, надо расстаться с увлекавшим его замыслом «карфагенской» оперы...

Глава пятая

ДИАЛЕКТИКА ДУШИ

Чем живее созерцаю внутри
себя сущность личности, тем ме-
нее умею определить ее словами.

Белинский

Двадцатого января 1864 года Мусоргский был утвержден помощником столоначальника Казарменного отделения в Главном инженерном управлении¹. Грустная ирония судьбы! Член вольной «коммуны» числился в департаменте коллежским секретарем.

Шесть лет назад Мусоргский решительно отбросил гвардейскую карьеру — служба мешала заниматься любым делом «как мне надо». Теперь он служил скромным чиновником, чтобы... сохранить возможность заниматься «как мне надо». Это не парадокс, а суровая логика целеустремленной натуры художника, упорно следовавшего своим путем. Годы непрерывного самообразовательного труда, годы ученья, творческих поисков и опытов не прошли даром. Он вырос идейно, окреп профессионально, уверился в своих силах. Но нещедрый источник материальных средств быстро иссякал.хлопоты и тяготы по делам имения угнетали Мусоргского, и он в конце концов отказался от своей доли отцовского «наслед-

ства». Оставалось одно — служить. И теперь он спокойно (даже не без юмора) отнесся к этой неприятной необходимости; отчасти ее скрашивала новая жизнь с товарищами в «коммуне», главное же — Мусоргский чувствовал себя теперь творчески увереннее, самостоятельнее, и ему казалось, что служба не нарушит его планов «свободного развития», которого он так жаждал. Никаких иллюзий относительно службы он, конечно, не питал, понимая, что она отнимет немало драгоценного времени, а даст лишь самые необходимые средства к существованию. Мирился с нею, ибо надеялся, что это испытание временное, что именно *творчеством* он сумеет завоевать право и реальную возможность целиком посвятить себя творчеству. Мусоргский на многое тогда надеялся. Он был молод и хотел жить полною жизнью.

Атмосфера вольного товарищества в «коммуне» его бодрила, активная деятельность балакиревского кружка и Бесплатной музыкальной школы радовала.

Бородин, посреди своих научных трудов и общественно-педагогических дел, писал Es-dur'ную Симфонию. Римский-Корсаков, находившийся в дальнем плавании, успел закончить свою Первую симфонию (es-toll), прислав сочиненное в Англии Andante (на русскую народную тему «Про татарский полон»). Кюи, занятый «Ратклифом», пробовал силы — и успешно — на боевом музыкально-критическом поприще². Деятельность Бесплатной школы расширялась. Концерты школы, в которые Балакирев внес, как говорил Стасов, «свежую струю жизни и новизны», открывали перспективу действенной пропаганды новой русской музыки.

Мусоргский одушевлен был своими творческими замыслами. И у него работа спорилась. Много сил и времени отдавал он «Саламбо». Но, как уже было замечено, не только опера занимала воображение композитора. В годы, когда шла работа над «Саламбо», обдумывались и сочинялись романсы и песни, инструментальные пьесы. Числом их было пока не много. Они являлись неспешной чередой, исподволь рас-

крывая удивительное многообразие художнических устремлений Мусоргского.

Весною 1864 года, одновременно с сочинением «Саламбо» (третье действие — «Капище Молоха»), Мусоргский написал русскую песню на стихи Кольцова «Дуют ветры, ветры буйные» (28 марта), лирический романс-фантазию «Ночь» на стихи Пушкина (10 апреля) и «этюд в народном стиле» по стихотворению Некрасова «Калистрат» (22 мая). В том же году композитором переложена была для дуэта (меццо-сопрано и баритон) тосканская народная песня «Я в субботу затеплю свечу» («Ogni sabato avrete il lume acceso») ³.

Оставим пока в стороне «тосканский дуэт». Обратимся к оригинальным вокальным пьесам или, говоря условно, романсам Мусоргского.

По содержанию они глубоко различны; по характеру и по жанровым признакам — контрастны. Все же появились они в столь близком соседстве не случайно. Тем более интересно их сопоставление на фоне сочинявшейся одновременно музыки «Саламбо». Нередко именно в контрастах творческих высказываний и устремлений художника обнаруживаются внутренние связи, улавливается «ариадна нить», ведущая к скрытым истокам его душевных движений.

Образы русской лирической поэзии, которыми навеяны упомянутые вокальные пьесы, интерпретируются в *музыке* Мусоргского совершенно свободно. Он исходит из собственного замысла и полностью подчиняет ему избранный поэтический текст, сокращая или видоизменяя его, когда находит это нужным. И образное содержание стихотворения, привлечшего внимание композитора, порой приобретает в его музыке «инаковый», новый смысл. Песня «Дуют ветры» — характерный тому пример.

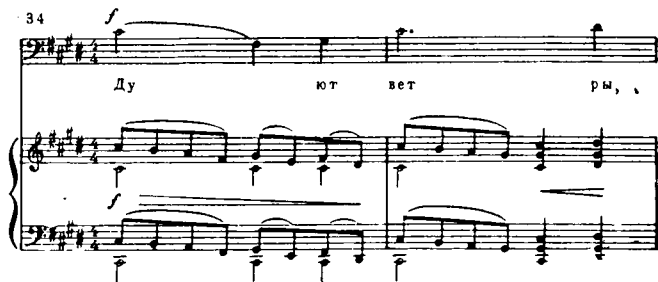
Стихотворение «Дуют ветры, ветры буйные, ходят тучи, тучи темные» — одна из простодушных «русских песен» Кольцова. Картина сурово насупившейся природы в «непогожую пору» ненастья (первые три строфы) наводит поэта на лирическое раздумье о печальном одиночестве:

В эту пору,
Непогожую,
Одному жить —
Сердцу холодно.

Грудь другую
Ему надобно:
Огонь-душу —
Красну девицу!

С ней зимою —
Лето теплое;
При бездолеи —
Горе — не горе!

Но как раз эти три строфы, т. е. *всю вторую половину* стихотворения Кольцова, Мусоргский отбрасывает, хотя она могла бы, кажется, послужить основой для традиционной лирической «средины» («Mittelsatz») вокальной пьесы. Однако нет — Мусоргский увлечен иным замыслом. Сумрачная картина непогоды, нарисованная поэтом в начале стихотворения («дуют ветры буйные, ходят тучи темные»), связывается в сознании композитора с образом «ненастья» в жизни народной — ненастья, предвещающего бурю. Развитие этого образа и наполняет содержание песни Мусоргского. Динамикой стихийной силы заряжена раздольная русская тема народного склада «Дуют ветры, ветры буйные». Ее широкое неторопливое развертывание в бурлящем движении сопровождающих голосов — контраст, создающий драматическую напряженность «предбурья»:





В этой музыке, в ее характерных попевках и ритмах, легко угадывается прообраз *русской вольницы* — народного хора в Сцене под Кромами (ср. клавир «Бориса Годунова», стр. 389). Образно-тематическая связь тут несомненна⁴, и она вновь подтверждает внутреннюю устремленность творческих поисков Мусоргского в сложном процессе глубинного прорастания замыслов. Читатель помнит, что первое, отдаленное «предчувствие» того же образа проявилось, быть может, тогда и неосознанно, еще в юношеском фортепианном Скерцо Мусоргского (тоже *cis-moll*), написанном в 1858 году (см. пример 5). Теперь это уже не робкое предчувствие, а сознательное стремление воплотить в музыке образно-символический смысл картины встревоженной стихии — *непогода чревата бурей!*

Ясно, что такая вольная интерпретация стихотворения Кольцова совершенно исключает мечтательную лирику об «огонь-душе — красной девице». Срединный раздел песни (*fis-moll* — *gis-moll*) основан на

контрасте иного рода. Он раскрывается Мусоргским в углубленном толковании второй и третьей строфы стихотворения Кольцова:

Не видать в них
Света белого;
Не видать в них
Солнца красного.

Во сырой мгле,
За туманами,
Только ночка
Лишь чернеется...

Буйное движение словно застывает. Краски сгущаются, темнеют. В музыке — угрюмый колорит непроглядной ночи. Из первой, раздольной темы зарождается протяжный напев; в нем и щемящая душу тоска, и громадная внутренняя сила.

Реприза — утверждение начального образа «Дуют ветры» (cis-moll). Небольшая кода, с мажорным окончанием, выразительно завершает песню. Она посвящена Вячеславу Логинову, товарищу по «коммуне», проявлявшему горячий интерес к новой русской музыке и музыке Мусоргского в особенности (на тему В. Логинова композитор написал в 1865 году фортепианную пьесу «Дума»).

Как ни странно, в балакиревском кружке песня Мусоргского «Дуют ветры, ветры буйные» не встретила особенного сочувствия, и о ней вскоре забыли... Между тем появление этой песни, с ее неожиданным поворотом *русской темы*, в период активной работы композитора над «Саламбо» — знаменательно.

Пусть очень далеки по сюжету, пусть очень различны по жанру и по масштабам названные произведения, все же в их *музыке* таятся черты общности творческих устремлений Мусоргского. Не характерно ли, что и в опере «Саламбо» и в песне «Дуют ветры» обозначаются очертания образов, которые получают могучее развитие в «Борисе Годунове»! Музыкальное мышление композитора, глубоко национальное по природе, настойчиво ищет выхода к современной проблематике и в оперной драматургии и в вокальной



Пушкин.

С портрета О. Кипренского

лирике. За песнею «Дуют ветры, ветры буйные» явится «этюд в народном стиле» — «Калистрат», а за ним — серия маленьких вокальных сцен, воплощающих реальные темы и образы русской действительности, трагический «комизм» ее повседневности.

Характерно вместе с тем и другое. Посреди этих вокальных сцен суровой гражданской лирики пробивается струя проникновенной лирики сердца. Ее течение то усиливается, то ослабевает, но не прекращается, и если временами оно незримо, то не потому,

что иссякает, а потому, что уходит вглубь, в подпочву музыкально-драматических замыслов, *питая ее*.

Романс-фантазия «Ночь», сочиненный вскоре после песни «Дуют ветры», — одно из глубоких проявлений лирики сердца. Навеванный стихами Пушкина, этот «необыкновенно поэтический и красивый романс»⁵ обращен к Надежде Петровне Опочининой, чей образ живет в душе композитора. С неизъяснимым трепетом изливает он охватившее его чувство в свободной импровизации, тонко передавая музыкою очарование лирического образа, словно излучающего нежное сиянье в сумраке безмолвной ночи⁶. Светло звучит в этой упоительной музыке «зов любви». И невольно вспоминается иной, тревожный и печальный зов в романсе «Но если бы с тобою я встретится могла», посвященном Н. Опочининой летом прошлого года (1863).

Но не только ясная просветленность отличает музыку «Ночи». В ней ярче выказывается своеобразие лиризма Мусоргского. Среди его ранних вокальных пьес «Ночь» выделяется и силою внутреннего чувства, и богатством тончайших *оттенков* музыкально-поэтической выразительности, осмысливаемых прежде всего стремлением к *психологической правде* воплощения образа в его характерных подробностях (колоритность звучания — качество производное).

Лирика Мусоргского не обособлена в широком русле его творческих исканий и опытов; она не замкнута традиционными границами жанра — Мусоргский мало с ними считается. Своеобразие его лиризма обусловлено взаимопроникающими связями с музыкальной драматургией, концентрирующей глубинные замыслы композитора. Эти связи обнаруживаются в самом процессе выработки индивидуального стиля Мусоргского, выразительных средств его образной речи. Они заметны даже и в таком интимно-лирическом сочинении, как романс «Ночь».

Речитативная гибкость вокальной мелодии, импульсивность свободного ритмического дыхания, внутренняя контрастность ладового движения, тембромгармонические светотени — все эти черты, вырисовы-

вающиеся в романсе-фантазии, проявляются и в «Саламбо». Более того. Примечательно, что и в своей «ладовой настройке» и в некоторых характерных приемах выразительности, например в срединном разделе романса («скольжение» по тонам увеличенного лада):

35

мо и сло ва сли

ва нсь и жур

ча те кут, те кут

музыка «Ночи» соприкасается с миром таинственных томлений «Саламбо» (ср. сцены Саламбо и Fisdur'ного хора жриц в храме Таниты). Соприкасается — сохраняя неповторимость *своего* выражения.

Фантазию «Ночь» Мусоргский записал в двух вариантах (или редакциях). По содержанию и характеру музыки они близко родственны, по форме мно-

гим разнятся меж собой. В первоначальной (основной) редакции романа Мусоргский придерживается пушкинского текста, допуская лишь незначительные отклонения. Для нового варианта «Ночи» он делает, по собственному выражению, «свободную обработку слов А. Пушкина», по-своему претворяя образный смысл стихотворения в вольной *лирической прозе*⁷. В то же время Мусоргский перестраивает композицию романа, видоизменяет мелодический рисунок вокальной партии, «сдвигает» внутриладовые контрасты, уплотняет форму (сокращается двенадцать тактов). Он экспериментирует — ищет интонационно-го слияния выразительности речевой и музыкальной, добивается большей эмоциональной насыщенности и сжатости изложения. Но если композиция романса-фантазии выигрывает, то слишком дорогой ценой: поэтическое обаяние пушкинских стихов в «свободной обработке» композитора исчезает. Мусоргский понимал это, и хотя видел преимущества нового варианта «Ночи», все же не считал его в целом более совершенным.

В 1868 году Мусоргский сделал оркестровую редакцию романса-фантазии.

Почти одновременно с интимно-лирической «Ночью», в мае 1864 года, создается своеобразная вокальная пьеса из крестьянской жизни — «Калистрат», на слова Некрасова⁸. Совсем иной мир чувствований и переживаний раскрывается в этой песне-притче горемычного Калистратушки.

Мусоргский охарактеризовал ее как «первую попытку комизма»⁹ в своем творчестве. Определение, кажущееся парадоксальным, по существу же очень точное. Тут разумеется *гоголевский комизм*, т. е. «комическое одушевление, всегда побеждаемое чувством глубокой грусти», как писал Белинский, — «...вы еще смеетесь над простаком, но уже ваш смех растворен горечью»¹⁰. Вот такое впечатление производит и «Калистрат» Мусоргского. В тоне его повествования сквозит ирония, усмешка, образы светятся терпким народным юмором, а смысл трагичен: «Калистратушка» — это песня-притча о безотрадной доле

бедняка, рассказанная им самим с комическим одушевлением, вызывающим горькую улыбку...

Повествование разворачивается свободно, в переменчивом движении разнохарактерных эпизодов, связанных внутренним единством «вариантного» развития. Интонационный строй музыкальной речи проникнут духом народной песенности. Простодушным лиризмом овеяно начало — мерное, неторопливое «покачивание» колыбельной (инструментальное вступление) и словно всплывающий из далекого детства крестьянский запев «Надо мной певала матушка...» (миксолидийская мелодия):

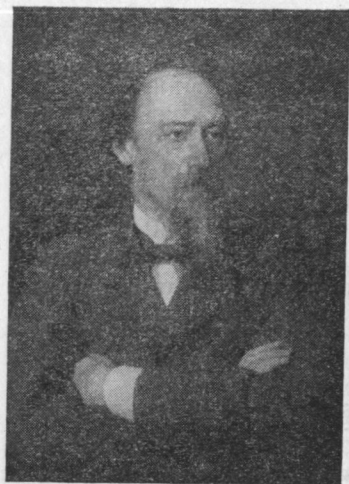


Простодушна и возникающая затем основная тема — «Будешь счастлив, Калистратушка!», — очерченная в характере народной величальной песни:

37 Спокойно

Бу - дешь счаст - лив,

Ка ли стра тун ка!



Н. Некрасов.

С портрета И. Крамского

Но за этим простодушием «величания» нищего Калистратушки («Будешь жить ты припеваючи...») угадывается скрытая ирония, остроту которой вы почувствуете уже в следующем эпизоде, когда — при словах «И сбылось по воле божией...» — плавная величальная тема оборачивается комическим наигрышем, а затем (при повторении тех же слов) — тонкой пародией на «возглашение» с амвона. А следующая, *плясовая* вариация темы — гротеск, обнажающий едкую насмешливость текста: «Нет счастливей, нет пригожей, нет нарядней Калистратушки!..»¹¹.

В каждом эпизоде вариационного или, точнее, вариантного развития тема переосмысливается, меняет свой жанровый облик и характер, *комическим* контрастом подчеркивая горькую правду песни-притчи Калистрата. И чем оживленней комическое одушевление пьесы, тем глубже и острее ощущение этой правды. Образная сила ее выражения в кульминационном эпизоде — «Урожаю дожидаяся с незапаханной полосыньки» — достигает разящего сарказма.

Заканчивается песня иронической присказкой: «Да, будешь счастлив, Калистратушка, ох, будешь жить ты припеваючи!..» (заключительные строки, до-

бавленные Мусоргским). В музыке вновь возникает мотив колыбельной, овеваемый угасающими попевками основной темы. Грустно.

Такова «первая попытка комизма» в творчестве Мусоргского, сочинение глубоко оригинальное по замыслу, многозначительное по результатам; «попытка» была чревата развитием, которое сказалось, и очень скоро, в новых вокальных пьесах-сценах композитора, а затем и в его крупных музыкально-драматических сочинениях.

«Калистрат» вошел в русскую музыку неприметно. Истинное значение этой пьесы (да и только ли этой) не сумели оценить по-настоящему даже старшие товарищи в балакиревском кружке. На Стасова она не произвела большого впечатления. Кюи же отзывался о ней с той снисходительностью; за которой чувствуется явное пренебрежение. 14 июня 1864 года он сообщал Балакиреву: «Модинька — воскрес. Он у меня бывает еженедельно. Сочинил два романса¹² и «Калистратушку» Некрасова, «Tableau de genre musical» *. Вот вам и новая музыкальная форма. Все это не лишено хороших поворотов, гармоний, мыслей, но в целом — весьма ерундиво»¹³. Это заключительное «ерундиво» звучит совершенно в духе балакиревских острот по адресу «Модиньки».

Римский-Корсаков познакомился с «Калистратом» и другими сочинениями Мусоргского той поры в 1866 году (по возвращении из заграничного плаванья). Он отнесся к ним тогда с большим интересом, а «величальная» тема Калистрата настолько ему понравилась, что он использовал ее в своей «Псковитянке»¹⁴. Но то были непосредственные впечатления юношеских лет. Впоследствии, вспоминая о них в своей «Летописи» и характеризуя ранние вокальные пьесы Мусоргского, Римский-Корсаков заметил: «Играл мне Мусоргский и романсы свои, которые не имели успеха у Балакирева и Кюи. Между ними были: «Калистрат» и красивая фантазия «Ночь» на слова Пушкина. Романс «Калистрат» был предтечею того реаль-

* «Жанровая музыкальная картинка» (фр.).

ного направления, которое позднее принял Мусоргский; романс же «Ночь» был представителем той идеальной стороны его таланта, которую впоследствии он сам втоптал в грязь, но запасом которой при случае пользовался. Запас этот был заготовлен им в «Саламбо» и еврейских хорах, когда он еще мало думал о сером мужике»¹⁵. Слова эти сказаны были не случайно. Смолоду Римский-Корсаков почуял громадную силу дарования Мусоргского и, по собственному признанию, «восхищался многим из игранного им». Сблизившая их искренняя дружба была исключительно плодотворна. Вместе с тем в процессе самостоятельного развития очень скоро стало выявляться различие их сильных художественных индивидуальностей, их идейно-творческих взглядов на «идеальное» и «реальное» в искусстве. Это различие, с годами все более углублявшееся и, как увидим далее, в некоторых принципиальных вопросах доходившее до непримиримости, обнажается в приведенном выше суждении Римского-Корсакова по поводу «Ночи» и «Калистрата».

Противопоставляя эти контрастные пьесы, Римский-Корсаков применяет к ним собственный критерий эстетических границ реализма в музыке и делает обобщающий вывод — субъективно уверенный, но объективно неверный. В сущности, его суждение сводится к осуждению тех «крайних» принципов реального направления, которые, как ему казалось, отвлекали Мусоргского от высоких задач искусства.

Убежденность в непогрешимости прочно сложившихся взглядов усугубляет резкость несправедливых высказываний: Римский-Корсаков утверждает, что «идеальная сторона» таланта Мусоргского ярко проявлялась в его творчестве (фантазия «Ночь», «Саламбо», «еврейские хоры»), пока «он еще мало думал о сером мужике», и что Мусоргский сам ее «втоптал в грязь», когда принял то реальное направление, предтечей которого явился «Калистрат». Но эта концепция опровергается прежде всего фактами творческой биографии Мусоргского — из его писем мы знаем, что гораздо раньше, пристально наблюдая кре-

стьянский быт, он много думал о «сером мужике», волновался тяжелой мужицкой долей, а в годы житья в «коммуне» его размышления о суровой «прозе» народной жизни и новых задачах искусства все глубже проникались «могучим сочувствием с вопросами современной действительности». И что же — именно в эти годы он с увлечением работал над «Саламбо», и в то же время появились столь разнохарактерные пьесы: «Дуют ветры, ветры буйные», «Ночь», «Калистрат», затем «Молитва», «Отверженная», «Спи, усни, крестьянский сын»... Но не причудами воображения объяснялась разнохарактерность поисков и опытов Мусоргского. В этот решающий период формирования его идейно-эстетических взглядов творчески осмысливалось, конкретизировалось реальное направление, поворот к которому, как было замечено выше, обозначился в сознании композитора на рубеже шестидесятых годов.

В процессе осмысливания остро ощущаемых противоречий действительности многогранно раскрывалось драгоценное свойство художнической натуры Мусоргского — его чуткая отзывчивость к жизненной правде, в чем бы она ни сказалась — в малом или великом, единичном или общем. Вот что надо бы назвать идеальной стороной его таланта, если уж пользоваться формулировкой Римского-Корсакова.

Отзывчивость к жизненной правде одухотворяет музыку Мусоргского и в «Саламбо», и в лирических пьесах, и в характерных вокальных сценах, или, как сам он их называл, «народных картинках». Идеальная сторона таланта служит его развитию, способствует многообразию его проявлений. Вместе с тем сосредоточенная работа сознания, возбуждающая «сочувствие с вопросами современной действительности», углубляет деятельный интерес к народной жизни, народному творчеству, к социальной проблематике искусства. Влечение, вначале интуитивное, становится убежденно осознанным.

Среди ранних романсов Мусоргского («Юные годы») и рядом с лирической фантазией «Ночь возникает — в социально переосмысленной композиции рус-

ской песни «Дуют ветры, ветры буйные» — фрагмент картины народной жизни в тревожную пору пред-
бурья.

Горький мужицкий юмор «Калистрата» (нарушив-
ший, как казалось иным современникам, эстетические
традиции жанра) с неожиданной силой раскрывает
трагическую правду крестьянской доли...

С Калистратом в творческой мастерской Мусорг-
ского поселяется «муза мести и печали»... Не ею ли
вдохновлены и многие драматические страницы музы-
ки «Саламбо», невольно устремлявшие мысль ком-
позитора к образам и сюжетам русской жизни? Но
он захвачен эпопеей стихийного восстания угнетен-
ных племен против тирании и рабства, он успел уже
полюбить своих далеких героев — Ливийца-Мато и
Саламбо — и не без внутренних борений решится
оставить работу над оперой. На протяжении еще двух
лет (вплоть до 1866) он продолжает ее. А в то же
время в орбиту его деятельности вовлекаются новые
идеи, замыслы, темы, связанные с обширной пробле-
матикой национального искусства современности.

Разносторонние и разнородные порывы теснят во-
ображение Мусоргского. Ему не сразу удастся сог-
ласовать, подчинить их единству цели, «собрать мыс-
ли в один фокус». Он не хочет довольствоваться го-
товым выбором, напротив, обостряет противоречивые
влечения души, испытывает их творческим опытом.
Он проверяет самого себя, вновь и вновь пробует
силы в различном, чтобы сконцентрировать их на
главном.

Эта внутренняя работа таит в себе до времени
скрытые связи тех внешних ее проявлений, которые в
данный период представляются порой столь несожи-
данными, несочетаемыми; они — зримые звенья незри-
мого процесса «добывания истины». Скрытое обна-
руживается в результате этой внутренней напряжен-
ной работы, значение которой исключительно важно.
Она «тонирует», стимулирует идейно-творческое раз-
витие композитора, расчищает путь к большим свер-
шениям. Новаторские замыслы и начинания испы-
тываются на кремнистом оселке мастерства.

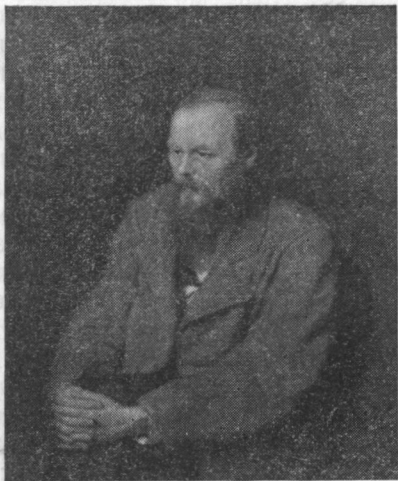
Сюжетные, образно-тематические и языковые контрасты бороздят музыку Мусоргского и в серии романсов и небольших вокальных сцен-картинок, возникающих в ближайшие (1865—1866 и позднее). Вместе с тем все яснее, рельефнее вырисовываются в ней грани нового. Новое обозначается и в содержании, и в методе его образного раскрытия. Руководясь общим критерием жизненной правды искусства, Мусоргский безбоязненно раздвигает пределы реального содержания музыки: «*Жизнь, где бы ни сказалась; правда, как бы ни была солонна...*» — этот программный принцип творческой деятельности уже осознан (хоть еще прямо не высказан). Осуществляя его в смелых и весьма разнохарактерных опытах, Мусоргский упорно добивается — в соответствии с решением волнующих его задач — живой, интонационно конкретной, психологически правдивой *выразительности музыкальной речи*. Он раздвигает и пределы выразительных средств и возможностей музыки.

Принято думать, что начиная с середины шестидесятых годов социальные и гражданские мотивы оттесняют, вытесняют в музыке Мусоргского лирику сердца¹⁶. Это неверно. Гражданственная тенденция, действительно, проявляется в его творчестве с нарастающей силой. Однако отнюдь не затухает в нем и ток глубокого сердечного лиризма. Среди вокальных пьес и сцен-картинок, правдиво рисующих «прозу» вседневной жизни, проникнутых то горьким юмором, то захватывающим драматизмом, то едкой сатирой, звучат, блистая скромною «смиренной красотой», искренние излияния сердечной лирики. Такова «Молитва» — воплощение благоговейной любви к матери; такова и запечатлевшая память о ней «Колыбельная». Таковы песни и романсы «Желание», «Из слез моих», «Я цветок полевой» («Еврейская песня»), «Стрекотуня белобока», «По-над Доном сад цветет»... Это не случайные экспромты, а органичные проявления щедро одаренной натуры художника, полноты его жизнеощущения.

Лирическое начало, заложенное в самой природе дарования Мусоргского, непосредственно раскрывается в произведениях его творческой юности (вспомните ранние песни, музыкальный рассказ «Листья шумели уныло», романсы «Что вам слова любви», «Но если бы с тобою я встретиться могла», «Ночь» и др.); оно получает в дальнейшем необычайное, «много-слойное» развитие — проникает «музыкальную прозу» новых тем и сюжетов, увлекающих мысль композитора, своеобразно преформируется в его драматургии, выпевается в романсах и песнях последних лет, в трагических вокальных поэмах о жизни и смерти («Без солнца», «Забытый», «Песни и пляски смерти»...).

Поэзия сердца имеет такие же права, как и поэзия мысли, писал Чернышевский¹⁷. В отношении Мусоргского можно сказать, что он свободно пользовался этими правами, имея в виду одну цель — глубокое и полное постижение жизненной правды. Он шел к цели, испытывая и преодолевая внутренние противоречия. И мы знаем, какое важное значение имела в его творческом развитии сосредоточенная интеллектуальная работа, «корректировавшая» беспокойные порывы души. Терпкое *созвучие ума и сердца* определяло эмоционально-психологический строй его музыки. И если мы сейчас выделяем в ней лирическое начало, то не потому, что хотим придать ему преобладающую, господствующую роль — нет, но потому, что, не раскрыв его, невозможно распознать художническую индивидуальность Мусоргского. Игнорирование или недооценка его лиризма — одна из причин ограниченного толкования искусства великого композитора-реалиста.

Лиризм Мусоргского — в динамичном размахе его творчества — объемлет многосложный мир человеческих чувствований и переживаний, почти никогда не касаясь чувственности и тем более чувствительности. Это лиризм родниковой чистоты, и его разносторонним проявлениям свойственна та суровая свежесть восприятия жизни, которая так пленяет нас и в народно-песенной лирике — она-то и была источником



творческих вдохновений Мусоргского. Не в смысле прямых заимствований или подражаний, а гораздо глубже: она пробуждала силы, высвобождала то, что в нем самом искало выхода. Вживаясь в народную лирику (знакомую с детских и отроческих лет), находя в ней новые и новые музыкально-поэтические красоты, Мусоргский проникался самобытной силой образного воплощения жизненной правды. Тут он «чуял звук родной струны» и тянулся к нему всем сердцем.

Этот «звук родной струны» Мусоргский слышал и в музыке и в живой человеческой речи. В интонационно-ритмическом строе народно-песенной лирики он чутко улавливал внутреннюю связь выразительности *певческой* и *речевой*. Обращаясь к песенному фольклору и к «образной, народной русской речи, к тому могучему слову, которое, как будто наметнет, а не смотришь — уж и все сказано»¹⁸, — Мусоргский постигал правду *интонационного выражения* человеческих чувств в их тончайших оттенках. В процессе «добывания истины» многообразно проявлялся и его мужественный лиризм, составлявший неотъемлемую черту творческой индивидуальности композитора.

Нельзя не заметить, что многие, притом разнохарактерные пьесы, рожденные в сфере лирических высказываний, послужили (наряду с сочинением «Саламбо») непосредственной подготовкой к осуществлению глубинных музыкально-драматических замыслов Мусоргского (что отмечал впоследствии и сам композитор). Его лирические высказывания не ограничивались созерцанием сущего — в них все чаще и все смелее затрагивались моральные и психологические конфликты реальной действительности. В этом смысле характерны и вокальные пьесы-сцены — «народные картинки», и близкие им *по контрасту* простосердечные песни-романсы. Почти каждое из этих небольших, вполне законченных сочинений проблемно; почти в каждом — свое открытие «истины в явлении». Лирические раздумья и переживания композитора смыкаются с окружающим бытием; он, говоря словами Белинского, «всю действительность проводит через свое Я, чтоб она прошла из него, как очищенное золото из горнила»¹⁹. Тут все рельефнее высказываются своеобразные черты художнического мышления Мусоргского, его выразительного языка.

Разобранные выше песни, особенно такие, как «Дуют ветры, ветры буйные» и «Калистрат», свидетельствуют о глубоком проникновении в самый дух народной жизни и народного творчества. Колыбельная «Спи, усни, крестьянский сын» (посвященная памяти покойной матери композитора) — образец совершенного слияния личных воспоминаний, дум и чувствований Мусоргского с образами народной лирики. И с какой удивительной силой раскрывается в этих песнях неповторимая самобытность его творческой индивидуальности!

Колыбельная «Спи, усни, крестьянский сын» родственна «Калистрату»: она тоже *этюд в народном стиле*, и в ней также чистый образ далекого детства служит исходной точкой развития. Однако сюжетный поворот здесь совсем иной; иной и характер развития. Не горький комизм, не грустная усмешка, а щемящая душу печаль настраивает эмоциональный тон музыки.

Песня записана была Мусоргским 5 сентября 1865 года (дата в автографе). Но замысел ее сложился раньше. Пьеса А. Островского «Воевода» («Сон на Волге»), откуда заимствованы стихи «Колыбельной», напечатана была в январской книжке «Современника». Ранней весной (в середине марта того же года) Мусоргский потерял горячо любимую мать (за несколько недель до ее смерти, словно предчувствуя тяжелую утрату, он посвятил своей матери сочиненную им на лермонтовские слова «Молитву», музыка которой по настроению близка «Колыбельной»). 23 апреля 1865 года пьеса Островского была поставлена на сцене Мариинского театра. Можно с уверенностью предположить, что Мусоргский был на одном из спектаклей «Сна на Волге», скорее всего на премьере, и *слышал* колыбельную старой крестьянки в сцене тревожных видений Воеводы (четвертое действие). Во всяком случае, именно эта сцена приковала внимание композитора, возбудив и *слив* в его творческом воображении воспоминания детства и образы горькой крестьянской доли. Смерть матери остро отозвалась в душе Мусоргского. Пережитое горе всколыхнуло в его памяти и картины невозвратного детства. В ту же пору возникла у него мысль запечатлеть их в серии фортепианных пьес под общим заглавием «Из воспоминаний детства». 22 апреля (накануне премьеры «Воеводы») Мусоргский набросал две простенькие характеристические пьесы «Няня и я» и «Первое наказание». Но вскоре оставил начатую работу (вторая пьеса не окончена). Иные думы и впечатления юных лет овладели им и претворились в замысле *Крестьянской колыбельной*.

Небольшая и, в сущности, эпизодическая сцена из «Воеводы» захватила Мусоргского глубиной внутреннего содержания, которое в самой пьесе едва раскрыто.

В скупых поэтических образах народной колыбельной песни²⁰ он услышал повесть обездоленной жизни и сумел передать в интонационной конкретности своей музыки психологически-обобщенный смысл этой повести.

Печальный напев колыбельной мерным ритмическим покачиванием «тихой сон очам наговаривает» (b-moll с дорийской секстой):

38 Медленно



Возникший в слуховом восприятии композитора реальный, зримый образ детства окутан таинственной дремотной тишиной. Сквозь дрему всплывает хмурая дума о крестьянской судьбе. В потревоженном напеве колыбельной зарождается новая тематическая мелодия. Горькая дума отозвалась в ней неисходною тоскою. Наплыв дремоты приглушает ее; тем глубже ощущается она в развитии темы, в обволакивающих ее сумрачных гармониях (Des-dur — b-moll):

39



Сон и явь, покой и тревога, скорбь и надежда причудливо соприкасаются в образном движении музыки, чутко улавливающей все, что затаено не только в словах народной колыбельной, но и в самом их произнесении (характерны «напоминающие» ремарки Мусоргского: «дремлет», «сквозь дремоту», «просыпается», «почти говорком», «сквозь сон», «засыпает...»). И тут в прерывном изображении душевного состояния, переменчивых психологических оттенков раскрывается непрерывность образного развития — такова связующая сила постигаемой Мусоргским *интонационной драматургии* музыкальной речи.

Дума о крестьянской доле, словно затихшая в завораживающем ритме прибаюкивания, вновь пробуждается: «Изживем беду за работушкой, за немилрой, чужой, непокладною, вековечною, злою, страдною...». В гибком вариантном развитии темы раздумья, обрамляемой колыбельным напевом, Мусоргский углубляет психологическую выразительность мелодии речи. Сон смежает очи, слова меркнут в дремоте, и все таинственней звучит мелодия замирающей речи, досказывая сокровенную думу, просветленную робкой надеждой: «изживем беду, горе минется...».

Музыка заключительного эпизода «Колыбельной», рисуящая полное погружение в сон, наполняется этим трепетным светом надежды, похожей на парящее во мраке ночи виденье: «Белым тельцем лежишь в люлечке, твоя душенька в небесах летит, твой тихой сон сам господь хранит, по бокам стоят светлы ангелы». Затухающее звучание напева (*piano-pianissimo*) оттеняется мягким контрастом: сумрачный *b-moll* вдруг рассеивается причудливыми бликами лидийского лада (*B-dur* с лидийской квартой). Мелос «парит» в вибрирующей речитации:

40





Психологическая реальность народной параболы запечатлена Мусоргским в «Колыбельной». Мысль и чувство, слова и музыка сливаются в ней, выражая *страдание и нравственное сопротивление страданию* (что, конечно, не имеет ничего общего с «мистической символикой», которую пытались выявить в этом сочинении иные исследователи). Весь эмоционально-психологический строй «Колыбельной» проникнут истинной народностью — и в ней преформируется человеческий лиризм Мусоргского.

Громадная впечатляющая сила музыки достигается свободным, индивидуально-чутким претворением интонационной выразительности народной речи — ее *распева* и *говора*. Отсюда и ладовое своеобразие пьесы (она, как было замечено, начинается в дорийском ладе, а завершается в лидийском), отсюда и богатство характеристических оттенков, тонко передающих неповторную переменчивость душевного состояния в образном движении музыки.

Многое в ней представляется необычным, а необычное на первый взгляд, особенно с точки зрения традиционной теории, кажется сложным или изысканным. Музыку «Колыбельной» упрекали даже в рафинированности (быть может, в противовес приев-

шимся упрекам в грубости). Но Мусоргский и по натуре, и по эстетическим убеждениям был чужд изысканности. Он стремился к психологической *точности* и художественной *простоте* воплощения жизненной правды — простоте без однообразия и многословия. Об этом свидетельствуют и сохранившиеся автографы «Колыбельной»: два варианта первой редакции и вторая, печатная редакция пьесы²¹. Даже беглое сравнение автографов (заметим — чистовых) показывает, с какою взыскательностью относился Мусоргский к своей творческой работе.

Сочинение, казалось бы, безусловно удавшееся и одобренное товарищами по кружку, Мусоргский «переписывал» вновь и вновь, внося новые выразительные штрихи и оттенки, устраняя неточности, тщательно совершенствуя форму, облегчая фактуру (во второй редакции «Колыбельной» это особенно заметно). Малейшая погрешность, нарушающая естественность декламации, заставляла его перестраивать интонационно-ритмическую структуру фразы. Вот, для иллюстрации, наглядный пример из заключительной части песни:



Работая над совершенствованием композиции, Мусоргский добивался внутренней свободы и экспрессивности образного развития в сжатой, предельно индивидуализированной форме. «Чем проще и искреннее, тем лучше» — таков был его девиз. Он настойчиво овладевал умением естественно выразить сложное в простом. Он искал простоты не от бедности, а от богатства, постигал простоту не в «упрощенности», а в насыщенности образного движения музыки. Сдвигая, осмысленно сопоставляя контрастные эпи-



М. Лермонтов.

С портрета И. Астафьева

зоды, он освобождал композицию там, где это нужно, от сглаживающих модуляционных ходов и переходов, от традиционных схем и правил изложения тематического «материала». Он не останавливался перед купюрой пусть даже удачного по музыке эпизода, если чувствовал, что данный эпизод растягивает, «размазывает» форму выражения мысли, вносит расплывчатость многословия или однообразия (одно с другим связано). Так, во второй редакции той же «Колыбельной», помимо мелких купюр, Мусоргский исключил целый эпизод перед заключительной строфой (третье вариантное изложение темы раздумья: «Спи, усни, поколь изживем беду... горе минется, поколь бог простит, царь сжалится»). Быть может, и «жалостные» слова здесь не вполне соответствовали замыслу композитора, главное же — повторность затягивала развитие образа. Убрав ее, он подчеркнул выразительный контраст «лидийского» заключения, оттенив им обобщающий смысл пьесы. И в лирике Мусоргского сказывался тонкий психолог-драматург.

В 1865 году, кроме «Молитвы» и «Колыбельной», Мусоргский написал еще лишь один романс — «Отверженная», на стихи ссыльного поэта-революционера Ив. Гольц-Миллера ²² («Не смотри на нее ты с презрением, от себя ее прочь не гони...»). Это лирический монолог в защиту «падшей», проникнутый духом гражданственной гуманности отношения к женщине. Социальный пафос стихотворения претворен в музыке Мусоргского скромно, без малейшей аффектации. Романс выдержан в форме гибкого мелодического речитатива. В сосредоточенно задумчивой музыке «Отверженной» затаенно звучат обличительные нотки протеста... Композитор намеренно ограничил себя в средствах выразительности — он рассматривал свое сочинение как «опыт речитатива» (ремарка в автографе). Это один из тех опытов Мусоргского, которые готовили его к более полному и глубокому отображению моральных и психологических конфликтов жизненной действительности.



Работа подвигалась бы гораздо быстрее и плоды ее были бы уже и теперь ощутительнее, если б Мусоргский мог без тягостных забот и помех заниматься любимым делом, свободно распоряжаясь своим временем. Но об этом оставалось только мечтать. Проклятый вопрос материальной необеспеченности преследовал его.

Мусоргский был одержим новыми творческими идеями, работал порывисто, увлеченно и, разумеется, не намеревался жертвовать тем, что считал своим жизненным долгом и призванием. Но он служил, а его начальство в департаменте не имело никакой охоты интересоваться музыкальными фантазиями коллежского секретаря и давать ему особенные поощрения. Такова была реальность служебного совместительства, и с нею приходилось считаться. «Не могу зайти к Вам, потому что в департаменте *дело*, с которым нужно поспешить» ²³. Эта фраза в том или ином контексте повторялась, увы, нередко.

Чужие дела, навязанные нуждой, постоянно отвлекали Мусоргского от большого дела, составлявшего смысл всей его жизни, не раз заставляя прерывать или откладывать осуществление задуманного. По свойству натуры он любил сосредоточенно, иногда подолгу вынашивать свои замыслы и обычно фиксировал на нотной бумаге уже сложившуюся в голове, *сочиненную* музыку, которую предварительно проигрывал друзьям. Все, что Мусоргский не успел записать в суете чужих дел, утрачено безвозвратно. Но и то, что он *успел* несмотря на бремя службы, свидетельствует о непостижимом упорстве его творческих исканий и о внутренней напряженности его творческого труда.

Очевидно, именно эта неисходная внутренняя напряженность, обостряемая некоторыми обстоятельствами затаенной личной жизни, и была причиной возобновившихся в 1864 году приступов «нервного раздражения»²⁴ (бытовая неустроенность «коммунального сожития», на которую ссылаются биографы композитора, играла тут роль второстепенную). Весною 1865 года Мусоргский потерял самого близкого человека — горячо любимую мать. Он мужественно перенес этот удар. Но осенью силы его сдали; он заболел тяжелым нервным расстройством и вынужден был расстаться с «коммуной». Больного Мусоргского — против его желания — перевезли в семью брата Филарета. Так печально окончилась короткая, но светлая пора его жизни в дружеской «коммуне».

Болезнь была серьезной, однако не столь опасной, как предполагали. Мусоргский оправился от нее к концу года. Элементарный отдых постепенно восстановил его силы. На пороге нового, 1866 года он вернулся к работе. Возобновились встречи и беседы с товарищами по балакиревскому кружку, который теперь был в полном сборе (осенью возвратился из далекого плавания Римский-Корсаков и 19 декабря успешно дебютировал своей Первой симфонией). 2 января Мусоргский познакомился в доме В. Стасова с сестрой Глинки, Л. Шестаковой, и стал бывать на ее вечерах. Это знакомство впоследствии перешло в самую искреннюю, душевную привязанность. По-преж-



нему он поддерживал тесную связь с семьей Опочининых и принимал живое участие в собиравшемся у них музыкально-литературном кружке.

Первое время после болезни сочинялось немного. Мусоргский словно перебирал в памяти старые замыслы, не спеша обдумывал новые... 7 января 1866 года он записал лирический романс «Ах, зачем твои глазки порою» («Малютка») на стихи А. Плещеева. Романс этот — отзвук юношеских увлечений Шуманом — остался незамеченным. В ту же пору Мусоргский вновь обратился к «Саламбо». 8 февраля он закончил упоминавшийся уже Хор жриц для четвертого действия оперы. 10 апреля завершил в клави-ре развернутую композицию сцены-хора Боевой песни ливийцев (оркестрована летом того же года). Это были последние вспышки интереса к «Саламбо»...

Весною он начал работу над симфонической картиной-фантазией «Иванова ночь на Лысой горе», первоначальный замысел которой возник гораздо раньше. Осенью 1860 года Мусоргский писал Балакиреву: «Еще я получил работу весьма интересную, которую надо приготовить к будущему лету. — Работа эта есть: полное действие на *Лысой Горе* (из драмы

Менгдена *Ведьма*), *шабаш ведьм*, отдельные эпизоды колдунов, марш торжественный всей этой дряни, финал — слава шабашу, который у Менгдена олицетворен в повелителе всего праздника на Лысой горе. Либретто очень хорошее. — Кой-какие материалы уже есть, может выйти вещь очень хорошая»²⁵. Прошло почти шесть лет, и давний замысел, казалось забытый, вновь увлек воображение композитора: из коротенькой записки Балакиреву мы узнаем, что в середине апреля 1866 года Мусоргский «Ведьм начал набрасывать, — в чертах заколодило — поезд Сатаны меня не удовлетворяет еще»²⁶. Но то были лишь предварительные наброски, импровизированные эскизы сочинения, которое сложилось — в оркестровой редакции — летом будущего, 1867 года, а впоследствии неоднократно «трансформировалось» в замыслах и планах композитора.

Работать одновременно над различными, нередко остро контрастными по содержанию и характеру произведениями было в духе порывистой натуры Мусоргского. В те же апрельские дни шестьдесят шестого года, когда завершалась композиция Боевой песни ливийцев, с ее мощным революционным размахом, и уже возникала из сферы народной фантастики симфоническая картина «Ночи на Лысой горе», — сочинен был чудесный романс интимной лирики — «Желание», на стихи Гейне («Хотел бы в единое слово...», перевод Л. Мея). И в то же время зрели замыслы новых вокальных пьес совсем иного характера.

Романс «Желание» посвящен Надежде Петровне Опочининой — «в память ее суда надо мной»²⁷. В конце сочинения точная дата записи: «С 15-го на 16-ое апреля 1866 года. Питер (2-ой час ночи)». Мусоргский еще дважды обращался к этому романсу, не нарушая, однако, первоначального образного строя музыки. В ней воплотились глубоко личные переживания композитора — заповедная тайна его отношений к Н. Опочининой. Предпосланное романсу посвящение не расшифровывает этой тайны, едва лишь приоткрывая завесу над нею. Был «суд» — произошло откровенное, суровое, решающее, быть может,

объяснение, взволновавшее Мусоргского, и он, оставшись наедине с самим собой, высказал томившее его чувство в музыке «Желания».

Это *внутренний монолог*, мысленно обращенный к близкому другу — любимой и проникнутый обаянием ее образа. Вот что определило и свое, необычное *произнесение* гейневского текста в свободной композиции романса. Мусоргский переинтонировал эмоциональный строй стихотворения Гейне: не страстное томление, не пылкий порыв в романтическую даль (что так непосредственно выразил впоследствии Чайковский в своем романсе на те же слова), а тихая *печаль воспоминаний и надежд* звучит в монологе Мусоргского. Музыка, колеблемая тончайшими динамическими нюансами от *piano* до едва слышного *pianissimo*, погружена в тишину созерцания. Простой неторопливый напев начальной строфы («Хотел бы в единое слово...», *b-moll*) мягко переходит в мелодическую речитацию («И пусть бы то слово печали...» — вторая строфа), выразительно оттеняемую бликами скользящих гармоний на фоне оstinатной фигуры нижнего голоса (вибрирующий органнй пункт на «подразумеваемой тонике» — *D*):

42

пусть бы то сло-во пе-ча-ли по-

вет-ру к те-бе до-нес-лось,

Завораживающее кружение остиной фигуры, причудливо отраженное в вокальной партии, создает впечатление мечтательного полузабытья. Грустный речитатив третьей строфы («И если усталые очи сомкнулись под грезой ночной...») истаивает в зыбких переливчатых гармониях сопровождения, поддерживаемых органом пунктом неспешно обнаруживающей себя тоники (D). Перед заключением, при последней фразе — «слово печали... во сне над тобой» — момент очарованной застылости: интонация голоса замирает на вводном тоне *cis*, в высоком регистре на том же *cis* повисает уменьшенный септаккорд, а в басу — медлительное квартовое покачивание тоники; плавное разрешение нисходит во сне:

43

пусть бы то сло-во пе-ча-ли зву

чу-ть замедлить

ча-ло во сне... во сне над то-бой.

и т. д.

Небольшая постлюдия, завершающая романс в просветленном D-dur, проникнута настроением нежной печали...

«Можно подивиться, — писал В. Стасов, — как это романс «Желание» совсем не удался Мусоргскому»²⁸. — Можно подивиться, заметим мы, как это проныцательный критик и друг недооценил одну из замечательных пьес, составляющих лирический дневник композитора, его *diarium animi*.

Сюда же надо отнести и другой гейлевский романс Мусоргского — «Из слез моих выросло много»²⁹. По общей настроенности, а в некоторых моментах и по характеру мелоса он родствен романсу «Желание», но не столь глубок, не столь своеобразно тонок в выражении чувства; тут вновь и с неожиданной силой сказываются веяния шумановской лирики (особенно в заключительной, *Des-dur'*ной, части романса, явно напоминающей «*Aufschwung*» Шумана).

Мусоргский, по-видимому, испытывал внутреннюю неудовлетворенность осуществлением собственного замысла и потому, быть может, не намеревался опубликовать романс «Из слез моих...» (и даже не упоминал его в перечнях своих сочинений), оставив нераскрытой эту страницу лирического дневника.

Пьеса посвящена Владимиру Петровичу Опочинину, брату той, чей облик неизменно владел воображением композитора. Что таилось в этом облике? Обаяние чистого сердца или горькая мудрость рассудка? Влечение нерастраченных сил или тревога несбыточных надежд? Зов запоздалой любви или горделивое отречение от нее? Как знать, возможно и то и другое. Одно, во всяком случае, несомненно: сложные перипетии «недосказанных» взаимоотношений не нарушили близкой, преданной дружбы, связывавшей Мусоргского с Опочининой, и эта дружба, питавшая высокие помыслы композитора, сыграла большую плодотворную роль в его художественной жизни.

*

Лето шестьдесят шестого года Мусоргский провел в Павловске, под Петербургом. Здесь, как уже говорилось, он занимался оркестровкой Боевой песни ливийцев; здесь же им сочинены были, помимо романса «Из слез моих...», две вокальные сцены — «Светик Савишна», на собственные слова, и «Гопак», на стихи Шевченко из поэмы «Гайдамаки». Запись этих трех разнохарактерных пьес была произведена в течение трех дней (факт показательный для процесса творческой работы композитора): «Гопак» — 31 августа,

«Из слез моих...» — 1 сентября, «Светик Савишна» — 2 сентября.

Новые вокальные сцены произвели большое впечатление в кружке. Да и трудно было бы не заметить этих смелых творческих открытий. «Мусоргский, вернувшись после летнего пребывания в деревне, — писал Римский-Корсаков, — привез сочиненные им удивительные «Светик Савишну» и «Гопак» (на слова Тар. Шевченко) и ими открыл серию своих гениальных по своеобразности вокальных произведений: «По грибы», «Сорока», «Козел» и проч., начавших появляться быстро, одно за другим»³⁰. Говоря о гениальном своеобразии вокальных пьес Мусоргского, Римский-Корсаков высказал хоть и не общее, но пронзительно верное суждение.

Замысел «Савишны» вынашивался долго. Возник он, очевидно, еще летом 1865 года, когда Мусоргский проводил дни отпуска в имении брата на мызе Минкино. «Он стоял раз у окна, — рассказывает со слов композитора В. Стасов, — и поражен был тою суетою, которая происходила у него перед глазами. Несчастный юродивый объяснялся в любви с молодой бабенкой, ему нравившейся, умолял ее, а сам себя стыдился, своего безобразия и несчастного положения; он сам понимал, что ничто на свете, особливо счастье любви, не существует для него. Мусоргский был глубоко поражен; тип и сцена сильно запали ему в душу; мгновенно явились своеобразные формы и звуки для воплощения потрясших его образов. Но он не закончил в ту минуту этого романса...»³¹. Слова «не закончил в ту минуту» имеют здесь фигуральный смысл. Процесс обдумывания и сочинения был долог: лишь через год эта потрясающая вокальная сцена вышла из-под пера композитора, причем вылилась действительно «мгновенно» и в совершенно сложившейся форме.

Маленькая пьеса, воплотившая маленький конфликт вседневной «прозы жизни», затронула большую проблему реализма в музыке. «Светик Савишна» — одно из тех произведений, которые вплотную приближали Мусоргского к осуществлению идеала, состав-

лявшего цель его упорных исканий и стремлений. Несколько позднее, уже работая над «Женитьбой» (в 1868 г.), он сам писал об этом Л. Шестаковой: «...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 насилованья, сделаться *музыкой* правдивой, точной, *но* * художественной, высокохудожественной. Вот идеал, к которому я стремлюсь (Савишна, Сиротка, Еремушка, Ребенок)»³².

Не случайно среди перечисленных автором пьес — первой названа «Савишна». Мусоргский, как мы знаем, и ранее настойчиво работал в заданном направлении и многое постиг, добиваясь органического слияния выразительности певческой и речевой — в вокальных пьесах, охарактеризованных выше (выделим среди них песни «Дуют ветры», «Калистрат», «Спи, усни, крестьянский сын»). Но появление «Савишны», подготовленное предшествующими опытами, обозначило вместе с тем новую грань в творческом развитии композитора.

Житейская сценка объяснения юродивого с молодой Савишной, непосредственно воспринятая в *живой натуре*, поразила воображение Мусоргского. Художнически правдивое воспроизведение этой сценки, выхваченной «прямо из жизни», подсказывало композитору оригинальное, целостное решение увлекшей его задачи. Он не списывал картинку с натуры, а творчески воссоздавал ее, исходя из интонационной сущности виденного и слышанного. Слова и звуки слагались одновременно, слитно, нераздельно (как слагаются народные песни). И взволнованная человеческая речь естественно вылилась в музыку, правдиво передающую глубокое внутреннее содержание сцены.

Композиция пьесы проста³³. В выборе выразительных средств — суровое до аскетизма самоограничение. Но самый выбор средств предельно точен, а их применение поразительно смелостью и новизной

* читай: значит (*примечание Мусоргского*).

самобытного мастерства. Мусоргский подчеркнуто резко выделяет в музыке жизненно характерное и решительно отбрасывает все, что могло бы приукрасить, «расцветить» обнаженный конфликт сцены. Тонко схваченная интонация мольбы — в короткой пятидольной теме-попевке народного склада (C-dur) — служит исходным моментом и основой непрерывного, без единой передышки, движения возбужденной речи юродивого. Тяжелый «хромающий» ритм сопровождения осязаемо, зримо передает грузную и торопливую поступь нищего:

44 Довольно скоро

mf

Свет мой, Са-виш-на, со-кол яс-вень-кий, по-лю-би-ме-ня

sf

не-ра-зум-но-ва, при-го-лубь-ме-ня, го-ре-мыч-но-ва.

mf

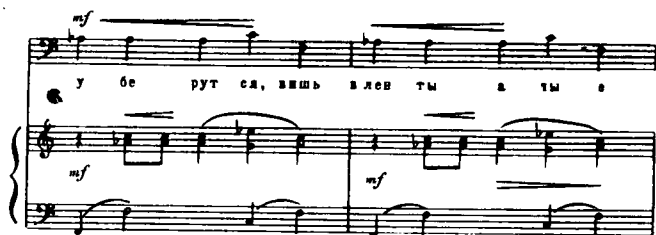
Несколькими скупыми штрихами очерчен уже контур картины. Поспешно ковыляя за деревенской красавицей, юродивый униженно выпрашивает у нее ласку. Он смешон и жалок в своих дерзких домоганиях любви. Но этот комизм ситуации вызывает не

смех, а щемящую тоску. Беспорядочная, задыхающаяся речь нищего — он торопится высказать, «выговорить» измучившие его чувства — исторгает страшное смятение души *человека*, обиженного богом и людьми. Воспроизводя *музыкою* эту речь «во всех тончайших изгибах ее», Мусоргский создает образ, захватывающий беспощадною правдой художественного выражения.

Развитие направлено вглубь, сосредоточено в *интонационном наполнении* темы. Она гибко преформируется, видоизменяется и даже в повторах звучит «инаково», выделяя смысловые оттенки возбужденной речи. Неизменный, «остинатный» ритм (как в народных «причетах») усиливает напряженность эмоциональных высказываний; своеобразная ладовая «вибрация» (C-dur — c-moll с эолийским наклоном) тонко передает переменчивую окраску интонаций.

Поразительна интонационная экспрессия, с которою раскрывается в музыке растревоженный душевный мир одинокого бродяги. Мы слышим и буйный зов неутоленной безнадежной любви, и горькое признание собственного убожества, и неутешную обиду на черствых людей (что «дают пинков Ване божьему, кормят, чествуют подзатыльником»), и глухое возмущение лицемерием богатых («...как разрядятся, уберутся, вишь, в ленты алые, дадут хлебушка Ване скорбному, не забыть чтобы Ваню божьего»). Страсть, горечь и ярость сливаются тут в вопле отчаяния:





В центре сценки — образ юродивого. Савишна, чьим именем названа пьеса, не произносит ни слова. Но она живая участница сценки. И слушая музыку, мы ясно представляем себе облик Савишны, по характерным интонациям юродивого замечаем в ее отношении к нему то робкую жалость, то насмешливую презрительность, то страх и растерянность. Вся сценка проносится быстро. Деревенская красавица скрывается от преследований нищего бродяги, и

его возбужденная речь замирает в жалобном бормотании.

Такова «трагическая закваска» комизма Мусоргского в «Светик Савишне». Не натуралистическое описание печально-забавной бытовой картинки (как полагали комментаторы), а живое, реальное воплощение душевного мира обездоленного человека составляет суть и смысл пьесы. В образе юродивого, «уродившегося на смех людям, на потеху им», звучит горький мужицкий юмор, звучит и «мщение за униженное человеческое достоинство».

Александр Серов, прослушав однажды «Светик Савишну», взволнованно проговорил: «Это Шекспир в музыке»³⁴. Трудно было бы сказать лучше. Все развитие творчества Мусоргского вновь и вновь подтверждало проницательность серовской характеристики.

Одновременно с «Савишной» обдумывался и сочинялся «Гопак» (записан композитором в Павловске 31 августа 1866 года; посвящен Н. Римскому-Корсакову). Основой для этой замечательной народной сцены послужил колоритный эпизод из шевченковской поэмы «Гайдамаки», повествующей о героях и событиях крестьянско-казацкого восстания на Украине в 1768 году.

Из главы «Пир в Лисянке», где поэтом нарисована яркая, сочная картина гульбища гайдамаков, Мусоргский выбрал небольшой отрывок (русский перевод Л. Мея) — песню-пляску старого кобзаря посреди шумной толпы веселящихся казаков («За гайдамаками ходил кобзарь; его называли слепым Валахом», — говорит Шевченко).

Воссоздавая обаятельный образ кобзаря, Мусоргский в своем «Гопаке» великолепно передал дух вольной гайдаматчины. Музыка жанровой сценки дышит казацкой удалью, терпким народным юмором. Перед нами живое воплощение картины, описанной поэтом. Гайдамацкий атаман Максим Железняк берет в руки кобзу:

«Потанцуй-ка, старый!
Я сыграю!»

И вприсядку
Слепец средь базара
Чешет рваными лаптями,
Говорит словами...

Эти строки из шевченковской поэмы³⁵ могли бы служить введением к «Гопаку» Мусоргского. Они определяют «настройку» музыкальной сценки, подсказывая характерный наигрыш инструментального вступления (подражание кобзе — «как бы шипком»), поясняя и характерную ремарку композитора: «Старик поет и подплясывает».

Нередко и поныне «Гопак» Мусоргского толкуют и исполняют как плясовую песенку разбитной охмелевшей «шинкарки», что совершенно не соответствует замыслу композитора, создавшего неподобную народно-комическую сцену, в которой *кобзарь*, «подплясывая гопака», *изображает в лицах* забавную историю о старом рыжем казаке и его молодой, своенравной и гульливой жене (излюбленный мотив украинского юмора), весело высмеивая, вышучивая «сюжет» своей песни-пляски³⁶. В этом-то и прелесть, неповторимое своеобразие народной сценки, написанной размахисто, с добродушно-комической грубоватостью, но без тени вульгарной разухабистости.

Оригинальная тема песни-пляски (fis-moll), «вобравшая» характерные ритмоинтонации украинского гопака, широко распета в свободном вариационном развитии вокальной партии и щедро колорирована инструментальным сопровождением, легко обнаруживающим оркестровый замысел пьесы (в 1868 г. Мусоргский осуществил его).

С неистощимым мастерством выразительности воспроизводит Мусоргский импровизированную народную сценку. В гибком движении напевной и остро акцентированной речи кобзаря вырисовываются зримые черты и черточки изображаемых лиц — смешная неуклюжесть старого рыжего казака, строптивость его шумно разгулявшейся жены. Особенно ярко это выражено дразнящим интонационным контрастом в Fis-dur'ном эпизоде «Гопака»:



Штрих гениальный. Тонко очерченные и рельефно подчеркнутые характерными тембро-гармоническими оборотами *перемены интонации* (выражение Мусоргского) преобразуют нехитрую плясовую тему-мелодию, придают ее развитию сценическую одушевленность. Народный жанр становится «ареной» образного перевоплощения музыки — она искрится переменчивыми оттенками живой речи, то беспечно веселой («А сама-то я в шинок...»), то сердито-сварливой (скороговорка «Коль женился, сатана, добывай же мне пшена... Вот как!»), то вкрадчиво-лукавой («Как была я молодой, да угодницею...»), то разгульной и озорной («Гой, Семёны, вы, Иваны...»).

Действие народной сценки претворено в интонационной драматургии. В пьесе строго выдерживается народно-жанровый характер музыки гопака, но ее образное развитие полностью подчинено сценическому замыслу композитора (отсюда и переменчивость метроритма, и неожиданные — без модуляционных подходов — ладовые сдвиги, отклонения, и тонкая мотивная разработка эпизодов).

Инструментальное сопровождение и в «Гопаке» — органический элемент вокальной композиции. Однако тут, в отличие от «Светик Савишны», не суровая скупость выразительных средств, а щедрое сверканье красок. Различные задачи — различные решения. В «Гопаке» живописно-изобразительное сопровождение диктуется самим характером поэтического текста; оно не только поддерживает и колорирует вокальную партию, но и восполняет, дорисовывает в восприятии слушателя народную сценку — и фигуру «подплясывающего» кобзаря, и нарастающее оживление веселой толпы...

Шевченковская поэма «Гайдамаки» вскоре вновь привлекла внимание Мусоргского. В конце шестьдесят шестого года он сочинил Песнь Ярёмы: «Стой, Днепр! Слушай, Днепр!» (слова заимствованы из главы «Третьи петухи»). Это дума батрака Ярёмы — одного из главных героев поэмы. В ней поэт выразил вольнолюбивую мечту народа о возрождении свободной Украины:

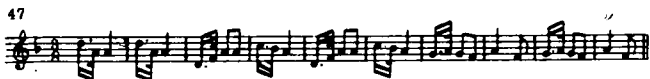
...И встанет народ весь за край свой родимый,
И будет, как прежде, Украина жива.

И снова казак споет непотайну,
Привольно и лихо споет про Украину:
«Свободна до моря, панов нет, монахов!
Днепр унес их кости, кости вражьи.
Черною кровью, панскою кровью
Дальнее море он опойл»...

Так, рядом с народно-комической сценой кобзаря («Гопак») возникла широкозвучная песнь-ария, в которой Мусоргский воплотил революционный дух поэзии Шевченко.

ее со второй не приходится. Но, судя по окончательным результатам сочинения, можно с полной уверенностью сказать, что Мусоргский глубоко проникся национальным характером и свободолюбивым духом шевченковской поэзии. В музыке своего «Днепра» он возвысил социальное звучание песни-думы из «Гайдамаков».

Среди народных мелодий, записанных Мусоргским в разное время и при разных обстоятельствах, есть одна, на которую следует обратить внимание в связи с Песней Ярёмы. Это запись украинской народной песни (без текста) «Залетная чайка»³⁸:



Вслушавшись в мелодию «Залетной чайки», нетрудно понять, что именно она послужила изначальной основой широкого распева Ярёмы: «Стой, Днепр! Слушай, Днепр!» (Вступление — *Largamente. Popolare*). Сохранив и лад (натуральный d-moll), и общее интонационное очертание народной темы, Мусоргский расширил, развил ее, — словно высвободил скрытую в ней энергию:

48 *Largamente Popolare*

Стой, Днепр! Слушай, Днепр!



Тема развернулась в протяжном, раздольном напеве эпического склада. Ее интонационное наполнение (ср. примеры), осмысленное содержанием текста, обусловило и своеобразие метроритмической структуры (переменный размер: $7/4-6/4-3/4-6/4$), и выразительную простоту скупой гармонизации.

Сила, затаенная в широком, неспешном течении музыки вступления, прорывается в большом, срединном разделе песни-арии — *Allegro risoluto*, $4/4$ («Сегодня упьешься, сегодня дождешься, широкий мой Днепр...»). В настороженной тишине днепровской ночи возникает, как предвестие суровой борьбы, динамичная, остро ритмованная тема (невольнo напоминающая Боевую песнь ливийцев):

49 *Allegro risoluto*

Своим мелодическим обликом эта марциальная тема контрастна эпическому напеву вступления, в то

же время интонационно (и тонально) связана с ним. Скрытая смысловая связь становится явной в дальнейшем развитии. Оно захватывает силой образного выражения и яркой живописностью. Тут важную роль играет и фортепианное сопровождение, создающее подвижный фон картины — волнующийся Днепр и натиск казацкой вольницы. В нарастающем движении слышен клич грядущей свободы — «И встанет народ весь за край свой родимый...» (Ges-dur'ный эпизод):

50

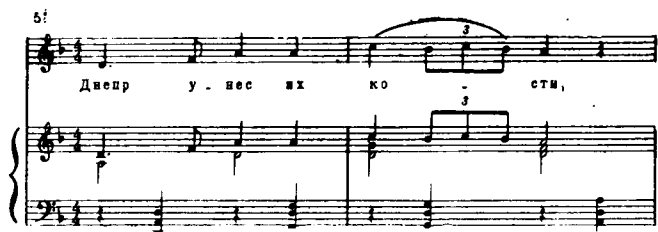
вста нет на род весь за

край свой ро ди мый,

Далее — через характерный g-moll'ный поворот марциальной темы («И снова казак споет непотайну...») — развитие ведет к кульминации, утверждающей образ вольной Украины, образ, затаенный в эпическом распеве. Звонкие слова «непотайной песни» казака (слова, внесенные в текст Мусоргским!):

Свободна до моря, панов нет, монахов!..

— интонируются грозно повторяемым начальным мотивом «Стой, Днепр!...». Эпический распев вступления горделиво звучит в победном марше («Днепр унес их кости вражьи...»; ср. пример 48):



Драматическая картина вольнолюбивых мечтаний поэта обрамлена кратким заключением (Largo), возвращающим к началу. Вновь — сосредоточенное раздумье над широко раскинувшимся Днепром. Но иначе теперь воспринимается протяжный народный напев («Слушай, Днепр! Скоро ты дождешься...»). — В нем звучат отголоски промчавшихся образов борьбы и свободы...

«Гопак» и «Днепр». Народная жанровая сцена и героическая песнь-ария. Многие композиторы написали гораздо больше музыки, и хорошей музыки, на слова Тараса Шевченко. Но немногим удалось так своеобразно и с такою силою выразить дух поэзии великого Кобзаря.

Осенью шестьдесят шестого года, еще до того как сочинен был «Днепр» (в первоначальной редакции), Мусоргский написал две сатирические песни-сценки: «Ах ты, пьяная тетеря» (Из похождений Пахомыча) и «Семинарист» — обе на собственные слова. Первая долгое время оставалась неизвестною и лишь в 1926 году была обнародована А. Римским-Корсаковым. Вторая быстро завоевала популярность несмотря на цензурный запрет и преследования.

Надо заметить, впрочем, что песня «Ах ты, пьяная тетеря» и не предназначалась Мусоргским для публикации. Это своего рода «домашняя пародия», вероятно не раз исполнявшаяся автором, но только в узком кругу близких друзей. И не потому, что в ней таилось нечто недозволенное, а просто потому, что сюжет пародийной песни-сценки носил чисто интимный характер. Едко изображенный Мусоргским эпи-

зод «из походов Пахомыча», которого слезно корит и шумно бранит за пьянство сердитая жена, касался, по-видимому, лица, знакомого членам кружка.

Пьеса посвящена В. Никольскому, известному в свое время историку, лингвисту и педагогу, с которым Мусоргский сблизился в доме Л. Шестаковой. Связавшая их вскоре тесная дружба сыграла важную роль в творческой биографии автора «Бориса Годунова» (с чем пойдет речь далее). Тут интересно отметить, что в коллективном «послании» Балакиреву в Прагу 9/21 января 1867 года В. Никольский, один из составителей послания, представился «Пахомычем тож», словно намекая на установившееся за ним прозвище «Пахомыч». Сопоставляя все эти данные, А. Римский-Корсаков пришел к выводу, что в песне «Ах ты, пьяная тетеря» (Из походов Пахомыча) Мусоргский «имел в виду увековечить в юмористически-гротескной форме некий реальный эпизод из жизни своего друга. Это обстоятельство, вероятно, оказалось решающим и в судьбе пьесы, так как она предназначалась с самого начала *pro domo sua*, т. е. для «домашнего употребления»³⁹.

Быть может, и так, но только быть может. Доводы, на которые опирается А. Римский-Корсаков, существенны. Какая-то связь между Никольским — «Пахомычем» и песней «Ах ты, пьяная тетеря» несомненна. Несомненно и то, что эта песня сочинена была Мусоргским *pro domo sua*. И все же трудно с полной уверенностью утверждать, что в песне увековечено некое реальное «похождение» Никольского. Слова песни не очень вяжутся с его обликом — обстоятельство немаловажное. В пьесе высмеян «старый» пропойца, которого нещадно посрамляет его «старая женка». Никольскому же в то время едва минуло тридцать лет, он только что занял кафедру русской словесности в Александровском лицее. К тому же, зная Мусоргского и его отношение к Никольскому, трудно допустить, чтобы он, имея в виду увековечить в юмористической сценке реальный, хотя бы и случайный, эпизод из жизни своего близкого друга, намеренно превратил молодого профессора в «старого потаскуху»,

как он величается собственной, опять-таки старую супругою в песне-сценке «Ах ты, пьяная тетеря». И зачем бы это ему понадобилось? И обязательна ли *прямая* связь между героем комической сценки и Никольским?

Исходя из сказанного выше, естественно предположить иное: вполне вероятно, что Никольский дал *сюжет* для песни Мусоргского, рассказав ему «реальный эпизод» из интимного быта третьего лица, нам неизвестного, но хорошо известного друзьям. И Мусоргский с неподражаемым юмором «разыграл» этот эпизод в вокальной сценке «Ах ты, пьяная тетеря». Сценка удалась, и композитор с благодарностью посвятил ее В. Никольскому (было бы странно посвящать пьесе тому, кто в ней ядовито высмеивается, — не правда ли?). Что же касается до прозвища Никольского «Пахомыч», то тут связь с песней-сценкой чисто ассоциативная (перенесение имени героя рассказа на рассказчика). Напомним, что и Мусоргский в упомянутом коллективном послании Балакиреву, а также и в некоторых других письмах подписывался присвоенным себе в шутку (тоже по ассоциативной связи) прозвищем: *Савишъна*. А в обращениях к Никольскому он пользовался, кстати сказать, не прозвищем «Пахомыч», а более теплым и ласковым — «Дяинька».

Все это подробности не излишние, как может показаться, напротив — весьма важные. Между Мусоргским и Никольским существовало интуитивно осознанное обоими «сродство душ». Оно ощущалось не только в общности интересов к русской истории, к русскому быту, к русской народной речи, но и в некоторых общих особенностях мышления, что, между прочим, сказывалось и в общей «облюбованной» манере характерных высказываний (порой это производило на окружающих впечатление «взаимного подражания» — впечатление, конечно, поверхностное). Они очень быстро сошлись, тесно сдружились. Мусоргский сразу почуял в Никольском талантливого человека, влюбленного в самобытность русского языка и русской народной культуры — знатока «российских премудростей». Никольский, не будучи музыкантом, чут-

ко улавливал внутренние творческие тяготения Мусоргского, во многом, видимо, созвучные его собственным литературно-художественным верованиям и вкусам. Он оказался не только добрым другом, неистощимо веселым спутником, но и прозорливым советчиком и помощником композитора, могучее дарование которого его искренно увлекало.

В описываемые годы, когда в отношениях Мусоргского с Балакиревым навис кризис неминуемой отчужденности, а дружба со Стасовым — *будущим* мощным союзником — только-только зарождалась, «умственное общение» с Никольским имело для композитора особенно важное значение. И оно было плодотворно. Известно, что именно Никольский предложил Мусоргскому писать оперу на сюжет пушкинского «Бориса Годунова», участвовал в разработке плана музыкальной драмы и именно он подал мысль закончить ее народной Сценой под Кромами.

В самом начале их дружбы и возникла комическая песня-сценка «Ах ты, пьяная тетеря». Весело промелькнув в жизни маленького кружка, эта пьеса, по странной прихоти судьбы, более полувека блуждала в полной неизвестности. Но, «вернувшись из небытия», отнюдь не утратила своей свежести и остроты.

Пусть сценка предназначалась для домашнего обихода — она затронула тему, далеко выходящую за пределы «интимна». И если трудно с полной достоверностью установить, кого именно разумел Мусоргский под старым Пахомычем и его докучливой супругою, то нетрудно понять, что созданная им сценка жизненна и что в ней высмеян мещанский быт.

Музыка блещет остроумием, простонародным «соленым» юмором, броскими, порой озорными контрастами образно-сценического движения. Мусоргский обостряет звучание сценки до гротеска, применяя отчасти уже найденные и облюбованные средства и приемы комедийной характеристичности. Потому, быть может, раздражительная скороговорка, переходящая в окрик в «Пьяной тетере», невольно напоминает сварливые вспышки разошедшейся казацкой жены в «Гопаке», хотя интонационные линии скорого-

ворок различны (что вполне понятно, ибо различны характеры обеих героинь).

Необычайно ярко передана в музыке сценки эмоциональная взбудораженность суматошной речи «женки Пахомыча», то бранчливо распекающей, то грубо дразнящей, то слезно умоляющей, то строго урезонивающей. И тут в неожиданных «переменах интонации», в острых ритмических и тембро-гармонических контрастах движения можно уловить черты схожести с некоторыми эпизодами «Гопака». Но это *схожесть в различном*. Приемы как будто те же, а результаты иные. Музыкальная речь индивидуализируется интонационной выразительностью. Изнуренная, огрубевшая в мещанском быте жена Пахомыча и своенравная, гульливая жена казака — образы не только разные, но в известном смысле контрастные.

Сам Пахомыч в разбираемой сценке лицо пассивное. Беспощадно посрамляемый, он топчется на месте, не пытаясь даже оправдаться, и, выждав удобный момент, сочувственно присоединяется к жалобно-капризным оханьям и причитаниям своей супруги, чем совершенно выводит ее из себя:

капризно, в окриком

52 Жен гол

Ох, Муж гол. го ло вущ-ка, бед ва я, ох ты!

Ох ты, до-ля, горь-ка-я, ох-ты!

Этот «неполучившийся» дуэтик примирения (с неожиданной фольклорной цитатой) бесподобен по комизму и гротесковой тонкости обрисовки персонажей сценки. Грустная ирония звучит в причитаниях на мотив популярной песенки. Контраст усиливается еще и тем, что смешной дуэтик причудливо возникает из предшествующего, вполне серьезного эпизода слезных укоров и увещаний («Не молила ль я тебя, Пахомыч, не корила ль я тебя, родимый...»).

Здесь между прочим, появляется тема хорошо известная:

53 *слезливо*

p

Не мо - ли - ла - ль я те

pp

бя, Па - хо - мыч,

■ т.д.

Мусоргский впоследствии использовал ее — в *ином* ладовом и тембро-гармоническом освещении и в *ином* образном развитии — для предсмертного монолога царя Бориса («Не веряйся наветам бояр крамольных...»). Прообраз той же темы встречается в музыке «Саламбо» (в хоре народа, на словах «И стон, и горький плач...»; ср. клавир, стр. 149).

Многих смущали и даже шокировали такие тематические превращения в музыке Мусоргского, которые, как казалось на первый взгляд, противоречат принципам реализма. Однако первый взгляд — далеко не всегда безошибочный взгляд. Свободно распоряжаться собственным тематическим материалом — неотъемлемое право композитора, а умение мудро им распоряжаться — дело ума, таланта и мастерства (что давно уже доказано классиками). В суждениях же о реализме той или иной композиции вопрос о происхождении и трансформации тем, использованных автором ранее, играет хоть и существенную, но не решающую роль. Решают результаты творческой работы художника, наглядно показывающие, насколько правдиво, глубоко, убедительно сумел он выразить в темах и в тематическом развитии своего произведения идею, образ, характер, сценическую ситуацию.

Мусоргский свободно и умно распоряжался своим тематическим материалом. Мы видели это, разбирая музыку «Саламбо»; увидим и далее. Используя некоторые свои темы (а иногда и целые «куски» написанной музыки) в разных сочинениях, Мусоргский никогда не действовал механически. Глубокий реалист-психолог, он чувствовал и понимал скрытую образную многозначность «тем» в диалектике живой музыкальной речи и умел, когда это было надобно, преобразовать использованный тематический материал в новом развитии, подчиняя его правде выражения нового замысла.

Заметим еще и другое. В ранних творческих опытах Мусоргского («Эдип», Интермеццо h-moll, «Саламбо», Скерцо, песня «Дуют ветры» и др.) стихийно зарождались темы, образно-выразительная емкость которых осознана была позднее, в процессе глубинного прорастания новаторских замыслов, т. е. в процессе идейно-художественного роста композитора, совершенствования его мастерства. И он неоднократно обращался к темам прошлых лет, казалось забытым, по-новому их осмысливал и разрабатывал, диалектически-гибко применяя их в могучей драматургии

крупных, исподволь вызревавших в его творческом сознании композиций.

В сложном процессе художнического развития Мусоргского так называемые «кочующие темы» — явление столь же своеобразное, сколь и закономерное. Извилистые «маршруты» этих тем, их неожиданные повороты и трансформации вовсе не случайны — они диктовались умом и творческой волей композитора, следовавшего своим, неповторным путем к намеченной цели и достигшего ее. Многие нити тематических исканий и опытов Мусоргского в шестидесятые годы сплетаются в музыкальной драматургии «Бориса Годунова», иные протягиваются и дальше.

В свете высказанных соображений нужно рассматривать и трансформацию темы «уколов и увещаний» из вокальной пьесы «Ах ты, пьяная тетеря». Возникнув, очевидно, еще в музыке «Саламбо», тема эта прозвучала печальным контрастом в комической песне-сценке, а затем перевоплотилась в драматическую речитацию монолога царя Бориса. И вот что примечательно: сохранив внешние очертания темы (по которым только она и узнается), Мусоргский нашел средства (интонация, тембр, ритм, лад), неузнаваемо переосмыслившие выразительную сущность темы, — он словно заново открыл ее внутренний облик, точно соответствующий содержанию и настроению драматической сцены.

Превращение удивительное. Но разве не удивительно превращение дуэта Саламбо и Мато (финал) в эпизод с иезуитами в Сцене под Кромами? Или превращение хора народа карфагенского (с репликами Аминахара) в арию царя Бориса? Или превращение выхода жрецов и пентархов (четвертое действие «Саламбо») в начало сцены боярской думы? Одно несомненно. Эти и другие, не менее характерные трансформации тематического материала, внутренне оправданы и органичны в творческом развитии композитора. Тут проявилась и своеобразная диалектика образно-тематического мышления Мусоргского, умевшего тонко выявлять и схожее в различном и различное в схожем...

Через пять дней после комической сценки «из похождений Пахомыча» появился «Семинарист» (авторская дата сочинения — 27 сентября 1866 г.). Пьеса, поразившая современников дерзкой остротой сюжета и музыки, сложилась не совсем обычно. «Этот я сделал утром, проснувшись в 66 г., начав только с ритма», — гласит надпись Мусоргского на экземпляре «Семинариста», подаренном А. Голенищеву-Кутузову⁴⁰. Лаконичное признание и многозначительное.

Ритм — импульс образного движения сценки. В ритме найдена «скулящая» интонация зубрежки наказанного семинариста; из ритма возникает и напев — неотвязное воспоминание семинариста о румяной Стёше, поповской дочке, и о том, как ему «от беса искушение довелось принять в храме божьем», за что, избитый попом, он вынужден теперь долбить ненавистные латинские слова (исключения из правил 3-го склонения):

54 Не очень скоро

Pa-nis, pis-cis, cri-nis, fi-nis, ig-nis, la-pis, pul-vis, ci-nis...

Ах ты, го-ре, мо-е го-ре!

В слитном противосложении бессмысленной механической зубрежки и осмысленных эмоциональных

переживаний согрешившего в храме божьим семинариста — неповторимое своеобразие драматургии этой обличительной сценки. Чем старательнее долбит он, по методу бурсацкого ученья, латинскую грамматику, тем больше раздражается воспоминаниями о свирепом попе Семене и смазливой «девке» Стеше. Мысль, заключенная в начальном напеве («Ах ты, горе, мое горе...»), настойчиво пробивается сквозь частокол зубрежки, овладевая воображением семинариста, продолжающего — вперемежку с проклятиями по адресу попа Семена и любовными излияниями Стеше — бубнить латинские слова...

Картинка трагикомедийная, и воплощена она в музыке с неподражаемым мастерством психологической выразительности. С самого начала, в движении характерного напева (f-moll), прерываемого стукотней зубрежки, вырисовывается силуэт верзилы-семинариста, одурманенного бурсацкой схоластикой. Заметим, что и тут прерывность движения, обусловленная содержанием пьесы, психологически верно передает непрерывную переменчивость эмоционального состояния бурсака. В сюжетном развитии сценки напев гибко видоизменяется, модифицируется, обрастает новыми интонациями и попевками, оттеняющими живые индивидуальные черты и черточки героя. В срединном разделе сценки, где с гоголевским юмором описано «любовное приключение» семинариста, из начального напева образуется новая тема («У попа Семена девка знатная такая...», лидийский F-dur — C-dur), «лихо» распетая.

Размашистое движение распева колорируется неожиданными интонационно-ладовыми поворотами. Ритм надсадного повторенья латинских слов усиливает трагикомический контраст. Любовный монолог семинариста достигает кульминации в патетическом обращении к Стеше («Ах ты, Стеша, моя Стеша, так тебя расцеловал бы...»). Интересно отметить, что здесь церковнославянский слог семинариста весьма напоминает «сладкоглаголевую» речь забулдыги Варлаама («Борис Годунов», сцена в корчме; ср. клавир, стр. 87):

55 *ff*

Ах ты, Сте - ша, хо - я Сте ша,

так те - бя рас - це ло вал бы,

Не менее колоритен эпизод, в саркастических тонах изображающий «экивоки» влюбленного семинариста «за молебном пресвятой, и преподобной, и преславной Митродоре»: в клиросное пение («прокимен, глас шестый») игриво вплетается веселый простонародный мотив («А на Стешу левым глазом все по-сматривал,.. да подмаргивал»). Эта комическая трансформация начального напева обозначает поворот к невеселому финалу (реприза): «Чортов батька все проведал, меня в книжицу пометил, и благословил владыко по шеям меня трикраты, и долбил изо всей мочи мне в башку латынь указкой». Образ соблазнительной «девки Стеши» улетучивается. Избитый семинарист, все в той же позиции, с остервенением зубрит непонятные и ненавистные слова из латинской грамматики.

Сценка, созданная Мусоргским, проникнута и едким сарказмом, и грустной иронией. В смешном облике незадачливого семинариста проглядывает грубоватая, но простодушная натура неотесанного пар-

ня, обреченного на невежество, прозябание и унижение. Он смешон потому, что ужасны условия, его породившие, уродлива система бурсацкого воспитания, в тиски которой он попал, лицемерен церковный быт, из которого ему уже не выпрыгнуть... Вот что, должно быть, имел в виду Мусоргский, когда заметил: «...от «Савишны» и «Семинариста» хохотали, пока не было кем следует растолковано музыкусам, что обе картинки имеют трагическую закваску»⁴¹.

Так понимал замысел композитора и В. Стасов. «Для поверхностного и рассеянного слушателя — писал он, — «Семинарист» Мусоргского — только предмет потехи, предмет веселого смеха. Но для кого искусство — важное создание жизни, тот с ужасом взглянет на то, что изображено в «смешном» романсе»⁴². Он горячо ратовал за издание «Семинариста». Но осуществить это в России было невозможно по цензурным условиям.

Лишь в 1870 году — стараниями друзей — удалось напечатать «Семинариста» за границей (в Лейпциге). Мусоргский подготовил для издания новый вариант пьесы, сделав более компактным ее изложение и смягчив некоторые острые словечки в тексте (так, например, «поповская девка» Стеша стала именоваться... «поповской дочкой»). Но «Семинаристу» решительно не везло. Тираж отпечатанной пьесы был задержан царской цензурой, а затем изъят: «ноты эти не могут быть дозволены к обращению в публике», — гласило постановление Петербургского цензурного комитета. После хлопот и объяснений композитору разрешено было выдать несколько «именных» экземпляров.

Рассказывая о своих цензурных мытарствах, Мусоргский писал тогда В. Стасову: «Считаю полезным описать Вам шествие реченного *«Семинариста» по геене огненной*. Этот блудный сын, задержавшись чуть-чуть в *наружной цензуре*, совсем застрял во *внутренней*: не пропущен в продажу, вследствие *заключительного сознания Семинариста, что ему «от беса искушение довелось принять в храме божием»*. Сами посудите, что тут предосудительного? Чуть не

каждый день попы перед престолом всевышнего избивают дьяконов (и наоборот) крестами, священною чашею и, одухотворяясь, беззастенчиво въезжают один другому в «волосное»: это ли не «беса искушение»?.. — История возвращения моего «блудного сына» из германского манежа на родину через *наружную геену* очень бесхитростна. Таможенный *чин-ревнивец* усмотрел в «Семинаристе» латинский язык, а следовательно, по его мнению, *религию* (!) — и, стало быть, *цензурное дело*. Трепет языка этого *ревнивца*, когда он проталкивал из себя свое мнение, возбудил во мне жалость, и я из «жертвы заклятия» превратился в «прецептора», пытаюсь успокоить возмущенный пламень сердца *чиновника от таможи* уверением, что сия *латынь* обозначает исключения в склонении и почерпнута из латинской грамматики, рассмотренной, просмотренной, съеденной и переваренной предержащими лицами и, следовательно, ими одобренной. — Не подействовало: «ревность не знает убеждений разума»!.. До сих пор цензура музыкантов пропускала; запрет («Семинариста») служит доводом, что из «соловьев кущей лесных и лунных вздыхателей» 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». — *Vade retro sathanas!** И по смыслу, и по тону этого интереснейшего письма⁴² можно судить, как остро реагировал Мусоргский на запрет «Семинариста», с какой непримиримостью отстаивал свои принципы и убеждения художника-реалиста и бойца.

*

Смолоду Мусоргский выработал самовоспитанием нравственное правило, коим руководствовался в жизни и в творчестве: «не пропускать в себе ни малейшего промаха в отношении к добру и истине». Рево-

* Отойди от меня, сатана! (лат.).

люционная теория Чернышевского углубила значение этого этического принципа в эстетическом развитии Мусоргского. Он утверждался в мысли, что красота — отвлеченная красота — сама по себе не цель и тем более не самоцель искусства, что критерий истинно прекрасного — в жизненности, правдивости, человечности образного воплощения характерных явлений действительности и что *человек* — внутренний мир человека и человеческих масс — должен быть всегда в центре внимания художника. Идеальное в его сознании концентрировалось в правде выражения реального.

Так в середине шестидесятых годов (уже в период житья в «коммуне») определялись вехи реального направления творчества Мусоргского. «Он принимался за такое дело в музыке,— говорит В. Стасов,— которого прежде почти не трогал, но на сторону которого он должен был с этой минуты перейти всецело и навсегда. Это — изображение посредством музыкальных форм пережитого и виденного им самим в продолжение своей собственной жизни и в то же время изображение характеров, типов, сцен из среды и массы народной. Решившись посвятить себя отныне этой и единственно этой художественной задаче, *жизненно-му реализму*, Мусоргский, конечно, чувствовал всю важность начинаемого им дела...»⁴⁴.

Пусть данная характеристика, несколько схематично изложенная, неполна,— в ней содержится верная мысль.

Две линии или тенденции реального направления в творчестве Мусоргского — субъективная (пережитое им самим) и объективная (образы, сцены народной жизни) — раскрывались *самостоятельно и нераздельно*. Выражая различное, они составляли единое: их тесное, органическое взаимодействие в развитии композитора вырабатывало то, что Н. Добролюбов называл *общностью миросозерцания* художника. Этот сложный внутренний процесс, протекавший в кризисной атмосфере шестидесятых годов, был богат противоречиями — они сказывались и в «непоследовательности» творческих поисков Мусоргского, и в неочи-

данной контрастности его опытов, и в своеобразных метаморфозах его глубинных замыслов.

Но при всех противоречиях и противочувствиях, зримых и незримых, развитие Мусоргского было проникнуто устремленностью к жизненной правде искусства. И эта идейная устремленность необычайно расширяла круг его художнических влечений, исканий и опытов, побуждавших смело раздвигать границы реального в музыке. Тут и «пережитое им самим» подчинялось той же устремленности к жизненной правде.

Субъективное в творчестве Мусоргского — образное выражение внутреннего, душевного мира композитора — никогда не замыкалось в субъективизм; напротив — служило одной из предпосылок реального, психологически верного воплощения человеческих типов, характеров, сцен объективного мира, подтверждая пронизательную мысль Белинского: «В таланте великом избыток внутреннего, субъективного элемента есть признак гуманности»⁴⁵. Избыток субъективного — и именно как признак гуманности, человечности великого таланта — чувствуем мы не только в проникновенной лирике Мусоргского, но и в его широкоохватной драматургии — от небольших вокальных сцен (а также программных инструментальных пьес) до развернутых музыкально-сценических композиций, воссоздающих с потрясающей силой выразительности целые эпохи жизни и борьбы народной.

В сочинениях середины шестидесятых годов, столь разнохарактерных и столь характерных, талант Мусоргского высвобождался из сферы предвидений и предчувствий. Углублялось познание жизни, осмысливался опыт смелых творческих поисков и постижений, осознавались принципы нового развития жизненного реализма в музыке, вырабатывались новые средства выразительного мастерства. Гениальная интуиция художника претворялась в убеждениях его разума, подчинялась его воле. Конкретизируя содержание и задачи своей творческой деятельности, Мусоргский совершенствовал и свой творческий метод.

До времени он концентрировал силы преимущественно на «малых замыслах», охватывающих, однако, довольно широкий круг разнохарактерных жизненных явлений. Оставляя в стороне (опять-таки до времени) музыку «Саламбо», он словно испытывал свой талант на сочинении небольших пьес, главным образом вокальных сцен-картинок, которые должны были послужить эскизами или этюдами к будущим масштабным композициям. Пьесы эти создавались по внутреннему побуждению, вне определенного, заранее намеченного плана. Но в каждой из них Мусоргский ставил определенную *новую* задачу и упорно добивался ее законченного выполнения — в целом и в подробностях. Так расширялась галерея этюдов-зарисовок, лирических и драматических картинок-сцен «человеческой комедии»...

На рубеже 1867 года Мусоргский вновь обратился к волновавшей его с юных лет героике Востока. Посреди небольших вокальных пьес появилась развернутая композиция «Поражение Сеннахериба» для смешанного хора с оркестром (первоначальное название — «Поражение Сенахерима»; партитура закончена 29 января 1867 г.). Мусоргский сам составил текст, изложив в ритмованной прозе содержание первых трех строф стихотворения Байрона «Поражение Сеннахериба» — из «Еврейских мелодий». Транскрипция, сделанная в соответствии с музыкальным замыслом (и формой) сочинения, весьма характерна ⁴⁶. Вот текст, вписанный Мусоргским в партитуру хора (первая редакция):

Как стая волков голодных, на нас враги набежали. Толпы их золотом и пурпуром нас ослепили. Их копья стальные блистали, как звезды на зыби играя, как лес роскошный и могучий. — С восходом солнца поднимались толпы вражьи. И солнце померкло, не стало зари от полчищ вражьих. — Поблекшими листьями, бурей гонимыми, те толпы с закатом солнца поле покрыли. [*Первая часть*].

И ангел смерти взмахнул крылом в тиши ночной, парил на крыльях смерти страшный дух. Смертным дыханьем поразил врага, ангел смерти врага оледенил. — Страшным,

смертным дыханием поразил врага ангел мщенья страшный. И сердца врагов забились в последний раз и смолкли навсегда. — [Средняя часть — «трио»].

Как стая волков голодных, на нас враги набежали... — и т. д. [Реприза с небольшой кодой: — И ангел врага поразил].

Транскрипция стихотворения весьма своевольна и в смысле поэтических достоинств, конечно, уступает оригиналу. Но Мусоргский исходил из собственного музыкально-драматического замысла. В библейском сюжете, вдохновившем Байрона, Мусоргский выделил и сопоставил два картинных образа: дикий ассирийский набег и леденящий сумрак смерти (всю вторую половину стихотворения он вообще отбросил).

На этом драматическом контрасте построена музыка «Сеннахериба», обобщенно выражающая идею: смерть — грозный ангел мщенья — карает насилие. Такой поворот библейского сюжета в некотором отношении показателен для Мусоргского-гуманиста. Вместе с тем нельзя не заметить, что в его «Поражении Сеннахериба» впервые выступает смерть «действующим лицом», причем выступает в символическом облике карающей Немезиды («ангел мщенья»). Это отдаленное предвестие «Песен и плясок смерти», где развернутся жизненные картины иного рода...

В первой части хора (*es-moll — h-moll — es-moll*) рисуется стремительный натиск несметных ассирийских полков Сеннахериба на Иудею. Основная тема («Как стая волков голодных») в своем мелодическом контуре очень напоминает начало Военственной песни Олоферна «Знойной мы степью идем» (из четвертого акта серовской «Юдифи»):





24

Tempo di marcia

Серов [Воинственная песнь Олоферна]



Родство настолько близкое, что невольно возникает мысль о сознательном использовании Мусоргским серовской темы, которую он преобразил в новом, впечатляющем могучей самобытностью развитии. Так некогда Бах умел, взяв «чужую» тему, извлекать нераскрытые в ней автором выразительные возможности. Вряд ли верно в таких случаях говорить о подражании или влиянии. Самостоятельность тематического развития в «Поражении Сennaхериба» очевидна, образное движение музыки отлично *своими*, неповторимыми чертами характерной выразительности (достаточно вспомнить, например, динамичный «разбег» к h-moll'-ному эпизоду: «И солнце померкло, не стало зари от полчищ вражьих...»).

И все же, отмечая мелодическое родство исходной темы хора с началом Воинственной песни Олоферна, нельзя отмахнуться формальным указанием Ц. Кюна на «чисто внешнее сходство, сейчас же бесследно исчезающее»⁴⁷. Ибо тут сказывается не «внешнее сходство» (что свидетельствовало бы скорее о вольном или невольном подражании), а внутренняя близость выразительных тенденций Мусоргского и Серова,— близость, которую Стасов и балакиревцы старались, по причинам понятным, отрицать или не замечать,

хотя близость эта, как мы знаем, несомненно существовала. Б. Асафьев резонно заметил, что «по существу драматургических концепций их пути вовсе не были далеки друг от друга и в отношении сюжетном, и в понимании роли хора, и, главное, в преобладании всего *характерного* над обобщающими гармоническими стремлениями»⁴⁸. Добавим только: то, что сближает Серова и Мусоргского в общих выразительных тенденциях,—отличает их в осуществлении этих тенденций. Разбирая «Саламбо», мы видели уже, как Мусоргский, резко критиковавший несообразности и недостатки «Юдифи», умел чутко воспринять и нечто родственное ему самому в драматургической концепции героической оперы, в смелых творческих намерениях Серова. Однако эти общие устремления раскрылись в «Саламбо» совсем иначе. В не меньшей, если не в большей, степени сказанное относится и к музыке «Поражения Сеннахериба».

Средняя часть хора — «И ангел смерти взмахнул крылом...» (трио H-dur), — противопоставленная динамичной первой части (ассирийский набег), основана на сумрачно-суровой хоральной теме, заставляющей вспомнить народную сцену в осажденной войском Олоферна Ветилуе (ср. речь Жреца к Ахиору в третьей сцене первого акта «Юдифи», *Andante, quasi allegretto*):



Характерность образного выражения в остром драматургическом контрасте, несомненно, и здесь сближает Мусоргского с Серовым, но опять-таки — лишь в общности выразительных тенденций.

После «топота атак» первой части сумрачный хорал звучит как парящий над стихшим полем битвы

погребальный напев: «ангел смерти, взмахнувший крылом» — символ возмездия. В размеренном, бесстрастно-спокойном течении хоральной музыки (все трио звучит *piano-pianissimo*) чудится грозная сила, «оледенившая» жестокого, свирепого врага. Примечательная деталь: в разработке хора, мастерски выполненной, на словах «ангел мщенья» возникают интонации средневековой секвенции «Dies irae» («День гнева»).

Реприза — «воспоминание» картины ассирийского нашествия, однако слишком растянутое: третья часть полностью повторяет первую, отдавая краткую «резюмирующую» коду («ангел поразил врага» — мажорные отблески затухающей *es-moll'*ной темы).

В своеобразном претворении библейской легенды, опоэтизированной Байроном, оживают отголоски юношеского созерцательно-романтического гуманизма Мусоргского. Ощущаются и образные веяния музыки «Царя Эдипа», «Саула», «Саламбо». Восточный колорит хора носит характер условный, но *характерность* музыкально-драматического выражения идеи и сюжета легенды безусловна.

«Поражение Сеннахериба», посвященное Балакиреву, ему понравилось, и он включил это сочинение в программу очередного концерта Бесплатной музыкальной школы, которым сам дирижировал. Хор Мусоргского, спешно разученный, был исполнен 6 марта 1867 года (по свидетельству Кюи, исполнение было «несколько однообразным и монотонным»). Присутствовавшие на концерте Тургенев и Серов отозвались о «Поражении Сеннахериба» пренебрежительно. Стасов весьма одобрил хор, однако остался недоволен его средней частью (хоральным трио). Кюи написал в «С.-Петербургских ведомостях» кисло-сладкую, но в общем поощрительную рецензию. Римский-Корсаков назвал этот хор «прелестным»...

Через семь лет Мусоргский вновь вернулся к «Поражению Сеннахериба» и сделал второе, «улучшенное по замечаниям Владимира Васильевича Стасова» изложение хора, переработав текст, сочинив новую среднюю часть (трио) и почти вдвое сократив репри-

зу. Стасову и посвящена была вторая редакция «Поражения Сеннахериба»⁴⁹.



Логика художнического развития Мусоргского своенравна. Процесс его творческой работы необычен. Он охватывает *одновременно* замыслы нередко глубоко различные, внутренне контрастные. Иные осуществляются с неожиданной быстротой, иные — подолгу вынашиваются, передумываются и перестраиваются в голове композитора. Сочинение «почти готово», музыка «наигрывается» друзьям (полностью или в отрывках), но... «*напишется, когда назреет плод...*»⁵⁰. А бывает и так, что после того как напишется, еще не раз переписывается или даже «переставится», подчиняясь, однако, не капризам беспорядочного воображения (как полагали многие современники композитора и их потомки), а доводам критического разума...

Летом 1867 года, живя у брата на мызе Минкино, Мусоргский написал поэтичную «Еврейскую песню» на слова Л. Мея («Я цветок полевой...»). Этот романс — прелестный отзвук «восточных влечений» композитора — возник в те дни, когда кипела работа над партитурой симфонической фантазии «Иванова ночь на Лысой горе».

Семь лет назад, еще в пору сочинения музыки к «Эдипу», Мусоргский намеревался писать «полное действие на *Лысой горе*» — вокально-сценическую композицию (хор, солисты, оркестр) по драме Г. Менгдена «Ведьма». Весною шестьдесят шестого года сложился замысел симфонической картины-фантазии или «Интермедии для оркестра Иванова ночь на Лысой горе». Мусоргский делал наброски, эскизы пьесы, проигрывал музыку друзьям. Но лишь к лету следующего, шестьдесят седьмого года, «плод назрел», и в течение двенадцати дней (12—23 июня) написана была «набело» партитура «Ночи».

Вскоре после окончания работы — в письмах Римскому-Корсакову и Никольскому — Мусоргский до-

вольно подробно изложил план, содержание и характерные особенности своей программно-симфонической композиции, высказав при этом суждения, чрезвычайно важные для понимания его творческого метода.

«23 июня, в канун Иванова дня,—сообщал он Римскому-Корсакову,—написана с божьей помощью «Иванова ночь на Лысой горе» — музыкальная картина с следующим содержанием: 1. Сбор ведьм, их толки и оплетни. 2. Поезд Сатаны. 3. Поганая слава Сатане и 4. Шабаш.— Партитура писана прямо набело без черновых,—начало сделано в 10-х числах июня, а 23-го радость и ликование.— Сочинение посвящено Милю по собственному его требованию и, нечего говорить, с моей личной радостью.— Вы должны себе представить, милый, мое положение с одной чистой партитурой без всяких набросков и тот страх, который я испытывал, препровождая партитуру в переплет.— 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. Вот он:



и в h-moll — это ведьмы величают Сатану — как видите наголо—варварски и паскудно.— В шабаше довольно оригинальна переключка на трели струнных и флейточки в В



следующим гармоническим спором:



и прямо к трели В, кусочек этот повторяется. Забавно g-moll, дающий на В-dur, чередуется с Ges-dur, дающим на b-moll, и все это перерывается ударами полных аккордов fis-moll; — за это меня бы выгнали из Консерватории, в которую меня упрячет Цезарь за ведьмовскую славу. — План и форма сочинения довольно самобытны. Вступление в 2 серии (сбор ведьм); затем тема d-moll с малым развитием (сплетни) связана с поездом Сатаны в В-dur (я ловко избежал маршеобразной *гунгари*); тема поезда без развития с ответом в es-moll (забудыжный характер в es-moll презабавен) заканчивается *химической гаммой* полным ходом *in motto contrario* * на D-dur. — За сим h-moll (Слава) по-русски с разработкой, вариациями и полуцерковным *quasi trio* **; переход к Шабашу и наконец Шабаш (первая тема d-moll) тоже по-русски вариациями. — В конце Шабаша врывается химическая гамма и фигуры вступления из 2 серий, что производит порядочное впечатление. — Шабаш Вам почти незнаком — он вышел очень сжато и, по-моему, горячо. — 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. — Впрочем, сами, даст бог, услышите.

На мой взгляд «Иванова Ночь» из новых и на

* в противоположном движении (*ит.*).

** как бы трио (*лат.*).

музыканта мыслящего должна производить удовлетворительное впечатление.— Мне досадно, что нас разделяет даль расстояния, ибо хотелось бы посматреться вместе в новорожденную партитуру.— Положим, что я не стану ее переделывать, с какими недостатками родилась, с такими и жить будет, если будет жить,— но все-таки, вместе, сообщая, многое бы с пользою могло уясниться.— Коли исполняют эту картину в концерте, то на столбцах Корша воспоследует деликатная отеческая ругань от Цезаря Модиньке.—

Есть книжка «Чародейство» Хотинского, в ней очень наглядно описан Шабаш ведьм по показаниям подсудимой, обвиненной в ведовстве и сознавшей в амурных проделках с самим Сатаной перед судом.— Бедная помешанная была сожжена — это произошло в XVI веке.— Из этого описания я настроился складом шабаша»⁵¹.

Интереснейшее письмо Римскому-Корсакову (оно приведено почти целиком) дополняется замечаниями и суждениями, высказанными Мусоргским в письме Никольскому: «С Вами я побеседую о моих ведьмах с другой стороны... Ведьмы — вульгарное название, так сказать, кличка моего произведения — есть в сущности «Иванова ночь на Лысой горе», — как видите — вещица крещеная.— Насколько меня память не надует, ведьмы собирались на эту гору (Лысую, не краснее, у Вас голова, а не гора Лысая), сплетничали, шашничали и поджидали на́большего — Satan. По его приезде, они, т. е. ведьмы, образовали круг около трона, на котором восседал, в виде козлица, на́больший, и воспевали ему славу.— Когда сатана достаточно в ярость приходил от ведовской славы, то открывал своим приказом шабаш... Так я и сделал... 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.— Я очень прошу Вас, мой благоприятный Володимер Василье-

вич, *писнѹть* мне (pas de calembour—s'il vous plait*), так ли я понял сюжет своего произведения.—

Мои музыкальные убеждения Вы несколько знаете и не усумнитесь, что для меня важная статья,— верное воспроизведение народной фантазии, в чем бы она ни проявилась — разумеется доступном только музыкальному творчеству.— Вне этой художественной верности, я не признаю сочинение достойным... Иванову Ночь я написал очень скоро, прямо на́бело в партитуре, писал я ее около 12-ти дней... За Ивановой ночью, ночь не спал и окончил работу как раз в канун Иванова дня,— так и кипело что-то во мне, просто не знал, что со мной творится, т. е. знал, да этого не нужно знать, а то зазнаешься.—

В Шабаше я сделал оркестр разбросанным различными партиями, что будет легко воспринять *слушателю*, так как колориты духовых и струнных составляют довольно ощутительные контрасты.— Думаю, что характер Шабаша именно таков, т. е. разбросанный в постоянной перекличке, 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 по той причине, что я вижу в моей греховной шалости самобытное русское произведение, ненавеянное германским глубокомыслием и рутиной, а как Савишна вылившееся на родных полях и вскормленное русским хлебом»⁵².

Стоит вчитаться в строки этих удивительных писем, чтобы понять ту тщательную *обдуманность* замысла сочинения (во всех характерных деталях), которою руководствовался Мусоргский в его осуществлении. Семь раз отмерь, один раз отрежь — было его правилом. Рассказни о том, что он сочинял «как попало», не заботясь о композиционной логике формы, доверяясь лишь порывам богатой, но беспорядочной фантазии,— вздорная легенда, выдуманная теми, коим недоступны и непонятны были новаторские чаяния и устремления Мусоргского. В долгих, напряжен-

* без игры слов, пожалуйста (фр.).

ных, часто мучительных поисках вызревала сила внутренней убежденности («так должно быть»), владевшая им в неудержимых творческих порывах.

Так сочинялась и «Ночь на Лысой горе». Мусоргский создал ее одним порывом, быстро написав — «прямо набело в партитуре» — большое симфоническое произведение. Но вся композиция была уже глубоко продумана, важнейшие темы, эпизоды, характеристики заранее подготовлены. Не случайно в письме Римскому-Корсакову он напоминает: «В моей картине Ваши любимые места вышли очень удачно». Еще до того как написана была «Ночь на Лысой горе», отдельные эпизоды ее успели стать «любимыми». Завершив сочинение, он удовлетворенно отмечает, что эти «места *вышли* очень удачно».

В процессе творческой работы смелость изобретения сопряжена с комбинационным даром художника-драматурга. *Верность* художественного выражения идеи для него — основной руководящий принцип.

Разбирая сюжет и музыку «Ивановой ночи», Мусоргский в известной степени обобщает — на конкретных примерах — опыт своих творческих поисков и постижений — вот что особенно ценно в приведенных выше письмах. Его высказывания о замысле и форме сочинения, о тональном плане и необычных интональных связях, о характере тем и их контрастных сочетаниях, о структуре образно-сюжетного развертывания музыки, в сущности, подтверждают или обосновывают многое из того, что наблюдалось уже *in situ* в более ранних пьесах композитора (вокальных, а также инструментальных), и многое упреждают в дальнейшем его творческом самосовершенствовании.

В этих высказываниях раскрывается новаторский дух выразительного мастерства Мусоргского. Он решительно отвергает рутинность формальных схем и канонов, освященных традицией (чего не могли простить ему академические судьи, обвинявшие его в «технической безграмотности»). Он добивается верности выражения и в интонационной характеристике тем, и в предельной сжатости, концентрированности их контрастного развития (прерывного в непрерыв-

ности). Он не разрушает форму, как думали многие, а освобождает ее от разбухания «соединительной ткани» общих мест и тем самым динамизирует ее выразительность. Вот что имеет в виду Мусоргский, говоря о своей «Ивановой ночи» — «Общий характер вещи жаркий, длиннот нет, связи плотны без немецких подходов, что значительно освежает». Б. Асафьев справедливо заметил по этому поводу: «В словах *связи плотны* — корень эстетики *музыкального оформления* Мусоргского»⁵³. И действительно, слова, характеризующие композиционное своеобразие «Ивановой ночи», таят в себе обобщающий смысл.

Новизна, самобытность формы — в ее *индивидуальной неповторности*. И тут смелость изобретения служит принципу верности выражения. Для Мусоргского ценность изобретения не в мишурном блеске получаемого эффекта, а в том, что оно открывает нужный прием с многозначными выразительными возможностями (на это мы уже обратили внимание, разбирая вокальные пьесы). Пусть такое открытие нарушает предустановленные правила и нормы школьной теории, неважно; важно то, что оно способствует верности воплощения жизненного замысла, вооружает мастерство «добывания» музыкальной правды в ее неповторимой конкретности.

С увлечением рассказывая (в письме Римскому-Корсакову) о новшествах композиции «Ивановой ночи», Мусоргский знает, что идет против течения; «за это меня бы выгнали из Консерватории, в которую меня упрячет Цезарь за ведьмовскую славу», — замечает он не без горькой иронии, словно предчувствуя, что и от иных друзей по кружку придется ему выслушать «отеческую ругань». Но внутренняя осознанность цели побуждает его действовать безбоязненно и — разумно. Каждое произведение, большое или малое, приближающее к цели, радует Мусоргского, вместе с тем — обостряет в нем импульс самокритики («внутренней критики», как он любил говорить). Вновь и вновь он проверяет себя, не желая допустить «ни малейшего промаха в отношении к добру и истине». Он удовлетворен работой над «Ивановой ночью»,

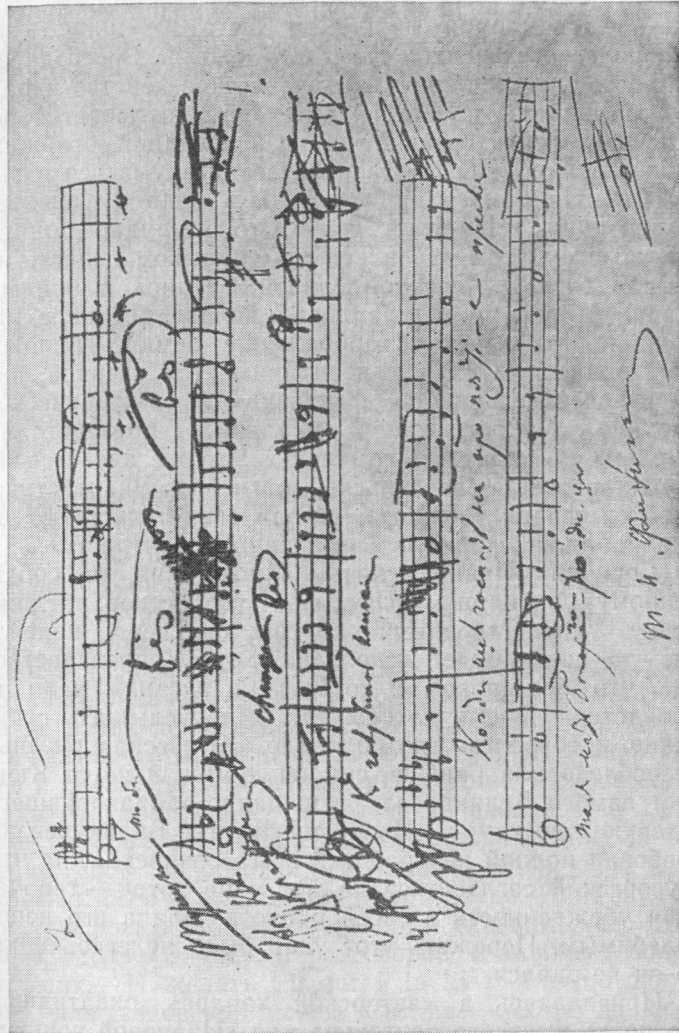
однако же, излагая В. Никольскому план и содержание композиции, просит его сообщить — «так ли я понял сюжет своего произведения». Не менее характерны замечания Мусоргского, свидетельствующие о его стремлении к *простоте*, лапидарности формы — во имя *верности* воспроизведения и *доступности* восприятия. Уменьше правдиво и ясно выразить сложное в простом осмысливается как задача первостепенной важности. Так в высказываниях Мусоргского по поводу «Ивановой ночи» отчетливо вырисовываются некоторые обобщающе-характерные черты его творческого метода.

«Иванова ночь на Лысой горе» в своем роде единственное крупное программно-симфоническое произведение Мусоргского. Это — гениальное воплощение первозданной стихии народной фантазии, ее «необузданной» мощи.

Возможно, что замысел «Ивановой ночи» возник под впечатлением демонической фантастики Листа (*Danse macabre*) и Берлиоза (дьявольская оргия в финале Фантастической симфонии). Возможно, что известная сюжетная близость между «шабашем ведьм» Мусоргского и «дьявольской оргией» Берлиоза не случайна. Но даже при беглом сравнении обнаруживается — и в замыслах, и в самой сюжетной схожести этих сочинений — их несхожесть, более того, принципиальное различие.

Различие не только в материале, в национальной природе тематизма, в характере его разработки, но и в идейной направленности образного содержания. Дьявольская фантазмагория в финале берлиозовой симфонии (навеянная «Пляской ведьм» Гюго и «Вальпургиевой ночью» Гёте) рисуется как катастрофа «больной души» разочарованного романтического героя, страшный кошмар его «раздвоенного и потрясенного сознания». Совсем иное в «Ивановой ночи» Мусоргского. Замысел его по идее очень прост — «верное воспроизведение народной фантазии», и ему чужды романтические неистовства «мелодрамы ужасов».

Для Мусоргского, как и для Гоголя, поверья и предания старины, древнее устное творчество наро-



Черновые наброски народных тем.
Автограф Мусоргского

да — неотъемлемая часть его быта и — шире — его исторического и психологического бытия. Воссоздавая с простодушной точностью мифическое действо и разгул бесовщины на Лысой горе, он допытывается реального смысла древних легенд и преданий, отложившихся в народной фантазии. И если вдуматься в высказывания самого Мусоргского, в план и характер композиции «Ивановой ночи», то нетрудно понять, что во всем этом нереальном, колдовском действе на Лысой горе, с «поганой славой Сатане» и буйным шабашем ведьм, он улавливал вполне реальное пародийно-сатирическое изображение земных владык. Так, во всяком случае, воспринимается «верное воспроизведение народной фантазии» в симфонической картине Мусоргского. Социальный подтекст его «Ведьм» не подлежит сомнению. Что же касается видимых связей с дьявольской оргией из Фантастической симфонии Берлиоза, то они свидетельствуют не о влиянии, а скорей о «симпатии по контрасту».

Сочиняя «Иванову ночь», Мусоргский, по собственному признанию, испытывал творческое наслаждение. Удовлетворенный работой, он твердо надеялся, что пьеса будет исполнена, хотя и предчувствовал, что без споров и «отеческой ругани» дело не обойдется. Но ему не суждено было услышать сочинение, которое так его радовало. «Отеческая ругань» воспоследовала раньше, чем он думал, и не от Кюи, а от самого Балакирева, беспощадно забраковавшего готовую партитуру «Ивановой ночи». Балакирев потребовал полной переработки всего сочинения, на что Мусоргский согласиться не мог и не хотел — творческая убежденность в своей правоте делала его непоколебимым. Пережить этот удар было нелегко, однако он не сдался.

Признаваясь в «авторской хандре», охватившей его после жесткого приговора над «Ивановой ночью», Мусоргский писал Балакиреву: «Я считал, считаю и не перестану считать эту вещь порядочной и такой именно, в которой я, после самостоятельных мелочей, впервые выступил самостоятельно в крупной вещи.— Хандра эта прошла, как проходит многое, я свыкся

с моим авторским положением и в настоящее время принимаюсь за новую работу, ибо сосновый воздух меня очень хорошо подзадоривает на труд.—Согласитесь Вы, друг мой, или нет, дать моих ведьм, 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 критерий.—Я выполнил свою задачу как мог,—по силам»⁵⁴. Мусоргского возмущала не критика, а диктаторская нетерпимость Балакирева, навязывавшего автору собственное толкование пьесы — и в замысле и в его выполнении (вплоть до выбора тем и тональностей).

Коль скоро сочинение не соответствовало личным взглядам и вкусам ментора, оно осуждалось как «не совершенное», или, проще говоря, неудавшееся; стало быть, об исполнении не могло быть и речи. Нечто ханжеское чуял Мусоргский в подобных приговорах. «Хотят совершенства! — иронически восклицал он в письме Римскому-Корсакову⁵⁵. — Загляните в искусство исторически — и нег этого совершенства... в крупных задачах — везде и во всем свои недостатки, да не в них дело, а дело в общем достижении целей искусства.— Мы Вагнера часто ругаем, а Вагнер силен и силен тем, что щупает искусство и теребит его... Будь он талантливее, он бы не то сделал.— А Берлиоз, а Лист. У каждого и в каждом из крупных сочинений свои недостатки — и какие! — Мы *через чур* строги к себе — всякое *через чур* опасно.— ...Я до сей минуты боюсь Милия, и это было сказано с его стороны после «Садки» и разговоров о моих грешных ведьмах.— И желать *Fis-dur à la Liszt* «divina comedia» для ведовской славы Сатане? — *Corpo di basco!*...» *.

Мусоргский, проявлявший суровую взыскательность к себе и к своему творчеству «в общем дости-

* Черт побери! (ит.).

жении целей искусства», хорошо знал цену фразам о «совершенстве», которыми так удобно прикрывается произвол субъективных эстетических суждений и оценок. Он горячо протестовал против такого произвола со стороны Балакирева. И теперь вынужден был отложить законченную партитуру «Ивановой ночи».

Но мысль о ней не оставляла Мусоргского. В 1872 году, участвуя в коллективной работе (вместе с Римским-Корсаковым, Бородиным и Кюи) над оперой-балетом «Млада», он использовал музыку «Ивановой ночи» для сцены «служения Черному козлу»⁵⁶ (третье действие — «Праздник Чернобога»). Позднее, приступив к сочинению «Сорочинской ярмарки», Мусоргский вновь обратился к музыке «Ивановой ночи», намереваясь ввести ее в оперу — как фантастическое Интермеццо между вторым и третьим действием — «Сонное видение паробка». Незадолго до смерти, в мае 1880 года, он разработал и написал вокально-сценическую композицию Интермеццо (для тройного хора, солистов, балета и фортепиано в четыре руки), сохранив и несколько расширив музыку «Ивановой ночи на Лысой горе». Мы еще вернемся к ней в главе о *Сорочинской ярмарке* и расскажем об этом чудесном Интермеццо, возродившем замысел и музыку «Ивановой ночи», которая при жизни Мусоргского так и не была исполнена⁵⁷.

Приговор Балакирева, столь решительный и столь несправедливый, сыграл роковую роль в судьбе этого произведения. За ним надолго установилась «репутация неудачливости». Мало кто знал музыку «Ивановой ночи», а в оркестре ее никто не слышал, тем не менее многие «признали» сочинение слабым, отрывочным и вообще «неоконченным». Немногие друзья композитора (в том числе Римский-Корсаков и Бородин), которым пьеса нравилась, не могли тогда предпринять действенных шагов для ее реабилитации. Кюи же, теоретик кружка, все более склонялся к балакиревскому мнению о «неспособности» Мусоргского к симфонической музыке и, надо сказать, немало способствовал в дальнейшем распространению этого предвзятого мнения.

Сам Мусоргский вовсе не считал «Ночь на Лысой горе» сочинением безупречным и непогрешимым (он видел недочеты в оркестровке пьесы и собирался их устранить). Он отстаивал свою «первую крупную самостоятельную вещь» в симфоническом жанре не по мотивам авторского самолюбия, а по внутренней убежденности. Работа над «Ивановой ночью» открывала новые перспективы. И Мусоргский чувствовал в себе силы для осуществления интересовавших его симфонических замыслов.

Едва закончив партитуру «Ночи», он в несколько дней наоркестровал h-moll'ное Intermezzo in modo classico, дописав в этой пьесе (сочиненной для фортепиано еще зимой 1861 г.) срединную часть — E-dur'ное Trio⁵⁸. Вслед за тем приступил к новой большой работе, задумав программную симфоническую поэму «Подибрад» — из истории национально-освободительной борьбы Чехии в пятнадцатом столетии (Йиржи Подебрад, 1420—1471, король чешский).

Работа шла на лад. 23 июня 1867 года завершена была «Ночь на Лысой горе», 12 июля — партитура Intermezzo in modo classico, а 15 июля Мусоргский сообщал Римскому-Корсакову: «Теперь настраивается поэма «Подибрад» чешский... Многие места *штанпункты* уже есть; тема вступления идет так:

25

(Медленно)

Альты *tr*

60а

Тромб. тенор *pp*

Заключаясь на F^{is}-dur

Видюч. Рожок

Валторны

и т. д.

вступление начинается двумя сериями, вторая в cis-moll; затем идет как бы продолжение этой темки — по-славянски *на распев* и заключается дрожанием всех струнных на *tutti* оркестра; crescendo постепенно переходит в *ff* (взрыв), затем все тише и

тише.— Тема «Подибрада» (вступление рисует печальное положение давимой немцами Чехии) следующая:



Весьма энергично и злобно выходит (пока в наигрывании только) папский гнев на Подибрада. В заключение поэмы, после беготни одних струнных в гамме A-dur *ff* и маленькой славянской фанфары медяшек, тема Вам знакомая (я делаю ее *à la guerre* * — Подибрад — король — славянство победило)



И так поэма начинается в *fis-moll*, кончается в D-dur»⁵⁹.

Замысел симфонической поэмы «Подибрад» навеян был идеей сближения славянских народов, привлекавшей живой интерес русской общественности. Напомним, что весной 1867 года в Петербурге собрался первый Славянский съезд, в его честь состоялось торжественное представление глинкаевского «Сусанина», устроен был Славянский концерт (12 мая), которым дирижировал Балакирев, включивший в обширную программу свою «Чешскую увертюру» и «Фантазию на сербские темы» Римского-Корсакова. Быть может, тогда и возникла у Мусоргского мысль о славянской героике «Подибрада». К лету уже сложился общий план симфонической поэмы, готовы были основные темы, «многие штандпункты» сочинения.

* по-военному (фр.).

Но вскоре произошло событие, прервавшее работу, столь интересно начатую и многое обещавшую. В конце августа Мусоргский отправился ненадолго в Питер, где виделся с друзьями и, конечно, с Балакиревым, которому показал партитуру «Ивановой ночи» и от которого выслушал удручающий приговор. Нетрудно понять острую реакцию Мусоргского, твердо убежденного в *принципиальной* важности первого своего крупного симфонического произведения. Он уехал из столицы в подавленном состоянии. Что может быть горше для художника, чем непонимание близкого (и притом старшего) друга! Мысль эта сквозит между строк и в цитированном выше письме Балакиреву (24 сентября). Мусоргский на время был выбит из колеи. Однако не пал духом; «хандра прошла, как проходит многое...». Он вернулся к творческой работе. Но к замыслу симфонической поэмы более уже не возвращался...

*

Лирика и сатира занимали его воображение, то оттеня драматические контрасты, то причудливо сплетаясь в веренице разнохарактерных вокальных пьес, «полусмешных, полупечальных» картинок и сцен. После «Гопака», «Савишны», «Семинариста» явились «Озорник», «Козел», «Классик» — в окружении песенных образов шутливой «Стрекотуньи белобоки», иронической «По грибы», раздольной «Пирушки», нежно-лирической «По-над Доном сад цветет»...

«Стрекотунью белобоку» Мусоргский сочинил 26 августа 1867 года (когда «гостил» в Питере). Это чудесное вокальное скерцо, в котором остроумно соединены композитором два небольших стихотворения Пушкина: «Стрекотунья белобока» и «Колокольчики звенят». Музыка искрится простодушным юмором, находчивой изобразительностью. «Небывалый колокольчик» резвой сороки-стрекотуньи неожиданно перекликается с колокольцами пляшущей цыганочки-певуньи, «мастерицы ворожить». И в забавном сочетании образов милых и далеких, за наивной шуткой,

вызывающей улыбку, чудится вдруг невысказанная грусть... Эта обаятельная юмореска возникла, вероятно, экспромтом — в кружке близких друзей Опочининых (Александра и Надежды), которым она и посвящена⁶⁰.

Около того времени написана была и лирическая песенка «По грибы», на слова Л. Мея (автограф первого варианта помечен августом). Посвящена В. Никольскому. Бытовой крестьянский сюжет, колоритно (хоть и не без стилизации) обрисованный в стихотворении поэта, свободно и весьма своеобразно претворен в музыке Мусоргского. Лирика его «песенки» особенная: с горьковатым привкусом едкой иронии. В этой маленькой «лесной новелле» раскрывается и тайное сердечное влечение молодой крестьянской «вдовушки», и ее глухая ненависть к «старому немилому», которого прочат ей жадные родичи, свекор да свекровь. Контраст эмоциональных движений живой, непосредственной натуры рельефно выражен музыкой, запечатлевшей облик героини в характерных интонационных и гармонических поворотах песенной речи. Достаточно сопоставить, не описывая многих интереснейших подробностей, ласково-лукавую мелодию начала («Рыжичков, волвяночек, белых беляночек...»):

61 Довольно скоро

Рыжичков, вол . ва . но . чек, бе . лы . х бе . ла . но . чек

на . бе . ру ско . ре . шень . ко я мла . да мла . де . шень . ка,

и злую, «колючую» музыку средней части, где звучит язвительная издевка над «хилым, старым и немилым». Здесь, между прочим, с великолепным сарказмом «обыгран» в диссонирующих аккордовых сочетаниях фортепианного сопровождения «мухомор поджарый», которым «старый давится», что вызвало эстетическое негодование небезызвестного профессора А. Фаминцына, зачислившего песенку «По грибы» (как и некоторые другие пьесы Мусоргского) в разряд «грубейшего реализма, доходящего до цинизма»⁶¹.



В заключительной части возвращение начальной темы-мелодии (в варьированном изложении-развитии) и по сюжету связывается с мыслью «вдовушки-младшеньки» о встрече с возлюбленным.

Отметим, что эта тема с характерной народной попевкой явилась прообразом знаменитой Песни шинкаря («Борис Годунов», Сцена в корчме).

В сентябре Мусоргский отработал в деталях песни «Стрекотунья белобока» и «По грибы» и создал

новую, на слова А. Кольцова, — «Крестьянская пирушка», о чем писал Римскому-Корсакову: «Будете у Людмилы Ивановны, то передайте ей, что я ее в деревухе не забыл, а присно вспоминаю и ей, голубушке, посвятил мою штучку новенькую («Крестьянская пирушка») Кольцова, —

Если Вас интригует, то вот подобие оной:

63 Не очень скоро, спокойно

Во - ро - та те - со - вы рас - тво - ри - ля - ся,
на ко - нях, на са - нях гос - ти вье - ха - ли.
Им хо - за - ни с же - ной низ - ко кла - ня - лись,
со дя - ра ко - ве - ли в свет - лу го - ре - н - ку.

Извольте видеть, $\frac{6}{4}$ и $\frac{5}{4}$ составляют весь шик этой штучки и сложились так же естественно, как $\frac{5}{4}$ -й ритм Савишны. — Это я нахожу для милой хлебосольной Людмилы Ивановны — и по-русски и, дерзаю думать, — музыкально»⁶².

Выразительная сила этой исконно русской пьесы заключена, конечно, не только в своеобразии ассиметричного метроритма, но — в самом мелосе, в суровой простоте широкозвучного распева, возвышающего торжественную настроенность народного обычая. Мусоргский дал своей «Пирушке» подзаголовок: «рассказ», подчеркнув тем самым картинно-повествовательный характер музыки. Он позаботился об образно-эмоциональной концентрированности повествования, свободного от длиннот и, выделяя наиболее яркое в тексте Кольцова, исключил некоторые бытовые

подробности. Он добился лаконичной, «чеканной» формы сочинения, чутко претворив в музыкальном содержании «рассказа» интонационный строй речи поэта, ясный и свежий колорит его «Крестьянской пирушки».

Не много у Мусоргского таких безоблачно-светлых, бестревожных пьес. Тем более примечательно, что «Пирушка» сочинялась в те дни, когда нахлынувшие невзгоды и тревожения отнюдь не способствовали душевному покою композитора, отвлекая его от сосредоточенной творческой работы. Выдержки из писем Балакиреву и Римскому-Корсакову, приведенные выше, говорят о хмурых переживаниях и раздумьях Мусоргского. Но в тех же письмах звучит убежденность в своей правоте, уверенность в своих силах.

В тот год Мусоргский оставался на мызе Минкино до поздней осени. Видимо, нелегко ему было — после осуждения «Ивановой ночи» — встречаться с Балакиревым. Однако главная причина заключалась не в этом. Еще весной (28 апреля) он был отчислен за штат Главного инженерного управления, лишился служебного заработка. Он испытывал нужду и при сложившихся обстоятельствах решил продлить свое «деревенское уединение». На призыв обеспокоенного Балакирева (быть может, по просьбе друзей) Мусоргский писал: «Испуг Ваш, проглядывающий в Вашем дружеском письме, я хорошо понимаю и убежден в его достоверности более чем можно.— Но именно, ради искренности, я не прошу, а умоляю Вас успокоиться на мой счет и успокоить всех дорогих мне личностей, потому что боязнь их за меня мне невыносимо тяжела, и положение мое не заслуживает ее.— Тяжела она мне потому еще более, что я боюсь обмана пуще всего...». И далее:

«Перемена в обстоятельствах слегка придавила меня и то на время; по своей натуре, довольно подвижной, я встал на ноги и желал бы устоять». Мусоргский не преуменьшал своих трудностей, но и не хотел их преувеличивать в глазах друзей, и особенно Балакирева, ибо *боялся обмана пуще всего*. Он

верил, что устоит в борьбе и подчеркивал: «все искренно любящие меня будут еще более рады видеть меня самостоятельно существующим»⁶³. И ранее, и теперь, и впоследствии он непреклонно отстаивал *независимую* творческую деятельность.

Пять месяцев провел Мусоргский на мызе Минкино (июнь — октябрь). Деревенское уединение, невольное затянувшееся, было для него благотворно. Он любил эти места, где два года назад возникла «Савишна» — сочинение, «вылившееся на родных полях и вскормленное русским хлебом». Да и вообще жизнь в деревне обновляла его, «хорошо подзадоривала на труд». Здесь многое обдумывалось, многое наблюдалось и многое исподволь подготавливалось. В деревенском уединении он вовсе не чувствовал себя одиноким. Различие во взглядах не нарушало добрых отношений с братом Филаретом, с семьей которого он сжился. Главное же, что наполняло его подвижную, пытливую натуру, — это живое общение с простыми людьми из народа, «вслушивание» в крестьянский быт, в крестьянскую речь, в пение народного говора — неисчерпаемый источник впечатлений непосредственных и неповторимых. Наконец, неотлучные спутники Мусоргского — книги (литература, история, философия), а в часы досуга беседы в письмах с друзьями, державшими его в курсе деятельности кружка и столичных событий.

Он возвратился в Петербург в начале ноября, в самый разгар оживленного музыкального сезона, проходившего теперь под эгидой Балакирева: после памятной отставки Рубинштейна руководитель новой русской школы возглавил и концертную деятельность РМО. По его инициативе в Петербург был вновь приглашен Гектор Берлиоз, и блистательные выступления великого французского композитора и дирижера явились центральным событием музыкального сезона⁶⁴. Его концерты произвели громадное впечатление на молодых русских композиторов и, конечно, на Мусоргского, который считал Берлиоза одним из крупнейших реформаторов музыкального искусства.

Внешне скромным — на фоне триумфальных успехов Берлиоза, — однако важным и примечательным для развития новой русской школы событием сезона было первое исполнение симфонической картины «Садко» Римского-Корсакова — в концерте 9 декабря, под управлением Балакирева. Мусоргский горячо приветствовал новое сочинение друга. Еще до премьеры он пронизательно заметил, что это — *первая русская вещь* Римского-Корсакова и искренно радовался, что «подбил его писать на сюжет Садки»⁶⁵. То была пора их тесного творческого сближения, которое основывалось не столько на личных симпатиях, сколько на принципиальной согласованности убеждений, поддерживаемой самой откровенной взаимной критикой (о чем свидетельствует интереснейшая переписка друзей в период создания «Ивановой ночи» и «Садко»).

Мусоргский не ошибся в своем суждении. «Садко», получивший единодушное признание в кружке, очень тепло был принят и публикой и передовой музыкальной критикой. И Серов, метавший полемические копыя в Стасова и Балакирева, восторженно отозвался о замечательном таланте молодого Римского-Корсакова. Но в то же время успех «Садко» вызвал раздражительный окрик из лагеря консерватистов: профессор Фаминцын разразился бранчливой статьей против новой русской школы. Мусоргского эта выходка и возмутила и рассмешила. Он ответил Фаминцыну, и ответил остроумнее и убедительнее, чем это мог сделать иной заправский музыковед-теоретик.

Так появился знаменитый музыкальный памфлет Мусоргского (на его же слова) «Классик» с деликатным примечанием: «В ответ на заметку Фаминцына по поводу еретичества русской школы музыки». Эта маленькая сатира стоила десятка больших полемических статей. В «монологе» Фаминцына («Я прост, я ясен, я скромен, вежлив, я прекрасен...») Мусоргский высмеял умственную ординарность фаминцыных, их приверженность священным догмам и схемам, их слепую ненависть ко всему новому, свежему, живому в искусстве. Сатирическое острие «Классика» было на-

правлено как раз против тех чиновных музыкальных деятелей, которые служили верной опорой ведомства петербургской Евтерпы — княгини Елены Павловны («Аленина скотного двора», как любил острить Мусоргский).

Обличительный смысл памфлета выражен в музыке очень тонко и очень точно. И тут неподражаемое интонационное мастерство помогло Мусоргскому раскрыть фарисейскую сущность важного рецензента, выступающего в тоге «чистого классика». Музыка первой части изящно пародирует его плавную речь, скроенную из заученных «классических» оборотов, сопровождаемую жеманно учтивыми жестами и поклонами. А в средней части, из-под маски лицемерно слащавого благообразия вдруг выглядывает «кувшинное рыло» чиновного служителя Евтерпы, тупо клеймщего «опасные» новшества в искусстве. Плавная, «учтивая» речь с «приседающими» кадансами переходит в грубый окрик, когда — при словах «Я злейший враг новейших ухищрений» — в аккомпанементе появляется мотив, напоминающий тему моря из «Садко»:

64 Тревожно

Я злейший враг но -

- вейших ухищрений,

Презабавно звучат на этом фоне интонационные зигзаги напуганного и уязвленного рецензента-«классика». Он захлебывается от негодования и на последней фразе своей гневной тирады — «В них гроб искусства вижу я» — едва переводит дух (трагикомический скачок голоса на малую нону вниз). Но тут же приходит в себя, и вот он вновь под маской фарисейского благонамерения (реприза — «Я прост, я ясен...»):



«Классик» был встречен в кругу друзей весьма одобрительно. «Исполнением своего «Классика» Мусоргский премного утешал нас всех и в особенности В. В. Стасова», — вспоминал Римский-Корсаков⁶⁶. В 1870 году удалось напечатать эту пьесу. Усилившиеся нападки на творчество композиторов «новой русской школы» не оставляли сомнения в том, что сатирическая стрела, метко пущенная Мусоргским, попала не в бровь, а в глаз.

В декабре шестьдесят седьмого года Мусоргский написал еще три вокальные пьесы: «Озорник», «Светская сказочка» («Козел») и «По-над Доном сад цветет»; первые две на собственные слова, третья на стихи А. Кольцова.

Щемящий душу комизм, едкая сатира, печальная лирика сердца...

«Озорник» — одна из тех картинок с натуры, комизм которых поистине трагичен. Не случайно ее

сравнивали с «Савишной». Эти вокальные пьесы-сценки близки друг к другу и по морально-психологическим мотивам содержания, и по характерным приемам интонационного воплощения суровой жизненной правды, и хотя по сюжету они совсем несхожи, колорит у них общий — сумрачный и тревожный. В «Савишне» — темень безысходной страсти, в «Озорнике» — темень беспризорного детства и бесприютной старости.

Мальчишка преследует горбатую старуху насмешками, издевается над ее убожеством. «Ох, баушка, ох, родная, раскрасавушка, обернись! Востроносая, серебрёная, пучеглазая, поцелуй!..» Старуха бьет его, он кричит от боли — «ой, не бей» — и дразнит все злее, безжалостнее. Он изощряется в озорных выходках, и чем смешнее они, тем трагичнее звучит сцена.

Здесь, как и в «Савишне», образное развитие музыкальной речи зиждется на короткой (тоже пятидольной) теме, выразительная характерность которой оттенена острой интонацией издевки — мерное восходящее движение «вкрадчивых» попевок обрывается торопливым озорным выкриком:

23

66 Скоро

спокойно
p Ох, ба-уш-ка,

pp

f торопливо
ох, род-на-я, рас-кра-са-вуш-ка, о-бер-нись!

f sf

В экспозиции сценки обозначается реальная интонационная сфера, в которой возникают зримые черты

живого образа. Слово, музыка, жест сливаются в неразрывном единстве сценического движения, определяющего и своеобычность тематического развития. Оно переменчиво, как переменчивы выходы беспризорного забияки в его озорной *игре* с несчастною старухой. Мусоргский тонко пользуется изобразительными средствами, показывая комизм этой жестокой мальчишеской игры. Вот озорник высмеивает неловкость хромо́й старухи («Ходишь селезнем, спотыкаешься...») — и в музыке воспроизводится смешной «спотыкающийся» ритм ее походки. Или вот он представляет старуху страшным пугалом («По лесам бредешь, звери мечутся...») — и мы слышим таинственные звучания гротескной фантастики.

Подобного рода примеров в пьесе немало, и они, конечно, не случайны. Ибо комическая изобразительность озорной «игры», психологически мотивированная, усиливает — контрастными бликами светотеней — драматизм сценки. Ц. Кюи говорил, что «Озорник» Мусоргского — это «мучительное скерцо, полное силы, новизны, музыкальное от начала до конца и отличающееся замечательным техническим совершенством, тонкой и верной декламацией, которой так просто и естественно подчиняется и ритм, и такт»⁶⁷. Характеристика справедливая.

«Озорник» вызывал у слушателей горькую улыбку сострадания, «Козел» — веселый смех. Эта пьеса, названная композитором «светской сказочкой», написана в новом для музыки жанре *басни*, обличительный смысл которой раскрывается в забавной аллегории: шла девица прогуляться, повстречался ей козел, «старый, грязный, бородатый, страшный, злой и весь мохнатый, сущий чорт», перепугалась девица и убежала чуть жива; вот пришла пора ей замуж, повстречался барышне другой, великосветский козел — «старый и горбатый, лысый, злой и бородатый, сущий чорт», но его она ничуть не испугалась — «она к мужу приласкалась, уверяя, что верна...». Идея басенки сама по себе не нова, но звучит в тексте и особенно в музыке Мусоргского свежо. Остроумное сопоставление иронии и гротеска в метких интонацион-

ных характеристиках светской барышни и козла в его двух «лицах», броская простота сюжета, оригинальная изобразительность фортепианного сопровождения, с невозмутимым юмором комментирующего смысл «сказочки», — все это обусловило громадный успех басенки про козла, едко высмеявшей лицемерие нравов светского общества.

Совсем иные чувства и думы воплотились в сердечной лирике песни «По-над Доном сад цветет». Она овеяна мечтательностью чистой любви, настроением тихой и светлой грусти. «Мусоргский среди своего томящегося глубиной скорби творчества однажды ощутил дыхание светлого луча, — говорит Б. Асафьев. — Луч этот осветил перед ним на момент кусок простой правды чувства — явление простодушной любви — в живописности ее окружения:

По-над Доном сад цветет,
Во саду дорожка;
На нее я бы все глядел,
Сидя у окошка...

Там внутри есть две строфы наивной, нежной лирической звукописи Мусоргского, незабываемой красоты интонационного рисунка, хотя и не классически законченного:

Не забыть мне никогда,
Как она глядела!
Как с улыбкою любви
Весело краснела!

Не забыть мне, как она
Сладко отвечала,
Из кувшина в забыты
Воду проливала...

Эта лирика, что полевой цветок в творчестве Мусоргского!»⁶⁸.

Характеристика прекрасна. В одном только Асафьев не прав. Песня «По-над Доном сад цветет»

редкостное, но не единственное проявление *светлой лирики* в творчестве Мусоргского. Она скромно зарождалась в ранних песнях композитора, выразительно и полнозвучно раскрылась в проникновенных романсах «Ночь» (стихи Пушкина) и «Желание» (стихи Гейне). Образы просветленной нежной лирики сердца возникали и позднее. Ее тонкий мерцающий луч пробивался среди «томящегося глубиной скорби творчества» Мусоргского. Он не угас и в последние, сумрачные годы жизни композитора, озарив теплым прощальным светом правду живого чувства — простодушную любовь Параси и паробка Грицько в обаятельной музыке «Сорочинской ярмарки».

Глава шестая

РУБИКОН

...Пробивая новый путь, чувствуешь *удвоенные* силы, а когда сила удвоена, то можно работать, и весело работать.

Мусоргский

В сложной и тревожной атмосфере общественной жизни второй половины шестидесятых годов, преодолевая трудности внешние и внутренние, развивалась творческая деятельность композиторов балакиревского содружества. Новые крупные замыслы и новые принципиально значительные произведения предвещали широкий размах этой деятельности, раздвигавшей тесные рамки кружка. В шестьдесят седьмом году Бородин закончил Первую симфонию, первая же проба которой (на оркестровой репетиции — в феврале следующего года) показала яркую национальную, своеобразность восходящего таланта. Вскоре начата была Вторая — Богатырская симфония — и уже формировался замысел «Князя Игоря». Римский-Корсаков после «Сербской фантазии» и «Садко» принялся за симфонию-сюиту «Антар», а затем за «Псковитянку». Кюи был близок к завершению «Вильяма Ратклифа» — оперы, на которую возлагались большие

надежды. Многого ждали от недавно примкнувшего к кружку одаренного Лодыженского¹. Сам Балакирев, посреди увлекавшей его организаторской и дирижерской деятельности, подготавливал в эскизах капитальные сочинения — симфоническую поэму «Тамара» и фортепианную фантазию «Исламей».

А Мусоргский, на которого особых надежд тогда не возлагали, после отвергнутой «Ивановой ночи» и серии вокальных пьес и сценок неожиданно повернул к гоголевской «Женитьбе». И никто не мог бы предположить, что этот «опыт жизненной прозы в музыке» на бытовой комедийный сюжет сыграет столь важную роль в осуществлении смелых новаторских намерений Мусоргского, что именно этот, казалось, «курьезный» опыт будет для него последним рубежом перед созданием *народной музыкальной драмы*. Но многое было необычно в художническом развитии Мусоргского. Летом шестьдесят восьмого года он за один месяц написал первое действие «Женитьбы», а осенью, не продолжая ее, приступил к работе над «Борисом Годуновым», которая была завершена, в предварительной редакции, к концу следующего, шестьдесят девятого года.

Напряженное развертывание творческих сил возвышало роль кружка в русском музыкальном движении, обнажая вместе с тем противоречия и перемены, которыми оно было чревато на исходе памятного десятилетия.

В шестьдесят седьмом году возобновились связи и началось тесное сближение композиторов балакиревского содружества с Даргомыжским, увлеченно сочинявшим свою последнюю оперу — «Каменного гостя» (по драме Пушкина). Автор «Русалки» шел к многообещающей реформе языка и стиля реалистической оперы, и это отвечало художественным устремлениям композиторов «новой русской школы». Тогда же Серов увлеченно трудился над своей, тоже последней оперой — «Вражья сила» (по пьесе Островского), упорно добиваясь органичного претворения принципов реализма в народной музыкальной драме. Пути творческих исканий близко соприкаса-

лись. Однако взаимоотношения Серова с кружком предельно обострились. Примирение становилось все более трудным, а творческое взаимодействие все более ощутимым — противоречие, многих сбивавшее с толку...

В ту пору на горизонте русского искусства восходила новая звезда первой величины — Чайковский. Его программно-лирическая симфония «Зимние грезы», овеянная свежим дыханием народной песенности, вызвала живой интерес и в балакиревском кружке. В дружеских встречах завязалось сотрудничество, плодотворное, но, увы, кратковременное. Перемены назревали и в жизнедеятельности кружка. Каждый из соратников вышел на свою, самостоятельную дорогу.

Балакиревское содружество все чаще именовалось теперь Могучей кучкой, причем противники и друзья вкладывали в это выражение прямо противоположный смысл. Инициатива же принадлежала не Стасову, как обычно думают, а Серову. Это он — в одной из своих «устных» полемических бравад — бросил по адресу кружка ироническое прозвище «могучая кучка» (делая акцент на презрительном слове *кучка*). Стасов же не убоился поднять это «прозвище», дававшее пищу для острот и насмешек, — как образное выражение творческой *силы* маленького кружка русских музыкантов. В таком именно смысле он первый *печатно* назвал балакиревское содружество Могучей кучкой — в одной из своих статей 1867 года². Дальнейшая творческая деятельность композиторов содружества утвердила и закрепила истинный смысл этого выражения, получившего всеобщее признание.

Самостоятельное развитие композиторов «кучки», все более уверенно проявлявших свои, индивидуальные устремления и наклонности, преодолевало замкнутость кружка. Возобновлялись прерванные связи, намечались новые. Параллельные течения русской музыки соприкасались и сталкивались. Их взаимодействие расширяло сферу идейно-творческого влияния кружка, в то же время рассредоточивало его деятельность; формы ее изменялись. Изменился и ха-

рактир «собраний» членов кружка, которые встречались теперь для музицирования и бесед не столько у Балакирева, сколько на вечерах у Даргомыжского, Шестаковой, Стасова, Кюи, а затем и в доме Владимира Федоровича Пургольда, с племянницами которого — талантливыми сестрами Александрой Николаевной (певицей) и Надеждой Николаевной (пианисткой) балакиревцы познакомились у Даргомыжского. Мусоргский и его товарищи встречались также на «опочининских субботах». В каждом доме, где происходили музыкальные собрания, помимо непременных участников, бывали литераторы, художники, артисты, деятели науки, люди разных профессий и разных взглядов.

Творческое сближение с Даргомыжским представляло для композиторов «кучки» и особенно для Мусоргского интерес исключительный. Все были увлечены новаторским замыслом и выразительной силой музыки, которую он писал «на сцены «Каменного гостя», так, как они есть, не изменяя ни одного слова»³. В эти, последние годы своей жизни больной, стареющий Даргомыжский приковал к себе внимание и симпатии членов кружка, оттесняя в нем, вольно или невольно, ведущую роль Балакирева. Собирались у Даргомыжского почти еженедельно, по вечерам. «Сочинение «Каменного гостя» было на всем ходу — вспоминал Римский-Корсаков. — Первая картина была уже окончена, а вторая доведена до поединка, прочее же сочинялось почти что на наших глазах, приводя нас в великое восхищение... С каждым вечером 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 [певец-любитель] — монаха и командора, А. Н. Пургольд — Лауру и Донну-Анну, а Надежда Николаевна [Пургольд] аккомпанировала на фортепиано. Иногда исполнялись романсы Мусоргского (автор и А. Н. Пургольд), романсы Бала-

кирева, Кюи и мои. Игались в 4 руки мой «Садко» и «Чухонская фантазия» Даргомыжского, переложенные Надеждой Николаевной. Вечера были интересны в высшей степени»⁴.

Мусоргский в полной мере испытал обновляющее воздействие этих вечеров, напомнимши ему, как десять лет назад он, еще «юный гвардеец», стал усердным посетителем и участником собраний в доме Даргомыжского и с той поры «начал жить настоящей музыкальной жизнью».

Его отношения с автором «Русалки» в это десятилетие складывались переменчиво, и все же иначе, нежели у товарищей (особенно «старших») по кружку. Правда, и Мусоргский, будучи «истым балакиревецем», посмеивался над человеческими слабостями и недостатками Даргомыжского, иронизировал над окружавшей его «инвалидной командой» почитателей и почитательниц, над мелочными проявлениями капризного самолюбия. Но Мусоргский с самого начала чутко воспринял «заветные художественные цели» Даргомыжского, в творчестве которого все глубже ощущал родственные тяготения к правде «живого интонирования» музыкальной речи и на опыте которого многому учился. С другой стороны, Даргомыжский не склонен был жаловать Мусоргского, считая его представителем «злойной балакиревской партии», как он выражался, а в то же время явно выделял его среди других, чувствуя в нем своеобразного и талантливого единомышленника.

Так, при всем несходстве характеров, несмотря на периоды взаимной отчужденности, несмотря на громадную разницу в положении и в возрасте — Даргомыжский был почти вдвое старше Мусоргского, — оба они оставались связаны родством творческих устремлений. Родство, конечно, вовсе не означало тождества. Художественные новаторские устремления Мусоргского простирались гораздо дальше и проникали глубже. Но этому несомненно способствовала опора на опыт Даргомыжского, которого он называл «великим учителем музыкальной правды», посвящая ему свои вокальные пьесы — «Колыбельную Еремушки» и

«С няней» (см. ниже). Заветная мысль Дагдомыжского — «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды» — мысль, которую он настойчиво претворял в своих произведениях, служила стимулом для самостоятельного решения новых творческих задач большого *социально-художественного* масштаба, волновавших воображение Мусоргского. Тут обнаружилась и непреходящая ценность предварительного опыта Дагдомыжского, и его недостаточность. Мусоргский усвоил и то и другое.

«Каменный гость» пробил лед отчужденности в отношениях между Дагдомыжским и балакиревским кружком. На совместных собраниях установилась атмосфера живой непосредственности и увлечения, так воодушевлявшая Мусоргского. Здесь немалую роль играли сестры Пургольд, приверженные участницы музыкальных вечеров, горячие пропагандистки творчества композиторов «новой русской школы». Они познакомились с Мусоргским на одной из репетиций «Каменного гостя», ранней весной шестьдесят восьмого года. «Личность Мусоргского произвела на нас обеих впечатление, — вспоминала впоследствии Надежда Пургольд. — Да и не мудрено. В ней было столько интересного, своеобразного, талантливого и загадочного. Пение его нас восхитило. Небольшой, но приятный баритон, выразительность, тонкое понимание всех оттенков душевных движений и при этом простота, искренность, ни малейшей утрировки или аффектации — все это действовало обаятельно. Впоследствии я убедилась, как разносторонен был его исполнительский талант: у него одинаково хорошо выходили как лирические и драматические, так комические и юмористические вещи. Кроме того, он был прекрасным пианистом, в его игре был блеск, сила, шик, соединенные с юмором и задором. Такие вещи, как «Рак», «Озорник», «Козел», «Классик» и проч. он пел с неподражаемым юмором. С другой стороны, исполнение партии Ив. Грозного [в «Псковитянке» Римского-Корсакова] и царя Бориса было глубоко и проникновенно драматично»⁵. Редкостный по силе выражения исполнительский дар Мусоргского отмечала и



Александра Пургольд
(Молас)

старшая сестра Надежды — Александра Пургольд. Обе искренно восхищались его творческим талантом. О характере же Мусоргского сестры судили различно. Младшей он рисовался натурой «загадочной», человеком гордым, остро самолюбивым, насмешливым. Старшая видела в нем воплощение простоты, мягкости и добросердечия...

Появлявшиеся из-под пера Даргомыжского сцены «Каменного гостя» приковывали внимание Мусоргского. Он принимал деятельное участие в их исполнении и обсуждении. Вникал в музыку и драматургию этой необычной оперы, освобождаемой от оперных условностей, и правда характеров, правда их интонационно-сценического воплощения остро волновала его.

Но творческая мысль Мусоргского витала в иной сфере, очень далекой от романтических метаний Дон-Жуана и Лауры. Он был поглощен своею думой, упреждавшей и углублявшей новаторский опыт Даргомыжского — в искусстве, раскрывающем правду русской жизни, русской действительности.



В ту пору написаны были Мусоргским вокальные пьесы «Сиротка» и «Колыбельная Еремушки», «Дитя с няней» (начало цикла маленьких сцен из жизни детей) и «Детская песенка».

Сиротка и Еремушка — образы неисходного горя униженных и оскорбленных. С захватывающей экспрессией передана в музыке сценка бездомного ребенка-сироты, умоляющего «добренького барина» сжалиться над ним, спасти от голодной смерти. Текст пьесы, сочиненный композитором, очень выразителен. Вполне вероятно, что Мусоргский был невольным свидетелем подобной сценки, и его поразили облик маленького скитальца, гонимого судьбою и людьми.

Рассказ нищего сироты, пронизанный интонациями жалобы и мольбы, отозвался в воображении Мусоргского музыкой, но музыкой не чувствительной, не сентиментально жалостливой, а драматической, суровой, вызывающей в слушателе жгучую боль сострадания. В робких возгласах обездоленного ребенка — «Барин мой миленький, барин мой добренький...» — теплится надежда на сочувствие «баринушки», которому он, волнуясь и спеша, поверяет свое неутешное

горе. Замечателен этот психологически чутко распетый речитатив-рассказ, составляющий сюжетную сердцевину сценки:

67 Довольно скоро (не затягивать темп)

Ба-рин мой, ми-ленький, ба-рин мой,
 доб-ренький, сжа-ль-ся над бед-неньким, горь-ким, без-
 - дом-ным си-ро-точкой. Ба-ри-нуш-ка!

Тщетны попытки голодного сироты разжалобить сытого «баринушку». С отчаянием, почти крича, повторяет он свои мольбы, и глухим, увы, безнадежным, протестом звучат его возгласы «Нет моей силушки, пить, есть захочется...» — на вновь возникающих начальных попевках (интонационная реприза). Драматическая напряженность сценки усиливается. Страх смерти охватывает изможденного ребенка: «С голоду смерть страшна, с холоду стынет кровь...». Перемена интонации его тревожно возбужденной речи выразительно оттеняется и в мелодии и в сумрачной гармонии сопровождения (характерный штрих — неразрешаемый «тристановский» септаккорд);



Образное развитие музыки достигает кульминации в последней фразе. Горестный вопль «Сжался...» вырывается из груди ребенка — и сразу сникает в прерывистом шепоте «...над горьким сироточкой...». Согбенная фигурка, протянутая рука.

Заключения в этой сценке нет. Музыка словно застывает в незавершенном кадансе, на доминанте. Но образ завершен — реально, зримо, и сила его воздействия необычайна.

«Колыбельную Еремушки» Мусоргский написал на слова из некрасовского стихотворения «Песня Еремушке» (напечатанного в сентябрьской книжке «Современника» за 1859 г.). Следуя собственному замыслу, он положил на музыку всего четырнадцать строк большого стихотворения, отбросив и его начало (бытовой антураж — «Стой, ямщик! Жара несносная...»), и всю его вторую половину, где поэт противопоставил горемычной крестьянской колыбельной песню новую, призывную, проникнутую пафосом гражданственных идей. Не следует отсюда делать поспешный вывод — будто Мусоргский был чужд этим идеям: большая и лучшая часть его творчества опровергает такое утверждение (однако же оно высказывалось, иной раз, музыковедами). Суть заключается в конкретной идейно-художественной задаче, которую поставил перед собою композитор, и в том, *как* он ее выполнил.

Последовательно разбирая серию «народных картинок» — вокальных сцен, создававшихся в ту пору Мусоргским, нетрудно понять, почему именно кре-



«Сиротка». Автограф

стьянская колыбельная привлекла его внимание в стихотворении Некрасова. В образном строе этой реальной сценки, в интонациях крестьянской речи, верно переданной поэтом, он услышал музыку, способную выразить нечто большее, чем бытовой эпизод из народной жизни. К тому же сценка, ясная в своем жанровом облике, представлялась вполне самостоятельной по содержанию и характеру, независимо от дальнейших строф поэта. Мусоргский ограничился ею.

Замысел композитора был скромнее. Но выражен он глубже. Музыка «Еремушки» запечатлела затаенный в крестьянской песне-думе образ страдания и

скорби. Слушая эту музыку, невольно вспоминаешь и «Калистрата» и «Колыбельную» из «Воеводы» («Спи, усни, крестьянский сын»). И тут различие родственных — по жанру, отчасти и по содержанию — пьес обнаруживает связующую нить развития интонационно-образного мышления Мусоргского.

Эмоциональную настроенность «Колыбельной Еремушки» создает с самого начала *рефрен* (мотив прибаюкивания; он словно «выкристаллизовался» из музыки вступления к «Калистрату»):



Островыразительный мотив «Еремушки» — с характерными вибрирующими интонациями стоны — мы услышим и в жалобных причитаниях народа в прологе «Бориса Годунова»⁶ (Сцена у Новодевичьего монастыря), и в вешем плаче Юродивого (Сцена под Кромами). Из рефрена образуется протяжно распетая (в дорийском ладе) мелодия «Колыбельной Еремушки»: «Ниже тоненькой былиночки надо голову клонить, чтобы бедной сиротинушке беспечно в век прожить». Соприкасаясь с музыкою, слова эти звучат как потайный ропот униженных и обездоленных.

Интонационно-ладовый облик колыбельной мелодии переменчив в драматургическом развитии сценки. Чем приманчивее рисуется жизнь далекая и беспечная в «дружестве с вельможами, да с барами пригожими», тем острее ощущается тревожная мысль о невеселой крестьянской судьбе Еремушки — о ней настойчиво напоминает и скорбный мотив рефрена. В среднем разделе пьесы — «Сила ломит и соломушку, поклонись пониже ей...» —



музыку пронизывают горькие, сдавленные вздохи («щемящие» секунды в сопровождении). А в заключении — «и веселая, и привольная жизнь покатится шутя...» — народный напев колыбельной с завершающим рефреном возвышается до истинного трагизма.

Слова Крестьянской колыбельной, воспроизведенные Некрасовым, истолкованы во второй половине стихотворения как мораль покорности и смирения («пошлый опыт — ум глупцов»). Музыка Мусоргского исключает подобное толкование. В ней, как и в «Колыбельной» из «Воеводы» («Спи, усни, крестьянский сын»), выражено не смирение, а страдание и нравственное сопротивление страданию, но в ином аспекте и, главное, с несравнимой силой художественного обобщения.

Прав был В. Стасов: «тяжелые картины безотрадного народного бедствия и страдания, как в «Колыбельной Еремушке» и в холодном и голодном «Сиротке», — это все такие мотивы, все такие глубоко правдивые представления народной жизни, каких вовсе еще не знало прежнее русское искусство...»⁷.

Между тем в то время, когда сочинялись «Сиротка» и «Еремушка», когда вокальной сценкой «Дитя с няней», так поразившей Даргомыжского⁸, начат был цикл пьес из жизни детей и попутно написана была простодушная «Детская песенка» (на слова Л. Мея: «Во саду, ах, во садочке»), в сознании Мусоргского уже зрела идея «Женитьбы», идея полного претворения жизненной прозы гоголевской комедии в музыку «разговорной оперы» (*opéra dialogué*).

В этих столь разнородных замыслах, осуществлявшихся в разгар увлечения «Каменным гостем», сплетались стремления Мусоргского к искомому *идеалу*, о котором он говорил Л. Шестаковой в известном письме 30 июля шестьдесят восьмого года: «...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 насилованья, сделаться *музыкой* правдивой, точной, *но* (читай: значит) художественной, высокохудожественной. Вот идеал, к которому я стремлюсь (Савишна, Сиротка, Еремушка, Ребенок [Дитя с няней])». Напоминая это программное высказывание Мусоргского, заметим: работу над «Женитьбой» он внутренне связывал со своими вокальными пьесами-сценками — именно ими подсказывалась необходимость нового «опыта драматической прозы в музыке». Линия, наметившаяся в «Калистрате» и рельефно выраженная в «Савишне», углублялась и разветвлялась.

Нравственный источник жизни питал идейно-художественные устремления Мусоргского, обогащая и обновляя содержание его творчества, побуждая неутомимо добиваться исконной правды выразительной речи, ибо искусство — лишь средство для беседы с людьми. Сама жизнь давала ему темы для этих бесед, в которых он постигал мастерство музыкального воплощения человеческих образов, характеров, настроений. «Частицу того, что мне дала жизнь,— писал он,— я изобразил для милых мне людей в музы-

кальных образах, побеседовал с милыми мне людьми своими впечатлениями»⁹. Новые, не тронутые искусством стороны человеческой души и человеческих отношений открывались в этой удивительной галерее образов,— и видимый миру смех, и невидимые миру слезы.

Гордое слово *справедливость* могло бы лучше всего определить этический смысл эстетических исканий Мусоргского. И в народных сценах-картинах, и в песенной лирике, так часто овеваемой социальными мотивами, и в бытовых сценках «житейской прозы», зарисованных с горьким гоголевским комизмом, и в острых музыкальных памфлетах он страстно взывал к справедливости. Его речь, обращенная к людям, должна была быть — как в живой, искренней беседе — предельно правдива, точна, убедительна, совершенно свободна от шаблонов риторики и внешней красоты. Выразительному искусству этой речи он учился прежде всего у народа, пытливно примечая и усваивая вместе с тем опыт близких ему по духу художников-новаторов. Именно народ должен был стать главным героем, главным действующим лицом крупных музыкально-драматических произведений Мусоргского. Вот мысль, которую он давно лелеял и к осуществлению которой сосредоточенно готовился.

В процессе этой подготовки и возникла «силой необходимости» идея смелого творческого эксперимента — музыка гоголевской «Женитьбы». Решение поставленной задачи должно было приблизить к «*заветной жизненной цели*». Так мыслил Мусоргский. «Если допустить,— писал он,— 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 подobaет

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

Моя деятельность, та деятельность, которую держа под мышкой, не совестно показать человеку, в случае спроса, началась с мелких вещей. — Конфузиться и скромничать глупо, когда сознаешь, что эти-то мелкие вещицы и дали мне имя, хотя бы в ограниченном кружке людей, но за то людей не ограниченных. — Они, эти мелкие вещицы, вызвали охоту, в довольно представительных по музыке личностях, задать мне не тронутую (в историческом ходе музыки) задачу — музыкально изложить житейскую прозу, музыкальной же прозой. — Что решение этой задачи не легко, тому доказательством может служить моя скромная личность. — Я написал целый акт музыкальной прозы, окрасил четыре личности — акт, на мой взгляд, удался, но я не знаю, что будет с тремя актами. Я знаю, что они *должны быть* хорошими, но не знаю, *могут ли быть*¹⁰.

Исподволь обдумывая замысел и драматургический план своей композиции «Женитьбы», Мусоргский вживался в интонационный материал «музыкальной прозы», тщательно отбирал и фиксировал характерное, выразительно точное: «какую ли речь ни услышу, кто бы ни говорил (главное, что бы ни говорил), уж у меня в мозгах работает музыкальное изложение такой речи»¹¹, — признавался он Римскому-Корсакову.

К записи сочинения Мусоргский приступил 11 июня 1868 года. Работа шла быстро. Покончив за девять дней первую сцену (Подколесин и Степан), он уехал из Питера в деревню Шилово (имение брата в Тульской губернии), и здесь к 8 июля заверше-

ны были остальные три сцены первого действия «Женитьбы» (клавир). Несмотря на то, что в деревне он лишен был инструмента, без которого, казалось, невозможно было обойтись «в такой вещи, как музыкальная проза (где гармонические условия страшно капризны)», музыкально-сценическая композиция первого действия «Женитьбы» вылилась в совершенно законченную форму, вплоть до тончайших деталей.

Все эти дни Мусоргский находился в состоянии творческого возбуждения («Женитьба не давала мне покоя...»). Работал без устали и не утомился, пока не поставил точку в последней сцене первого действия. Затем отдался деревенскому отдыху. Бродил подолгу в окрестных местах, «наблюдал за бабами и мужиками», беседовал с ними, вслушивался в певучую крестьянскую речь, занимался и хозяйством — греб сено, варил варенья, делал маринады («сено вышло оч. хорошо, маринады и варенья оч. вкусны»), словом — окупился в деревенскую жизнь.

Отдыхая, он обдумывал второе действие «Женитьбы». В голове композитора уже «складывались» образы Жевакина с Яичницей, сцена гадания на картах невесты и кое-что другое. Однако за сочинение он не принимался. «2-е действие только в мыслях и планировке, — сообщал он Римскому-Корсакову 15 августа, — сочинять еще нельзя, — рано! Терпение, а то впадешь в однообразие интонаций...»¹². О том же и в тот же день писал он Никольскому и Кюи.

Прошло лето. Второй акт «Женитьбы» так и остался «в мыслях и планировке». Первый же был разучен и представлен на строгий суд друзей. На возобновившихся осенью вечерах у Даргомыжского «Женитьба» вызвала живой интерес. «Все были поражены задачей Мусоргского, — вспоминал Римский-Корсаков, — восхищались его характеристиками и многими речитативными фразами, недоумевали перед некоторыми аккордами и гармоническими последовательностями. При исполнении сам Мусоргский со свойственным ему неподражаемым талантом пел Подколесина, Александра Николаевна [Пургольд] — Феклу, Вельяминов — Степана, Надежда Николаевна

аккомпанировала, а в высшей степени заинтересованный Даргомыжский собственноручно выписал для себя партию Кочкарева и исполнял ее с увлечением. В особенности всех утешали Фекла и Кочкарев, распространяющийся об «экспедиторченках, канальченках», с презабавной характеристикой в аккомпанементе. В. В. Стасов был в восторге. Даргомыжский говаривал, что композитор немножко далеко хватил. Балакирев и Кюи видели в «Женитьбе» только курьез с интересными декламационными моментами¹³. Следует привести здесь и мнение неупомянутого Римским-Корсаковым Бородина. Послушав первый акт «Женитьбы», он писал жене (26 сентября 1868 г.): «Вещь необычайная по курьезности и парадоксальности, полная новизны и местами большого юмору, но в целом — une chose tapageuse *, — невозможная в исполнении. Кроме того, на ней лежит печать слишком спешного труда»¹⁴. В кругу товарищей-музыкантов «Женитьба» Мусоргского вызвала изумление, смешанное с недоумением.

Курьезной казалась сама задача — сочинять оперу прямо на разговорную прозу гоголевской комедии, ничего или почти ничего в ней не изменяя. Даргомыжский писал «Каменного гостя» прямо на текст маленькой трагедии Пушкина, но ведь там — романтический сюжет, большие страсти, высокие образы, волшебные стихи. А что в «Женитьбе»? Обывательская среда, ничтожные персонажи, разговоры о фразе, о сукне, о ваксе, жеманные речи свахи, грубоватые выходки Кочкарева... В комедийном спектакле все это хорошо, но какая тут может получиться музыка! А между тем музыка получилась, и весьма своеобразная, богатая творческими находками.

Художественное решение новой, смело поставленной задачи — даже в пределах одного первого акта — было настолько интересно, остроумно, талантливо, что не могло не увлечь исполнителей и слушателей. «Репетиции и исполнение, — свидетельствует В. Стасов, — были непрерывным взрывом хохота —

* вещь неудачная (фр.).

так верны были поминутно, на каждом шагу комические интонации гоголевской гениальной комедии»¹⁵. Правда, круг исполнителей и слушателей «Женитьбы» был весьма ограниченный, но зато, как выражался Мусоргский, это был круг людей не ограниченных. Правда, многое в необычной («парадоксальной») логике языка и формы «Женитьбы», противоречившей общепринятым правилам оперной эстетики, внушало недоумение, но зато и многое — особенно в метких характеристиках персонажей — захватывало и восхищало.

*

Сюжет «Женитьбы» достаточно хорошо известен, и нет нужды подробно пересказывать его. Напомним только, что у Гоголя комедия разделена на два действия, а Мусоргский планировал «Женитьбу» в трех. Написанное композитором первое действие охватывает сцены в доме Подколесина и заканчивается «отбытием» Подколесина и Кочкарева к Агафье Тихоновне (XI явление первого действия в комедии Гоголя).

Мусоргский довольно точно воспроизвел текст комедии, сделав в нем лишь незначительные изменения и сокращения и добавив в некоторых местах собственные пояснительные ремарки. Четыре сцены «размечают» структуру действия: сцена *первая* — Подколесин и Степан; *вторая* — Фекла и Подколесин; *третья* — Кочкарев, Подколесин и Фекла; *четвертая* — Кочкарев и Подколесин. Действие разворачивается непрерывно. В композиции Мусоргского органично слиты речитативы персонажей и характеристический «комментарий» инструментального сопровождения («музыкальная канва говора»). Этот «комментарий» выразительно многозначен: поддерживая текучую речитацию действующих лиц, он раскрывает ее психологический подтекст; выделяя и подчеркивая наиболее типичное в переменчивых интонациях говора, — обрисовывает живые характеристики персонажей, «окрашивает» их личности.

Н. Гоголь.

Рис. Э. Дмитриева-
Мамонова



Воспроизводя с возможной точностью интонационную сущность гоголевской комедии, *музыка* «Женитьбы» несет в себе и силу образных обобщений. Приемы и средства звукоизобразительности, которыми довольно широко и с неподражаемым мастерством пользуется Мусоргский, играют необходимую, но подчиненную роль в музыкальной драматургии пьесы. Глубоко заблуждаются те, что на основании звукоизобразительных или звукоподражательных эпизодов в «Женитьбе» приписывают Мусоргскому натуралистические тенденции. Главной его целью было раскрыть правду характеров гоголевской комедии в интонациях их говора, в *музыкальной прозе* их бытия. Выполняя эту задачу, Мусоргский обнажал музыкою сатирический смысл бессмертной комедии, обличавшей и высмеивавшей мещанство, пошлую бесцельность российской обывательщины.

Он «окрасил» в музыкальной прозе четыре личности — чиновника Подколесина, дружка его Кочкарева, сваху Феклу и слугу Подколесина, Степана. Характеризуя сии личности, Мусоргский исходил из обыденных речевых интонаций, отчасти и попевок, отбирая, фиксируя и гибко видоизменяя их соответ-

ственно произносимому слову и сценическому положению. «В моей *opéra dialogué*, — писал он, — 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»¹⁶. Мусоргский не копировал текст и не иллюстрировал его «подходящими к месту» интонациями. Он шел глубже, выявляя музыкою эмоциональное состояние говоря действующих лиц.

Вокальные партии в «Женитьбе» основаны на речитативах, представляющих не только верную декламацию произносимых слов; это смелый опыт *интонационного моделирования* смысловой выразительности гоголевской речи — опыт, который должен был привести и со временем привел Мусоргского к воплощению речитатива в мелодии. Здесь же, сознательно ограничивая себя задачей детального воспроизведения тончайших изгибов разговорной прозы, он совершенствовал метод точной, гибкой выразительности музыкального языка. Интонационный рисунок речи каждого персонажа получал яркую, сочную «окраску» в инструментальном (по идее — оркестровом) сопровождении, восполнявшем реальность музыкально-сценических образов.

Добиваясь поставленной цели, Мусоргский выказал и острую наблюдательность ума, и редкостную изобретательность таланта, вооруженного мастерством.

Музыкальные характеристики персонажей «Женитьбы» словно высечены из гоголевской прозы — портретное сходство поразительное. Хорошо продуманная, вплоть до деталей, *сквозная* мотивная работа связывает «прерывные», быстро сменяющие друг друга эпизоды и контрастные «интонационные кадры» в непрерывном музыкально-сценическом движении, воссоздающем картинку из комедии нравов — пеструю до гротеска и реальную до сатиры.

Вялый, нерешительный и в то же время нудно-претенциозный Подколесин, озабоченный «проблемой

женитьбы», обрисован уже в кратком вступлении, открывающем действие:



Музыка, тонко пародирующая некое «фаустианское сомнение», выразительно подчеркивает обывательскую претенциозность вечно колеблющегося «героя». Начальная фраза, упирающаяся в интонацию тритона, характерную и в речитативах Подколесина, становится далее своеобразным лейтмотивом, комментирующим его ленивые «философические» рассуждения о скверности холостяцкого бытия и докучливой хлопотливости женитьбы.

Другой, гротесковый лейтмотив (фрагмент темы сватовства), согласно замыслу композитора, служит основой для выражения «тупого замешательства Подколесина». Мотив этот появляется в первом же диалоге Подколесина со Степаном (при словах: «Ну, а не спрашивал: зачем, мол, барину понадобился фрак?»):



«Это, как видите, fragment темки,— писал Мусоргский,— вся целиком она явится в момент формального сватовства в третьем действии, когда уже Подколесин решил жениться.— На ней очень выгодно строить тупое замешательство Подколесина»¹⁷. Отсюда явствует, что тема сватовства заготовлялась композитором заранее, как заранее — по всей вероятности — заготовлялись им и некоторые (если не все) важнейшие лейтмотивы, «засакавшие» опорные, уз-

ловые моменты в музыкально-сценической обрисовке действующих лиц комедии.

В характеристике Подколесина выделяется еще третий — чувствительный лейтмотив «приятного раздражения». С бесподобным юмором он разрабатывается в сцене, где Кочкарев соблазняет своего приятеля умильными картинками супружеского блаженства — «И вообрази: ты сидишь на диване чинно и важно, и вдруг! к тебе подсядет бабеночка, хорошенькая такая!»:

Кочкарев [Одной рукой обнимает Подколесина,
73 другой треплет его по подбородку.]

И руч.кой те_ба и руч.кой те_ба

[Подколесин улыбается]

[Подколесин приятно раздражается]

Заметим: лейтмотивы в «Женитьбе» — не замкнутые мелодические формулы или звуко-символы, а подвижные тематические ячейки, концентрирующие в себе заряд интонационно-характерной выразительности и обладающие свойством многозначной модификации; они гибко видоизменяются, оттеняя, «комментируя» эмоционально-смысловые перемены и в речи («говоре») и в сценическом поведении персонажей. Лейтмотив «тупого замешательства» мы слышим в диалогах Подколесина и со Степаном, и со свахой Феклой, и с Кочкаревым, но — в разных сценических обстоятельствах и в сочетании с интонационным строем речи — он и сам видоизменяется, модифици-

руется предстает в различных вариантах, соответственно данному моменту (см. клавир, стр. 7, 17, 26 и далее).

Вариантность мотивной работы в развертывании образа — характерная особенность интонационной драматургии Мусоргского, отчетливо проявившаяся, как мы видели, уже в его «народных картинках», вокальных пьесах-сценках. В «Женитьбе» она приобретает исключительное значение, роль ее расширяется именно в связи с остро поставленной *экспериментальной* задачей музыкально-сценического претворения «житейской прозы». Мусоргский «соребнуется с натурой»; он словно тренируется в мастерстве вариантного ингонирования характерных мотивов, воспроизводя переменчивые эмоциональные состояния действующих лиц, выражаемые простым говором и сценическим движением. Приемы и средства выразительности всегда обусловлены конкретностью задания: в одном случае — два-три штриха, вносящих новый оттенок, в другом — неожиданная метаморфоза.

Яркий пример — знаменитый эпизод «медвежьей ажитации» Подколесина, уязвленного ехидным намеком свахи Феклы насчет «седого волоса». Эта маленькая интермедия-гротеск завершает вторую сцену, соединяя ее с третьей. Как ни старалась сваха, расписывая прелести и богатство Агафьи Тихоновны, ей не удалось растормошить апатичного Подколесина; в досаде она бросает ему: «Тебе же хуже! Ведь в голове седой волос уж глядит! Скоро совсем не будешь годиться для супру...»¹⁸. — И вот этой вздорной неприятности достаточно, чтобы вывести из себя Подколесина — он грубо перебивает Феклу, испуганно щупает свои волосы, бежит за зеркалом... Его комичная «медвежья ажитация» гениально воспроизведена в музыке.

Остроумнейшая интермедия основана, в сущности, на метаморфозе интонационного облика «героя». Поворотный момент — мотив «седого волоса», построенный на диссонирующем сочетании тритона с малой секундой (характерные интонации Подколесина, ср. пример 71). Этот «язвительный» мотив —



возникает в реплике раздосадованной свахи («седой волос уж глядит!...»), что вполне понятно: она поддразнивает вялого и нерешительного жениха, вызывая в нем неожиданно шумное раздражение («Что ты!.. Что за чепуху несешь... И с чего вдруг у меня... седой волос!»). Тут и происходит эксцентрическая метаморфоза. Мысль о седом волосе повергает Подколесина в ужас, и чем сильнее проявляется его ужас, тем он смешнее! В музыке, ярко живописующей всю эту «медвежью ажитацию», виртуозно обыграны интонации мотива «седого волоса». Бесподобно комичен заключительный штрих — октавные шаги малых секунд: Подколесин «хватается за голову и уходит» (финал второй сцены).

Весьма оригинально решен в следующей, третьей сцене эпизод с разбитым зеркалом, где из лейтмотива ленивой нерешительности образуется презабавная интонационная фигура, как нельзя лучше рисующая растерянность перепуганного Подколесина (после реплики «До сих пор не могу... очнуться... от испуга!»):



Удачная находка используется и в сходной ситуации четвертой сцены (растерянность Подколесина, понуждаемого Кочкаревым ехать к невесте; см. клавир, стр. 61), но уже в ином варианте — к буквальным

повторениям Мусоргский прибегает редко и преимущественно там, где хочет именно повторностью внести новый штрих или по-новому осветить тот или иной эпизод музыкально-сценического движения.

Интонационные метаморфозы не случайны в музыке «Женитьбы», как не случайны в ней все, даже малоприметные, на первый взгляд, модификации тематизма. Окрашивая «личности» гоголевских персонажей в своей музыке, Мусоргский добивается предельно четкой *индивидуализации* подвижных характеристик. Моделируя живые интонации речи-говора действующих лиц, он претворяет эти — типичные — интонации в движении выразительных мотивов, столь же контрастных, сколь контрастны сами «лица», и столь же переменчивых, сколь переменчивы их житейские взаимоотношения, раскрываемые сценическим повествованием. Мусоргский добивается при этом внутренней *органичности* правдивого музыкального воспроизведения образов гоголевской комедии. В «Женитьбе», — говорит В. Каратыгин, — мы замечаем теперь не только пестрый ряд метко найденных ассоциаций между словом и «характеризующим» его звуком, но и своеобразную цельность формы, определенный тематический план, законченность отдельных эпизодов (рассказ свахи) и громадную, чисто гоголевскую силу юмора и блестящего остроумия»¹⁹.

Характеристика главного действующего лица, Подколесина, вырисовывается во взаимосвязях с другими персонажами, которые очерчены в музыке не менее рельефно, чем сам «герой» комедии. Фекла и Кочкарев — в своем роде маленькие шедевры портретной звукописи, и даже Степан, играющий роль эпизодическую, ярко изображен в музыке первой сцены.

Степан — из тех слуг, которые почитают себя не глупее господ. Его явно раздражают нудные вопросы и поучения барина. Сердитые интонации звучат в немногословных репликах Степана. Впрочем, в музыке, характеризующей его угрюмый облик, есть и черты, напоминающие будущего Варлаама (в «Борисе Годунове»):



Появлением Феклы Ивановны начинается вторая сцена, придающая контрастный жанровый поворот комедийному повествованию. Болтливо-суетливая «скерцозная» музыка небольшого вступления возвещает о приходе свахи:



Из интонационного материала вступления, в котором великолепно изображена колоритная фигура «вертящейся и жестикулирующей» свахи, возникает ее лейтмотив — с простонародной остроритмованной попевкой и комично «приседающим» полукадансом:



Зарисовка поразительно точная. Перед вами почтеннейшая Фекла Ивановна, жеманно важничающая, угодливая и норовистая; «от хвастливой болтовни до грубости или сварливой выходки для нее один шаг»²⁰, — говорит Мусоргский и весьма убедительно показывает это в ее диалогах с Подколесиным и Кочкаревым. Экспансивность свахи живо передается и в остро очерченных переменах интонации ее речи (например, в сварливой реплике «Пес врет!» на недоверчивость Подколесина или в поддразнивании жениха седым волосом), и в остроумных метаморфозах характеризующей ее музыки.

Центральное место во второй сцене занимает колоритный рассказ свахи, бойко расписывающей оторопелому Подколесину выгоды устраиваемой ею женитьбы.

Это своеобразное скерцо, искрящееся юмором и блеском комедийной эксцентрики. Торопливая, возбужденная речитация непоседливой свахи сочно окрашена мастерски разработанной музыкой вступления (см. выше, пример 77а):

78 Скоро-торопливое

Ка-мен.ный дом в Мос-ковской ча.сти, о

двух э-та.жах; уж та-кой при-быль-вой, что

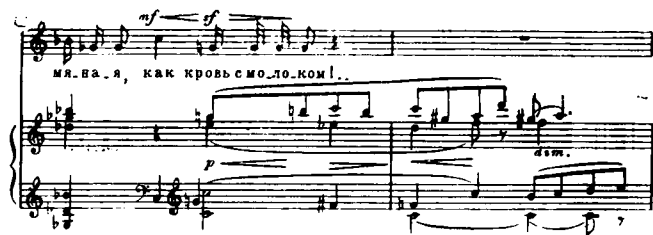


Рассказ свахи — законченный жанровый эпизод, в котором вступительная характеристика внешнего облика Феклы получила развернутое развитие, живописующее в забавных подробностях ее болтливую напористость, смешные ужимки и азартную жестикуляцию.

Попевки и ритмоинтонации этой характеристики естественно возникают и в дальнейшем музыкально-сценическом движении образа, то самостоятельно, то в сочетании с лейтмотивом Феклы, внося каждый раз какую-то новую черточку, какой-то новый штрих.

Лейтмотив свахи, подвижный, как она сама, гибко трансформируется. Любопытнейшая метаморфоза происходит в момент, когда сваха, «делая сладкую мину», выхваливает прелести Агафьи Тихоновны; тут, в сущности, обозначается новый мотив, связанный, быть может, со сценою сватовства (в предполагавшемся третьем действии):





Как ни изощряется пронырливая сваха, однако все ее старания и подходы не дают желаемого результата, вызывая в Подколесине лишь тупое замешательство и нелепые «экивоки», все более раздражающие Феклу Ивановну. В этом — комизм сцены, раскрываемой в музыке с нарастающей экспрессией. Взаимные пререкания свахи с женихом ведут к кульминации в миниатюрном «финале» — известной уже нам гротесковой интермедии (с «седым волосом»). Появлением стремительно вбегающего Кочкарева начинается третья сцена.

«Кочкарев — добрый и пустой малый, нахал и разбитная голова», — говорит Белинский²¹. Именно таким представлен он и в музыке. Взбалмошность легкомысленной натуры Кочкарева видна уже в его диалогах с Феклой, на которую он насккивает с грубой фамильярностью («Послушай: ну, на кой чорт ты меня женила?...»), и в упомянутом выше эпизоде с разбитым зеркалом, где он весело потешается над своим приятелем, а затем «вкрадчиво» утешает его. Все это отлично выражено музыкой, акцентирующей капризную переменчивость интонаций Кочкарева, легко и с какой-то нахальной грацией переходящего от игривости к запальчивым выходкам. Как и Фекла, он очень подвижен, но у той подвижность — от простонародной бойкости, у Кочкарева — от фиглярства, и это подчеркнуто в его музыкальной характеристике. Звуковой портрет Кочкарева окрашен или, вернее, разукрашен забавными пассажами, интонационными завитушками и фиоритурками.

Стихотворения на гитару в прозе.

Менделеев

Стихотворения на гитару в прозе в прозе в прозе

Стихотворения

Стихотворения

Стихотворения

Стихотворения

Стихотворения

Стихотворения

Стихотворения

Стихотворения

«Женитьба». Титульный лист авторской рукописи

Начало сцены — метко схваченная фигура вбегающего Кочкарева — служит импульсом для обрисовки нового комедийного персонажа. Растерянный Подколесин в этой сцене отходит на второй план. В центре — Кочкарев. Ловко выведав у Феклы нужные сведения об Агафье Тихоновне, он принимается сам хлопотать о женитьбе приятеля и бесцеремонно выпроваживает рассвирепевшую сваху. На остроумнейшей трансформации ее характерных мотивов построен заключительный эпизод сцены — комическое *furioso*, живописующее ярость одураченной свахи (см. клавир, стр. 51).

Композиция первого акта «Женитьбы» намечалась Мусоргским в трех сценах. Драматургическое чутье формы подсказало ему в процессе работы необходимость выделить четвертую («Вместо 3-х сцен оказалось 4-е — так нужно»). В непрерывном музыкально-сценическом движении она обозначает финал акта. Вместе с тем вносит новые выразительные черты в характеристики Подколесина и Кочкарева, придавая им законченность портретной обрисовки.

Подколесин наедине с приятелем, которого он побаивается, склонен уже принять решение: женитьба втайне его привлекает, а навязчиво-сладкие улеищения Кочкарева вызывают в нем «приятное раздражение», что не без тонкой иронии выражено «чувствительным» мотивом — остроумная модификация темы свахи, описывающей прелести Агафьи Тихоновны (клавир, стр. 56 и 58, ср. пример 79).

Но чем более хочет Подколесин проявить решимость, тем более трусит, впадая в нерешительность и «тупое замешательство»; а чем более он колеблется и трусит, тем сильнее распаляется Кочкарев, на все лады расхваливающий блаженство семейного уюта (хотя только что ругал сваху за то, что она его женила).

С саркастическим юмором изображен в музыке водевильный экстаз Кочкарева, разглагольствующего о подколесинских детишках — «экспедиторченках, этаких канальченках» — эпизод, так восхищавший Даргомыжского и его друзей:

О ко ло те бя экс пе ди тор чен - ки,

э та ки е ка на ль че вы,

я т д.

The musical score consists of two systems. Each system has a vocal line (soprano) and a piano accompaniment (piano). The piano part features a complex, rhythmic pattern with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The vocal line is in a simple, melodic style. The first system ends with a fermata over the vocal line. The second system ends with a fermata over the piano part.

Сплетающиеся линии музыкально-сценического движения контрастных образов ведут к динамичному комедийному финалу. Бесконечные отговорки и увертки робеющего Подколесина приводят в бешенство Кочкарева. Он обрушивается на приятеля с грубой бранью и затем бесцеремонно выталкивает его из комнаты, чтобы везти к Агафье Тихоновне. В инструментальном заключении действия — «под занавес» — остроумнейшим образом соединяются, трансформируясь, все три лейтмотива, характеризующие нерешительность, тупое замешательство и приятную чувствительность прозаического героя гоголевской комедии.

В жизненной необходимости сочинения «Женитьбы» Мусоргский был совершенно уверен и работою своею над первым актом остался вполне удовлетворен. Вместе с тем он отчетливо сознавал, что эта «продерзостная работа» — творческий эксперимент, столько же смелый, сколько и ограничительный («этюд для камерной пробы»). Свой опыт драмати-

ческой прозы в музыке он рассматривал как труднейшее испытание мастерства выразительной речи. Выдержать это испытание — значило приблизиться к «заветной жизненной цели», завоевать новый, решающий рубеж.

«После Женитьбы Рубикон перейден,— писал он Л. Шестаковой (в цитированном выше письме 30 июля 1868 г.),— а Женитьба — это клетка, в которую я засажен, пока не приручусь, а там на волю». И далее: «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.— Вот почему в Женитьбе я перехожу Рубикон.— Это жизненная проза в музыке, это не пренебрежение музыкантов-поэтов к простой человеческой речи, не одетой в героическую робу — это уважение к языку человеческому, воспроизведение простого человеческого говора». Мусоргский ясно формулировал и творческую задачу, и значение предпринятого им новаторского опыта, и свое отношение к нему.

Труднейшая задача, для музыки, казалось, невыполнимая, была выполнена Мусоргским гораздо быстрее, чем он предполагал, а художественное значение его «дерзкого опыта» было гораздо глубже, чем предполагали товарищи композитора, считавшие «Женитьбу» лишь талантливим курьезом. «Хотелось бы кончить к зиме первое действие; тогда можем судить и рядить»,— писал Мусоргский 3 июля 1868 года. Но ему не понадобилось и недели, чтобы завершить клави́р первого действия «Женитьбы»: 8 июля он был готов. А осенью того же года уже закипела работа над... «Борисом Годуновым». Рубикон был перейден. Перед Мусоргским открылись новые горизонты, и он стремительно рванулся вперед.

Можно ли и нужно ли было теперь продолжать сочинение «Женитьбы»? Судя по высказываниям композитора, ему хотелось бы «довести начатое дело до конца». Что же не позволило ему завершить

столь увлекавшее его сочинение? На это он мог бы ответить: *сила необходимости*.

Довольно широко распространенное мнение о том, что Мусоргский «охладел к музыке «Женитьбы», будто бы узрев в ней опасные натуралистические тенденции, совершенно безосновательно и в корне ошибочно. Оно опровергается прежде всего самим Мусоргским, который не только любил, но и высоко ценил — вопреки мнению многих — музыку «Женитьбы». 2 января 1873 года, уже после сочинения «Бориса Годунова», Мусоргский писал В. Стасову, посылая ему в дар рукопись своей «Женитьбы»: «Возьмите мою юную работу на Гоголевскую *«Женитьбу»*, посмотрите на попытки музыкальной речи, сравните с «Борисом», *сопоставьте* 1868-й и 1871-й, и увидите, что я дарю Вам, бесповоротно, самого себя. Я вложил списанную Даргомыжским роль Кочкарева, как драгоценный памятник того, кем был Даргомыжский в последнее время: роль списана им несмотря на тяжелую болезнь и работу «Каменного Гостя».

Терпеть не могу потемок 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)»²².

Для столь решительных, категорических высказываний надо иметь основания, и Мусоргский имел их. Он хорошо понимал (при всех «но») перспективное значение своего опыта драматической прозы в музыке, сблизившего и породнившего его с любимейшим Гоголем. Совсем не случайны в цитированном письме слова: «сравните с «Борисом», *сопоставьте* 1868-й и 1871-й...». Мусоргский знал, что после серии «народных картинок» — маленьких вокальных сцен — опыт работы над «Женитьбой» не только подтвердил плодотворность его исканий и устремлений на избранном пути к заветной цели — *жизненному реализму* музыкальной драмы, но и непосредственно подготовил его к осуществлению смелой оперной реформации. Без этой упорной, длительной подготовки

(вспомним: «мелкими вещами готовился, Женитьбой готовится...») Мусоргский не совладал бы с гигантским замыслом «Бориса Годунова».

Предпринимая свой опыт драматической прозы в музыке, он сознательно ограничил себя жесткими условиями труднейшего задания. И это мудрое *самоограничение* художника способствовало в дальнейшем постижению *безграничности* выразительных возможностей живой музыкальной речи. В работе над «Женитьбой» обогащалась интонационная лексика его языка, оттачивалось мастерство образных характеристик, осваивались найденные выразительные средства ладоритмической «окраски» речитатива-говора, испытывались новые, необычные приемы музыкальной драматургии. Из сделанного выше краткого разбора видно, насколько прав был Мусоргский, когда говорил: «на охотника «Женитьба» многое раскроет по части моих музыкальных дерзостей». И понятно, почему он так «дорого ценил» этот свой новаторский опыт, внутренне даже гордился им.

Мусоргский обладал интеллектуальной дальновидностью большой дистанции. Его пытливый ум, сосредоточившись на творческой идее, охватывал широкий круг разнородных явлений жизни, втягивал их в орбиту мыслительной работы, обнаруживая связи в различном, характерное в обычном, отыскивая *«истинный, а не видимый»* только горизонт»²³. В сложном процессе творческого развития Мусоргского, со всеми его неожиданными поворотами, обширная *интеллектуальная дистанция* определяла размах глубинных, исподволь вызревавших замыслов, помогая находить верный ориентир в долгих и порой мучительных поисках пути к их осуществлению. Играла ли тут роль интуиция художника? Безусловно, и значительную, если разуместь под интуицией «не веру в шаткое свидетельство чувств и не обманчивое суждение беспорядочного воображения,— как говорил Декарт,— но понятие ясного и внимательного ума, настолько простое и отчетливое, что оно не оставляет никакого сомнения в том, что мы мыслим...»²⁴. Все это надо иметь в виду, чтобы понять истинную сущность исканий и

новаторских постижений Мусоргского в тот решающий период его творческого развития, когда он, преодолевая трудности и противоречия, подступал к созданию величайших своих произведений.

Выбор гоголевской комедии в качестве готового либретто для оперы многим представлялся эстетической несуразностью, а музыкальное воплощение житейской прозы — забавным курьезом, что, впрочем, не так уж удивительно. Ведь и «Ночь на Лысой горе» признана была сочинением несуразным и забракована не кем иным, как друзьями Мусоргского — Балакиревым и Кюи. Даже «народные картинки» — вокальные пьесы-сценки подвергались суровой критике.

Между тем все эти сочинения составляли *единый напор* интеллектуально осознанного творческого движения к цели. Движение развивалось не гладко, вопреки привычным канонам и традициям, что по меньшей мере рискованно. Но оно черпало силы в самой жизни. А если так, то *спор с традициями* не только возможен — он необходим.

В музыке «Женитьбы» этот спор достиг крайней остроты. Производя свой *опыт*, Мусоргский отрицал существовавшие оперные традиции — он испытывал на новом интонационном материале новые приемы и средства музыкально-сценического воплощения жизненной прозы. Такое *отрицание*, диалектически закономерное, вовсе не означало *отречения* от оперы, от органических законов музыкальной драматургии. Напротив, весь смысл этого страстного отрицания заключался в стремлении прочно утвердить принципы *жизненного реализма* музыкальной драмы в опере, полностью освободив ее от рутины, шаблонов и схем, т. е. всего того, что представлялось Мусоргскому *глухим средоточием* между жизненной правдой и правдой художественной.

Он должен был отрицать старое, чтобы расчистить дорогу новому, а это новое уже осмыслено было его творческой волей и разумом, отчасти и проверено на «малых» сочинениях. В музыке «Женитьбы» он подошел к последнему рубежу и, делая решающий шаг, не страшился крайностей. Ему важно было за-



Мусоргский. 70-е годы

воевать позиции для жизненного обновления оперы. Ради этого он должен был в данном опыте отрешиться от условных оперных традиций. «Одно только скажу,— писал Мусоргский:— если отрешиться от оперных традиций вообще и представить себе музыкально разговор на сцене, разговор без зазрения совести, так *Женитьба* есть опера». И пояснял тут же: «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»²⁵. Вот в чем суть проблемы, которую он хотел решить в музыке «*Женитьбы*», и решил блистательно.

Несомненно, и об этом уже говорилось,— Мусоргского воодушевлял создававшийся на его глазах «Каменный гость», а дружеское внимание Даргомыжского стимулировало работу над им же подсказанной (хоть и «в шутку») «Женитьбой». Несомненно и то, что реформаторский почин Даргомыжского, «великого учителя музыкальной правды», оказал плодотворное влияние на развитие своеобразной оперной драматургии Мусоргского (да и не только Мусоргского). В «Каменном госте», как справедливо замечает Б. Асафьев, «русский выразительный декламационный стиль — мелодический речитатив был найден. Без больших и развитых вокальных форм (арии), и точно так же без помощи инструментальной симфонической работы над материалом оказалось возможным создать цельное, спаянное сценическое произведение, в котором при неразрывности диалога каждое действующее лицо говорит на своем характерном языке с присущими ему интонациями и манерами»²⁶. В этом смысле «Каменный гость» мог служить и служил примером, если угодно, образцом, облегчавшим Мусоргскому решение его собственной задачи. Подчеркиваем: *собственной*, ибо задача, поставленная им в «Женитьбе», была иная и решалась на ином материале, а то и другое связывалось, конечно, с творческим методом.

Завет Даргомыжского — «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды» — Мусоргский воспринял психологически углубленно и очень по-своему. Он выдвинул задачу необычайную: *правдиво, точно, художественно* («высокохудожественно») *воспроизвести музыкою звуковое выражение человеческих чувств и мыслей, затаенное в простом говоре*. Таким образом, «хочу» Мусоргского простиралось гораздо дальше, проникая в область неизведанную.

Идея эта зародилась раньше — она вызревала в подпочве творческого сознания композитора, когда из-под его пера выходили «народные картинки», вокальные пьесы-сценки, поражавшие обновляющей свежестью образного языка. В живой человеческой речи, в простом народном говоре Мусоргский чувал

неистошаемый родник интонационно-ритмической и тембровой выразительности. Его редкостный слух улавливал в речи скрытую музыку душевных движений, и это вольно-невольно отражалось в маленьких вокальных сценках, столь разнохарактерных, как «Савишна», «Гопак», «Семинарист», «Озорник», «Сиротка», «Колыбельная Еремушки», «С няней»... Опираясь на хорошо усвоенный опыт народного *песенного* творчества, Мусоргский постигал внутреннюю связь проявлений человеческого характера в говоре и в пении. Здесь таились истоки новшеств и открытий его всеобъемлющего реализма народной музыкальной драмы.

Сам Мусоргский, мы знаем, отметил, что именно народные картинки, эти «мелкие вещицы» побудили задать ему «не тронутую (в историческом ходе музыки) задачу — музыкально изложить житейскую прозу, музыкальной же прозой». Почин Даргомыжского помог ему сделать решающий шаг. Он принял за «Женитьбу».

Конкретизируя замысел и задачу «разговорной оперы» (*opéra dialogué*), он сосредоточил главное внимание не на песенной, а на речевой интонации, пытливо изучал скрытые в ней выразительные свойства и возможности. Несравненная проза гоголевской комедии давала ему богатейший материал для выработки мастерства интонационных характеристик. И тут уже сказалось своеобразие его метода. Даргомыжский искал в звуке прямого выражения слова. Мусоргский поначалу моделировал в музыке тончайшие интонационные изгибы речи-говора, выпытывая в ней звуковое выражение человеческой мысли и чувства.

В сущности, он исходил из положения, выдвинутого еще Лейбницем (в «Новых опытах о человеческом разуме»): «Тот, кто сказал бы, что способность говорить направляет способность петь и что способность петь повинуетя или не повинуетя способности говорить, выражался бы столь же правильно и понятно, как тот, кто сказал бы (а так обыкновенно выражаются), что воля направляет разум и что ра-

зум повинуется или не повинуется воле»²⁷. Неважно в данном случае, знал ли доподлинно Мусоргский «Новые опыты» Лейбница (хотя мы не сомневаемся, что знал, ибо серьезно занимался изучением немецкой философии). Но важно то, что приведенное положение, столь родственное взглядам Мусоргского на внутреннюю связь говора и пения, освещает своеобразную диалектику его творческого мышления.

От «Саламбо» и песенных сцен-картинок из народной жизни он шел, углубляясь в речитативные искания, к сочинению «Женитьбы»; от опыта интонационного моделирования речи-говора (музыкальное изложение жизненной прозы) — к органичному слиянию, *синтезу* выразительности певческой и речевой в широкозвучном мелосе. «Работою над говором человеческим,— писал он впоследствии,— я добрел до мелодии, творимой этим говором, добрел до воплощения речитатива в мелодии... Я хотел бы назвать это осмысленною/оправданною мелодией»²⁸. Стремясь к реальной, полнокровной жизненности характеристик, образов, сцен, он добивался чуткой интонационной *отзывчивости* мелоса, речитативной свободы его гибкого развития, естественности его ритмического дыхания, внутренней осмысленности форм ладового движения («без немецких подходов» и общих мест).

Из сказанного ясно, какую важную перспективную роль сыграла работа над «Женитьбой» в становлении выразительного стиля Мусоргского. Он засадил себя «в клетку» опыта, чтоб выйти «на волю» в полном вооружении мастерства. Сочинением первого действия «Женитьбы» опыт был завершен. Быстрота решения сложной задачи объяснялась просто: многое в сфере интонационной драматургии было уже найдено и продумано в маленьких вокальных пьесах-сценках и — параллельно — в большой инструментальной композиции «Ивановой ночи». Живой пример «Каменного гостя» стимулировал напряженную работу творческой мысли Мусоргского. Опыт драматической прозы в музыке обусловил стремительный скачок в его развитии. Он не дописал «Женитьбу». Но он написал «Бориса Годунова»!



Мусоргский.
С гравюры худ. Дюфи

Порыв неповторимый.

И по содержанию, и по характеру, не говоря уже о масштабной музыкально-драматургической концепции, «Борис Годунов» — явление совершенно новое, небывалое, которое невозможно воспринять как *прямое* продолжение опыта «разговорной оперы» на гоголевский сюжет. И все же есть упрямая логика в последовательном сочетании этих несочетаемых произведений. Дело, конечно, не в примерах схожести иных мотивов или тематических оборотов. В этом смысле между «Женитьбой» и «Борисом Годуновым» не так уж много точек соприкосновения. Их неизме-

римо больше между «Борисом» и далекой «Салам-бо». А говоря о *ближайших образных связях*, вспоминаешь прежде всего вокальные пьесы-сценки Мусоргского — те самые «народные картинки», живые зарисовки с натуры, которые послужили эскизами к будущей народной музыкальной драме («Вы знаете, перед «Борисом» я дал народные картинки»). Но в том-то и дело, что без опыта работы над «Женитьбой» Мусоргский не создал бы «Бориса Годунова», да еще так быстро и так великолепно.

Не каприз гения, а социальная природа его творчества требовала жизненного воплощения драматической прозы в музыке. Напомним: именно «народные картинки» побудили его сосредоточиться на проблематике реализма интонационной драматургии живой человеческой речи. В работе над «Женитьбой», «излагая житейскую прозу музыкальной же прозой», он детально анализировал и постигал внутренние связи выразительности певческой и речевой. Ему необходим был этот «лабораторный» опыт *анализа*, чтобы найти и утвердить *синтез*. Тут, в сознательно ограниченной сфере «опыта», выковывалось не только мастерство гибкого, пластичного, как сама речь, речитатива, но и мастерство интонационной индивидуализации музыкально-сценических образов и характеристик, тут откристаллизовывался метод правдивого, точного — «значит: художественного» — отображения жизненной действительности в музыке. Таково было предназначение его прореззостной «Женитьбы», перекинувшей мост через Рубикон и открывшей путь к новым творческим завоеваниям.

Девять лет спустя, когда Мусоргский вновь обратился к гоголевской прозе, принимаясь за сочинение «Сорочинской ярмарки», он вспомнил свою «юную работу на Гоголевскую «Женитьбу» и высказал глубокое резюмирующее суждение. «Женитьба», — писал он, — это посильное упражнение музыканта, или правильное, не-музыканта, желающего изучить и постигнуть изгибы человеческой речи в том ее непосредственном, правдивом изложении, в каком она передана гениальнейшим Гоголем. «Женитьба» этюд для ка-

мерной пробы. С большой сцены надобно, чтобы речи *действующих*, каждого по присущей ему природе, привычкам и «драматической неизбежности», рельефно передавались в аудиторию, — надобно так устроить, чтобы для аудитории были легко чувствительны все бесхитростные перипетии человеческого насущного дела и чтобы, вместе с тем, они были художественно интересны. Представь же себе, милый друг мой, что то, что в речах *действующих* у Гоголя ты читаешь, мои *действующие*, со сцены, должны передавать нам в музыкальной речи, *без изменения* против Гоголя. Много пытаний, много томящего чувства от жажды взять приступом твердыню, пугавшую, кажется, всех музыкантов... ведь хочется много, очень много правды поведать людям, — так хоть бы маленький обрывочек этой правды поведать-то успелось!»²⁹ Это суждение, столь же скромное, сколь и мудрое, показывает, каким могучим развитием творческой мысли чревата была работа Мусоргского в период сочинения «Женитьбы».

Одною страстью, одним стремлением одухотворялась его творческая деятельность — сказать *новое слово правды* людям. Этим стремлением продиктован был и опыт драматической прозы в музыке. Желая «изучить и постигнуть изгибы человеческой речи», дабы овладеть интонационным многообразием исконной правды выражения, он более всего остерегался искушения отвлечься от поставленной задачи в сторону условной оперной традиционности или в сторону чисто музыкального изобретательства. Принимаясь за сочинение «Женитьбы», Мусоргский — подобно Глюку — старался забыть, что он музыкант. Вместе с тем он по необходимости сурово ограничил эстетическую сферу своего опыта. Потому-то и говорил о нем скромно — как о «посильном упражнении музыканта, или правильнее, не-музыканта». (В таком смысле понимается и памятное выражение Мусоргского: «Женитьба — это клетка, в которую я засажен, пока не приручусь, а там на волю».) Упражнение гениального художника вылилось в своеобразный музыкально-сценический «этюд для камерной

пробы», поражающий не только смелым выбором сюжета, новизной содержания, необычностью формы, но и филигранной техникой выразительного мастерства. «Упражнение» в пределах камерной пробы вполне себя оправдало. Мусоргский прочно утвердился в сознании свсих сил, в верности взятого курса, в готовности осуществить давно лелеемые крупные замыслы.

Готовился он долго, настойчиво, самозабвенно, сопрягая свои творческие замыслы, поиски и опыты с пытливым изучением жизни. «Эдип» и «Саламбо», вокальная лирика и «народные картинки», «Иванова ночь» и «Женитьба» — все это подступы гениального художника к заветной цели.

— Много пытаний, много томящего чувства от жажды взять приступом твердыню... — признавался Мусоргский.

В суровых и томящих пытаниях таланта выказывалась удивительная стойкость его характера. Годы неустанного творческого труда воспитывали в нем подвижническую непреклонность, побуждавшую колебимо идти вперед, шаг за шагом завоеывая новые, неизведанные области безбрежного искусства. Многие в его творчестве отвергались современниками, многое не удовлетворяло самого композитора, многое откладывалось «до времени». Но Мусоргский не страшился трудностей, невзгод и неудач. Он чистил своего Пегаса геракловой скребницей.

БИТВА ЖИЗНИ

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.

Мусоргский

Глава первая

В БОЯХ ЗА «БОРИСА»

Я жил «Борисом», в «Борисе»,
и в мозгах моих прожитое время
в «Борисе» отмечено дорогими
метками, неизгладимыми.

Мусоргский

Драматургия Мусоргского необычайна, как необычайна и его образная музыкальная речь. Великий художник-борец должен был проявить себя и великим новатором. Иначе его смелые замыслы и намерения остались бы втуне. Выдвигая перед современным искусством новые, небывалые по широте и сложности задачи, Мусоргский понимал, что «художественная правда не терпит предвзятых форм». Для решения этих задач нужно было мужественно перешагнуть грани старых, освященных временем традиций, отказаться от привычных схем и шаблонов оперной формы, найти и проверить опытом жизни новые выразительные средства, определить и выработать новые принципы народной музыкальной драмы. Иначе говоря, необходима была кардинальная реформа оперы. И Мусоргский осуществил ее — он создал «Бориса Годунова» и «Хованщину».

Мусоргский не декларировал оперной реформы, но к ней устремлена была его напряженная творческая деятельность в шестидесятые годы, остро воспринимавшая «мыслительный материал» и революционные идеи бурной эпохи. В поисках, опытах, сочинениях той памятной поры вызревали новаторские замыслы музыкально-драматических концепций Мусоргского. Развитие его таланта вступало в новый, решающий фазис. Отвергая непреложность и неизменность предустановленных норм и правил искусства, он последовательно и убежденно расширял эстетические границы реализма в музыке. Расширял разносторонне и разнообразно, обнажая тончайшие черты природы человека и человеческих масс. Драматургия жизни была главным импульсом его творческих новаций.

Интеллектуальное и нравственное самовоспитание в «коммуне» утвердило идейную направленность Мусоргского, одушевленного искренней верой в народ и «желанием деятельно участвовать в его судьбах». Он не изменил этому желанию в трудное время восторжествовавшей реакции, когда волна разочарования охватила значительную часть русской интеллигенции, когда многие ее либеральные представители отреклись от народа¹. Мусоргский, напротив, с возрастающим упорством пробивал дорогу к «светлой цели». По своим идейным воззрениям он был близок русским революционным демократам, и это придавало боевой характер его новаторской деятельности. Вопрос «как мне жить разумно» решался им бесповоротно — в творческой борьбе за жизненную правду и революционную народность искусства, зовущего к обновлению жизни.

В этой борьбе, в пытаниях разума, таланта и мастерства формировались оперные идеалы Мусоргского. Они начали складываться в сознании композитора еще в пору сочинения музыки к «Царю Эдипу». Живя с друзьями в «коммуне», он впервые «опробовал» большой замысел народно-героической оперы «Саламбо» («Ливиец»). Революционная романтика карфагенской драмы увлекла его. Но чем более уг-

лублялся он в работу над «Саламбо», тем острее чувствовал, что настоящая его стихия — *русская жизнь*; все чаще переносился он мыслью к борьбе и судьбе обездоленного народа своей родины. Образы русской действительности вторгались в его творчество, соприкасаясь с музыкою «Саламбо»²... Мусоргский понял, что «карфагенская опера» не получится, и отложил сочинение. Он не знал тогда, что создаст «Бориса Годунова», но он сознавал, что *должен* написать русскую оперу, главным героем которой будет народ — «цельный, большой, неподкрашенный и без сусального».

Мусоргский верил в народ не потому только, что сочувствовал ему, — такая вера не ищет борьбы, она довольствуется созерцательным гуманизмом. Мусоргский верил в народ, ибо видел в нем могучую созидательную силу и волю к борьбе против исконного зла, против уродующей человека социальной несправедливости. Он деятельно изучал жизнь народа, его историю и быт, его характер, искусство, речь. Он верил в народ и любил его той неумемной, всепоглощающей любовью, которая побудила Герцена сказать: «Народ русский для нас — *больше, чем родина*»³. Такая вера, проникнутая гуманизмом не созерцательным, а воинствующим, зовет к борьбе активной и непримиримой. Мусоргский был одушевлен ею.

Он стойко преодолевал бесчисленные трудности и преграды. К стойкости, сплочению сил призывал и товарищей по кружку. «Только тогда будет жить русское музыкальное дело, — писал он в 1868 году, — когда наш скромный кружок стойко, по-товарищески, без личного самообожания (по крайней мере не в применении к делу) поведет себя прямо к цели... — Стойко и *осторожно, исподволь*; Ариадниной нитью будет служить правда и честность, правда — в творчестве, честность — в практическом применении и творчества и музыкальной деятельности»⁴. Все свои новаторские устремления, всю свою творческую борьбу Мусоргский, естественно, связывал с балакиревским кружком, где началось его «непокорное» развитие и где он получил боевое композиторское креще-

ние. Он жаждал единения в совместной борьбе, искал поддержки своим смелым творческим начинаниям в кружке и прежде всего, конечно, у старшего товарища и учителя — Балакирева. Но именно со стороны последнего встречал все более резко выражаемую, почти враждебную нетерпимость. И если ранее жаркие споры и даже размолвки не могли нарушить их дружбы, то теперь остро выявившееся *принципиальное* различие в отношении к народу и в понимании задач жизненного реализма неумолимо отдаляло Балакирева от Мусоргского, да и не только от него.

Захватило вас трудное время
Не готовыми к трудной борьбе —

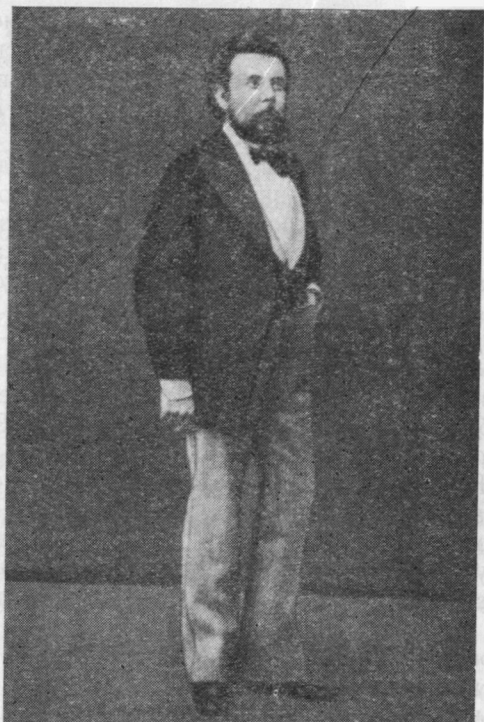
эти некрасовские строки могли бы быть отнесены и к Балакиреву. Он тяжело пережил крушение увлекавших его идеалов и быстро в них разуверился. Талант борца был в нем неизмеримо слабее, чем талант артиста. Он еще продолжал — и активно продолжал — свою музыкально-артистическую деятельность, но уже не верил в народ. В этом он откровенно признался В. Стасову еще в 1864 году. «Вообще скажу Вам,— писал Балакирев,— что ныне русский народ мне просто несносен, прежде я смотрел в него через какое-то розовое стеклышко и восхищался им, тогда же на это было сильное поветрие, теперь же гляжу беспристрастно и вижу, что Русский народ и не умен (хотя смышлен) и некрасив, очень нечестен, даже подл. Способен как будто ко всему, а в результате ни к чему, ибо все делается только кое-как. Они прекрасны для перетаскивания тяжестей, отлично бечевой тащут баржи, славные кочегары и не более»⁵. Достаточно сопоставить эти явно отступнические высказывания Балакирева с воззрениями Мусоргского, чтобы ощутить всю глубину назревавшего идейного конфликта.

Тревожные перемены в музыкально-общественной жизни усугубляли внутренние противоречия деятельности кружка. Перерождение Балакирева, различно воспринятое членами содружества, было тягостным испытанием, особенно для Мусоргского. Он чувство-

вал, что теряет, быть может навсегда, любимого учителя-друга. Встречи становились реже, отношения холодней, переписка замерла. Позднее, узнав о полном самоотречении Балакирева, Мусоргский с болью писал В. Стасову: «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 Милии — 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»⁶. В жизни Мусоргского это была тяжелая утрата, и, увы, не последняя. Но в нем талант борца был так же могуч, как и талант художника.

Вся полоса его пытаний и борений на подступах к «Борису Годунову» была освещена *сознанием дела* и *художественных целей*. Оно направляло и концентрировало его творческое развитие, все его поиски, опыты, постижения. Вера в народ придавала ему силы, познание жизненной правды удваивало их, непрестанный труд вооружал мастерством. Мусоргский мужественно пересекал ненастное время наступившей реакции, идейного разброда, либеральной суеты. Путь пересечения был неровен, крут, извилист. Но ничто не могло остановить движения к цели — ни препятствия, казавшиеся неодолимыми, ни противоречия, казавшиеся неразрешимыми, ни житейские испытания и невзгоды нужды.

Развитие Мусоргского шло гораздо напряженней, интенсивней, чем это представлялось его современникам, даже близким друзьям. В 1869 году тридцатилетний композитор написал «Бориса Годунова» (предварительная редакция). В 1872-м, когда завершалась окончательная редакция «Бориса Годунова», возник замысел «Хованщины». А в процессе работы



Мусоргский. 1873

над «Хованщиной» (продолжавшейся более восьми лет) задумана была «последняя опера» этой грандиозной музыкально-драматической трилогии о жизни и борьбе русского народа — «Пугачевщина»⁷, оставшаяся, к сожалению, неосуществленной. В те же годы создавались произведения вдохновенной романсной лирики, драматические вокальные сцены, гениальные циклы «Без солнца» и «Песни и пляски смерти», сатирические памфлеты, инструментальные пьесы..

Драматургическое начало было ведущим в творчестве Мусоргского. И именно в опере — народной музыкальной драме — полностью раскрылся гений

великого художника-реалиста и мудрого сердцеведа. В «Борисе Годунове» и в «Хованщине» он вывел главным действующим лицом и главной движущей силой драмы народ; та же роль уготована была народу и в замышлявшейся «Пугачевщине». Сама задача, поставленная Мусоргским в «Борисе Годунове» — показать народ как «великую личность, одушевленную единою идеею», — несла в себе революционное обновление оперы. Выполняя эту задачу, он с шекспировским размахом развил ее и углубил.

Остро-пытливый интерес Мусоргского к народным движениям в бурные, переломные эпохи русской истории был, как мы знаем, не случаен. И сам он подчеркнул это в известных словах: «Прошедшее в настоящем — вот моя задача»⁸. Обращаясь к прошлому, он допытывался ответа на животрепещущие вопросы русской действительности, искал решения социальных и этических проблем современности. Драматургия «Бориса Годунова» и «Хованщины», насыщенная взрывчатыми идеями мятежных эпох, устремлена была в будущее.

Не созерцание далекой старины занимало воображение Мусоргского — он *вопрошал и допрашивал историю*, волнуемый тревожной думой о судьбах Родины. Вторгаясь в историю, он обнажал глубинные пласты народной жизни — правдиво, честно, ни в чем ее не приукрашивая. Воссоздавая с потрясающей силой художественного реализма трагедию народа, обманутого своими «пастырями» и «волостителями», обездоленного и ропчущего, страдающего и грозно негодующего, он выступал судьей нелицемерным, суровым обличителем рабства, лжи, социальной несправедливости, страстным поборником революционных преобразований.

Общая идейная целеустремленность, начертавшая единую линию перспективного развития, сближает «Бориса» и «Хованщину» — произведения во многом различные, но равно гениальные. В их сопоставлении раскрывается гигантский размах творческих завоеваний Мусоргского, несказанная выразительность его образного языка, первозданная мощь смелых кон-

цепций, всеобъемлющая драматургия народных движений, политических страстей, живых человеческих характеров.

Исторические события, составившие сюжетную канву «Бориса Годунова», относятся к началу семнадцатого века; «Хованщины» — к его концу. Тем не менее внутренняя, идейно-обобщающая связь обеих музыкальных драм Мусоргского несомненна. Скажем более: финал «Бориса Годунова» — знаменитая Сцена под Кромами, с ее буйной народной вольницей, заревом крестьянских восстаний и вещими пророчествами Юродивого, — это своего рода *пропилеи* к трагедии «Хованщины». Тут вырисовывается облик целого столетия русской истории, образное воплощение вековой многотрудной жизни народа, его стихийной борьбы, столь часто противоречивой и непоследовательной, но проникнутой неодолимым стремлением сбросить ярмо рабства и нищеты, обрести иную, лучшую долю. Пользуясь словами В. И. Ленина о Толстом, можно сказать, что в музыкальных драмах Мусоргского отразилось «великое народное море, взволновавшееся до самых глубин, со всеми своими слабостями и всеми сильными своими сторонами...»⁹. Это могучее и поистине безбрежное искусство.

*

Счастливою для русской музыки оказалась беседа Мусоргского с другом его, историком русской словесности Никольским, состоявшаяся осенью 1868 года в доме Людмилы Ивановны Шестаковой. Эта беседа положила начало замыслу оперы на сюжет пушкинского «Бориса Годунова», предложенный композитору Никольским. Он чутко угадал творческие устремления Мусоргского. Замысел сложился быстро и прочно, словно давно был взлелеян и обдуман, словно к нему именно рвалась душа художника. Он начал работу в октябре шестьдесят восьмого года, составляя либретто и сочиняя музыку¹⁰. К середине ноября был готов Пролог (две картины), в декабре — все первое действие (две картины), а к лету

следующего, шестьдесят девятого года написана была музыка всей оперы в первой — *предварительной редакции*. 15 декабря того же года Мусоргский завершил работу над партитурой.

Музыкально-сценическая композиция «Бориса Годунова» в предварительной редакции разделена была Мусоргским на четыре части (Пролог составлял первую часть). Вот ее драматургический план и общее содержание ¹¹:

I часть [Пролог].

Картина первая: Двор Новодевичьего монастыря («Зов Бориса на царство»).— Окончена 4 ноября 1868 года.

Картина вторая: Площадь в Кремле московском («Венчание Бориса»).— Окончена 14 ноября того же года.

II часть.

Картина первая: Келья в Чудовом монастыре.— Окончена 5 декабря 1868 года.

Картина вторая: Корчма на литовской границе.— Окончена в декабре того же года (точная дата в рукописи отсутствует).

III часть. Царский терем в Кремле.— Окончена 21 апреля 1869 года.

IV часть.

Картина первая: Площадь перед собором Василия Блаженного.— Окончена в ночь с 21 на 22 мая 1869 года.

Картина вторая. Грановитая палата в Кремле («Смерть Бориса»).— Окончена летом того же года (в партитуре — 15 декабря).

Так, в течение года с небольшим (октябрь 1868—декабрь 1869) создана была историческая опера, воплотившая суровый облик народной драмы.

В этой, «предварительной», но, подчеркнем, вполне законченной по замыслу редакции «Бориса Годунова» нет всем теперь известного «польского акта», хотя материалы для «сцены у фонтана» были уже заготовлены Мусоргским ¹². Он не использовал их в опере, быть может, полагая тогда, что «любовный элемент» рассредоточит напряженность музыкально-

сценического развития народной драмы. Заметим, что Пушкин в своем «Борисе Годунове» первоначально думал обойтись без «любвонной интриги». «Меня прельщала мысль о трагедии без любовной интриги, — писал он в Набросках предисловия к «Борису Годунову», — но, не говоря уже о том, что любовь весьма подходит романтическому и страстному характеру моего авантюриста, я заставил Дмитрия влюбиться в Марину, чтобы лучше оттенить ее необычный характер»¹³. Впоследствии и Мусоргский, расширяя и углубляя драматургический замысел оперы, «заставил Дмитрия влюбиться в Марину» и великолепно разработал большой «польский акт», но по-своему раскрыл его смысл в музыкально-сценической концепции драмы. Нет в предварительной редакции «Бориса Годунова» и знаменитой Сцены под Кромами. Кульминацией народного движения служила захватывающая драматизмом сцена на Красной площади перед собором Василия Блаженного. Опера заканчивалась смертью царя Бориса (последняя картина — Грановитая палата в Кремле).

Не касаясь сейчас многих, менее крупных, но немаловажных перемен и дополнений, возникавших в процессе последующего развития и разрастания замысла композитора (о них пойдет речь в разборе оперы), заметим, что и в предварительной редакции «Борис Годунов» Мусоргского явился произведением цельным, ярким, подлинно новаторским и притом очень близким — по духу и по складу — пушкинской трагедии. Но всего этого было, увы, недостаточно для признания его достойным увидеть свет раппы.

Летом 1870 года законченная опера была представлена Мусоргским в дирекцию императорских театров. Первая встреча композитора с директором С. Гедеоновым не сулила, видимо, реальных надежд, впрочем, прямого отказа Мусоргский не получил; «...я шлепал к Гедеонову: он был строг, но справедлив, и я был строг, но справедлив; в результате — меня позовут начиная с 15 Августа (?), но ставить нового *они* ничего в этом году не могут»¹⁴, — так, по сообщению Мусоргского, обстояло дело.

/За ценой свемилея похва
доказовъ/:

Корр

Пожили нахъ бояре!
Пожили нахъ боярин!
Отъ нахъ всеудрута
о бояре бояринъ, боя правый,
Пожили нахъ!

Григорий (сидитъ)

Борисъ, Борисъ! Все предъ тобой тучею
Никто не смелъ бы напосылать
О дряхлѣ казачьего младца.
/отмолвилъ бояр/
А меду тѣмъ отамилъ воямъ! Каша
Зрѣ на тѣхъ доказуемыхъ пшеницъ,
/ураганъ буря и уйдѣлъ тѣхъ отъ суда людскаго,
Какая уйдѣлъ отъ бурьды суда!
/процѣпъ/
(Занавѣсъ падаетъ.)

Картина окончена
Всѣмъ и похвалу
5 Дек. 1913 г. в. Казань

А. Григорьевъ

Заключительная страница либретто
Сцены в келье («Борис Годунов»).
Автограф

Но Мусоргского так и не позвали, а официальное решение комитета — без ведома автора — состоялось лишь 10 февраля 1871 года: «Бориса Годунова» отвергли¹⁵. «Рассмотренный комитетом, состоящим из Направника — капельмейстера оперы, Манжана и Беца — капельмейстеров французской и немецкой драмы и контрабасиста Джиованни Ферреро, он был забракован,— рассказывает Римский-Корсаков.— Новизна и необычайность музыки поставили втупик почтенный комитет, упрекавший, между прочим, автора и за отсутствие сколько-нибудь значительной женской партии. Действительно, в партитуре первоначального вида не существовало польского акта, следовательно, роль Марины отсутствовала. Многие придирки комитета были просто смешны, как, например: контрабасы *divisi*, играющие хроматическими терциями при сопровождении второй песни Варлаама, сильно поразили контрабасиста Ферреро, и он не мог простить автору такого приема. Огорченный и обиженный Мусоргский взял свою партитуру назад, но, подумав, решился подвергнуть ее основательным переделкам и дополнениям. Задуманы были — польский акт в двух картинах и картина «Под Кромами»; сцена же, где рассказывается о том, как самозванца предают анафеме: «Вышел, братцы, диакон, здоровенный да толстый, да как закричит: Гришка Отрепьев анафема!» и т. д.— была упразднена, а юродивый, появлявшийся в этой сцене, был перенесен в сцену «Под Кромами». Картина эта предполагалась как предпоследняя оперы, впоследствии же была переставлена автором на конец произведения»¹⁶.

Приводя с беспристрастностью летописца все эти факты, Римский-Корсаков не упоминает об одной, быть может главной, хоть и не высказанной прямо причине приговора, вынесенного дирекцией императорских театров «Борису Годунову». Не только новизна и необычайность музыки поставили в тупик почтенный комитет дирекции — он был обескуражен *идейным* содержанием народной драмы, ее ясно выраженным бунтарским характером. Мусоргский пред-

видел это, когда писал (в ожидании показа оперы): «...меня могут позвать в половине Августа или в начале Сентября поугатать их «Борисом»¹⁷. Не случайно опера — и после капитальной переработки — была вторично (в 1872 г.) забракована комитетом.

Самый выбор пушкинской трагедии в качестве основы для оперы — народной музыкальной драмы — не мог не вызвать настороженности у театрального начальства. Свежо было предание николаевских времен о «неблагонадежности» и «неблагопристойности» этого произведения великого поэта. Известно, что «Борис Годунов», написанный Пушкиным в ссылке (село Михайловское), накануне декабрьского восстания (сочинение окончено в октябре 1825 г.), подвергся «досмотру» высочайшей цензуры, задержавшей издание трагедии на пять лет. Лишь в 1831 году «Борис Годунов» появился в печати, притом со значительными урезками (выброшена была, между прочим, народная сцена «Девичье поле» — перед Новодевичьим монастырем). Критика, за исключением немногих положительных отзывов, отнеслась к «Борису Годунову» холодно, даже враждебно¹⁸. О сценической постановке не могло быть и речи — безуспешны были попытки показать на театре хотя бы отдельные сцены из «Бориса Годунова». Высочайший запрет тяготел над произведением поэта почти четыре десятилетия!

Сценическая премьера пушкинской трагедии состоялась 17 сентября 1870 года в Мариинском театре — в том самом театре, где ждала своей участи законченная партитура оперы Мусоргского... Спектакль (осуществленный артистами Александринского театра) *обставлен* был со всей пышностью «императорской сцены», но *поставлен* убийственно плохо — с чудовищными купюрами и грубыми искажениями пушкинского текста, не говоря уже о слабой игре актеров. Неудача (в сущности, провал) спектакля пушкинского «Бориса Годунова» усугубил предвзято отрицательное отношение дирекции императорских театров к «Борису Годунову» Мусоргского. Судьбы этих двух произведений тесно сплетались...

Приговор комитета, забравшего партитуру «Бориса», не был для Мусоргского полной неожиданностью и не поверг его в уныние. Он остро пережил, но быстро преодолел боль неудачи, сознавая, что за «Бориса» придется вести упорную борьбу, не обещающую легких побед. И именно решимость продолжать борьбу побудила его взяться за переработку своего сочинения.

Друзья и ранее советовали Мусоргскому расширить композицию «Бориса Годунова», замечая, по свидетельству В. Стасова, «что опера его неполна, что многого необходимого в ней недостает и что, как ни велики красоты, уже и теперь существующие в опере, она может казаться подчас неудовлетворительною»¹⁹. Мусоргский не соглашался, имея к тому основания, — он отстаивал сложившуюся концепцию написанного произведения. Впрочем, быть может, и тогда где-то в глубине сознания композитора шевелилась мысль о более полном претворении в опере сюжета пушкинской трагедии — ведь не случайно же еще в период «предварительной редакции» возникли наброски сцены у фонтана! Так или иначе, теперь идея расширенной композиции оперы не только привлекла, но по-настоящему захватила Мусоргского. Ранней весной семьдесят первого года он приступил к ее осуществлению.

Он трудился с тою же горячей увлеченностью, с какою начинал писать оперу. Уже к 10 апреля сложилась в клавире первая картина «польского акта» (Марина и Рангони). «Кончаю картину — иезуит не дал спать две ночи сряду, — писал он В. Стасову, — это хорошо — я это люблю, т. е. люблю когда так сочиняется»²⁰. Но задача, поставленная Мусоргским, требовала не только сочинения новых картин. Разрасталась драматургия оперы, перестраивался музыкально-сценический план, вносились изменения, дополнения, а также и «укорочения» в ранее написанные картины. Летом Мусоргский капитально переработал второе действие (Царский терем в Кремле), значительно расширив масштабы его сценического очертания и углубив драматизм внутреннего развития,

К осени, когда заканчивалось это действие, воплотившее «трагедию совести» царя Бориса,— зародилась идея мятежной *Сцены под Кромами* — сцены разбушевавшейся стихии народной. Именно об этой сцене писал Мусоргский 11 сентября: «Обдумывается бродяжная: — (новость и новость/из новостей новость) — ужасно приятно»²¹. Счастливая идея поразила воображение Мусоргского. Обдумывание и сочинение *Сцены под Кромами* вырисовывало высшую — перспективную кульминацию движения-развития *народной драмы*. (В. Никольский, проницательный друг и советчик композитора, верно угадал значение этой гениальной сцены, предложив сделать ее финалом всей оперы.)

Зимой Мусоргский завершил вторую картину «польского акта» (14 декабря: «дописываю последний аккорд сцены у фонтана»²²). К тому времени готова была в клавире, а отчасти и в партитуре музыка новых картин, заканчивались изменения и дополнения в картинах, сочиненных ранее. Координируя материалы громадной композиции, Мусоргский занимался оркестровкой. 11 января 1872 года он закончил партитуру второго действия (Царский терем); 10 февраля — партитуру первой, а 29 марта — второй картины третьего действия (Польский акт). В партитуре *Сцены под Кромами*, увенчавшей оперу-драму, значится последняя дата: *23 июня 1872 года в Петрограде*. Труд, обессмертивший имя Мусоргского, был завершен.

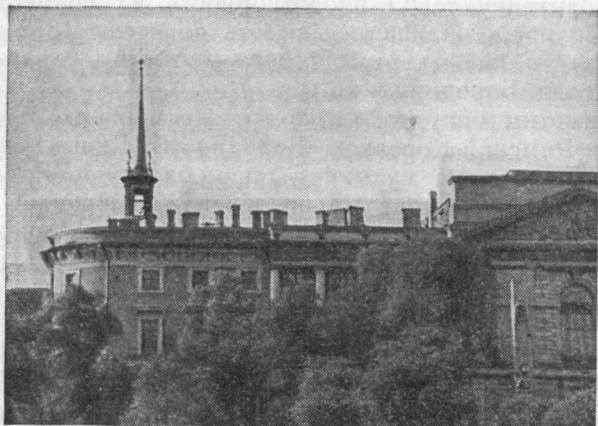
*

«Борис Годунов» создавался в сумрачное время воцарившейся реакции, глушившей передовое общественное движение. И в жизни балакиревского содружества, и в жизни самого Мусоргского это время было связано со многими трудностями и невзгодами. И все же годы работы над «Борисом» были исключительно плодотворны. В борьбе, посреди тревог и треволнений, Мусоргский ощущал небывалый приток творческих сил — что может быть радостнее

для художника! «Я жил «Борисом», в «Борисе», — писал он, — и в мозгах моих прожитое время в «Борисе» отмечено дорогими метками, неизгладимыми»²³. Многие объемлют эти слова — и творческое вдохновение, и дружбу, и любовь.

Сочинению «Бориса Годунова» сопутствовали ясные душевные просветы личного бытия Мусоргского. С осени 1868 и до весны 1871 года он жил в Инженерном замке — в квартире Опочининых (Александра и Надежды). Здесь, в окружении дорогих и близких его сердцу людей, написана была большая часть музыки «Бориса Годунова». Зная глубокое и чистое чувство Мусоргского к Надежде Петровне Опочининой, нетрудно понять, как много значила для него пусть даже «унция сердечного тепла» в общении с женщиной, вызывавшей в нем «души высокие порывы». Этот период «был счастливейшим в его жизни, если не считать терний, связанных — заработка ради — с вынужденной казенной службой в Лесном департаменте, — говорит А. Римский-Корсаков — ...Личная жизнь Мусоргского скрашивалась нежными, дружескими отношениями с Опочиниными»²⁴. Правда, тернии чиновной службы были весьма чувствительны. Он проводил в департаменте лучшие часы дня, получая мизерный оклад, и нужда оставалась его верной спутницей. Да и не только горечь вынужденной службы омрачала Мусоргского. Его тревожили события общественной жизни, и нараставшие противоречия в кружке, и отчуждение Балакирева, и многое другое. Но тем более необходима, незаменима была для него в годы напряженной работы над «Борисом» опочининская атмосфера сосредоточенных раздумий и душевных бесед. Общительная натура Мусоргского совершенно не выносила пустого одиночества «четырехстенных мечтаний».

В те годы он теснее сблизился с Бородиным и особенно с Римским-Корсаковым, и крепнувшая творческая дружба весьма способствовала их развитию (эти трое, собственно, и составили Могучую кучку). Римский-Корсаков, искренно восхищавший-



Петербург. Инженерный замок

ся тогда талантом Мусоргского, часто посещал его, и они подолгу «беседовали на свободе без контроля Балакирева или Кюи». Художническая привязанность их друг к другу росла. Ранней осенью 1871 года они поселились в одной комнате. «Наше житье с Модестом было, я полагаю, единственным примером совместного житья двух композиторов,— вспоминал впоследствии Римский-Корсаков.— 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 поработали, обмениваясь постоянно мыслями и намерениями. Мусоргский сочинял и оркестровал польский акт «Бориса Годунова» и народную картину «Под Кромами». Я оркестровал и заканчивал

«Псковитянку»²⁵. О плодотворности их совместного житья, продолжавшегося вплоть до весны 1872 года, говорят и письма Мусоргского и отзывы товарищей (Стасова, Бородина и др.)

Заметим попутно, что в тот же период Мусоргский, Римский-Корсаков, Бородин и Кюи занимались сочинением музыки к опере-балету «Млада» — по заказу директора императорских театров С. Геденова, затеявшего, при помощи четырех названных композиторов, поставить оперно-балетную феерию на сюжет и сценарий своего собственного изготовления. Мусоргскому эта «батрачская» затея была не по душе, он возмущался «достопочтенным подрядчиком»²⁶, но все же, видимо уступая желанию товарищей, написал к весне 1872 года три сцены для «Млады» (народная Сцена торга, Марш князей и жрецов, Служение черному козлу), в которых использовал ранее написанную музыку из «Эдипа», «Саламбо» и «Ночи на Лысой горе».

«Млада» ненадолго вторглась в творческую мастерскую Мусоргского. Он был углублен в сочинение «Бориса Годунова». И в этой работе ему ревностно помогал В. Стасов, увлеченный и замыслом и музыкой создававшейся оперы-драмы. Так, по его предложению Мусоргский сочинил для Сцены в корчме Песню шинкарки, текст которой («Поимала я сиза селезня») заимствован был из фольклорного сборника П. Шейна («Русские народные песни», 1869—1870). Из этого же сборника, доставленного композитору Стасовым, выбраны были еще тексты для песни мамки «Как комар дрова рубил» и для песенки царевича Федора «Туру, туру, петушок» (Игра в хлест) — во втором действии оперы. Стасов же разыскал текст знаменитой песни Варлаама «Как во городе было во Казани». Это была неоценимая находка. «Я помню,— писал он,— радость Мусоргского, когда я ему принес этот отысканный, наконец, текст зимой 1868—1869 года в один из концертов Бесплатной школы в залу дворянского собрания, и с какой жадностью он стал пробегать его тут же, сейчас же в зале во время музыки. Он был

от него в восхищении»²⁷. Вместе с Мусоргским Стасов подолгу сиживал за чтением Карамзина и других исторических материалов, откуда извлекались интересовавшие композитора сведения о событиях темной эпохи Бориса Годунова, характерные подробности быта. Рассказ Карамзина о народном восстании и иезуитах Черниковском и Лавицком послужил Мусоргскому сюжетным мотивом, который он разработал в Сцене под Кромами. Любопытное сообщение Карамзина о том, что царю Борису подарены были заморские попугаи, надоумило Мусоргского сочинить на собственный текст рассказ царевича Федора «про попиньку» — яркий эпизод, оттенивший жанровым контрастом драматизм второго действия оперы. Чтением Карамзина навеяна была и знаменитая Сцена с курантами. Не без участия Стасова подобран был писателем-историком Д. Мордовцевым текст старинной разбойничьей песни для народного хора «Расходилась, разгулялась удаль молодецкая» — в Сцене под Кромами.

Стасов был верным гидом Мусоргского в собирании историко-этнографических и литературных материалов для оперы, гордился этой ролью и даже ревновал к В. Никольскому, который также содействовал осуществлению замысла композитора вдумчивыми советами и указаниями. Он, как известно, подал Мусоргскому счастливую мысль завершить оперу народной Сценой под Кромами. «Насколько выиграло при этом заключение оперы в трагичности, потрясающей силе и грозном значении!» — восклицал Стасов. И тут же добавил: «Признаюсь, я был в отчаянии и глубоко завидовал В. В. Никольскому, что он, а не я присоветовал Мусоргскому такую блестящую, такую великолепную идею»²⁸.

По мере того как подвигалось сочинение оперы, Мусоргский показывал ее товарищам и близким знакомым, сначала в отрывках, отдельных эпизодах и сценах, затем все шире, полнее. Композиция росла и разрасталась на глазах друзей. Сцены из «Бориса Годунова» исполнялись на малых и больших собраниях — у Л. Шестаковой, В. Пургольд, В. Ста-

сова и в некоторых других дружественных домах. Мужские партии, по обычаю, пел сам автор (иногда «подпевал» небезызвестный любитель Вельяминов), женские — Александра Пургольд, поражавшая проникновенной интерпретацией музыки Мусоргского; аккомпанировала Надежда Пургольд («наш милый оркестр»).

Новая опера вызывала громадный, все возрастающий интерес, воспринималась слушателями горячо, однако оценивалась отнюдь не единодушно. После исполнения отрывков из «Бориса» Мусоргский слышал мнения весьма разноречивые. «Дважды находился в Парголове, — писал он летом 1870 года, — и вчера производил свои *шалости* при многочисленной аудитории. По поводу мужиков в «Борисе» одни нашли, что это буф (!), другие же увидели *трагизм*. — «Раек» производил взрывы хохота, а Корчма в «Борисе» смутила многих»²⁹. И это было вовсе не случайно. Истинное значение оперы Мусоргского было понято далеко не сразу и не всеми — даже в кругу друзей. Стасов, быть может из самых добрых побуждений, идилично приукрасил отношение товарищей-композиторов в кружке к опере Мусоргского: «Радость, восхищение, любование были всеобщие...»³⁰. Различие в их суждениях о «Борисе» звучало сильнее, чем согласие. И тут, прямо или косвенно, отражались внутренние противоречия распадавшегося кружка. Балакирев отзывался об опере отрицательно, не стесняясь резкостью выражений. «Модинька оскорблен несправедливыми и высокомерными отзывами Милия о «Борисе», высказываемыми бестактно и резко в присутствии людей, которые вовсе не должны бы слышать этого»³¹, — писал Бородин осенью 1871 года, когда Мусоргский работал уже над новой редакцией оперы. Кюи судил о «Борисе» уклончиво и двойственно, признавая несомненные достоинства произведения и подчеркивая при этом его «крупные недостатки». Позднее — своей печальноизвестной статьей о долгожданной премьере «Бориса Годунова» — Кюи показал, что он так и не сумел понять новаторских идей и мастерства музыкаль-

ной драматургии Мусоргского. Иначе складывалось отношение Римского-Корсакова и Бородина к опере Мусоргского — вдумчиво чуткое и в высшей степени благожелательное, хотя и критическое, особенно в оценке первой редакции (да ведь и восторженный Стасов считал эту редакцию оперы «неполноценной»). Многие в «Борисе» искренне радовало и восхищало Бородина и Римского-Корсакова; они непосредственно ощущали могучее развитие таланта Мусоргского, но в то же время склонны были видеть в нем «стремление к корявому оригинальничанию» и полагали своим товарищеским долгом уберечь его от этого стремления. Таким образом, психологическая атмосфера вокруг «Бориса» была сложной, противоречивой, а внешние обстоятельства — после «забракования» первой редакции — крайне неблагоприятны. Все это не могло не сказаться в создании оперы-драмы и в ее сценической судьбе.

Принимаясь за переработку первой редакции «Бориса Годунова», Мусоргский отнюдь не намеревался «приспосабливать» свое сочинение к требованиям и вкусам театрального начальства, как это представлялось иным биографам композитора. Нет. Он действовал по убеждению разума и потому именно с такою увлеченностью взялся за дело. Вся его работа над оперой — от предварительной редакции к основной — не исправление, а *наполнение* разраставшегося творческого замысла народной музыкальной драмы, *наполнение* «через край» — во многом видоизменявшее, обновлявшее облик сочинения. Но, завершая свой труд, ставя точку на последней странице, обозначившей конец, Мусоргский мог, подобно Мегюлю, сказать: конец удовольствию и начало неприятностям. Около двух лет продолжалась упорная борьба за постановку «Бориса Годунова», и победа, наконец, достигнутая, стоила немалых жертв.

Весною 1872 года начались цензурные мытарства «Бориса Годунова». 1 марта вопрос об опере

Мусоргского рассматривался в Министерстве внутренних дел — советом Главного управления по делам печати. В резолюции по докладу цензора Кейзера фон Нилькгейма, между прочим, говорилось: «В литературном отношении либретто, значительно отступая от избранного образца, конечно, представляет искажение Пушкина, и именно в этих отступлениях в особенности опошлены исторические характеры подлинника; кроме того, конец оперы до крайней степени бессвязен и сжат; но в опере и слабое либретто, при хорошей музыке, имеет свои достоинства»³². Неизвестно, знал ли фон Нилькгейм музыку оперы, во всяком случае к либретто по цензурным соображениям придаться не мог. Однако, поскольку в опере фигурировал царь, совет постановил представить вопрос о постановке «Бориса Годунова» на высочайшее соизволение. Через месяц (31 марта) составлен был «всеподданнейший доклад» Александру II с ходатайством «о дозволении к представлению оперы «Борис Годунов». 5 апреля Александр II начертал: «со—ъ», что означало «согласен». Но это согласие носило чисто формальный характер. Фактически «дозволение» *не состоялось*. Вопрос о постановке «Бориса» еще с месяц «вентилировался» в театральной цензуре, затем опера, получив еще одну согласительную визу, вернулась на усмотрение дирекции императорских театров, которой, надо полагать, даны были «соответствующие указания» свыше — бюрократический аппарат работал исправно. 6 мая в Мариинском театре назначено было заседание по поводу «Бориса Годунова», о чем извещен был и Мусоргский³³. К сожалению, мы не располагаем сведениями о том, что происходило на этом заседании. Лишь осенью 1872 года из официального сообщения, напечатанного в «Музыкальном листке» (29 октября), стало известно, что «Борис Годунов» Мусоргского *вторично отвергнут* дирекцией императорских театров. Таков был реальный исход «высочайшего дозволения».

Но борьба за постановку оперы не прекращалась, напротив — усиливалась. Исполнения «Бориса

Годунова» в дружеских домах вовлекали все более широкий круг представителей передовой интеллигенции — художников, артистов, литераторов, не говоря уже о «любителях», ревностных почитателях музыки Мусоргского, особенно в среде молодежи. Опера, «забракованная» театральным начальством, вызывала живой интерес *общественности*. 5 февраля 1872 года, в концерте РМО под управлением Э. Направника, главного дирижера Мариинского театра, прозвучала сцена венчания на царство Бориса (вторая картина Пролога). Вслед за Направником (увы, вслед) и Балакирев решился исполнить отрывок из «Бориса» (Полонез) в концерте Бесплатной школы — 3 апреля. Хоть и с трудом, и пока еще в небольших фрагментах, опера выходила «на публику». В самом коллективе Мариинского театра Мусоргский нашел людей, поверивших в «Бориса» и энергично содействовавших его продвижению. Это были дирижер Э. Направник, артистки и артисты Ю. Платонова, Д. Леонова, Ф. Коммиссаржевский, Г. Кондратьев, О. Петров. Активную роль в движении за «Бориса Годунова» играла талантливая певица Юлия Платонова, горячая почитательница Мусоргского, с которым она познакомилась в начале семидесятых годов. Мусоргский посещал ее вечера, где собирались артисты русской оперы и любители новой музыки. Он исполнял здесь и свои песни, и своего «Бориса», захватывая слушателей правдой и выразительной силой большого жизненного искусства; «познакомиться с ним, значило — полюбить его», — говорила Платонова; она «вербовала поклонников его таланта, приглашая отовсюду *слушать Мусоргского*»³⁴. Энтузиазм артистки разделяли многие, если и не знавшие композитора лично, то имевшие возможность познакомиться с его замечательными вокальными произведениями, которые начали появляться в печати с 1867 года. Вопреки нападкам враждебной критики, творчество Мусоргского пробивало себе путь к сердцам людей.

Поздней осенью 1872 года, вскоре после второго забракования «Бориса Годунова», в доме Пур-

гольд был устроен своего рода общественный просмотр всей оперы полностью. Это событие, имевшее важные последствия, отмечено в Автобиографической записке Мусоргского: «В семье тайного советника Пургольда, большого любителя искусства, при участии его племянниц А. и Н. Пургольд, серьезных и талантливых исполнительниц музыки, «Борис Годунов» был исполнен при громадном обществе, в присутствии знаменитого Петрова, Платоновой, Коммиссаржевского и товарища директора [императорских театров] Лукашевича. Тут же на месте было решено поставить на сцене 3 картины этой оперы, хотя сама опера незадолго до этого была забракована театральной дирекцией»³⁵.

Смелая инициатива артистов оперы, поддержанная Направником и «завербованным» Платоновой Лукашевичем (помощником директора по декорационной и костюмерной части), была осуществлена зимою следующего года.

Подготовка велась негласно, в часы, свободные от занятий в театре. Мусоргский сам проходил партии с певцами.

25 января 1873 года начались оркестровые репетиции, а 5 февраля на сцене Мариинского театра впервые представлены были три картины из оперы Мусоргского «Борис Годунов» — *Корчма*, *Уборная Марины Мнишек*, *Замок Мнишек в Сандомире* (У фонтана). Варлаама пел О. Петров, хозяйку корчмы — Д. Леонова, Марину — Ю. Платонова, Самозванца — Ф. Коммиссаржевский, Рангони — О. Палечек. Режиссер — Г. Кондратьев (спектакль шел в его бенефис). Дирижировал Э. Направник.

Представление трех картин из «Бориса Годунова» прошло блистательно. Успех превзошел все ожидания. Публика приветствовала Мусоргского дружными овациями³⁶. «Весь театр, от верху до низу, был в восторге», — сообщала 8 февраля «Петербургская газета». После Сцены в корчме автора и артистов вызывали шесть раз при оглушительных криках «браво». Огромный успех картин из «Бориса» отметили и другие газеты.



Первый бой был выигран. Но борьба только разгоралась. Мусоргский предвидел суровые испытания. Им владела одержимость художника-бойца. Незадолго до памятного показа сцен из «Бориса» он писал Стасову: «Если наши обоюдные попытки сделать живого человека в живой музыке будут поняты *живущими* людьми; если *прозябающие* люди кинут в нас хорошим комом грязи; если музыкальные фарисеи распнут нас — наше дело начнет делаться и будет делаться тем шибче, чем жирнее будут комья грязи, чем яростнее будут хрипеть о пропятии. *Да, скоро на суд!* Весело мечтается о том, как станем мы на лобное место, думающие и живущие *«о Хованщине»* в то время, когда нас судят за *«Бориса»*; бодро, до дерзости, смотрим мы в дальнюю музыкальную даль, что нас манит к себе, и не страшен суд. Нам скажут: «вы попрали законы божеские и человеческие!» Мы ответим: «да!» и подумаем: «то ли еще будет!» Про нас прокаркают: «вы будете забыты скоро и навсегда!» Ответим: «Non, non et non, Madame!» Дерзости хватит на раздачу всем судьям»³⁷. Горделивые слова Мусоргского оказались пророческими.



Ю. Платонова.

Литография Бореля

Сцены из «Бориса», встретившие восторженный прием широкой публики, стали мишенью для злобных насмешек «музыкальных фарисеев». Что же касается театральной дирекции, то она и слышать не хотела о постановке всего «Бориса». Сломить ее упорство удалось лишь осенью 1873 года при помощи верных друзей, в первую очередь той же Платоновой. Весьма умно воспользовавшись положением и правами ведущей солистки (а также и влиянием на Лукашевича), Платонова — перед самым началом нового сезона — сделала энергический шаг: она поставила непременным условием возобновления контракта постановку «Бориса Годунова» для своего бенефиса. Дирекция оказалась перед неприятным выбором: ломать театральный сезон или ставить дважды забракованную оперу.

Платонова живо описала трагикомические обстоятельства вынужденного решения. К взбешенному директору вызывают Ферреро, председателя небезы-

звестного оперного комитета. «Гедеонов встречает его в передней, бледный от злости.

— Почему вы забраковали оперу?

— Помилуйте, ваше превосходительство, эта опера совсем никуда не годится.

— Почему не годится? Я слышал много хорошего о ней!

— Помилуйте, ваше превосходительство, его друг, Кюи, нас постоянно ругает в «Петербургских ведомостях», еще третьего дня... — при этом он из кармана вытаскивает номер газеты.

— Так я вашего комитета знать не хочу, слышите ли? Я поставлю оперу без *вашего* одобрения! — кричит Гедеонов вне себя.

И опера была разрешена самим Гедеоновым для постановки, первый пример, чтобы директор превышал свою власть в этом отношении. На другой день Гедеонов прислал за мною. Сердитый, взволнованный, он подошел ко мне и закричал:

— Ну вот, сударыня, до чего вы меня довели. Я теперь рискую, что меня выгонят из службы из-за вас и вашего «Бориса». И что вы только нашли в нем хорошего, я не понимаю! Я вовсе не сочувствую вашим новаторам и теперь из-за них должен, может быть, пострадать!

— Тем больше чести вашему превосходительству, — отвечала я, — что, не сочувствуя лично этой опере, вы так энергично защищаете интересы русских композиторов».

Итак, директор императорских театров вынужден был — вопреки дирекции — согласиться на постановку «Бориса Годунова». На Гедеонова тут повлиял, конечно, не только демарш Платоновой. Сей опытный чиновник отлично знал, что решительное требование артистки опирается на поддержку если не большей, то лучшей части оперной труппы, не говоря уже о передовой общественности. А общественное мнение — сила, перед которой пасуют и не такие начальники, как Гедеонов. Он быстро сообразил, что в данной ситуации демонстративный уход Платоновой навлечет на него гораздо более серь-

езные неприятности, чем постановка отвергнутой комитетом оперы, на которую *формального* запрета не имел. И сделал вид, что «готов пострадать за «Бориса».

Впрочем, страдать пришлось не Гедеонову, а именно «Борису»: постановке чинились всевозможные препятствия. Для подготовительных репетиций к «Борису Годунову» не оказалось свободного времени. Так, по рассказу Платоновой, заявил директору Направник... «Тогда мы сговорились,— продолжает Платонова,— делать репетиции частные, у меня на дому, под управлением самого Мусоргского... Ревностно мы принялись за дело, с любовью изучивали восхищавшую нас музыку, и в один месяц были готовы. Явились к капельмейстеру нашему Направнику, требуя оркестровой репетиции. Морщась, он принялся и, конечно, с обычной своей добросовестностью, исполнил свое дело на славу. Вот, наконец, и состоялось представление «Бориса» в мой бенефис (27 января 1874 года). Успех был громадный. Но на втором представлении, после «сцены у фонтана», г.**** искренно преданный мне как друг, но по наговору консерватории заклятый противник Мусоргского, подошел ко мне в антракте со словами:

— И вам нравится эта музыка? И вы взяли эту оперу в свой бенефис?

— Нравится,— отвечала я.

— Так я вам скажу, что это *позор на всю Россию*, эта опера!! — крикнул мой собеседник чуть не с пеною у рта, повернулся и отошел от меня...»³⁸.

Этот г.****, «заклятый противник Мусоргского», был вел. кн. Константин Николаевич (брат Александра II), вице-президент Русского музыкального общества. Он не мог «отменить» громадный успех оперы и тем более злобствовал. Злобствовали и другие — высокопоставленные и невысокопоставленные гонители Мусоргского, всячески пытавшиеся дискредитировать композитора, очернить его произведение. Успех этой оперы и должен был привести в ярость реакционную клику.

Афиша первого
представления оперы
«Борис Годунов»

[illegible]

Постановка «Бориса Годунова», хоть и неполно воплотившая смелый замысел Мусоргского, явилась — помимо воли начальства — событием, значение которого выходило далеко за рамки музыкального спектакля. Оно всколыхнуло жизнь столицы, тревожным эхом отозвалось в мыслящей России. Передовая общественность, горячо встретившая «Бориса», признала в нем не только выдающееся произведение национального искусства, она почувствовала в нем знамение времени, дерзкий революционный порыв. Все это определило поистине небывалый (для многих «непонятный») успех народной драмы Мусоргского. И тут решающую роль сыграла молодежь — молодые силы русского движения. «Молодежь, — вспоминал В. Стасов, — свежим своим, не

испорченным еще чувством понимала, что великая художественная сила создала и вручает народу нашему новое, чудное народное произведение, и ликовала, и радовалась, и торжествовала... Она *понимала* и потому рукоплескала Мусоргскому, как своему настоящему, дорогому»³⁹. Из стен театра — на улицу вынесла молодежь хоры народной вольницы и распевала их как песни революционной борьбы. «Прошедшее в настоящем» раскрывалось с неожиданной действенной силой...

Несомненно, энтузиазм исполнителей много способствовал успеху оперы. «Борис Годунов» представлен был на Мариинской сцене ярко, декорирован богато. В главных ролях выступили известные, любимые публикой артисты. Бориса пел И. Мельников, Самозванца — Ф. Коммиссаржевский, Шуйского — В. Васильев (2-й), Варлаама — О. Петров, Марину — Ю. Платонова, Рангони — О. Палечек, Юродивого — П. Булахов, Шинкарку — А. Абаринова... Оркестр и хоры звучали безукоризненно. Э. Направник, хоть и не сочувствовавший «крайнему направлению» Мусоргского, был, по-видимому, увлечен музыкой и вел спектакль отлично. В театре, переполненном до отказа, царила атмосфера энтузиазма. Интерес слушателей к опере возрастал от акта к акту. После каждой из семи картин, как сообщалось в «С.-Петербургских ведомостях», громадное большинство публики вызывало исполнителей и автора. Так же принималась опера и на последующих представлениях⁴⁰.

После глинкинского «Сусанина» (1836) ни одна отечественная опера не вызывала столь широкого общественного резонанса, как «Борис Годунов», и ни одна не подвергалась столь ожесточенным (порой до непристойности грубым) нападкам рецензентов. Брань зоилов и невежд по адресу Мусоргского, поощряемая, очевидно, свыше, перешла все границы.

Мусоргского обвиняли в безграмотности и безвкусице, в нелепом искажении и опошлении Пушкина ради «эффектного» оригинальничания; музыку

«Бориса» называли «дикой», «безобразной» (за немногими исключениями), оперу — «какофонией в пяти действиях и семи картинах (такое «открытие» сделал Н. Соловьев, усердно подпевавший прогневанному начальству). Мусоргский высмеивался как «незрелый», недоучившийся композитор, самонадеянно попирающий своим «грубым реализмом» общепринятые правила и традиции; впрочем, добавлялось, что автор «Бориса Годунова» не лишен способностей, в нем заметны даже задатки незаурядного дарования, и если он сумеет «правильно» их использовать, то, может быть, что-нибудь из него и получится... Эти вынужденные «конъюнктурные» оговорочки (громадный успех оперы невозможно было третировать) лишь подчеркивали предвзято враждебный тон и смысл большинства первых газетных отзывов о «Борисе Годунове». Рецензенты спешили воспользоваться любым поводом для распространения «сенсационных» слухов и кривотолков. Так, незначительный и отнюдь не музыкальный эпизод с поднесением венка композитору от четырех почитательниц его таланта был жадно подхвачен и раздут в прессе до размеров скандальной хроники⁴¹; сюда же приплели и якобы несправедливо обиженного Направника (которому венок не предназначался), так что Мусоргский должен был написать письмо Э. Направнику и письмо в редакцию «С.-Петербургских ведомостей» с разъяснениями и опровержениями... В неприглядной газетной шумихе вокруг «Бориса» проскальзывали и благожелательные рецензии, но их появилось не много, и большей частью они были поверхностны, бесцветны. Беспринципность статей и статей об опере Мусоргского не без юмора отметила «Петербургская газета» (31 января): «По поводу этой музыкальной новинки,— писала она,— 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!!». Публика же реагировала по-своему: валом валила на

представления «Бориса Годунова» и горячо рукоплескала автору и артистам.

В те знаменательные для русского искусства дни сценического рождения первой, новаторской по духу, народной музыкальной драмы голос боевой принципиальной критики так и не прозвучал. В. Стасов тогда в печати не выступил, хотя именно его выступление было необходимо. Иные серьезные музыканты, высказавшие год назад — по поводу трех картин из «Бориса Годунова» — пусть спорные и не во всем верные, но прямодушные и безусловно содержательные суждения, теперь, взявшись за перо, чтобы судить об опере в целом, проявили растерянность, тщедушную мелочность, жалкое крохоборство мысли, едва прикрытое потугами на остроумие. Весьма показательно, например, что Г. Ларош, критически разбирая поставленные 5 февраля 1873 года сцены из «Бориса Годунова» — при всей своей антипатии к «радикальному» новаторству Мусоргского — сумел подняться выше личного предубеждения против новой музыки. «...Композитор, которому я мысленно советовал обратиться в бегство, — писал Ларош в газете «Голос» (14 февраля 1873 г.), — поразил меня совершенно неожиданными красотами своих оперных отрывков, так что, после слышанных мною сцен из «Бориса Годунова», я принужден был значительно изменить свое мнение о г. Мусоргском». Выделяя особенно поразившие его «сцену в корчме» и «сцену у фонтана», Ларош увлеченно говорил о «блестящем музыкально-драматическом таланте» композитора, о его «способности к индивидуальной выразительности, столь трудно достижимой в музыкальной сфере». С искренним восхищением характеризовал он песню Варлаама «Как во городе было во Казани»: «Как в мелодии, так и в разнообразных музыкальных вариациях этой песни сказывается грандиозная сила; гармонические обороты отличаются эластичностью и блеском, которых я менее всего ожидал от г. Мусоргского, а в настроении всего этого нумера есть нечто дикое и грозное, переданное автором с поэтическим оду-

шевлением. Такое же одушевление господствует и в сцене у фонтана: сцена эта полна роскошной чувственной прелести и неги, которых никак нельзя было искать у автора «Бориса», судя, опять-таки, по печатным образцам его творчества. Весьма замечательна также удалая, геройская мелодия на высоких нотах, которую самозванец поет в конце этой сцены. Мелодия эта *народна* в высшем смысле слова; видно, что народно-русский элемент не только симпатичен, но и хорошо знаком г. Мусоргскому». Ларош, конечно, высказал в своей статье и ряд критических замечаний о музыке трех картин из «Бориса» и, конечно же, как ярый противник «кучки», не удержался от несправедливых, но уже привычных выпадов против композитора-«дилетанта», не обладающего техникой, школьными познаниями и т. д. Однако — тем сильнее звучало в статье открытое, честное признание громадного таланта Мусоргского. «Борис Годунов» — явление весьма знаменательное, — писал Ларош, заключая статью. — ...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 предположить...». И вот теперь, *после премьеры* «Бориса Годунова», Ларош вдруг съезжился, посерел, пугливо попятился назад. Гигантская концепция народной музыкальной драмы словно придавила его.

В статьях об опере Мусоргского (напечатанных в том же «Голосе», а затем в «Московских ведомостях» ⁴²⁾ уже нет речи о том, что «Борис Годунов» — явление весьма знаменательное, хотя, казалось бы, постановка *всей* оперы должна была дать обильный материал критику для развития высказанной мысли. Но этого-то пуще всего боится теперь Ларош. Он не позволяет себе распространяться о захватывающей силе самобытного дарования Мусоргского, о «поразительных красотах» и подлинной *народности* его музыки. Как будто все это и не говорилось им, Ларошем, по поводу трех картин



«Бориса Годунова». Теперь о *семи картинах* оперы он сокрушенно пишет: «Никогда на сцене Мариинского театра не было произведения более антимузыкального». Он обличает в «Борисе Годунове» «обилие прогрессивного духа и скудость развития». И то и другое служит ему поводом для иронических разглагольствований о «реализме и либерализме» Мусоргского. Смешивая и путая эти понятия, Ларош вольно или невольно сбивается на «фельетонное» зубоскальство. Вслед за самыми рьяными консерваторами он обвиняет Мусоргского в «безжалостном» искажении Пушкина, в грубости письма, в пристрастии к какофонии и т. д. Мелочными придирками он пытается доказать несамостоятельность Мусоргского, будто бы подражающего то Серову, то Даргомыжскому, то Мейерберу... Правда, Ларош замечает в Мусоргском «проблески таланта, порою довольно сильные», видит его способность к речитативу и характеристике, находит «даже чутье к народному русскому пению», и однако же, не смущаясь, называет его музыкантом «очень слабым» и «невежественным». В своих положительных оценках Ларош склоняется к фарисейской сентенции: «Прискорбно видеть, что нашему музыкальному реалисту даны большие способности. Бы-

ло бы в тысячу раз приятнее, если б его метода сочинения практиковалась только бездарными ту-пицами, если б немощь образования никогда не маскировалась природною сметкой...». Вот какой разительный поворот сделан был Г. Ларошем.

Только полная растерянность перед громадным художественным событием исторического значения могла заставить серьезного музыканта-критика так писать о «Борисе Годунове» и его авторе. Так выступали тогда многие, и Ларош смешался с пошлой рутиной тех беспринципных рецензентов, о которых сообщала «Петербургская газета». М. Антокольский, известный скульптор и друг Мусоргского, выразил мнение передовых русских художников, зло и метко охарактеризовав статью Лароша. «Я читал разбор оперы «Борис Годунов» в газете «Голос», — писал он В. Стасову. — По-моему, ничего я не видел глупее и пошлее! Глупо то, что разбиравший оперу мелочно придирается к мелочам и вовсе не разбирает того, что составляет сущность оперы. Главное — оно глупо потому, что он путает личности: это непростительно, это значит не уважать печатное слово. Наконец, это несправедливо. Впрочем, его пошлые выходки, что «ничтожество есть реализм», а реализм — либерализм, и оба они «стараясь разорвать оковы времени», — все это достаточно доказывает, что и говорить о таких людях не стоит. Ведь это нечто вроде художественного доноса. Честь и слава «Голосу»! Он этим часто занимается!»⁴³. Друзья композитора, радуясь успеху его оперы в публике, остро реагировали на враждебную кампанию, поднятую рецензентами, ибо понимали, что в сложившейся обстановке это может повести к снятию «Бориса Годунова» с репертуара. И их опасения были не напрасны.

Не менее тягостное впечатление, особенно на Мусоргского, произвела статья Ц. Кюи. Ее ждали, на нее надеялись, полагая, что Кюи, как глашатай идей Кучки, выступит с открытым забралом в защиту новаторской оперы и даст бой злобствующим противникам. Но... произошло нечто невероятное.

Кюи, горячо приветствовавший в 1873 году постановку трех картин из «Бориса» и ругавший «ведильный комитет» за бракование оперы, повторил теперь, с некоторыми вариациями, *tour de force* Лароша. Разница в оценках оперы была не столь значительная, хотя Кюи постарался замаскировать свое, в сущности, отрицательное отношение к «Борису Годунову» множеством изящных риторических фигур и поощрительно-похвальных оговорок. Однако кое в чем он даже «опередил» Лароша и его сторонников, поспешно объявляя недостатками в опере то, что он не сумел понять.

Ларош был идейным противником «новой русской школы» и не скрывал этого; Кюи же считал себя идеологом «новой русской школы», единомышленником и другом Мусоргского. Потому так резко бросалась всем в глаза изворотливая неприязненность его статьи о «Борисе Годунове». Каковы бы ни были намерения критика,— он сделал шаг неловкий и неосмотрительный. Друзья осудили выступление Кюи, а враги насмешливо называли его «Брутом кучки»; делу же был нанесен ущерб.

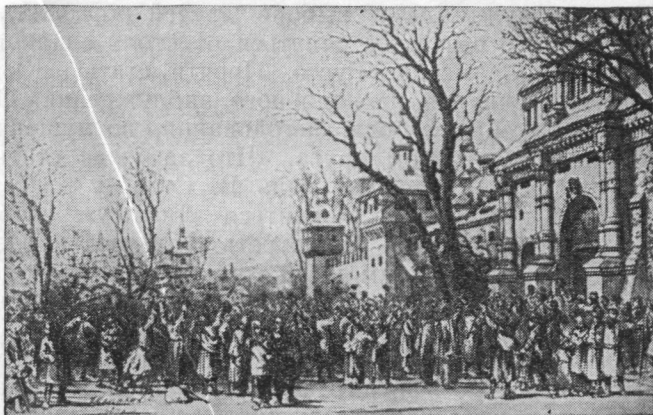
Статья Кюи появилась в «С.-Петербургских ведомостях» на десятый день после премьеры (6 февраля). Что же нового добавила она к уже напечатанным рецензиям (в основном отрицательным)? Разбирая либретто оперы, Кюи отметил, что оно «не выдерживает критики. В нем нет сюжета, нет развития характеров, обусловленного ходом событий, нет цельного драматического интереса. Это ряд сцен, имеющих, правда, некоторое прикосновение к известному факту, но ряд сцен расшитых, разрозненных, ничем органически не связанных». Тут Кюи перешеголял не только Лароша, но даже такого завязанного врага русской музыки, как Фаминцын, который признавал все же либретто «Бориса» удачным. Далее Кюи посетовал, что Мусоргский не довольно строго придерживался Пушкина: непростительно «омелодраматизировал» Бориса... Переходя к музыке, критик прежде всего напомнил, что Мусоргский лишен симфонического дарования, чем и

«объяснил» отсутствие увертюры и антрактов в опере. Первую картину Кюи горячо похвалил. Сцену венчания на царство назвал «самой слабой в опере по музыке». К числу неудачных в целом (за исключением нескольких эпизодов) отнес и следующую картину — В келье, — невозмутимо заявив: «Очень хорошо, что эта длинная и скучная сцена пропускается». Картина корчмы вызвала восхищение Кюи; он не пожалел комплиментов, описывая ее достоинства, и сообщил, что «такой продолжительной, широкой, реальной, разнообразной, превосходной комической сцены не существует ни в одной опере». Далее: во втором действии (Царский терем) Кюи обнаружил «весьма много недурных мелочей» и неожиданно выделил среди них, как «верх совершенства», рассказ Федора про попинуку; при этом умудрился почти ничего не сказать о драматических сценах Бориса! «В своем целом это действие, — писал Кюи, — несмотря на недурные мелочи, производит неудовлетворительное впечатление, именно потому, что это все мелочи, потому, что одно впечатление сейчас же заменяется другим, и они взаимно изглаживаются». Так, поругивая и похваливая, останавливаясь на частностях и *обходя главное*, рассматривал Кюи и третье и четвертое действия оперы Мусоргского. «Музыка третьего действия [Польский акт] с большими достоинствами, но и с большими недочетами». Назвав лучшим номером этого действия... Полонез, упомянув «милый хорик» сандомирских девушек и несколько других «прелестных» эпизодов, Кюи резко раскритиковал образ Рангони: «его фигура утрирована до лживости и до антимузыкальности». Самозванец же, по мнению Кюи, «особенно не удался г-ну Мусоргскому. В монологе у фонтана нас прельщает красавица, поэтическое настроение, волшебный звук оркестра, т. е. фон, и охлаждает отсутствие музыкальных мыслей в речах самозванца, то есть отсутствие картины». Примерно в такой же пропорции распределены критиком достоинства и недостатки в оценке музыки четвертого действия (Смерть Бориса); «Первая половина четвертого действия

слаба. И в боярской думе, и в рассказе Шуйского мы находим или грубую декорацию, или мелкую звукоподражательность... Вторая половина действия несравненно удачнее...». Здесь Кюи одобрил рассказ Пимена и предсмертный монолог Бориса. Наконец, он весьма положительно отозвался о «сильно и широко задуманной» Сцене под Кромами.

Засим последовал обобщающий вывод. Признавая в Мусоргском «талант сильный и оригинальный, богато наделенный многими качествами, необходимыми для оперного композитора», Кюи заявил: «Борис Годунов» произведение незрелое... в нем много бесподобного и много слабого. Эта незрелость сказывается во всем: и в либретто, и в нагромождении детальных эффектов до того, что пришлось делать купюры, и в увлечении звукоподражанием, и в низведении художественного реализма до антихудожественной действительности (в первой народной сцене хохочут, а перед последней галдят без определенных нот, следовательно, без музыки), в смеси, наконец, прекрасных музыкальных мыслей с ничтожными». Подчеркнув два «главных недостатка» в «Борисе Годунове» Мусоргского — «рубленный речитатив и разрозненность музыкальных мыслей, делающую местами оперу попуриобразной», — Кюи нравоучительно добавил, что «недостатки произошли именно от незрелости, от того, что автор не доволен строго-критически относится к себе, от неразборчивого, самодовольного, спешного сочинительства, которое приводит к таким плачевным результатам гг. Рубинштейна и Чайковского». В заключение, после всех этих оскорбительно несправедливых сентенций, Кюи позволил себе «посмаковать» пресловутую историю с подношением венка, язвительно намекнув на нескромность «начинающего» оперного композитора.

Своим выступлением Ц. Кюи не вполне отмежевался от оперы Мусоргского и не вполне присоединился к ее гонителям; двулика тенденция к тому и к другому выдавала межеумочность его позиции, о чем свидетельствует и сделанный выше обзор его



«Борис Годунов». Петербург, 1874.
Сцена у Новодевичьего монастыря.
Декорация М. Шишкова

статьи (по необходимости краткий и по возможности полный). Теперь мы склонны сказать: Кюи совершенно не понял «Бориса Годунова» и потому, быть может, отгородился в своем разборе от принципиальных вопросов, от большой проблематики народной музыкальной драмы — мелочными суждениями и желчными придирками вперемежку с приторными комплиментами. Теперь ясно, что Кюи не разделял художественных взглядов и устремлений Мусоргского, да и членом Кучки был номинально. Но тогда, в период остро противоречивой борьбы вокруг «Бориса», все это было совсем не так ясно. Статья Кюи для многих, и для Мусоргского в том числе, явилась полной неожиданностью. И объективно, независимо от намерений автора, она сыграла на руку консервативным противникам Мусоргского. О ней говорили: *сам* Кюи сдался, он вынужден признать неудачу «Бориса». Дело приняло крайне неприятный оборот. Но тяжелее всего было Мусоргскому.

Если заблуждение в выборе друзей — несчастье, то не меньшее несчастье очнуться от столь сладкого заблуждения, замечает Руссо. Прочтя статью Кюи, Мусоргский очнулся от подобного заблуждения. Он метался от обиды, боли, негодования, возмущения вероломным поступком друга. «Что за ужас статья Кюи,— писал он в тот же день В. Стасову —...Так, стало быть, надо было появиться «Борису», чтобы людей показать и себя посмотреть. Тон статьи Кюи ненавистен... Безмозглым мало той скромности и нечванливости, которые никогда не отходили от меня и не отойдут, пока у меня мозги в голове еще не совсем выгорели. За этим безумным нападением, за этою заведомою ложью я ничего не вижу, словно мыльная вода разлилась в воздухе и предметы застилает.— *Самодовольство!!! спешное сочинительство! Незрелость!.. чья?.. чья?.. хотелось бы знать...* Вы часто проговаривались: «боюсь за Кюи по поводу Бориса». Вы оправданы в Вашем любящем предчувствии»⁴⁴. Эта до болезненности острая реакция вызвана была не только оскорбленным самолюбием впечатлительного художника. Выступление Кюи, враждебное в своей двусмысленности, означало для Мусоргского утрату еще одного (вслед за Балакиревым) близкого друга, утрату особенно тяжелую в обстановке разгоревшейся борьбы. Острое возбуждение со временем прошло («как проходит все»), отношения с Кюи возобновились — вполне вежливые, корректные, но ничем уже не напоминавшие былой дружбы боевых соратников...

Постановка «Бориса Годунова» вызвала своеобразную полемику между критикой и публикой. Могучая сила художественного реализма народной музыкальной драмы увлекла и покорила широкую аудиторию. И именно реализм, беспощадный реализм Мусоргского навлек на него гонения большинства рецензентов. Опровергнуть силу воздействия оперы они были не в состоянии, прямо ругать публику не осмеливались. Тем больше их раздражал успех оперы; они пытались объяснить его чем угодно — «занимательным сюжетом», игрой актеров,

красочностью спектакля и т. д., — но только не музыкаю, которую осуждали, отмечая в лучшем случае лишь отдельные частные удачи композитора.

К музыкальным рецензентам, ругавшим «Бориса», присоединился литературный критик Н. Страхов, напечатавший в «Гражданине» три письма к редактору «По поводу новой оперы «Борис Годунов». С изумлением констатируя «необыкновенный успех» оперы, он обрушился на реализм музыкально-сценической драматургии Мусоргского, в которой усмотрел грубую, «безобразную переделку» пушкинской трагедии. «Уродливость и чудовищность, — писал он, — вот удивительный результат стремления к правде и реальности». Страхов отчасти воспользовался эстетическими упражнениями Лароша и Кюи, процитировал даже слова последнего о том, что либретто «Бориса» не выдерживает критики, но в своих выводах он шел гораздо дальше. Во всей опере он не находил «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...» (?!). Страхов разносил оперу с крайних реакционных позиций, и его литературоведческие (не говорим уж — музыковедческие) разглагольствования о якобы чудовищных искажениях пушкинской трагедии имели политическую подоплеку. Ему ненавистен был реализм Мусоргского, ибо он видел в нем громадную обличительную силу, подрывающую «устои». И Страхов недвусмысленно писал об этом: «Направление всей оперы *обличительное*, очень давнишнее и известное направление: старая Русь выставляется здесь в тех темных красках, в которых видят ее и многие наши ученые». Чтобы доказать «низменность» реализма Мусоргского, Страхов построил ложное сопоставление: «Фон оперы составляет народ; этот народ выставлен грубым, пьяным, угнетенным и озлобленным». И далее — «У Пушкина общий фон — наша старая Русь и все те основы, на которых она держа-

лась, — глубокая религиозность, семейная и монашеская жизнь, преданность государству, идеал царя, верность династии, смута, возникшая от колебания и столкновения этих элементов...». Истолковав таким образом «общий фон» оперы и драмы, Страхов сделал «уничтожающий» вывод: Мусоргский не только не вдохновился духом пушкинской драмы, «но даже вооружился против этого духа и переделал драму, обратив ее серьезные сцены в комические и грязные... Он вовсе не думал о том, чтобы создать образ целой жизни, а заботился только об реализме, то есть о том, чтобы все выходило как можно комичнее и грубее...»⁴⁵. В свое время реакционная критика враждебно встретила пушкинского «Бориса Годунова» и всячески поносила его. Теперь, фальсифицируя идейное содержание трагедии великого поэта, прикрывалась его именем, чтобы поносить народную музыкальную драму Мусоргского.

В кругах передовой русской интеллигенции, и не только музыкальной, «Борис Годунов» Мусоргского пользовался горячей поддержкой (хотя и не безоговорочно единодушной). Во всяком случае, здесь не было недостатка в положительных оценках. Известно, например, авторитетное мнение историка Н. Костомарова, который, услышав оперу, назвал ее «настоящей страницей истории»⁴⁶. Известно, с каким восхищением отзывались о «Борисе Годунове» многие артисты, художники, литераторы, ученые. Но их высказывания оставались достоянием «устной традиции» — они не получили тогда должного отражения в печати (за которой следило неусыпное око начальства). Выдающийся публицист-народник Н. Михайловский был один из немногих, возвысивших свой голос в защиту *реализма* народной музыкальной драмы Мусоргского, которую назвал «удивительным и прекрасным явлением». Михайловский приветствовал «важный шаг», сделанный Мусоргским — представителем «новой *реальной* русской музыкальной школы», и тонко высмеял иронические писания Лароша, «жреца чистого искусства», против реализма⁴⁷. Но Михайловский, разумеется, не мог, да



«Борис Годунов». Петербург, 1874.
Боярская дума.

Декорация М. Шишкова

и не намеревался выступать с развернутым критическим разбором оперы.

Между тем в сценической жизни «Бориса Годунова», начало которой было столь многообещающим, происходили перемены, внушавшие тревогу. Блистательный и прочно утвердившийся успех оперы, казалось, позволял надеяться, что «Бориса» будут давать возможно чаще, заботливее и полнее, восстановят пропускавшуюся целиком картину *В келье*, раскроют и другие купюры (в третьем и пятом актах). Но происходило как раз обратное.

Опера Мусоргского появлялась на сцене все реже, а число урезок и поправок не уменьшалось, а увеличивалось. В 1874 году «Борис Годунов» был дан десять раз (при полных сборах), а в 1875 и 1876, несмотря на неизменный успех, всего по два раза. На тринадцатом представлении (20 октября 1876 г.) произведена была новая, чудовищная купюра — из оперы выбросили целиком гениальную Сцену под Кромами (составлявшую пятый акт). «Что за дело, — с возмущением писал В. Стасов, —

что тут выражена с изумительным талантом вся «Русь пододонная», поднявшаяся на ноги со своею мощью, со своим суровым, диким, но великолепным порывом в минуту навалившегося на нее всяческого гнета; что за дело, что тут с чудным вдохновением и мастерством представлены разнородные элементы тогдашней Руси, взрытой до самого сердца и издавшей стон ужаса и просыпающейся силы; что за дело до всего, что Мусоргскому удалось тут представить,— вон его, вон его, этот пятый акт, он слишком талантлив!»⁴⁸. Однако протесты остались втуне. Снять оперу еще не решались, но, по выражению того же Стасова, ее уродовали и коверкали с полнейшим произволом. «Ходили слухи,— вспоминал впоследствии Н. Римский-Корсаков,— что опера не нравилась царской фамилии; болтали, что сюжет ее неприятен цензуре...»⁴⁹. Слухи оказались достоверными. Судьба постановки «Бориса Годунова» на «императорской» сцене была предрешена.

При жизни Мусоргского последнее (двадцать первое) представление урезанной, изуродованной оперы состоялось 9 февраля 1879 года. «Борис» был дан снова через несколько месяцев после смерти композитора — 11 декабря 1881 года. Этот спектакль был в своем роде «прощальным». В переполненном театре встретились друзья, товарищи, знакомые Мусоргского (присутствовал и Балакирев). «С непередаваемым чувством грусти собирались мы в ложе,— рассказывает М. Ипполитов-Иванов.— В течение спектакля я несколько раз наблюдал, как А. П. Бородин смахивал набегавшую слезу; а сцену смерти Бориса от волнения он не мог слушать и вышел из ложи. Настроение было тяжелое, и все мы чувствовали глубокую жизненную драму великого русского музыканта»⁵⁰.

А на театре «Борис Годунов» прошел еще четыре раза и затем был надолго предан забвению. Возрождение оперы — в свободной обработке Римского-Корсакова — началось на рубеже двадцатого века. Но открытие *подлинного* «Бориса» состоялось лишь в наше время — после того, как в 1928 году обнародо-

вана была полная авторская рукопись великой оперы Мусоргского, получившей, наконец, и полное музыкально-сценическое воплощение.

•

Незадолго до первого представления «Бориса Годунова» — в середине января 1874 года — вышел из печати клавир оперы. На титульном листе издания значилось: «Борис Годунов». Опера в 4-х действиях с прологом. Сочинение М. П. Мусоргского. Полное переложение (со включением сцен, не предполагаемых к постановке на сцене) для фортепиано с пением»⁵¹.

В желании композитора опубликовать полный клавир оперы сомневаться не приходится. Но это желание оказалось тогда, увы, неосуществимым. Изданный клавир включал далеко не все, что «не предполагалось» к постановке на театре. Отметим важнейшее. В клавире изъята была заключительная народная сцена первой картины Пролога; исключен рассказ Пимена (в келье Чудова монастыря) об убиении царевича Дмитрия в Угличе; «упразднена» народная сцена у собора Василия Блаженного, лишь небольшая часть которой (эпизод Юродивого с мальчишками и его пророчество) вошла в Сцену под Кромами, каким-то чудом уцелевшую в печатном издании «Бориса».

Клавир корректировался автором, и он сам вынужден был делать урезки и поправки — тяжело, но иного выхода не было. Опера, дважды забракованная театральным начальством, возбуждала особенную «бдительность» цензуры, нравы которой Мусоргский испытал на горьком опыте. Помимо цензуры тут, по-видимому, сыграли роль и предупредительные советчики по части умеренности и благоразумия — в стенах Мариинского театра и вне его. Подготовка издания клавира оперы шла параллельно с подготовкой спектакля. Принужденный принимать «советы» театрального начальства, производившего купюры, Мусоргский не мог рассчитывать, что *все*

недозволенные к постановке сцены и эпизоды будут дозволены в печатном издании. Однако не намеревался отказываться от публикации клавира, значит — должен был «согласиться» на известные изъятия.

Невольно вспоминаются здесь горькие слова В. Стасова, возмущавшегося урезками в постановке «Бориса Годунова»: «Мне, пожалуй, возразят: «Да у нас есть согласие самого автора, он сам апробовал урезку». Ах, не говорите мне про «согласие»! Что нам в согласии автора! Всякий автор у вас в тисках, во власти, он, пожалуй, на что хотите согласится, у него нет ни защиты, ни протеста, и поневоле согласишься, когда могут просто вычеркнуть вон всю твою оперу со всеми ее представлениями»⁵². Да, именно в таком положении находился Мусоргский. Перед ним стояла альтернатива: отстоять оперу дорогой ценой урезок и поправок либо отказаться и взять обратно рукопись. Но последнее было бы для него равносильно поражению. В упорной борьбе за «Бориса» Мусоргский предпочел пойти на жертвы и в постановке оперы и в издании клавира. Быть может, он надеялся на лучшие времена — увы, времена наступали худшие. «Бориса» сняли с репертуара.

Долго не видно было просвета в судьбе многострадальной оперы и после смерти композитора. В восемьдесят девятом году сделана была робкая попытка возобновить «Бориса». Но когда Александру III представили репертуарный план Мариинского театра на предстоящий сезон, государь собственноручно перечеркнул «Бориса Годунова», вместо которого «назначил» «Африканку» (Мейербера), «Нерона» и «Купца Калашникова» (Рубинштейна). Руководящее указание самодержца привело дирекцию Мариинского театра в «тупое замешательство». О возобновлении «Бориса Годунова» не заикались. Лишь концертные исполнения отрывков из оперы время от времени напоминали о ее существовании.

На исходе прошлого столетия обозначился перелом. В 1896 году Римский-Корсаков выпустил в свет

давно задуманный труд — клави́р и партиту́ру «Бориса Годунова» в *собственной переработке* (и переинструментовке). Этот труд, выполненный по-своему ярко и талантливо, несомненно способствовал пробуждению горячего интереса общественности к забытой опере Мусоргского.

«*Борис Годунов*» сочинялся на моих глазах, — писал Римский-Корсаков в предисловии к новому клави́ру. — Никому, как мне, бывшему в тесных дружеских отношениях с Мусоргским, не могли быть столь хорошо известны намерения автора «*Бориса*» и самый процесс их выполнения. — Высоко ценя талант Мусоргского и его произведение и почитая его память, я решился приняться за обработку «*Бориса Годунова*» в техническом отношении и его переинструментовку. Я убежден, что обработка и инструментовка отнюдь не изменили своеобразного духа произведения и смелых замыслов его сочинителя и что обработанная мною опера, тем не менее, всецело принадлежит творчеству Мусоргского, а очищение и упорядочение технической стороны делает лишь более ясным и доступным для всех ее высокое значение и прекратит всякие нарекания на это произведение». Но Римский-Корсаков, крупный и ярко индивидуальный художник с прочно сложившимися взглядами и вкусами, не мог, конечно, ограничиться техническими заданиями обработки. Вольно или невольно, он пошел далее своих намерений: многое изменил в самой музыке «Бориса» и многое сократил в ней (даже по сравнению с неполным авторским клави́ром). Перерабатывая оперу, он сделал собственную музыкально-сценическую транскрипцию «Бориса Годунова». И именно как транскрипция она столь же близка оригиналу, сколь и далека от него.

Такая транскрипция, мастерски выполненная некогда близким другом Мусоргского, была, очевидно, исторически необходима и, значит, оправдана. Во всяком случае благородный, творчески бескорыстный почин Римского-Корсакова сыграл весьма важную роль в судьбе «Бориса Годунова». Опера, созданная Мусоргским четверть века назад и, казалось,

канувшая в Лету, вновь обрела сценическую жизнь — правда, пока еще не в полной и не в подлинной авторской редакции (о которой теперь мало кто помнил).

Но движение началось. Опера возрождалась. В том же 1896 году «Борис» был поставлен Обществом музыкальных собраний в Большом зале Петербургской консерватории (первым спектаклем 28 ноября дирижировал Римский-Корсаков). Через два года «Борис» с громадным успехом шел на сцене Московской частной оперы С. Мамонтова — с молодым Шаляпиным в заглавной роли. Неуклонно возрастающий интерес общественности к «Борису Годунову» заставил, наконец, и дирекцию Мариинского театра вспомнить об опере Мусоргского. 9 (22) ноября 1904 года — через тридцать лет после «первой», памятной премьеры! — «Борис Годунов» вновь завоевал «императорскую» сцену — при содействии Римского-Корсакова и Шаляпина, непревзойденного исполнителя партии царя Бориса. «Своею обработкой и оркестровкой «Бориса Годунова», слышанной мною при большом оркестре в первый раз, я остался несказанно доволен, — писал Римский-Корсаков. — Яростные почитатели Мусоргского немного морщились, о чем-то сожалея... Но ведь дав новую обработку «Бориса», я не уничтожил первоначального вида, я не закрасил навсегда старые фрески. Если когда-нибудь придут к тому, что оригинал лучше, ценнее моей обработки, то обработку мою бросят и будут давать «Бориса» по оригинальной партитуре»⁵³. Все же и сам Римский-Корсаков, видимо, кое о чем сожалел.

Предпринимая в 1908 году второе издание своей обработки «Бориса Годунова», он восстановил ряд сцен и эпизодов, опущенных в первом издании: рассказ Пимена о царях, сцену Бориса и царевича Федора за чертежом земли Московской, песенку про попугая и сцену Бориса с Федором и Шуйским, эпизод с курантами, сцену Самозванца и Рангони и монолог Самозванца. «Таким образом, — писал в предисловии Римский-Корсаков, — в настоящем издании

народная музыкальная драма Мусоргского является в своем полном виде, без каких-либо сокращений».

Но это утверждение не точно. Восстановленные сцены и эпизоды расширили обработку Римского-Корсакова, однако не сделали еще ее полной, а лишь приблизили ее *по материалу* к авторскому клавиру 1874 года, в котором, как уже говорилось, Мусоргский вынужден был произвести значительные сокращения. Римский-Корсаков, видимо, считал эти *вынужденные* изъятия «узаконенными» — в его обработке «Бориса Годунова», которую он называет полной, нет финала первой картины Пролога, нет рассказа Пимена о трагических событиях в Угличе, нет и сцены у собора Василия Блаженного... О существовании неопубликованной предварительной редакции «Бориса Годунова» в клавире Римского-Корсакова даже не упоминается.

Итак, новые поколения слушателей познакомились с гениальной оперой Мусоргского в музыкально-сценической обработке Римского-Корсакова. И были благодарны ему. «Борис Годунов» и в неполной транскрипции производил громадное впечатление. Опера ставилась в Москве и в Петербурге с неизменным успехом. После парижских представлений в «русском сезоне» 1908 года она быстро завоевала мировую известность.

Все это вместе с тем возбуждало естественный интерес к неизвестному *оригиналу*, к авторской редакции «Бориса Годунова». Слушая оперу в обработке Римского-Корсакова, серьезно мыслящие музыканты не могли не задуматься — что же представляет собою подлинная рукопись «Бориса» и почему она, послужив основой для столь увлекательной транскрипции, не должна жить своей, самостоятельной творческой жизнью, оставаясь за семью печатями архивов? Как ни странно на первый взгляд, но именно труд Римского-Корсакова, пробудивший интерес к подлинному «Борису», поколебал доверие к старой, укоренившейся легенде о «безграмотности» и композиторской «беспомощности» Мусоргского, о «безобразных»

крайностях его музыкально-сценического реализма. Однако не так-то легко было развеять эту ложную легенду, которая упорно распространялась одними по косному убеждению, другими — по косной привычке.

Вопрос о подлинном «Борисе» составлял капитальную часть большой проблемы творческого наследия Мусоргского — его собирания, изучения и полного восстановления. Решить эту проблему, волновавшую умы передовой музыкальной общественности, практически стало возможным лишь после Великой Октябрьской революции. По многим причинам. И прежде всего потому, что творчество гениального художника, певца жизни и борьбы народа, всем своим существом, всеми своими реформаторскими устремлениями отвечало духу *новой эпохи*. Могучая фигура Мусоргского выпрямилась, поднялась во весь свой гигантский рост.

Небезынтересно напомнить, что еще в 1920 году А. Луначарский, нарком просвещения молодой республики, выступил с боевой статьей о «Борисе Годунове» Мусоргского, назвав его первым и единственным творцом *подлинной музыкальной драмы*, возвышающимся не только над русскими оперными композиторами, но и над композиторами мира. «Две великие идеи,— писал он,— совершенно сознательно проводились Мусоргским в его творчестве. Прежде всего, он хотел быть *правдивым*, хотел быть *реалистом* в той области, которая казалась наименее для реализма доступной. С неподражаемой смелостью и гениальной свежестью требовал он от музыки — говорить конкретно и убедительно, от лица живой жизни, служить носительницей таких зрелищ, которые, из жизни выйдя, непосредственно возвращались бы в жизнь, как воспитывающая человеческие души сила... Второй идеей Мусоргского было *величие содержания*, глубина психологического проникновения, которые делали бы изображаемую им правду *многозначительной*, поднимая ее высоко над той обыденной правдой, которую мы можем встретить в жизни»⁵⁴. Выступление Луначарского с высокой характеристикой Мусоргско-

го было знаменательно — оно выражало тот энтузиазм, с которым широкие массы *новой* театральной публики встретили первые постановки «Бориса Годунова» на советской сцене⁵⁵.

В середине двадцатых годов началась деятельная подготовка полного академического издания сочинений Мусоргского по манускриптам композитора. Наконец, в 1928 году вышел первый том — клавираусцуг подлинного «Бориса Годунова», включавший *все* рукописные материалы оперы, тщательно собранные и воедино сведенные редактором издания П. Ламмом. Одновременно вышла авторская партитура «Бориса». В том же году (16 февраля) на сцене Ленинградского государственного академического театра оперы и балета (б. Мариинского, ныне Кировского) сделан был первый опыт восстановления народной музыкальной драмы Мусоргского в полной авторской редакции. В этой постановке прозвучала и никогда ранее не исполнявшаяся картина у собора Василия Блаженного (дирижировал спектаклем В. Дранишников).

Открытие подлинного «Бориса» и — шире — подлинного Мусоргского было поистине ошеломляющим. И все же его *признание* в музыкально-театральных сферах завоевывалось с боями. Нашлось немало староверов, упорно сопротивлявшихся восстановлению авторского замысла, полной авторской редакции «Бориса Годунова». В середине двадцатых годов разгорелась острая дискуссия. Поборники возрождения первородной мощи «Бориса» столкнулись с приверженцами охранительной традиции, пытавшимися оживить старую и, казалось, усопшую легенду о «технической беспомощности» Мусоргского, о пресловутой «корявости» его языка и т. д. — Зачем возрождать несовершенную авторскую редакцию оперы, вопрошали они, когда существует совершенная редакция Римского-Кореакова? И надо ли восстанавливать в опере сцены и эпизоды, которые были в свое время исключены с согласия самого Мусоргского?.. На это убедительно и просто ответил Луначарский, не оставшийся равнодушным к спорам во-

круг «Бориса»: «Освобожденные народы СССР,— писал он в 1926 году,—имеют право знать, что завещал им Мусоргский в своих рукописях и что в них задушила цензурная стихия, что в них истончила, ослабила, отбросила изящная рука мастера, делавшая со всей любовью неуклюжему, титаническому сыну своего народа прическу и туалет, учившая его манерам, с которыми можно хоть как-нибудь показаться в свет. Восстановление первоначального замысла Мусоргского есть наш общественный долг, и я совершенно убежден, что за исполнение этого долга гениальнейший из русских композиторов заплатит нам самым волнующим наслаждением»⁵⁶.

Жизнь подтвердила проницательность этого суждения. И хотя споры еще продолжались и в пылу полемики, как обычно, высказывались крайние, взаимоисключающие взгляды, а порой и несправедливые, необоснованные обвинения и по адресу Мусоргского, и по адресу Римского-Корсакова (которому приписывали предвзятое, нарочитое стремление «исказить» авторский замысел оперы),— первородная мощь подлинного «Бориса Годунова» была открыта, великое произведение возвращено народу. Это открытие, вызвавшее громадный интерес общественности, оказало обновляющее воздействие на развитие современной музыки и способствовало углубленному изучению творчества Мусоргского (не упоминая здесь многих работ, подчеркнем важную роль научных публикаций П. Ламма и критико-эстетических исследований Б. Асафьева, раскрывшего новаторскую сущность реализма музыкальной драматургии Мусоргского).

В 1939—1940 годах Дм. Шостакович заново инструментовал по автографам всю композицию «Бориса Годунова», включая обе авторские редакции оперы — предварительную и основную. Строго следуя общему замыслу и конкретным творческим намерениям Мусоргского, бережно сохраняя в неприкосновенной чистоте образный строй его музыкальной речи, Шостакович органично воссоздал оркестровую драматургию «Бориса» (авторская партитура не

полна и не во всем совершенна). Замечательный труд крупнейшего мастера современности, убежденного последователя заветов Мусоргского, обозначил завершающий этап борьбы за творческое возрождение народной музыкальной драмы во всей ее полноте, во всем ее суровом величии.

Более полувека полная рукопись «Бориса Годунова» оставалась почти неизвестной. Да и после того, как она была опубликована, понадобилось еще немало времени и усилий, чтобы это гениальное сочинение утвердилось в авторской редакции на театре. Не прав ли был Флобер, замечая, что талант признают только тогда, когда он помимо вас достигнет успеха, и нужны тысячи снарядов, чтобы завоевать Фортуну...



Ф. Шаляпин в роли Бориса Годунова
Работа худ. А. Головина

Глава вторая

ОПЕРА И НАРОД

Я разумею народ как великую личность, одушевленную единою идеею. Это моя задача. Я попытался разрешить ее в опере.

Мусоргский

Что приковало творческое воображение Мусоргского в пушкинском «Борисе Годунове»? — Трагедия народа в одну из самых драматических эпох его истории и шекспировский размах в изображении человеческих характеров и страстей. Это обусловило формирование замысла Мусоргского; это и породнило его оперу с драмой Пушкина, хотя первая отнюдь не является привычным «музыкальным переложением» второй.

Задача, которую ставил перед собою композитор, требовала новаторского решения. Приступая к «Борису», Мусоргский пытливо вникал в самую суть, в самое существо того, что намеревался воплотить в музыкально-сценической композиции оперы. Замысел, рожденный глубоким изучением пушкинской трагедии и коренившийся в ней, получил самостоятельное развитие, раздвинувшее грани литературного

источника, открывшее идейный кругозор народной музыкальной драмы.

Мусоргский не переделал, а перевоплотил пушкинскую трагедию в опере, возвысив свободолобивую мысль поэта и придав музыкально-драматургической концепции «Бориса» остро современное звучание («прошедшее в настоящем»). Обращаясь к Пушкину как к своему великому современнику, Мусоргский создал художественное произведение, новое по замыслу, по жанру и по форме, стало быть, во многом отличное от литературного источника и в то же время близко родственное ему по духу, по существу идейного содержания. Вот что проглядели критики, «обличавшие» композитора в том, что он опустил в опере добрую половину сцен подлинника, использованные же сцены самовольно перестроил, да еще присочинил к ним новые, сочетая собственные «вириши» с волшебными стихами поэта, и т. д. и т. п.

Глубина воплощения драмы в опере измеряется не числом воссоздаваемых сцен и персонажей и не буквальной точностью воспроизводимого музыкою текста; «горе тем, кому блажь придет взять Пушкина или Гоголя только как текст!» — говорил Мусоргский¹. Этим он нисколько не противоречил собственному опыту работы над «Женитьбой». Напротив, подтверждал его правомерность. Претворяя в музыке жизненную прозу (а не только текст) гоголевской комедии, он постиг тончайшие изгибы живой человеческой речи, прочно овладел мастерством *интонационной индивидуализации* музыкально-сценических образов и характеристик (см. главу «Рубикон»). Опыт драматической прозы в музыке получил разностороннее, творчески свободное применение в широких масштабах народной музыкальной драмы. Жизненная правда музыкально-сценического воплощения характеров, «тончайших черт природы человека и человеческих масс» определила глубину и силу выразительного раскрытия пушкинской трагедии в опере.

«Создавая своего «Годунова», — писал Пушкин, — я размышлял о трагедии, но если б я вздумал на-

писать предисловие, то вызвал бы скандал. Это, быть может, наименее понятый вид произведений. Законы старались обосновать на правдоподобии, а оно-то именно исключается самой сущностью драмы...». Пушкин требовал в трагедии прежде всего правды характеров и положений. Размышляя о назначении трагедии, он подчеркивал ее народность. «Что развивается в трагедии? какая цель ее? Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная»². Все это как нельзя более соответствовало взглядам Мусоргского на оперу — народную музыкальную драму. Его «Борис» и его «Хованщина» — гениальное воплощение судьбы народной, судьбы человеческой.

Пушкина обвиняли в «рабском следовании Карамзину»³. Мусоргский своей композицией «Бориса Годунова» показал всю несостоятельность подобных обвинений. Он творчески предвосхитил то, что много лет спустя установила историческая наука: «Разница между точкой зрения Пушкина и Карамзина заключается не в психологической характеристике Бориса, а в том социальном плане, в котором разворачивалась его личная трагедия. У Карамзина Борис был сам героем своей трагедии; у Пушкина героем трагедии был народ»⁴. Именно так — в отличие от многих своих современников — толковал трагедию Пушкина Мусоргский, вдумчивое изучение которой и подсказало ему необычайную по смелости и повизне задачу оперы-драмы. Он чутко воспринял глубокий смысл тех «тонких намеков», которыми, по выражению поэта, наполнена его трагедия и которые «надо понимать — это неперменное условие»⁵. Мусоргский гениально развил мысль, затаенную в недрах пушкинской трагедии, обнажил ее социальную, политическую остроту.

В драматических коллизиях бурной эпохи — впервые на оперной сцене — предстал народ как главное действующее лицо истории, как великая личность, одушевленная единою идеею — идеею борьбы против исконного зла, против рабства, насилия и произвола. Предстал во всей своей реальности, — правдиво

И радостно народ как восток восстал, и восток
и восток восток. И восток восток. И восток восток.
и восток восток.

Вам же восток восток и восток восток.
Восток восток. И восток восток. И восток восток.
и восток восток.

М. Мусоргский

В. Восток

Посвящение Мусоргского. Факсимиле

рисую жизнь народа, Мусоргский не льстил ему, ни в чем не приукрасил его, нигде не приподнял на «оперные котурны». Он воссоздал живой, человеческий образ страждущего народа в тяжелых условиях борьбы, исторгающей из его груди и горький стон, и буйный смех, и жалобные мольбы, и яростный клич восстания.

Углубленная характеристика роли народа (в сопоставлении с ролью Самозванца, как «третьей силы» в зарождении смуты) рельефно оттенила сумрачный облик царя Бориса, двойственность его души, терзаемой «трагедией совести». Мусоргский, вслед за Пушкиным, принял версию Карамзина об убийстве царевича Димитрия в Угличе. Но он еще решительнее, чем Пушкин, отверг наивную концепцию Карамзина, усматривавшего в трагедии Бориса промысел божий, карающий царство за злодеяние царя.

Мусоргский толковал трагедию царя Бориса как драматическую неизбежность напряженной борьбы социальных сил, исход которой решался стихийным движением народа. При всех своих благих помыслах и стремлениях Борис остается чуждым народу и тайне страшится народа, который именно в нем,

в «царе Ироде», видит причину своих страданий и бедствий. Такова главная коллизия, концентрирующая развитие драмы. Мусоргский предельно обострил ее, выдвинув на первый план народ, как действенную силу в сложной борьбе. В этом отношении он пошел *дальше* Пушкина, показав народ шире, полнее, разностороннее — в нарастающей динамике проявлений его характера: от безучастной подавленности (Пролог) к активному протесту (Сцена у Василия Блаженного) и, наконец, к стихийному восстанию (Кромы). Неумолимая логика политических событий смутной эпохи обнажила и трагедию царя Бориса. И тут, развивая мысль Пушкина, Мусоргский сумел воссоздать правду истории, правду сильного человеческого характера, раздираемого мучительными противоречиями.

В царственном облике Годунова он изобразил умного, властного, опытного правителя, радеющего о государстве, и в то же время — раба своих страстей. Мусоргский не погрешил против истины, раскрывая трагедию совести как психологическое наполнение образа царя, ненавистного народу. Преступление в Угличе осталось до конца нерасследованным; прямых улик против Годунова не сохранилось. Однако же не случайно народная молва упорно называла убийцею Бориса, и страшное обвинение народа безоговорочно закреплено было современными летописцами. Для проникательного художника — в свете *социальной* биографии царя Бориса — это значило больше, чем путанные сообщения посланной в Углич следственной комиссии.

Не прельщаясь сомнительным правдоподобием, Мусоргский основывался в драматургической концепции «Бориса Годунова» на правде истории, правде характеров и положений. Он верно понял роковую двойственность натуры Бориса, что подтвердили и позднейшие исторические исследования. «Борис принадлежал к числу тех злосчастных людей,— писал В. Ключевский,— которые и привлекали к себе, и отталкивали от себя,— привлекали видимыми качествами ума и таланта, отталкивали незримыми, но чуемы-

ми недостатками сердца и совести. Он умел вызывать удивление и признательность, но никому не внушал доверия; его всегда подозревали в двуличии и коварстве и считали на все способным. Несомненно, страшная школа Грозного, которую прошел Годунов, положила на него неизгладимый печальный отпечаток». Говоря о вероятном участии Бориса в углицком злодеянии, В. Ключевский отметил: «Так решила молва, и на этот раз неспроста. Незримые уста понесли по миру эту роковую для Бориса молву. Говорили, что он не без греха в этом темном деле, что это он подослал убийц к царевичу, чтобы проложить себе дорогу к престолу. Современные летописцы рассказывали об участии Бориса в деле, конечно, по слухам и догадкам. Прямых улик у них, понятно, не было и быть не могло: властные люди в подобных случаях могут и умеют прятать концы в воду. Но в летописных рассказах нет путаницы и противоречий, какими полно донесение углицкой следственной комиссии. Летописцы верно понимали затруднительное положение Бориса и его сторонников при царе Федоре: оно побуждало бить, чтобы не быть побитым. Ведь Нагие не пощадили бы Годуновых, если бы воцарился углицкий царевич. Борис отлично знал по самому себе, что люди, которые ползут к ступенькам престола, не любят и не умеют быть великодушными... Во всяком случае трудно предположить, чтобы это дело сделалось без ведома Бориса...»⁶.

Историческая и психологическая обоснованность творческой концепции Мусоргского, верность изображенных им характеров эпохи несомненна. Он не мог располагать исчерпывающими фактическими данными и материалами. Но он обладал проницательным даром гениального художника. В столкновении противоборствующих сил смутного лихолетья он сумел понять и внутренние противоречия стихийного народного движения, и драматическую неизбежность трагедии царя Бориса. Но и это еще не все. Опираясь на Пушкина, Мусоргский углублялся в историю, постигал ее дух и смысл не ради того только, чтобы воспроизвести в художественных образах правду бурной исторической

эпохи. Он «вопрошал и допрашивал прошедшее, чтобы оно объяснило нам наше настоящее и намекнуло нам о нашем будущем»⁷. Он последовательно расширял *поле борьбы* в народной музыкальной драме, динамизируя и устремляя ее развитие к новому, гигантскому эпилогу *Под Кромами*.

Острую социально-историческую антитезу — народ и царь — Мусоргский решал в духе революционной идеологии шестидесятых годов (под несомненным воздействием учения Чернышевского о крестьянской революции). И это органически связывалось с замыслом Мусоргского, с формулированной им задачей показать в опере «народ как великую личность, одушевленную единою идеею». Высшей кульминацией напряженнейшего развития оперы явилась Сцена под Кромами, заревом стихийного крестьянского восстания и вещим пророчеством Юродивого осветившая драму народа и катастрофу царя, «судьбу народную, судьбу человеческую». Такой сцены у Пушкина нет и быть не могло. Но повод для нее все же был; он таился в знаменитом многозначительном окончании пушкинской трагедии: *народ безмолвствует*. В этом безмолвии народа Белинский слышал «страшный, трагический голос новой Немезиды, изрекающей суд свой над новою жертвою — над тем, кто погубил род Годуновых...»⁸. Мусоргский услышал страшный, затаенный гнев народа, готовый разразиться грозой стихийного мятежа.

*

Идейно-творческая концепция оперы-драмы Мусоргского сложилась в процессе его работы, охватывающей обе редакции «Бориса Годунова» (предварительную и основную). Каждая сохраняет самостоятельное художественное значение; вместе с тем обе составляют неразрывное *единство* воплощения большого замысла в его *развитии*. Поэтому оставим в стороне отвлеченный спор о том, какая из двух редакций «Бориса» лучше, которой следует отдать предпочтение. Одна не заменит другую (достаточно напомнить,



Мусоргский. 70-е годы

что в предварительной редакции оперы нет всего Польского акта и Сцены под Кромами; в основной редакции «упразднена» Сцена у собора Василия Блаженного, сделаны и другие вынужденные купюры). Органичное сочетание обеих редакций, с бережным раскрытием всех вынужденных купюр, воссоздает целостную композицию оперы-драмы. Эта работа была выполнена П. Ламмом, собравшим воедино все автографы Мусоргского и восстановившим полный клavier подлинного «Бориса Годунова». Аутентичный клavier «Бориса» с максимальной точностью воспро-

изведен в оркестровой партитуре Дм. Шостаковича. Вот общие очертания монументальной музыкально-драматической композиции, объединяющей все, что задумано и сочинено было Мусоргским в процессе его работы над «Борисом Годуновым»:

Пролог

Первая картина. Двор Новодевичьего монастыря под Москвою (с восстановленной заключительной сценой).

Вторая картина. Площадь в Кремле московском (Венчание на царство).

Первое действие

Первая картина. Ночь. Келья в Чудовом монастыре (с полностью восстановленным рассказом Пимена).

Вторая картина. Корчма на Литовской границе.

Второе действие

Царский терем в московском Кремле (два законченных варианта всего действия на выбор: предварительная и основная редакции).

Третье действие

Первая картина. Уборная Марины Мнишек в Сандомирском замке.

Вторая картина. Замок Мнишек в Сандомире. Сцена у фонтана.

Четвертое действие

Первая картина. Площадь перед собором Василия Блаженного в Москве. (Из предварительной редакции.)

Вторая картина. Грановитая палата в Кремле.

Лесная прогалина *под Кромами*. (При первой постановке «Бориса» в 1874 году эта картина давалась как пятое действие.)

Таким образом, обе редакции «Бориса Годунова» естественно сочетаются — сливаются в общей композиции, восполняя и закрепляя ее идейную целостность, ее драматургическое единство.

Музыка народной драмы захватывает вас с самого начала, с первых тактов оркестровой прелюдии и держит в напряжении до последних тревожно замирающих звуков заключительной песни Юродивого...

Первую картину *Пролога* предваряет авторская ремарка — точное описание сцены и характеристика психологического состояния народной толпы: «Двор Новодевичьего монастыря под Москвою, обнесенный оградой с башенками. Вправо, ближе к середине сцены, выступом, большие монастырские ворота под навесом. При поднятии занавеса народ, небольшими кучками, собирается на монастырском дворе перед стеною; движения народа вялы, походка ленивая. Через сцену проходят бояре (впереди князь Василий Иванович Шуйский) и, обмениваясь поклонами с народом, пробираются в монастырь. Когда бояре скрылись в монастыре, народ начинает бродить по сцене. Иные, преимущественно женщины, заглядывают за ворота монастыря; другие шепчутся, почесывая в затылке. Входит Пристав, завидя его в монастырских воротах, народ собирается в сплошную толпу и стоит неподвижно: женщины — склоняя щекою на ладонь, мужчины — с шапками в руках, скрестив руки на поясе и понуря голову»⁹. Рельефная обрисовка сценической ситуации, данная Мусоргским, непосредственно связывается с оркестровым вступлением, роль которого, однако, отнюдь не ограничена иллюстративной, образительной задачей.

Это краткое симфоническое вступление увертюрой не назовешь. Но сказано в нем больше, чем в иной оперной увертюре, и сказанное *выражено* с той муд-

рой простотой, которая открывает в локальном образе глубину жизненного обобщения. Такова выразительная мощь проникновенной темы-мелодии народного склада (натуральный *cis-moll*), составляющей основу оркестрового вступления:



Протяжная, сосредоточенно задумчивая русская тема, интонируемая (в первом проведении) угрюмым унисоном фаготов, воспринимается как эпиграф к опере, как мысль, обращенная в даль драматических событий истории. (Заметим в скобках, что Римский-Корсаков в своей оркестровой обработке «Бориса» прибавил здесь к фаготам английский рожок, придав теме чуждый ей *сказочный* колорит.) В сжатом вариантно-симфоническом развитии тема, затаившая в себе бог весть сколько чувств и дум народных, приобретает широкий размах, обрастает контрастными попевами и подголосками, динамизируется, преобразуется. Музыка звучит печально и грозно, горестно и горделиво, робко и гневно...

В ней слышится некрасовское:

Ты и убогая,
Ты и обильная,
Ты и могучая,
Ты и бессильная,
Матушка Русь!..

В интонационной драматургии развертывания песенной темы возникает образ единый и многозначный, органично связанный с началом *действия* народной музыкальной драмы и в то же время воплощающий глубокую мысль о родине, о судьбах ее. Вдохновенная мелодия вступления — это, по тонкому замечанию Б. Асафьева, «стебель напева, из которого начала расти музыка дальше, больше, глубже, слой за слоем»¹⁰. Наблюдение дальновидное: из интонаций и по-

певок первоначальной мелодии выросли, развились, сложились в музыкально-сценическом движении драмы разнохарактерные темы (в том числе и песня Варлаама «Как во городе было во Казани», и тоскливый напев Юродивого, и буйный хор вольницы «Расходилась, разгулялась...»).

В первой картине Пролога Мусоргский сконцентрировал содержание двух сцен пушкинской трагедии: второй — Красная площадь и третьей — Новодевичий монастырь. Вместе с тем он усилил социальное звучание картины, внося ряд новых эпизодов, предвещающих назревание скрытого конфликта драмы.

При поднятии занавеса «народ толпится на площади» перед Новодевичьим монастырем. Голь, нищета, подневолье. Суровым отблеском музыки вступления освещено внутреннее состояние этой разноликой толпы, насильно согнанной сюда со всех концов Московии, чтобы бить челом Борису, просить его на царство¹¹... Из музыки вступления резким штрихом выделяется мотив (противосложение песенной теме), словно искаженный тупостью насилия,— в воротах монастыря показывается пристав с дубинкой. «Мотив принуждения» — лаконичная и точная его характеристика:



Этого персонажа нет в означенных сценах Пушкина. Между тем в первой картине оперы ему отведена хоть и малая, но немаловажная роль. Он — слепое олицетворение полицейской власти, ненавистой на-

роду. С самого начала, в первом же эпизоде картины, появление пристава вызывает враждебную настороженность притихшей толпы. Свирепым окриком он понуждает ее, угрожая дубинкой, пасть на колени и слезно молить «боярина-батюшку» принять царство. Образ народа, забитого и униженного, звучит в заунывном хоре «На кого ты нас покидаешь...» (натуральный *f-moll*), мелодия которого интонационно родственна теме оркестрового вступления, а заключительные причитания («Отец наш...») заставляют вспомнить безысходно-печальный, стонущий рефрен «Колыбельной Еремушки» (клавир, стр. 5—7; ср. пример 69).

Примечательно, что в тексте хора имя Бориса не упоминается вовсе. Музыка стихийно выражает чувство подневольной тоски. Слова же обращены к «боярину-батюшке», а кто он, этот «кормилец-батюшка», которого прочат на царство,— народу неясно. И как тонко, психологически верно раскрывается все это Мусоргским в музыкально-сценическом развитии картины! Вот пристав отошел, смолкают причитания, завязывается беседа. В толпе выделяются отдельные фигуры и группы мужиков и баб, метко очерченные интонационной характерностью народного говора. Они пытаются выяснить смысл происходящего. Группа мужиков обращается к рослому парню: «Митюх, а Митюх, чево орем?» — Митюх: «Вона! почем я знаю!». — Другая группа мужиков (рассудительно): «Царя на Руси хотим поставить!». Тут в разговор вступают бабы, и простодушная беседа наполняется бойким гомоном, терпким народным юмором, шумными препирательствами (клавир, стр. 8—11). Снова показывается пристав, снова звучит «мотив принуждения», и толпа застывает в «прежней неподвижности». Размахивая дубинкой, пристав злобно напирает на толпу. И после кратких реплик народа — и жалобных и насмешливых («Не сердчай, Микитич, не сердчай, родимый! — Только поотдохнем, заорем мы снова. — И вздохнуть не даст, проклятый») — возобновляется хор с причитаниями «На кого ты нас покидаешь...» (теперь в *fis-moll* — квинта к *cis*, основной то-

нальности картины). Хор звучит «во всю мочь», словно подхлестываемый остиной ритмической фигурой «мотива принуждения» (в оркестре). Толпа голосит ожесточенно, с завываниями, переходящими в «великий вопль» (клавир, стр. 14—18). Внезапно все обрывается появлением думного дьяка Щелкалова.

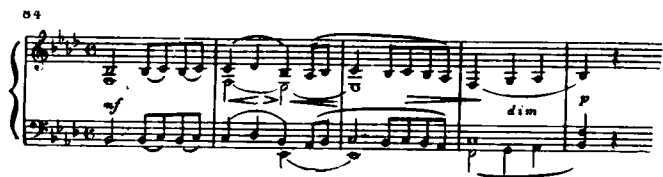
Его обращение к народу характеризует музыка, исполненная скорбной торжественности (*es-moll* — *Es-dur*). Это речь «вестника» в трагедии, сознающего и важность момента и неутешительность своего сообщения. «Неумолим боярин... Печаль на Руси безысходная...». Эмоциональная сдержанность музыки монолога усиливает внутреннюю напряженность ее медлительного развертывания. Интонационно-гибкий речитатив Щелкалова оттеняется сумрачными гармониями сопровождения. На словах «Ко господу сил припадите...» в оркестре возникает и разрастается скорбная мелодия — предвестье драмы Бориса:



Молитвенно-просветленное заключение монолога («и озарит небесным светом...», *Es-dur*) усугубляет чувство смутной тревоги. Народ в недоумении (ремарка Мусоргского).

Издали доносится древний религиозный напев. Приближаются калики перехожие, предрекая Руси

тяжелые испытания: «Ангел господень миру рек: Поднимайтесь, тучи грозные. Неситесь на землю русскую!». Народ прислушивается к пению «странников божьих», стараясь уловить тайный смысл их проповеди: «Облекайтесь в ризы светлые, поднимайте иконы владычицы. И со Донской и со Владимирской грядите царю во сретенье...» (дорийский напев хора):



Сцены калик — «божьих странников» у Пушкина нет. Она введена Мусоргским так же, как и следующая, завершающая картину народная сцена, исключенная в основной, но, к счастью, сохранившаяся в предварительной редакции «Бориса Годунова»¹². Эта сцена (вынужденность ее изъятия несомненна) — одно из мудрых постижений новаторской драматургии Мусоргского. По форме она логично *заканчивает* композицию картины своеобразной репризой (возвращение исходного тематизма в новом развитии); по смыслу — *размывает* действие оперы, правдиво и тонко вырисовывая внутреннюю противоречивость психологического состояния подневольного народа перед лицом надвигающихся событий.

Мусоргский, конечно, не случайно, и менее всего ради колорита, вывел калик переходящих в первой картине Пролога. Он показал в них мрачную силу, которую пользовались власть имущие для воздействия на сознание обездоленных масс. И тут Мусоргский опирался на свидетельства историков и летописцев, указывавших, что перед «избранием» Бориса по Москве и по другим городам вербовались агенты и монахи из монастырей, подбивавшие народ просить его «всем миром» на царство¹³. Ко всякого рода «божьим людям», смиренным паломникам народ относился с детски наивной почитательностью.

Проповедь калик перехожих вызвала в толпе народа новые сомнения и раздумья. Дубинка пристава понуждала голосить слезные причитания «боярину-батюшке», туманная речь думного дьяка призывала молиться. О чем же толковали божьи странники?..

Поворот к заключительной сцене обозначен остро-выразительным штрихом интонационной драматургии. Едва калики перехожие скрылись за воротами монастыря, в оркестре возникает печальный мотив темы вступления к Прологу (пример 81). Сразу после As-dur'ного окончания хора калик — глубоким ладовым контрастом — мотив звучит в a-moll, замирая на вопросительной интонации:



Музыка этой краткой интерлюдии, как внезапно мелькнувший луч, освещает внутреннее состояние толпы народа. Неясная и неотвязная мысль ищет ответа. В толпе выделяются две группы беседующих мужиков. Одна обращается к тому же Митюхе: «Слышал, что божьи люди говорили?». Озадаченный Митюха силится припомнить, но безнадежно путается — темный смысл их предречений ему непонягнен. Другая группа многозначительно напоминает зов калик перехожих: «Облекайтесь в ризы светлые... вы грядите к царю во сретенье». В толпе недоуменье: «Царю? Какому царю?» — «Как какому? А Борису...». Оживленная беседа, готовая перейти в спор, построенная в музыке на вариационной разработке темы калик. Однако до спора дело не доходит. Беседу грубо прерывает пристав (снова «мотив принуждения»), объявляя народу указ от бояр — завтра быть в Кремле.

Сгущаются сумерки тревожного дня. Народ медленно расходится, перебрасываясь последними фразами с горькой иронией: «Вона! За делом собирали...

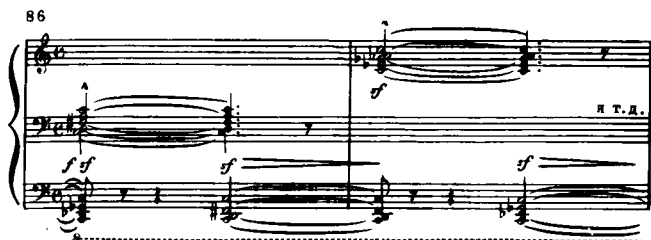
А нам-то что. Велят завывать, завоем и в Кремле. Для ча не завывать...». В оркестре звучит первоначальная *cis-moll'*ная тема вступления (соло кларнета на тремоло струнных). В завершающем изложении-развитии облик темы тонко преформируется, видоизменяется — иным характером движения, иной тембровой окраской, иными гармониями и выразительными оттенками. Неожиданно рядом с темой вновь возникают отголоски напева калик переходящих и растворяются в затухающих интонациях все той же протяжной, скорбно-задумчивой мелодии вступления.

До сих пор еще в практике многих оперных театров заключительная сцена первой картины «Бориса» опускается (такова живучесть косных традиций). Между тем эта сцена — неотторжимое звено в драматургии сочинения. Концентрируя и обобщая действие первой картины, она обнажает антитезу — народ и царь — и тем самым подготавливает развитие основного конфликта музыкальной драмы. И именно эта сцена разъясняет смысл следующей, *второй картины* Пролога (В Кремле московском), где народ «орет славу» коронованному Борису.

Картина венчания на царство развернута во всем блеске официальной парадности. Площадь в Кремле, опоясанная громадой храмов и царских теремов. Спснутая между соборами толпа народа. Торжественный колокольный звон. Шествие бояр, духовенства и стрельцов. Трубачи и хор славы царю «во сретенье». Перед нами не ликование всенародного праздника, а неподвижное благолепие парадной церемонии, в которой народ участвует по принуждению.

Но есть в этом тяжелом благолепии некая «гипнотическая» сила древнего *обряда*. И ею превосходно воспользовался Мусоргский в музыкально-драматургической композиции сцены коронации. Грандиозный трезвон, открывающий царское шествие, служит организующим началом сцены и в то же время — декоративным контрастом подневольному хору славы. Торжественный колокольный звон, со всеми его за-

тейливыми переливами и переборами, построен на неподвижной гармонии двух «вибрирующих» созвучий —



— что создает впечатление застывшей мощи. О звукоизобразительном мастерстве воспроизведения перекликающихся звуков (в оркестре и на сцене) говорить не приходится — оно самоочевидно.

Хор славы, основанный на традиционной величальной теме («Уж как на небе солнцу красному...», C-dur), разработан скупой. Стремясь к психологической правде выражения, Мусоргский придал этому хору суровую аскетичность одноцветного звучания. Народ славит Бориса поневоле; все же он еще смутно надеется, что, быть может, с избранием нового царя наступит облегчение. Вовлеченный в парадный обряд коронации, он старательно «орет» славу, вступая и умолкая по знаку Шуйского, главного распорядителя торжества...

Удивительное сочетание декоративности и психологизма составляет особенность музыкальной драматургии этой картины.

Центральное место в ней занимает монолог царя Бориса. Он величаво возвышается на картинно-статическом фоне торжества коронации. У Пушкина Борис произносит свою первую речь в Кремлевских палатах перед патриархом и боярами (четвертая сцена):

Ты, отче патриарх, вы все, бояре,
Обнажена моя душа пред вами:
Вы видели, что я приемлю власть
Великую со страхом и смиреньем.
Сколь тяжела обязанность моя!

В опере Борис выступает с паперти собора на площади — перед «всем народом». Первый его выход начинается *внутренним монологом* «Скорбит душа...», и первые же его слова, выражающие тайную тревогу зловещего предчувствия, звучат трагическим противоречием торжественной обстановке пышного обряда венчания на царство:

Скорбит душа!
Какой-то страх невольный
Зловещим предчувствием
Сковал мне сердце.

Слова эти обращены внутрь, к самому себе, а не к народу, но вызваны они затаенной думой о народе, тревожащей сознание Бориса. То, что в пушкинских строфах дано лишь тонким намеком — «..приемлю власть великую со страхом и смиреньем», — рельефно подчеркивается средствами *музыкальной драматургии*, вырисовывающей облик трагического героя в первом же его монологе. Мусоргский мудро избирает новую сценическую ситуацию, точно соответствующую его смелому замыслу.

Народ и царь на площади. Грандиозная звуковая панорама коронации и скорбная сосредоточенность раздумья Бориса. В этом, поистине шекспировском, сопоставлении завязывается узел психологических противоречий народной музыкальной драмы.

Монолог краток. По форме лапидарен. Тем острее воспринимается напряженность выраженного в нем душевного состояния героя. Музыка стократ усиливает драматизм сценической ситуации. В гулкой тишине звучит сумрачно-величаявая тема раздумья Бориса:

87 *Meno mosso*
Борис:

Скор.бит ду ша! Ка.кой-то страх не



После безраздельно господствовавшего C-dur'a (колокольный звон и славление) — «колеблющийся» c-moll (переменный лад c—Es). Интонация скорбного вздоха, выразительно оттененная аккордом шестой минорной ступени. Ниспадающая линия речитатива, окрашенная темным тембром оркестровки (фаготы в низком регистре при словах: «Зловещим предчувствием сковал мне сердце»). Начальная тема — импульс развития, раскрывающего столь же простыми средствами сложный эмоционально-психологический строй монолога. Борис возносится мольбою ввысь («О, праведник, о, мой отец державный!...»), прося на власть священное благословенье. Интонации темы распыляются в мягко тремолирующих гармониях, образуя дрожащий звуковой нимб (струнные и дерево в верхнем регистре). Когда же Борис, все в том же молитвенном настроении, смиренно произносит слова присяги — «Да буду благ и праведен, как ты; да в славе правлю свой народ», — в оркестре возникает смутный облик темы вступления к Прологу (клавир, стр. 44).

Клятва выпрямляет фигуру Бориса. Обряд заканчивается: «Теперь поклонимся почившим властителям Руси...». Мрачный колорит монолога проясняется; в музыке — неторопливый поворот к торжественному C-dur'у. Властно, «с царственным величием» (ремарка Мусоргского) звучат заключительные слова самодержца, обращенные ко всем окружающим: «А там — сзывать народ на пир, всех, от бояр до нищего слепца...». Царское шествие медленно движется к Архангельскому собору, вснь сопровождаемое великим трезвонном и кликами толпы...

Венчание Бориса на царство состоялось 1 сентября 1598 года. Пять лет прошло с тех пор. В эти тревожные годы назревали события, бурно нарастающее разворачивание которых потрясло московское государство. О них пойдет рассказ в опере. Пролог — экспозиция народной музыкальной драмы. Первое действие — ее начало.

Картина первая. 1603 год. Келья в Чудовом монастыре. Ночь. Пимен пишет перед лампадой. В углу спит инок Григорий.

Мерно-покойное течение музыки сказа («бесконечная» инвенция виол) — оживающие страницы летописи времен:

86

88 Медленно, спокойно



В сфере эпического повествования покоится строгий речитатив Пимена (с «отсвечивающими» в нем интонациями памятной темы вступления к Прологу).

Еще одно, последнее сказанье —
И летопись окончена моя...

Характер Пимена в опере — совершенное воплощение образа пушкинского летописца. «В нем собрал я черты, — писал поэт, — пленившие меня в наших старых летописях: простодушие, умилительная кро-тость, нечто младенческое и вместе мудрое, усердие, можно сказать, набожное к власти царя, данной им богом, — совершенное отсутствие суетности пристра-

тия — дышат в сих драгоценных памятниках времен давно минувших...»¹⁴. Так рисует Пимена и Мусоргский, чутко интонируя вдохновенные стихи Пушкина в широко распетом речитативе и концентрируя музыкально-сценическую характеристику летописца в переменчивом претворении простодушной темы:



В ее хоральном, «иконописном» начертании видится кроткий задумчивый лик Пимена, освещенный тусклым мерцанием лампы. Эта выразительная тема зарождается в оркестре из начального мерного движения музыки моносцены в момент сосредоточенного раздумья Пимена («На старости я сызнова живу; минувшее проходит предо мною...»). Далее она приобретает значение лейт-темы летописца, но, разумеется, не в вагнеровском понимании отвлеченного звуко символа — сохраняя свою интонационную характерность, тема свободно развивается, видоизменяется, и ее трансформации, наполняющие образ живым дыханием истории, дают впечатление «скользящих по лику старца отражений его дум и речей»¹⁵. Образ Пимена объективизируется музыкою; музыкою же раскрывается в нем глубокая психологическая правда.

Повествование старого летописца, завершающего свой безымянный труд, отрешено от суетности пристрастия. Не мудрствуя лукаво описывает он события минувших лет. Но он вовсе не безразличен к тому, о чем повествует. В «безымянных» сказаниях старца отражено мнение народное. И этим обусловлен скрытый пафос его речей.

В моносцене, окутанной мерным течением музыки сказа, строгая тема выделяет облик Пимена, смиренный и покойно-величавый. Таким он представляется



«Борис Годунов». Париж, 1908 — Петербург, 1911.

Сцена в келье.

Декорация А. Головина

проснувшемуся Григорию — на той же теме (D-dur) построен его речитатив: «Как я люблю его смиренный... вид...». Он рассказывает Пимену о своем тревожном сне. Следует диалог старца с иноком, а затем рассказ о царях. Лейт-тема Пимена обретает метафорическую подвижность. Видоизменяясь, она драматизирует тон и смысл повествования, выразительно окрашивает интонационный строй сдержанной речи летописца, изнутри освещая черты его облика.

В диалоге она звучит картинным напоминанием шумной юности Пимена («Мне чудятся то буйные пиры, то схватки боевые», E-dur, воинственный взмах оркестра) — и *отраженно* возникает в реплике честолюбивого Григория: «Зачем и мне не тешиться в боях, не пировать за царскою трапезой?..»; причем здесь же, в речитативе возбужденного инока, зарождается — как тайное предчувствие — интонационный абрис темы убитого царевича Димитрия:

Умеряя суетные порывы тщеславной души Григория, Пимен начинает рассказ о царях¹⁶:

Помысли, сын, ты о царях великих:
 Кто выше их? (Единый бог!..) И что же?
 О, как часто, часто они меняли
 свой посох царский, и порфиру,
 и свой венец роскошный
 на иноков клобук смиренный...

И в этом многозначительном рассказе ведущую роль играет лейт-тема летописца. Она выступает степенно, строго, «красной строкой» повествования («Помысли, сын...», As-dur). Но в первом же эпизоде, на протяжении шестнадцати тактов, тема дважды преобразуется, контрастом светотени углубляя смысл речи Пимена. Внезапным ладовым сдвигом (при словах «Кто выше их? и что же...») тема повергается из торжественного As-dur в сумрачный es-moll, глухо звучит и дробится в напряженном движении («...как часто, часто они меняли свой посох царский...») и, едва стихнув, возрождается «просветленная» в G-dur («... на иноков клобук смиренный...»).

Музыка вступительного эпизода, насыщенная выразительно контрастным развитием лейт-темы летописца, служит и обобщающим началом, и психологической настройкой повествования, к которому жадно прислушивается Григорий¹⁷. Пимен вспоминает Грозного, с умилением говорит о богомольном Федоре («Он царские чертоги преобразил в молитвенную келью...») и о «чуде», свершившемся в час его кончины. Тема вновь и вновь преобразуется, озаряя рассказ старца мягким сиянием кротости и таинственной торжественности (лидийский F-dur, затем мерцающий в уносящихся ввысь гармониях Des-dur).

Весь этот сдержанно-неторопливый рассказ — «пытка чувств» для Григория. И когда Пимен, подойдя к событиям недавних лет, глухо произносит: «Прогневали мы бога, согрешили: владыкою себе царевубийцу нарекли!» — у инокa вырывается мучивший его вопрос: «Давно, честной отец, хотелось мне тебя спросить о смерти Димитрия царевича. Ты, говорят, в то время был в Угличе?» Здесь — поворотный момент музыкально-сценического развития картины. Пимен, муж многоопытный и мудрый, как будто ждал этого вопроса, к тому, как будто, и вел повествование, чтобы поведать Григорию о тяжком преступлении царя.

И вот «последнее сказанье» Пимена — о кровавых событиях в Угличе. Оно звучит в суровых тонах драматической баллады. Тема летописца исчезает. Возникает и разрастается иная, новая тема, которой предстоит важнейшая роль в драматургии всей оперы. Характерные попевки этой темы слышны уже в начальном мотиве рассказа-баллады («Пришел я в ночь...», см. клавир, стр. 72), а ее становление (первое проведение) связано с образом убитого царевича.





В музыке рисуется картина злодеяния, набат тревоги, смятение негодующей толпы, стихийная расправа с убийцами, «в ужасе, под топором» назвавшими имя Бориса... Основую картинно-симфонического развития рассказа-баллады служит первоначальный мотив (пример 91а). Он разрабатывается, преформируется с несравненным мастерством интонационной драматургии. Из этого мотива — посреди нарастающего движения музыки («...ударили в набат; крик, шум. Бегут во двор царицы...») образуется центральная тема — царевича Димитрия (пример 91б).

В дальнейшем повествовании — «А там, на площади, народ остервеняясь...» — тот же мотив, модифицируясь в резко очерченных интонациях, ритмах, созвучьях, нагнетает динамику развития симфонической картины, реально, зримо изображающей ярость народа при виде царского чиновника «Иуды» Битяговского («Вот он, вот, вот злодей!»), ужас, охвативший схваченных убийц пред трупом царевича (здесь выразительным контрастом вновь звучит тема Димитрия), неистовство толпы и предсмертное покаяние злодеев...

Вместе с тем в драматическом развертывании первоначального мотива все яснее ощущается скрытая интонационная связь с темой царя Бориса (монолог «Скорбит душа...», см. выше, пример 87). Она становится явной в заключительном проведении мотива (d-moll), где упоминание о царе Борисе («Злодеи покаялись и назвали Бориса...») тонко подчеркнуто характерным гармоническим штрихом из его монолога¹⁸ (аккорд шестой минорной ступени):



Так, три предначальных образа сплетаются незримо в музыке драматического повествования Пимена: образ убитого царевича Димитрия, образ народного возмущения и образ преступного царя Бориса. И эта связь знаменательна. В ней затаена взрывчатая сила развития музыкальной драмы. Только бичом цензурных соображений можно было изъять из оперы рассказ Пимена об углицких событиях, играющий столь важную роль в драматургии сочинения.

Заключение картины складывается под непосредственным воздействием рассказа Пимена. Встревоженная тишина кельи; вкрадчивый вопрос Григория: «Каких был лет царевич убиенный?». Сосредоточенное припоминание летописца (в оркестре промелькивает «мотив сказа»). Наконец, уверенный ответ: «Он был бы твой ровесник и царствовал!». И тут вновь гениальный штрих интонационной драматургии, раскрывающий внутренний, психологический смысл момента. На словах «и царствовал» внезапно возникает тема царевича Димитрия. Ее появление оттенено неожиданным тональным контрастом (D-dur — Es-dur); звучит она иначе, нежели в первоначальном, широком проведении (a-moll), и колорит у нее иной — призрачный, холодный.

Тема является и исчезает, как призрак. Но действие ее неотразимо. Вы слышите в ней внутреннее перерождение Григория! Идея венценосного самозванства бесповоротно овладевает его сознанием. Неясным честолюбивым помыслам, давно лелеемым авантюрной душой смиренного инокa, открывается ясная цель. И именно здесь, в данной сценической ситуа-

ции, в сочетании с роковыми словами «и царствовал!..» тема царевича Димитрия обретает второе значение в развитии драмы — становится «присвоенной» темой *Самозванца*. Весьма характерна здесь и многозначительная ремарка Мусоргского: «Григорий при этих словах величественно выпрямляется во весь рост, потом снова с притворным смирением опускается на скамью». Он терпеливо выжидает. А простодушный Пимен заканчивает речь торжественным завещанием иноку: «Тебе мой труд передаю... Описывай, не мудрствуя лукаво, все, чему свидетель в жизни будешь...» (в оркестре — строгая лейт-тема летописца). Раздаются протяжные удары монастырского колокола. За сценой, в отдалении, тихий хор отшельников¹⁹. Пимен уходит. Григорий один. В нем уже созрело решение. Его монолог, завершающий сцену, обращен к преступному царю («Борис, Борис! все пред тобой трепещет»). И как образ неминуемого возмездия проносится в оркестре тема убитого царевича («Никто не смеет и напомнить о жребии несчастного младенца...»).

А между тем отшельник в темной келье
Здесь на тебя донос ужасный пишет:
И не уйдешь ты от суда людского,
Как не уйдешь от божьего суда...

Тайным приговором звучат последние слова Григория. А в оркестре — затухающее движение «вещего сказа». И отдаленные удары колокола...

Вторая картина первого действия.— Корчма на Литовской границе. Музыкально-сценическое развитие драмы, набирая темп, оттеняется контрастом жанра. Бойкая шинкарька, монашествующие бродяги Варлаам с Мисаилом, приставший к ним Григорий в одежде крестьянина, алчные и тупые пристава. Своеобразный колорит. Сочность бытовых зарисовок, брызжащая юмором, и комизм с «трагической заправкой»,

В центре сценического действия — бродяги и Григорий. И именно их характеристики рельефно сопоставлены, сдвинуты в кратком оркестровом очерке, предваряющем картину корчмы. Размашистый зачин песни «Как во городе было во Казани», грузное топтание басов (мотив Варлаама), «сладкоглаголевый» церковный напев — и вот уже вырисовываются силуэты бродяг-монахов:



Рядом с ними фигура Григория: его тема возникает в оркестре сразу же после характеристики бродяг, причем здесь она *впервые* дается в полном, завершенном виде — «присвоенная» тема царевича Дмитрия расширена новым, заключительным мотивом (сближающим ее с мелодией вступления к Прологу оперы):



Так краткий симфонический очерк, служа соединительным звеном между соседними картинами, контрастными и по содержанию, и по жанру, обнаруживает глубинные связи образно-тематического развертывания музыкальной драмы: от истоков в Прологе к финалу — Под Кромами, где вновь встретятся-столкнутся, но совсем в иной обстановке, Григорий-Самозванец и бродяги...

Бесхитростная песенка хозяйки корчмы «Поимала я сиза селезня» (удачно присочиненная Мусоргским в основной редакции оперы) — колоритное начало и бытовой фон картины. Слова песни народные, а мелодия очень сродни напеву «вдовушки-младешеньки» из вокальной сценки «По грибы». В «Корчме» эта обаятельная, ласково-лукавая тема преобразована и мастерски разработана в соответствии с музыкально-сценической задачей картины. Пение размечтавшейся хозяйки естественно связывается с приближением «гостей». В гармоническую ткань вариационного изложения песни «вклинивается» грубоватый мотив Варлаама (издали слышен говор и смех прохожих), а на последнем куплете к ней присоединяется забавным контрапунктом монашеский напев стоящих за дверью бродяг (см. клавир, стр. 85). Песенка обрывается — входят Варлаам, Мисаил и следом за ними Григорий...

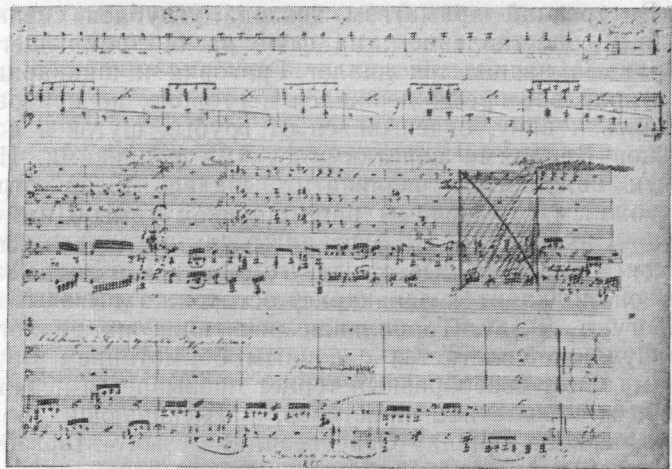
Музыкально-сценическое движение в «Корчме» разворачивается с той жизненной непринужденностью, какую мы наблюдали в «народных картинках» Мусоргского. В точной интонационной мотивировке характеров, в бесподобной живости диалогов мы узнаем руку мастера, отлично усвоившего «опыт драматической прозы в музыке». Гибкое, многообразное применение и претворение этого опыта, ощущаемое во всей опере, особенно заметно (не только уху, но и глазу) в картине «Корчмы», где линия внутреннего драматического развития обвивается жанровой характерностью бытовых зарисовок с их терпким, горьковатым юмором (и у Пушкина сцена в корчме изложена сочной «простонародной» прозой). Не удивительно, что Мусоргский здесь чаще пользуется выразительными средствами и приемами интонационных характеристик, выработанными и «опробованными» в жанровых вокальных пьесах — «народных картинках» — и в «Женитьбе». Более того, в самих характеристиках проглядывают порой зримые черты схожести. Так, в песенке шинкарки чувствуется близкое родство с вокальной пьесой-сценкой «По грибы» и отдаленное — со свахой из «Женитьбы». Сладкоглаго-

левый распев беглых монахов-бродяг невольно заставляет вспомнить Семинариста («Ах ты, Стеша, моя Стеша...»). В характернейшем «неуклюжем» лейтмотиве Варлаама обнаруживается преемственная связь с интонационным обликом Степана из «Женитьбы»²⁰... На это стоит обратить внимание: сравнение, показывающее сходство, выявляет и различие.

Мусоргский не повторялся. То, что постигалось им в творческих *опытах*, строго обусловленных конкретностью задания («народные картинки», «этюды для камерной пробы»), служило предпосылкой нового развития, получало новое применение в масштабных замыслах музыкальной драматургии. Вполне вероятно, что лаконичная характеристика упрямого Степана явилась исходным моментом в формировании образа Варлаама. Какой же могучий размах придан его развитию!

Варлаам — мужик в рясе странствующего монаха. Наивное простодушие и житейская смышленость, грубоватая норовистость и хмельное балагурство сквозят за напускным смирением «честного отца», утекшего вместе с подручным Мисаилом из «святой обители». Внешний облик этих двух скитальцев, выпрашивающих у богомольных христиан «копеечку на построение храма», тонко очерчен церковнославянской вязью смиренного напева (пример 93—*в*). Но Варлаам рельефно выделен своим острохарактерным мотивом (пример 93—*б*). Переменчивое интонирование этого метафорически подвижного мотива живописует его простонародную речь, пересыпанную прибаутками да присказками, зримо передает его походку, повадки, жесты. Угощение с вином, поданное шинкаркой, легко возбуждает бездомного бродягу, не упускающего случая повеселить душу чарочкой. Он быстро оживляется.

Короткий мотив, так метко обрисовывающий нескладную фигуру Варлаама, таит початок избыточной силы, которой словно лень проявить себя, но уж если она прорывается, то — разгульно, грубо, мощно и ярко. Тут сказывается стихийность мужицкой натуры Варлаама. Его неуклюжий, грузный облик становится



Заключительная страница Сцены в корчме.
Рукопись

грозым. Таков он в буйной песне «Как во городе было во Казани», разрастающейся в колоритную симфоническую картину, полную огня, красок, движения: своенравный мотив Варлаама, внезапно развернувшись, вздымает широкозвучную тему песни (пример 93—а), динамизирует ее блестящее вариационное развитие (взгляните в клавир, стр. 91—97).

Но увлечение угасает вместе с песней. Захмелевшего Варлаама охватывает сонная одурь. Лениво развалившись, он тянет сквозь дрему уныло-безрадостный напев: «Как едет ён, да погоняет ён. Шапка на ём торчит как рожон. Весь, ах, весь-то грязен...» (в оркестре — одинокие протянутые звуки гобоя с валторной и расплывающийся в зыбком покачивании струнных мотив Варлаама).

Глухой тоской неприятной скитальческой жизни веет от полусонной песни Варлаама (гениально перефразированная Мусоргским народная мелодия «Звонили звоны...»). Это не песня, а тайное рыдание, говорил Шаляпин.

Внутренний драматизм эпизода углублен сценическим сопоставлением: на фоне песни дремлющего Варлаама начинается диалог Григория и шинкарки. Григорий все время держался в стороне, не притрагиваясь к вину, отделяваясь от грубых шуток и попреков Варлаама короткими сухими репликами. Но почти каждая его реплика отзывалась в оркестре тревожным отрывочным напоминанием темы Димитрия — Самозванца. Неотвязная мысль не давала ему покоя. Едва «честные отцы» уgomонились и задремали, он подходит к шинкарке, осторожно выведывая дорогу в Литву. Торопливая речитация их диалога причудливо сплетается с сонным бормотанием Варлаама. Этот своеобразный терцет прерывается неожиданным появлением приставов, разыскивающих беглого чернеца Гришку Отрепьева. В музыку вторгается назойливый, гнетущий мотив полицейской власти.

Контраст сценической перемены великолепно очерчен двумя — контрастными же штрихами интонационной драматургии. Грубый окрик пристава («Вы что за люди?») вызывает комичную оторопелость смиренных иноков, повторяющих свой заученный богоспасаемый напев. Тот же окрик, обращенный к Григорию («Ты кто такой?»), упирается в непроницаемую самоуверенность последнего. Жесткому мотиву пристава противопоставлена в оркестре широко распетая тема *Самозванца*, предупреждающая «бойкий» ответный речитатив Григория: «Мирянин из пригорода. Проводил старцев до рубежа, иду восвояси». Он обманывает невозмутимо, ибо сам верит в свой обман. Поверили ему и пристава. Недолго думая, они избирают жертвою своей поживы «подозрительного» Варлаама.

Выразительность дальнейшего музыкально-сценического движения, устремленного к финалу, обостряется смелым сочетанием гротескности и драматизма. Смешная своей важностью тупость пронырливых приставов, то и дело попадающих впросак, отчаянная изворотливость Григория, одержимого честолюбивой идеей, горькая и в то же время комичная озадаченность Варлаама, упрямо выпутывающегося из беды, жа-

лостливые реплики напуганной шинкарки...— в соударении всех этих трагикомических контрастов, метко схваченных и образно осмысленных *музыкою*, нарастает напряженность драматургического развития картины.

Сюжетная линия, начертанная Пушкиным, и здесь остается неизменной основой сценического движения. Но и здесь музыка Мусоргского не ограничивается верным воспроизведением текста, точным интонированием речи, колоритными зарисовками переменчивых ситуаций. Она проникает в самую глубь действия, обнажает характеры действующих лиц, их внутренние побуждения, их скрытую связь с незримыми движущими силами развития оперы-драмы.

Когда Григорий с напускным спокойствием начинает четко и внятно читать врученный ему приставом царский указ, повелевающий изловить бежавшего к литовской границе «недостойного чернеца» Гришку Отрепьева, в оркестре дважды проходит мотив зловещего предчувствия царя Бориса (из монолога «Скорбит душа...»). Он является в том же сумрачном гармоническом облике, в том же тоне с-moll (вторично — в e-moll; ср. примеры 87, 92 и 95):



В рассказе Пимена об углицких событиях этот мотив звучал, как глухое напоминание; теперь он знаменует *драматическую неизбежность* столкновения царя Бориса и Григория — Самозванца. И то, что он звучит именно в момент чтения царского указа, в высшей степени характерно! Пусть имя Бориса тут не упоминается — неумолимость трагической судьбы его уже очевидна. И это бросает зловещий отблеск на переродившегося Григория. Царский указ — приговор беглому чернецу Гришке Отрепьеву — читает не он,

Григорий, а Самозванец, и *музыка* обличает созревший в нем честолюбивый замысел, искусно маскируемый невозмутимой скромностью «мирянина из пригорода». Уже теперь, при начале игры, в нем виден опасный противник, готовый добиться своей цели любой ценой.

Воспользовавшись тупостью приставов, заподозривших в неповинном Варлааме «еретика и вора Гришку», он, ловко переменяя в чтении текст указа, поворачивает его против своего товарища. Пристава бросаются на остолбеневшего от удивления Варлаама. Но тут в нем просыпается кондовая мужицкая сила. Могучим рывком отшвыривает он дюжих исправников — «Ну какой я Гришка!» (своенравный зычный мотив Варлаама). Вырвав указ, он напряженно вглядывается в мудреные письма. Тоскливый напев гобоев — «Как едет ён...» — говорит нам о душевном состоянии Варлаама. Медленно, по складам читает он злополучный указ и постепенно вновь оживляется: обман Григория ясен... Неожиданный взмах блеснувшего ножа, резкий прыжок в окно. Григорий исчезает. Испуг. Оторопелость. Беспорядочные крики «держи его» и запоздалая погоня. В оркестре тревожно бьется начальная попевка темы вступления к народной драме...

•

Второе действие — Царский терем в Кремле — Мусоргский написал дважды. Работая над основной редакцией оперы, он не переделывал это действие, а целиком пересочинил его. Выше говорилось уже, что обе редакции художественно равноценны, но в драматургическом отношении, естественно, во многом различны. Различия очевидны и в планировке действия (включая текст либретто), и в музыкально-сценическом развитии, и в характеристиках персонажей, особенно Бориса Годунова и Василия Шуйского.

Содержание действия в *предварительной* редакции изложено предельно сжато. Краткая экспозиция (сцена Федора и Ксении — Борис среди семьи) слу-

жит вводным эпизодом к центральной части, раскрывающей драму Бориса (монолог «Достиг я высшей власти...» и бурная сцена с Шуйским). Финал — Борис, терзаемый муками совести (монолог «О, совесть лютая, как страшно ты караешь!»).

Композиция второго действия в *основной* редакции гораздо обширнее (и по размерам почти вдвое больше). Не только потому, что Мусоргский ввел ряд новых — промежуточных и связующих — эпизодов, но и потому, что узловые драматические сцены разработаны подробнее. Грани действия раздвинуты. Экспозиция здесь — развернутая картина быта в царском тереме, представляющая красочно динамичный фон музыкально-сценического действия. Монолог Бориса «Достиг я высшей власти» капитально переработан и содержит большое законченное ариозо («Тяжка десница грозного судии...»). Начало сцены с Шуйским пересечено остроконтрастным «бытовым» эпизодом с мамками и рассказом царевича Федора о попугае. Диалог Бориса с Шуйским значительно расширен. Финальная моносцена страданий преступного царя дополнена эпизодом с курантами.

Перед нами два существенно различных варианта драматургического решения творческой задачи. И поскольку уже первый вариант выполнен в художественном отношении безупречно (факт общепризнанный), возникает вопрос: что заставило Мусоргского обратиться к новому варианту, т. е. заново пересочинить центральное действие оперы? Для выяснения этого вопроса недостаточно ограничиться даже самым детальным сравнительным анализом обеих редакций данного действия, рассматриваемых замкнуто — вне контекста всего сочинения в целом. Ведь в процессе развития замысла весь облик оперы-драмы принимал иные, новые очертания. В разраставшейся музыкально-сценической композиции — с большим «польским актом» (в двух картинах) и мощно развернутым финалом «Под Кромами» (по существу, тоже целым актом) — *иначе* должно было быть трактовано *центральное* действие оперы. Это диктовалось не какими-либо привходящими соображениями, а са-



«Борис Годунов». Париж, 1908 — Петербург, 1911.
Сцена в тереме.

Декорация А. Головина

мою логикою драматургии, законом единства целого в органичном соотношении контрастных частей его.

Основная редакция второго действия создавалась одновременно с сочинением музыки «польского акта» и обдумыванием Сцены под Кромами. Охватывая открывавшуюся перспективу музыкально-сценического развития оперы, Мусоргский тщательно отрабатывал новую, расширенную композицию действия в царском тереме. Он пожертвовал сжатостью изложения первоначальной редакции, броской лапидарностью характеристик, но не ослабил идейной остроты своего замысла, претворенного в масштабной драматургии действия. Замедлив темп сценического движения, он усилил его внутреннюю напряженность; шире очертив подвижный «бытовой» фон действия, он углубил психологическую обрисовку характера царя Бориса.

Можно спорить о преимуществах той или другой авторской редакции «действия в царском тереме». Но невозможно согласиться с мнением тех музыковедов,

которые утверждали, что в основной (второй) редакции Мусоргский «размагнитил» свой первоначальный замысел, лишил его социальной остроты, заслонив развитие драмы бытовыми и психологическими деталями и т. д.²¹ Жизнь опровергла эти несправедливые суждения. Из двух художественно равноценных редакций всеобщее признание получила именно та, которую сам Мусоргский считал окончательной. Ее разбор мы и продолжим рассказ, напоминая, где это понадобится, о предварительном варианте действия.

Начало — житейское течение быта в царском тереме. Царевич Федор склонился над «Книгою большого чертежа» земли Московской. Сестра его Ксения тоскует о потерянном женихе, датском королевиче. Мамка занята рукодельем. Сцена открывается жалобными причитаниями царевны. Федор утешает ее. Раздается бой часов — куранты приходят в движение. Федор хочет отвлечь сестру таинственной игрой заморской механики. Но что-то зловещее чудится в причудливых гармониях оживших курантов:



Царевна плачет еще горше. А мамка в суеверном страхе плюет и отворачивается. Она забавляет Ксению по старинному обычаю — песенкой да сказочкой. Ниткой света вплетается в действие остроумно варьируемая шуточная песня «Как комар дрова рубил...» (слова народные). Простодушная песенка подзадоорила Федора. Он затевает с мамкой веселую «игру в хлест» («Сказочка про то и про се...», сюжет опять народный). В самый разгар оживленной песни-игры является Борис.

Скерцозность прерванной бытовой сценки — и красочный фон, и драматургический контраст появлению Годунова, выразительно подчеркнутому в музыке

сумрачной фразой («Чего? аль лютый зверь наседку всполохнул?») с характерными интонациями, предвещающими его монолог. (Всего этого нет в предварительной редакции; ср. клавир, стр. 178 и 126.)

В общении с семьей угрюмый облик Бориса проясняется. Ласковой заботой проникнута его речь к дочери, горе которой замутило источник *семейной отрады* Годунова.

97 Росо тено
Борис:

Мо - я го - луб - ка! Бе - се - дой теп - ло - ю, с по -
- дру - га - ми в све - тли - це, рас - сей свой ум от дум тя - же - лых.

Трогательно серьезна его беседа с сыном, обзирающим чертеж земли Московской. Просвещенный ум Бориса радуется усердному влечению Федора к наукам. Он поощряет его, в нем он видит оплот своих надежд. И мягко звучащая тема Федора —

98 Федор:

Вот Моск - ва. Вот Нов - го - род, и т. д.

есть отражение *последних надежд* Годунова. Им владеет тревожная мысль. В наставлении сыну — «Учись, Феодор! Когда-нибудь, и скоро может быть, тебе все это царство достанется» — слышен затаенный *мотив прощания* (он глухо отзовется в предсмертном монологе царя):



Внутреннее развитие этой сцены повернуто к центральному разделу действия. Годунова охватывает тяжелое раздумье. Чего добился он, Руси владыка? что ждет его?... Музыка объемлет блуждающую мысль Бориса. Мотив прощания вызывает тень прошлого: коронация, народ и царь на площади... — и вновь возникает тема гнетущего предчувствия («Скорбит душа...»). Теперь она звучит в темном тоне *as-moll*, предваряя и окутывая речитативное начало большого монолога —

Достиг я высшей власти.
Шестой уж год я царствую спокойно.
Но счастья нет в моей измученной душе...

Этот монолог — одно из высших вдохновений Мусоргского²². С непостижимой силой мастерства выразил он музыкою душевный мир царственного преступника, клокочущие в нем страсти и «змеи сердечной угрызенья», надменный укор судьбе и мрачную подавленность духа. Сложнейшая задача решена с той проникновенной простотой совершенного воплощения драматической правды, которая не всегда дается даже гениальному художнику.

Музыка разворачивает «свиток трагической судьбы» Бориса. Вникая в эту чудодейственную музыку,

невольно вспоминаешь шаляпинские слова: «Мусоргский, конечно, реалист, но ведь сила его не в том, что его музыка реалистична, а в том, что его реализм — музыка в самом потрясающем смысле этого слова»²³. Высокий реализм воплощения монолога раскрывает именно музыка, неповторимая выразительность, захватывающая правда ее драматургии. И логикой музыкального замысла обусловлена полная свобода построения монолога. Образное развитие протекает здесь не в традиционном русле оперной ариозности. Оно движется — восходит «по спирали», возвращаясь к мысли о неотвратимости приговора судьбы «душе преступной», и каждый раз мысль эта обретает иной, новый облик, звучит все настойчивее и острее в нарастающем возбуждении драмы Бориса. Толчок развитию дан во вступительной части монолога рефреном отверженности — «Но счастья нет моей измученной душе!»:

100 Борис: Оживленно

Но сча - стья нет моей из - му - чен-ной ду - ше!

В контрастных сопоставлениях с темой царственной власти («Напрасно мне кудесники сулят...», *cis-moll*) —

101

и т.д.

и с темой семейной отрады («В семье своей я мнил...», As-dur, ср. пример 97) изменяются, вместе с текстом, очертания рефрена (клавир, стр. 183—185). Его выразительное значение возрастает. И тем глубже выявляется драматический смысл образного развития: Борис отвержен во всех своих упованиях.

Всем своим эмоционально-психологическим строем музыка вступительной части монолога подготавливает развернутое *ариозо* (Andante, es-moll). Переходным же моментом служит измененный рефрен с мелькнувшим в нем мотивом смерти. («Как буря, смерть уносит жениха...»; клавир, стр. 185). И вот зарождается неизъяснимо скорбная тема-мелодия ариозо «Тяжка десница грозного судии, ужасен приговор душе преступной...» (знакомая нам еще по «Саламбо»²⁴):

102 Andante *pp*

Тяж ка дес ни ца гроз но го су ди и, у

жа сен при го вор ду ше пре ступ ной

cresc

Это тема душевных страданий, тема обреченности Бориса. Характерна ее близость теме царственной власти. Но не менее характерна драматургическая

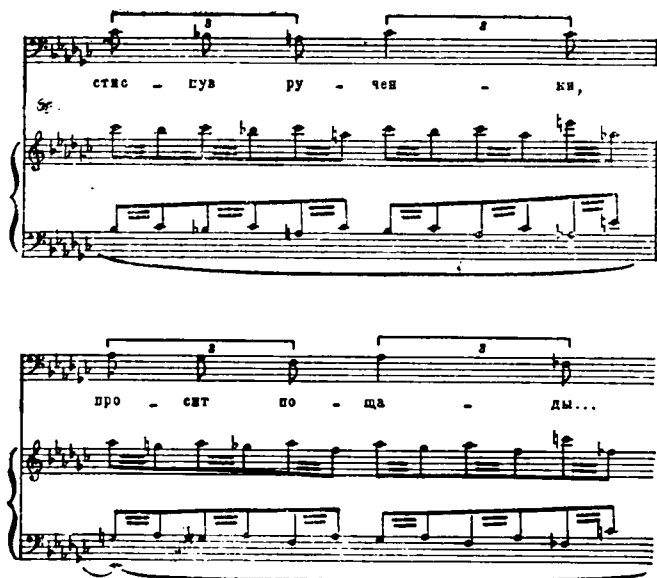
контрастность обеих тем. В первой главенствует мысль, во второй изливаются чувства; первая сдержанно сурова, замкнута, вторая трепетно взволнована, беспокойна. И первая отражена во второй.

Музыка ариозо в широком тематическом развитии достигает потрясающей силы трагизма. Страдания Бориса сопряжены с бурными душевными порывами. Он обуреваем неразрешимыми противоречиями, истинный смысл которых он — властелин, отверженный народом, — постичь не может. Отрава тяжкого раздумья породила смятение души — и пытку совести, и тайный страх зловещих предчувствий, и кипение политических страстей («А там донос, бояр крамола...» — средний, *as-moll'*ный эпизод ариозо: новое движение преформированной темы; см. клавир, стр. 188). Перед мутнеющим взором Годунова густым наплывом возникает картина голодной, нищей, разоренной Руси и — страшный образ народного возмущения (поворот к репризе и кульминация развития темы обреченности; *es-moll*):

Виной всех зол меня нарекают,
Клянут на площадях имя Бориса!..

Гнетущий призрак неминуемой кары овладевает его обессиленным сознанием, в котором страх перед народной ненавистью смутно связывается с мучительным воспоминанием о преступлении в Угличе:





Мотив смерти, мелькнувший во вступительной части, звучит в этой жуткой сцене призрака, завершающей монолог «преступного царя Бориса».

В предварительной редакции монолог трактован не менее ярко, но — в ином аспекте (соответственно первоначальному замыслу оперы). В нем нет ариозо, психологически углубляющего образ преступного царя. Монолог в основном построен на драматическом сопоставлении темы царственной власти (с включением эпизода «семейной отрады») и темы внутренних борений Бориса (отсутствующей в основном варианте монолога):



Лапидарное, прямолинейно-суровое развитие этих тем, выразительно оттеняемое семикратным вариантным проведением «рефрена отверженности», прекрасно передает первоначальный текст монолога (более близкий пушкинскому):

...О, сколь безумны мы, когда народный плеск
Иль ярый вопль тщеславное тревожит сердце наше.
Бог насылал на землю нашу глад;
Народ завыл, в мученьях изнывая.
Я велел открыть им житницы, я злато
Рассыпал им, я им сыскал работы.
Они ж меня, беснуясь, проклинали!
Пожарный огонь их дома истребил,
И ветер разнес их жалкие лачужки.
Я выстроил им новые жилища, я одежды
Роздал им, я пригрел, я приютил их.
Они ж меня пожаром упрекали.
Вот черни суд!..

Музыка монолога порывиста, мятежна и в то же время скована тайной «мукой совести»: тема внутренних борений — не что иное, как переинтонированная тема убитого царевича. Пафосом отверженности прсникнута возбужденная речь Бориса. Ненавидимый народом, тщетно ищет он оправдания в заботах своих о народе. Кульминацией всего развития служит возникающая, как призрак, тема убитого царевича Дмитрия (при словах «...я отрока несчастного, царевича малютку...»; см. клавир, стр. 136). На этом монолог (в предварительной редакции) обрывается: ближний боярин сообщает Борису о приходе Шуйского...

Как ни хороша музыка монолога в первоначальном ее виде, а сочинение развернутого *ариозо* было для Мусоргского счастливым открытием, ради которого он пожертвовал пушкинскими строфами («слова оногo *arioso* мною состряпаны суть»). Расширенная трактовка монолога-ариозо, разросшегося в большую законченную сцену, подсказала композитору и новый поворот действия.

Перед драматическим диалогом Бориса с Шуйским Мусоргский ввел острабяющий эпизод с мамками и рассказ Федора о попиньке (все это было сочинено одновременно с ариозо). Сразу после монолога за сценой раздается воющий крик мамок. Воспаленному воображению Бориса чудится в этом вое нечто зловещее. В сильном раздражении он посылает Федора узнать, что там случилось. «Пока сын исполняет *оное*, предстает ближний боярин и шпионит царю, докладывая о Шуйском, а когда шпион сей утекает, возвращается царевич» и — следует рассказ о попугае, всполошившем мамок²⁵. Живой простосердечный рассказ Федора умиляет Бориса. В его ответной реплике теплится тема последних надежд («О, если бы я мог тебя царем увидежь...», ср. пример 98).

На театре эту сценку обычно опускают — как «затягивающую» действие. Однако Мусоргский ввел ее не без основания: контраст не ослабляет, а усиливает восприятие дальнейших драматических событий. Обаятельная музыка рассказа — маленький «оазис покоя» посреди бушующих страстей. Покой непрочен. Но тем прочнее связь противоборствующих начал.

Ласково обращаясь к сыну (после его рассказа), Борис с тревогой ждет Шуйского, о тайных деяниях которого ему уже донес ближний боярин. В речи Бориса к Федору невольно вырываются предостерегающие слова (на искаженной теме надежд): «Бойся Шуйского изветов коварных: советник мудрый, но лукав и зол...»²⁶. В этот самый момент является Шуйский. Годунов сразу вскипает гневом, обрушивая на Шуйского град язвительных оскорблений («А, преславный вития, достойный коновод толпы безмозглой. Преступная глава бояр крамольных...» и т. д. — великолепная речитация на квартовых раскатах).

Диалог начинается бурно. Ущемленное самолюбие «рюриковича» Шуйского побуждает его возражать. Но опытный царедворец быстро смиряется. Он мстит царю расчетливым коварством. В первой же фразе «доклада» Шуйского — «есть вести, и вести важные для царства твоего» — вырисовывается вкрадчивый облик лукаво-мудрого советника:



Этот своеобразный лейтмотив смиренной льстивости Шуйского — личина, за которую прячется хитрый, изворотливый враг. На ироническую реплику Годунова он, подготовив удар, отвечает с дерзким злорадством: «В Литве явился Самозванец, король, паны и папа за него!». Внезапная перемена очерчена в музыке жесткими интонациями целотонного речитатива (гармонизованного цепью мажорных трезвучий).

Борис поражен роковой вестью, но он еще владеет собою, властно требуя ответа: «Чьим же именем на нас он ополчится вздумал?». А Шуйский, не торопясь, продолжает коварную игру. Он длит свою речь витиеватой лестью преданного раба («Конечно, царь, сильна твоя держава...» — развитие того же мотива), пока, наконец, не произносит «*Димитрия воскреснувшее имя!*» ...Грозно звучит тема убитого царевича²⁷, словно видение, содрогающее Бориса (клавир, стр. 211).

В драматургии диалога обозначается крутой поворот. Ритм музыкально-сценического движения становится учащеннее. Контрасты резче. Краски темнее. Три силы сталкиваются теперь в музыке диалога, обнажающей противоборство воли и совести преступного царя, разжигаемое коварством Шуйского. Годунов страшится выдать себя, но не может скрыть внутреннего волнения. Он удаляет сына, быстро оборачивается к Шуйскому, приказывая немедленно оградить Русь от Литвы заставами. Властный тон речитатива «Взять меры сей же час...» подчеркнут в сопровождении характерной реминисценцией из ариозо («А там донос, бояр крамола, козни Литвы и тайные подкопы», ср. клавир, стр. 213 и 188). Но волевая решимость царя внезапно сменяется подавленностью — переход, выраженный кратким мотивом:



Незримые нити тайных предчувствий стягиваются в этом мотиве страха — страха перед неумолимой реальностью надвигающихся событий. Годунов останавливает Шуйского: «Слыхал ли ты когда-нибудь, чтоб дети мертвые из гроба выходили... допрашивать царей...». Прерывистые интонации возбужденной речи сливаются с музыкой, передающей ощущение заползающего в душу страха. Скрытая связь мотива с жутким образом видения в монологе («Дитя окровавленное встает...») обнаруживает ясно различимые черты в таинственном мерцании вновь возникающего призрака (мотив наплывает в хроматических скольжениях на мерном квинтовом покачивании баса *Es—B*):



Мотив страха пронизывает все дальнейшее развитие сцены душевных борений Бориса. Это мотив замедленного действия, и тем сильнее его воздействие в неуклонно нарастающей напряженности музыки. Борис упорно сопротивляется наплывам страха, усилием воли хочет вырваться из охватывающей его подавленности. И Мусоргский с беспощадным реализ-

мом раскрывает бушевание противоборствующих страстей в груди Бориса, его отчаянную схватку с самим собой. Приливы глухой тоски чередуются с приступами бешенства, укоры и мольбы — с гневными угрозами. Но заглушить тайный трепет совести Борис не может. Отпрянув от мелькнувшего сквозь завесу сознания призрака, он набрасывается на Шуйского и саркастически хохочет: «Что?... смешно?... Что ж не смеешься?... А?» — и в диком хохоте царя отзывается сдавленный мотив страха (клавир, стр. 215; ср. пример 106). Едва овладев собою, Борис начинает выпытывать у смиренно опустившего взор Шуйского правду о злодеянии в Угличе. И в мерное движение речи — на тревожном вопросе «Малютка тот... погибший... был... Дмитрий?» — вкрадчиво вползает мотив страха. Поспешное «Он!» Шуйского вызывает новый порыв душевного смятения. Взволнованной мольбой звучат слова Бориса «Крестом тебя и богом заклинаю...» — на сумрачно величавой теме ариозо («В величьи и блеске власти безграничной...», ср. клавир, стр. 217 и 187). Годунов уже не таится перед Шуйским, но и не верит ему. Мольбу царя преступает угроза — «Придумаю я злую казнь, такую казнь, что царь Иван от ужаса во гробе содрогнется!...». И снова тайный трепет охватывает Бориса (ниспадающая речитация на фоне зловеще разросшегося мотива страха). А Шуйский, раболепно изогнувшись пред государем и пристально следя за ним, ведет тихий, прискорбный рассказ о своем посещении Углича в те дни, когда свершилось злодеяние («В Угличе, в соборе...», *Fis-dur — fis-moll*). С умиленным благочестием вспоминает он «светлый лик и кроткую улыбку на непорочных устах» убитого царевича. В музыке теплятся интонации темы Дмитрия...

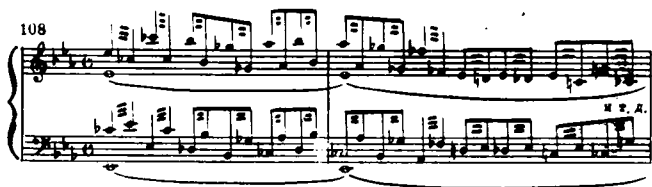
Рассказ Шуйского, как отравленная стрела, пронзает потрясенное сознание Бориса. Глухим воплем «Довольно!» диалог обрывается. Шуйский уходит, оставляя царя в полном изнеможении. Заключительная моносцена терзаний совести Бориса — трагическая кульминация всего действия, предвещающая катастрофу. Круг внутренних борений, сужаясь, за-

мыкается. Поверженный царь во власти наваждения. Мотив страха зловещей тенью окутывает музыку моносцены (Allegro — Andante: «Уф, тяжело! дай дух переведу...»). Из груди Бориса вырывается стон: «О, совесть лютая, как страшно ты караешь!..». И в этот момент часы с курантами приходят в движение.

В равномерной и равнодушной игре механизма времени возникают странные, причудливые гармонии (см. пример 96), и таинственные колокольца курантов отдаются погребальным звоном в расщепленном сознании Бориса, в его отрывистом, задыхающемся речитативе —

Ежели в тебе пятно единое...
Единое случайно завелось,
Душа сгорит... нальется сердце ядом...

Часы бьют восемь. В движущихся фигурках курантов, на которые падает слабое отражение лунного света, Борису чудится призрак окровавленного младенца. В тремолирующем звучании музыки видения трепещет тема убитого царевича:



Царь мечется, охваченный петлей ужаса. «Не я... воля народа!.. чур, дитя!..». В беспамятстве падает на колени. Призрак расплывается в таинственно вибрирующих созвучьях мотива совести и страха. Поверженный властелин шепчет слова молитвы...

Так завершается второе действие оперы в основной редакции. Перемены и дополнения, сделанные Мусоргским — по соображениям, о которых уже было сказано, — не только расширили, но и углубили драматургию музыкально-сценического развития. И

то новое, что внес Мусоргский в содержание действия в царском тереме, нашло яркое отражение и в тематизме, и в его образном движении, и в самой форме сценической композиции, столь же свободной, сколь и целостной.

Нередко, и вплоть до последнего времени, Мусоргского упрекали в том, что он-де все же поддался «оперным соблазнам», написав большой «польский акт» (или, попросту, третье действие), с его любовно-лирическими и мелодраматическими сценами, нарушившими строгую концепцию «Бориса Годунова». Даже Б. Асафьев, умный и чуткий исследователь, назвал этот акт «декоративным интермеццо — уклоном в сторону от главной линии развития действия»²⁸. Придерживаясь такого взгляда, можно, пожалуй, придти к выводу, что и у Пушкина польские сцены — «уклон в сторону от главной линии развития...». Скажут: Мусоргский трактовал эти сцены весьма свободно, своевольно, многое опустив и многое добавив от себя²⁹. Верно. Но он свободно трактовал и другие сцены трагедии, смело развивая пушкинскую мысль в самостоятельном, *новом* произведении.

Сочинение «польского акта» подсказано было во все не желанием вставить в оперу эффектное «декоративное интермеццо», а внутренне осознанной *драматургической* необходимостью. Первоначально линия Самозванца (одного из главных персонажей оперы) обрывалась, едва возникнув, — в первом действии. Разрабатывая обширную концепцию «Бориса Годунова», Мусоргский прочертил эту линию сквозным развитием вплоть до финальной Сцены под Кромами. Он решил мудро. Мысленно охватывая оперу в целом, нетрудно понять важное драматургическое значение «польского акта», где так ярко охарактеризована авантюрная натура пылкого Григория и где вместе с тем обнажена роль панской шляхты и иезуитского ордена в дальнейших событиях, способствовав-

ших политической карьере Самозванца. И ясно, что торжественное появление последнего в Кромах было бы недостаточно подготовленным и не вполне понятным без той сюжетно-сценической мотивировки, которая дана в третьем действии. Стало быть, о его «чужеродности» в опере говорить не приходится. Что же касается элементов «декоративности», то они несколько не нарушают строгой концепции Мусоргского, ибо полностью подчинены ей.

Третье действие — органически необходимая часть в драматургии произведения, прекрасная и по музыке. Но мы не хотим сказать, что это лучшая часть. В ней есть поистине божественные красоты, однако есть и божественные длинноты. В ней ощущаешь щедрость выразительного тематизма и в то же время условную ограниченность локального колорита...

Чудесный женский хорик «На Висле лазурной» — в характере краковяка — открывает *первую картину* действия: комната Марины Мнишек в Сандомирском замке; девушки развлекают «панну красотку» песнями. Но Марине скучно. Она выпроваживает девушек. Ее томят честолюбивые мечты. В речитативе («Красотка панна благодарна...») вырисовываются интонационно-ритмические очертания горделивой мазурки, тема которой —



служит началом и основой своеобразного каприччио Марины («Как томительно...»). Мазурка разрастается в импровизированную сценку. Тема свободно варьируется, чередуется с другими темами, оттеняющими надменную речь панны, ее поступь, движения, жесты.

В этом каприччио живо очерчен облик тщеславной Марины. «У нее была только одна страсть, — писал Пушкин, — честолюбие, но до такой степени сильное, бешеное, что трудно себе представить... Я уделил ей только одну сцену, но я еще вернусь к ней, если бог продлит мою жизнь. Она волнует меня, как страсть.

Она — ужас что за полька...»³⁰. Такою, или почти такою рисовалась панна Мнишек и Мусоргскому, но его отношение к пушкинской героине было несколько иным; иною оказалась и линия ее «сценического поведения» в опере. Мусоргский вывел Марину в обеих картинах польского акта и охарактеризовал ее, не скажем полнее и глубже, но безусловно резче. В безудержном тщеславии пленительной шляхтянки он показал не столько страсть, сколько искусную *игру* страстей и утонченную порочность чувств. И сцена мазурки *sarցicсioso* тонко передает увлеченность этой игрой. Текст, вложенный Мусоргским в уста Марины, не оставляет сомнения в том, что она (в отличие от пушкинской героини) *знает* тайну Лжедмитрия: «То московский проходимец панне Мнишек приглянулся», — и, играя, возвышает образ проходимца: «Мой Дмитрий, мститель грозный... за царевича малютку...». В ее честолюбивых мечтаниях о московском престоле соединяются высокомерие и притворство, властность и кокетство, ветреность и коварство...

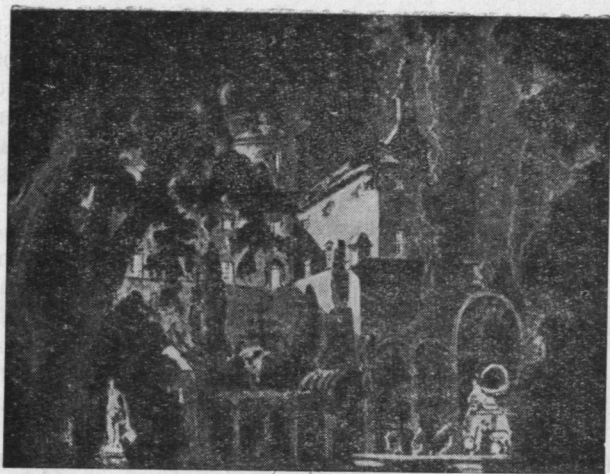
Является иезуит Рангони. Мусоргский изобразил его фигурой демонической. Он цепко стягивает узел политической интриги вокруг Самозванца. Обволакивая смущенную Марину елейными речами, иезуит, как змей-искуситель, побуждает ее обольстить Самозванца любовными чарами и... стать святой провозвестницей «правой веры» в Московии. Фанатизмом Лойолы дышит проповедь иезуита, охарактеризованного вкрадчивой, зловеще наползающей темой (клавир, стр. 249 и далее): «Если за благо признано будет, должна ты пожертвовать... честью своею!». Гнев оскорбленной Марины он умиряет инквизиторской угрозой, которая звучит в музыке мрачным, «инфернальным» заклятьем³¹ («Адским пламенем глаза твои засверкали...»). Гордая, спесивая панна Мнишек припадает к стопам иезуита.

Сцена Марины и Рангони, завершающая первую картину, оригинальна по замыслу, интересна и по музыке. Все же в ней ощутимы длинноты. Особенно это касается музыкально-сценической характеристики демонического иезуита (его сравнивали то с Кас-

паром из «Фрейшюца», то с Мефистофелем из «Фауста»). Речь Рангони, при всей ее эффектности, чрезмерно растянута. И потому, быть может, злоедающий пафос иезуита кажется назойливым. Но драматический финал сцены во всех отношениях безупречен.

Картину в комнате Марины можно назвать вступлением к третьему действию, основное содержание которого разворачивается в знаменитой *Сцене у фонтана* (картина вторая).

Сад в Сандомирском замке Мнишек. Лунная ночь. Самозванец ждет Марину. На легком, «воздушном» фоне шорохов ночи томительно звучит тема Димитрия — Самозванца (*Es-dur*). Трепетный речитатив ожидания («Придешь ли ты, желанная...»; красивые всплески арф). Но нет Марины. К Самозванцу крадется черная тень Рангони. Контрастный поворот колоритно очерчен в музыке «наползающими гармониями» иезуита. Представляясь послом «гордой красавицы», мечтающей о царевле, лукавый Рангони обезоруживает вскипевшего досадой Самозванца. Их диалог — в сюжетном развитии действия — естественное продолжение заключительной сцены первой картины. Укротив своенравную Марину, иезуит ловко опутывает теперь ложью и лестью самозванного царевича, втягивает его в сети политической интриги. Этим обусловлена и драматургическая необходимость диалога. Правда, он несколько затянут и не вносит существенно нового в характеристику Рангони (несмотря на замечательные находки, вроде хорального распева на пустых квинтах «Смиренный, грешный богомолец...»). Но характеристика Димитрия — Самозванца в диалоге значительно расширяется, выявляя — в контрастном сопоставлении с мрачным иезуитом — новые грани образа мнимого царевича: пылкое безрассудство, хвастливую удадь, дерзкую самонадеянность и наивную доверчивость. Аффектация его порывистой речи великолепно передана и в возбужденном интонировании главной темы («Воз-



«Борис Годунов». Париж, 1908.

Сцена у фонтана.

Декорация А. Бенуа

несу ее, голубку, пред всею русской землей...», «Е-dur, клавир, стр. 261), и в выразительнейших речитативных эпизодах («Я за Марину грудью стану, я допрошу панов надменных...» и т. д., стр. 264 и след.). Самозванец презирует иезуита и... доверяется ему, обещает ему все — «...только дай мне увидеть Марину мою...».

Сравнивая Самозванца с Генрихом IV, Пушкин заметил: «Подобно ему — он храбр, великодушен и хвастлив, подобно ему — равнодушен к религии; оба они из соображений политических отрекаются от своей веры; оба любят удовольствия и войну; оба предаются несбыточным планам; оба являются жертвами заговоров»³². Несмотря на новый сюжетный поворот роли Самозванца в опере, Мусоргский — если не во всем, то во многом, — подтвердил эту характеристику героя пушкинской трагедии.

Звуки торжественного полонеза прерывают диалог. Рангони скрывается, увлекая с собою Самозван-

ца. Из замка с балкона нарядным шествием спускается в сад толпа гостей. Впереди — Марина под руку со старым паном. Блестящая сцена действительно ярко декоративна, и эта декоративность здесь вполне уместна, ибо верно служит драматической задаче.

Продолжая и обновляя глинкинскую традицию (вспомним польский акт в «Сусанине»), Мусоргский претворил в жанровой живописности полонеза и национальный дух и социальный смысл праздничной сцены, естественно возникающей в сюжетном развитии действия. Музыка полонеза отлична не пышностью, а свежестью терпкого колорита (лидийский лад), не эффектной концертностью, а подвижной театральностью. В красивом *trio* выделяется грациозная реплика Марины (за которою издали ревниво следит скрытый иезуитом Самозванец). Надменная, чопорная знать (хор гостей) под звуки полонеза предается хвастливым мечтам «полонить Московско царство»... Шествие медленно направляется к замку.

Самозванец выходит из своей засады, проклиная иезуита и негодуя на неверную Марину. Мотив полонеза (трио) обидчиво интонируется в его речитативе: «Я видел, под руку с паном беззубым, надменную красавицу Марину...» (клавир, стр. 273 и 284). Томимый ревностью, он уж готов бросить «все к чорту» и... ринуться в битву «за наследный престол». Порыв пылкой натуры великолепно выражен музыкою. Из ритмо-интонаций полонеза («Скорее в бранные доспехи!...») поднимается *воинственным маршем* тема Дмитрия — Самозванца («Мчатся в главе дружины хороброй...», F-dur; клавир, стр. 285—286).

Но порыв воинственный столь же быстро сменяется порывом сентиментальным: явилась долгожданная Марина, и Самозванец, все забыв, бросается к ней с излияниями нежной страсти. И вот знаменитая «любовная сцена», венчающая действие. Горячий тон речей Самозванца и холодный блеск соблазнительной игры Марины. Выразительнейший контраст раскрывается в *движении*, непрерывным *crescendo*, от трепетной мелодии любовного томления —



обвиваемой грациозной насмешливостью завлекающего танца (реплики Марины), — к патетической кульминации финального дуэта, в котором контраст «снимается».

Музыкальная драматургия всей этой сцены поразительна простотой решения. Самозванец, ослепленный страстью, не замечает искусной игры Марины. Все возбужденнее звучат его признания и зовы в чувствительных лирических напевах («Тебя, тебя одну, Марина, обожаю...», «Ты ранишь сердце мне, жестокая...»³³). Тщеславная панна-красотка видит душевное состояние Самозванца и ведет свою роль с надменной самоуверенностью («каприччио» в первой картине было хорошей репетицией!). Облик Марины неотразимо эффектен в холодном сверкании танцевальных ритмов и интонаций (мазурка — полонез). И чем чувствительнее мольбы Самозванца, тем рискованнее ее бесчувственная игра. Марина высмеивает «томного страдальца», забывшего о престоле, иронической мазуркой топчет его самолюбие — «Прочь, бродяга дерзкий!.. Прочь, приспешник панский!..». Оскорбленный Самозванец выпрямляется: «Царевич я!». Он верит в свое призвание. Торжественной клятвой звучит его приподнятая речь — на развернутой теме Димитрия — Самозванца: «Со всех концов Руси вожди стеклися. Завтра в бой летим в главе дружин хобрых...» (Allegro, Fis-dur; клавир, стр. 297).

Он уже видит себя на московском престоле, уже предвкушает, как зло насмеется над «дурую шляхтянкой». А тщеславная шляхтянка Марина с блеском завершает искусную игру. Она склоняется перед Самозванцем и, упоенная жаждой величия и славы, чарует его словами преданной любви и властно вле-

чет — «скорее на царский престол!...». В манящей, сладостной речи Марины («О, царевич, умоляю...», Andante, Es-dur) —

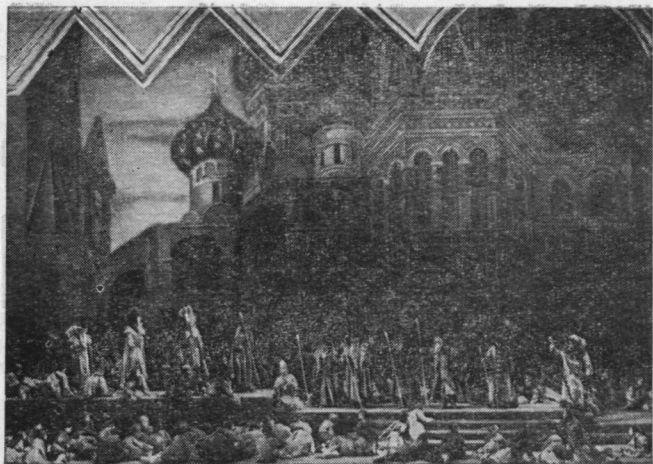


и в ответных, взволнованно-страстных репликах Самозванца растворена мелодия его любовных томлений (см. пример 110). Пленительная музыка дуэта — лирический апофеоз картины. Но именно в момент апофеоза показывается Рангони. Издали наблюдая «сцену любви», иезуит торжествует свою победу...

*

— На всех действиях Бориса, даже на самых лучших, лежит печать отвержения,—говорит Белинский.— Все дела его неудачны, не благодатны, потому что все они выходили из ложного источника. Любовь его к народу была не чувством, а расчетом, и потому в ней есть что-то ласкательное, льстивое, угодническое, и потому народ не обманулся ею и ответил на нее ненавистью³⁴.

Эти слова можно поставить эпитафией к четвертому действию оперы Мусоргского, которое начинается народной картиною — *Площадь перед собором Василия Блаженного* в Москве. Картина, со-



«Борис Годунов». Большой театр СССР, 1927.

Сцена у Василия Блаженного.

Декорация Ф. Федоровского

хранившаяся полностью лишь в предварительной редакции, составляет неотъемлемую часть драматургической концепции «Бориса Годунова». Народ и царь лицом к лицу сталкиваются в этой картине.

В храме Василия Блаженного идет обедня. Там и Годунов, и бояре. На площади вокруг храма толпится голодный, обнищавший народ. В толпе снуют пристава. Настроение хмурое, тревожно тоскливое. Оно запечатлелось и в сумрачной музыке краткой оркестровой прелюдии (*pizzicato* струнных и застывшие аккорды духовых).

От собора в толпу протискивается кучка мужиков; впереди — тот же любопытный верзила Митюха. С комической важностью, лихо передразнивая толстого дьякона, он рассказывает, как предавали анафеме Гришку Отрепьева, а царевичу Димитрию пропели вечную память. Эта весть вызывает в толпе народа недоумение и злые насмешки. Живая диалогическая сценка (Митюха и группы хора) пронизана резкими интонациями негодующих возгласов: «Чего

ты брешешь!.. Вот, безбожники-то право!.. Живому царевичу! Ну погоди ужю! Задаст он, знать, Борису!..». Тут уже не покорная безучастность (вспомним Пролог), а глухая ненависть к Борису, побуждающая верить в «живого царевича». В толпе все смелее говорят об успехах новоявленного Димитрия: «Уж под Кромы, бают, подошел... Идет с полками на Москву... На помощь нам, на смерть Борису...». Нарастающее развитие темы Димитрия — Самозванца (с ударами литавр) сопровождается возбужденные реплики, которые сливаются в тревожный гул народной толпы (клавир, стр. 311—313). Опытные старики оживают недовольных: «Тише, черти! Аль дыбу, да застенек позабыли!..» Движение притаилось. Снова блуждающий мотив прелюдии — настороженная тишина и смутное, неуловимое ощущение предбурья.

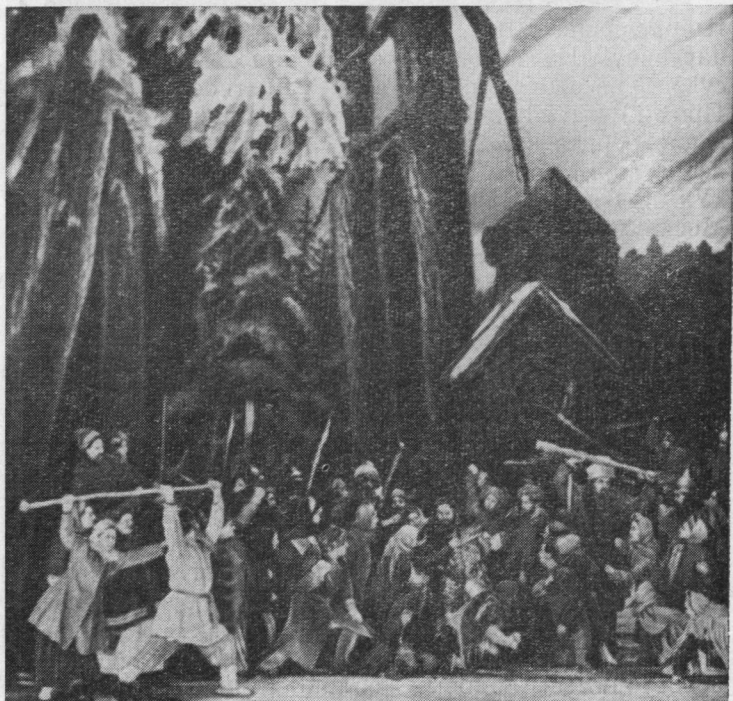
Но вот народу является Юродивый, в железном колпаке, обвешанный веригами. За ним ватага улюлюкающих мальчишек. Их пронзительный крик оглашает сумрачную тишину. Мальчишек отгоняют. Юродивый, присев на камень, затягивает свою странную песенку: «Месяц едет, котенок плачет, Юродивый, вставай, богу помолися...». Неповторимая мелодия, неповторимый ладовый облик (a-moll — Des-dur — a-moll):

Andantino

12 Юродивый Садится на камень, мальчишки летят и бегут

Месяц едет, котенок плачет, Юродивый, вставай, богу помолися...

и т. д.



«Борис Годунов» Большой театр СССР, 1948.

Декорация Ф. Федоровского

В песенке Юродивого воплотилась и неизбывная боль, и та содрогающая душу красота человеческого горя, которую — по мудрому наблюдению Чехова — «умеет передавать, кажется, одна только музыка»³⁵. И весьма примечательно, что эта песня вложена Мусоргским в уста «блаженного», нищего бродяги.

Юродивый — вещий образ *мирской совести*, носитель бескорыстной праведности: таким представлялся он народу древней Руси — таким предстает он и в трагедии Пушкина и в опере Мусоргского. Мальчиш-



Сцена под Кромами.

ки отняли у Юродивого копеечку («бедовая» сценка, невольно напоминающая «Озорника» Мусоргского). Юродивый плачет. В это время из собора показывается царское шествие. Толпа стихийным движением устремляется к храму. И из интонаций песни-плача Юродивого возникает трагический хор мольбы народа: «Кормилец батюшка, подай Христа ради...» (клавир, стр. 318). А когда на паперти появляется царь Борис, хор разрастается в бушующий, негодующий вопль пострадавшего народа: «Хлеба! Хлеба! Дай голодным хлеба!»—

Дал голод-ным!

113

Народ

Наш ба-тюш-ка, по-дай нам! Хлеба! Хлеба! Хлеба голод-ным!

Мятежный порыв исходит стоном — стоном Юродивого. Хор народа смолкает, лишь скорбный мотив песенки «блаженного» звучит горестным причитанием. Царь останавливается перед Юродивым: «О чем эи плачет?».

Внезапно возникшая в оркестре тема зловещих предчувствий (из первого монолога Бориса, ср. пример 87) говорит о страшном волнении царя. Юродивый отвечает с кроткой безбоязненностью (интонации его песни отражены в оркестре): «Мальчишки отняли копеечку, вели-ка их зарезать, как ты зарезал маленького царевича». Резкий окрик Шуйского («Схватите дурака»). Душевное смятение Бориса — вновь звучит его мрачная тема (клавир, стр. 323). Покаянный жест царя: «Не троньте!... Молись за меня, блаженный!...». И кроткий ответ Юродивого: «Нет, Борис!.. Нельзя молиться за царя Ирода! Богородица не велит». — Устами нищего говорит горе народное, произносится неотвратимый приговор народа.

Драматический эпизод необычайной одухотворенности образного обобщения. Словно нимб светится мелодия Юродивого, окаймленная дивными гармониями. Царское шествие удаляется. Народная толпа, по-



Страница рукописной партитуры
оперы «Борис Годунов».
Сцена у Василия Блаженного

трясенная виденным и слышанным, медленно расходуется. Остается Юродивый. И его печальная песня, предвещающая тяжкие испытания Руси: «Лейтесь, лейтесь слезы горькие...».

Так завершается картина у собора Василия Блаженного.

Мусоргский, как уже говорилось, вынужден был изъять ее из основной редакции оперы. Лишь два отрывка — эпизод Юродивого с мальчишками и его заключительную песню («Лейтесь, слезы...») компо-

зитор перенес в Сцену под Кромами. Теперь гениальная картина у собора Василия Блаженного восстановлена повсеместно. Во избежание повторов, вызванных переносами, ее заканчивают репликой Юродивого «Богородица не велит». А в Сцене под Кромами эпизод с мальчишками изымается. Таким образом, музыкально-драматургический замысел оперы воссоздается полностью.

*

Грановитая палата в Московском кремле. Чрезвычайное заседание Боярской думы. Композиция этой, предпоследней, картины оперы представляет свободную переработку двух сцен пушкинской трагедии (XV. Царская дума и XX. Царские палаты) с добавлением новых сцен и эпизодов.

В оркестровое вступление органично улеглась музыка из четвертого действия «Саламбо» — воплощение мрачной торжественности «жрецов власти»³⁶. Думный дьяк Щелкалов оглашает послание царя Бориса боярам о мятежном Самозванце, задумавшем «с толпой наемников голодных» сокрушить московский трон. Выход Щелкалова (он и здесь играет роль «вестника» в трагедии) означен его темой из Пролога. Перед чтением послания в оркестре возникает страдальческий мотив Бориса («И скорбью сердце полно...» — см. ариозо). Скорбная интонация глухо звучит и в музыке, сопровождающей текст царского послания, монотонно скандируемый думным дьяком. Весь этот эпизод (клавир, стр. 328—330) опущен в основной редакции оперы. Между тем он необходим, ибо служит естественным началом «чрезвычайного заседания» думы, на котором бояре должны по указанию царя «сотворить правдивый суд» над разбойником и вором Самозванцем.

В двухорной композиции сцены «дебатов» в боярской думе («Что ж? пойдем на голоса, бояре?..») колоритно изображена церемония «формулирования» приговора, заранее подготовленного в угоду царю. Перебрасываясь «уточняющими» репликами и все

более распаляясь, титулованные бояре осуждают Самозванца на страшные пытки и казнь («труп его предать сожжению... трижды проклясть и развеять прах его поганый за заставами по ветру...»). Сцена построена на сумрачном движении темы оркестрового вступления, а для «обвинительного акта» Самозванцу искусно переработана музыка приговора жрецов-пентархов мятежному Мато — из «Саламбо»³⁷.

Сцена заседания в думе замечательна не только колоритной характерностью — она несет в себе драматургический подтекст. Произнося устрашающие слова приговора, бояре сами испытывают тайный страх: проклятый Самозванец подвигается к Кромам, в стране растет народная смута... Церемония «голосования» окончена, а среди бояр — растерянность: «Жаль, Шуйского нет князя; хоть и крамольник, а без него, кажись, не ладно вышло». На этой реплике озадаченных бояр, сопровождаемой в оркестре темой Шуйского, как раз является он сам (клавир, стр. 337; ср. пример 105). Лукавый царедворец знал, где следует «поопоздать маленько». Раздраженные бояре стыдят его за то, что он «мутит народ на площадях», распространяя слухи, будто жив царевич (в оркестре напомним тему Димитрия — Самозванца). Но Шуйский, ловко увернувшись от попреков бояр³⁸, сообщает весть, которая всех приводит в смятение.

Мягко, вкрадчиво, подбострастно начинает Шуйский свой рассказ, как, уходя от государя, «радея о душе царевой», он «в щелочку... случайно.. заглянул» и увидел — «О, что увидел я, бояре!». Тут невзрачный облик Шуйского преображается. Исчезают льстивые интонации фарисейской речи. С актерским пафосом, захлебываясь от возбуждения, он описывает муки и безумный бред Бориса, отгоняющего незримый призрак.

Музыка рассказа («Бледный, холодным потом обливаясь...») исполнена драматизма³⁹; при упоминании о призраке в ней напряженно звучит тема душевных борений Бориса (из первоначальной редакции, см. пример 104). Шуйский упоен своей ролью. Напрасно думные бояре в страхе кричат ему: «Лжешь!

лжешь, князь!». Он их не слушает, торопясь закончить рассказ. Но не успевает — его заканчивает... сам Борис. При словах Шуйского «Чур... чур, шептал...» — входит царь, дико озираясь по сторонам и судорожно повторяя «Чур, чур! Чур, дитя!». Бояре в ужасе расступаются. В тремолирующем звучании музыки видения трепещет тема убитого царевича (es-moll, см. пример 108). Видение исчезает, но образ «зарезанного младенца» жгучим напоминанием мучит Бориса, исторгая из его груди тяжкие стоны: «Кто говорит: убийца? Убийцы нет! Жив, жив малютка!» (клавир, стр. 345).

Гениально смелый поворот музыкально-сценического действия обнажает катастрофу души Бориса. Едва овладев собою, он хочет держать речь боярам. Но первые же его слова — «Я созвал вас, бояре...» — отзываются скорбным *мотивом прощания* (см. пример 99). А Шуйский торопится нанести последний удар обессилевшему властелину. Он вводит Пимена, который должен поведать государю «великую тайну». Для Бориса, утратившего душевное равновесие, эта тайна оказывается роковой.

В уста смиренного инока-летописца, явившегося к царю в его смертный час, Мусоргский вложил притчу о чудесном исцелении слепого пастуха над могилой царевича Димитрия — эпизод из речи патриарха Иова к Борису в пушкинской трагедии (сцена XV. Царская дума). Чутье музыканта-драматурга подсказало Мусоргскому счастливую мысль передать Пимену эту притчу, столь близкую всему облику летописца, и поместить ее именно в данной сценической ситуации, преддрешающей исход внутренней борьбы царя Бориса. Сам Пушкин бы одобрил такую мудрую вольность.

Пимен является в Грановитую палату, словно посланник истории, вершащей свой неисповедимый суд. Он «пристально смотрит на Бориса, потом подходит к нему» (ремарка Мусоргского). Спокойно-величавая тема летописца предваряет его повествование (пример 89). Притча выражена музыкою кроткой, просто-душной:

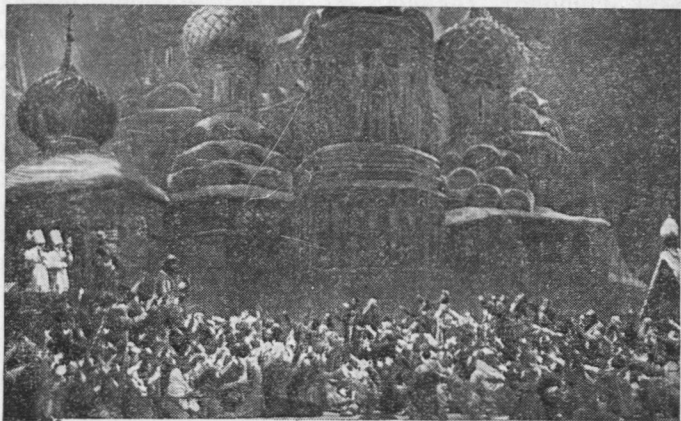
Moderato
114 Пимен *p*

Од . важ . ды , в ве . чер . ный час , при . шел ко мне час

тух . у же мас . ти . тый ста рец .

Сюжет притчи наивен, но какое страшное действие производит она на Бориса, которому неотвратно ясен ее тайный смысл. И мы чувствуем это, когда при словах «Димитрий я, царевич...» в оркестре появляется нежно звучащая мелодия убитого царевича. Борис слушает летописца с нарастающим волнением. Силится выдержать и не выдерживает. Наползающий кошмар душит его. Царь падает (в оркестре проносится тема призрака).

Немного в мировой оперной литературе таких шедевров музыкальной драматургии, как описанные выше сцены Бориса и его последний монолог. Умиравший царь остается наедине с любимым сыном Федором. Траурным напутствием звучит мотив прощания... Замкнулся круг тяжких нравственных испытаний Бориса. Их очистительная сила просветляет мрачный царственный облик этого «несчастливого любимца счастья», как назвал Белинский Годунова, человека с большим умом, властной волей и темным сердцем. Устами старого летописца высказано царю в лицо непогрешительное *народное* мнение, произнесен народный приговор. А это сильнее и страшнее угрозы Самозванца, и козней Шуйского, и боярской



«Борис Годунов». Большой театр СССР, 1948.

Сцена у Василия Блаженного

Декорация Ф. Федоровского

крамолы. Исповедь и смерть — катарсис трагической судьбы Бориса.

Мусоргскому, как и Пушкину, чужда морализующая сентенция. Он не оправдывает и не облагораживает Годунова; он до конца раскрывает всю правду человеческого в его характере, обуреваемом острыми противоречиями и противочувствиями. Поэтому-то трагическая судьба Бориса вызывает в слушателях участие и даже сострадание: «...видишь необходимость его падения и все-таки жалеешь о нем...»⁴⁰ — говорил Белинский о пушкинском Годунове; то же можем сказать и мы, слушая потрясающую сцену смерти Бориса в опере.

Музыка его предсмертного монолога проникнута неизъяснимой скорбью страдания и просветления. Выразительным напоминанием звучат отголоски темы душевных борений Годунова («Не спрашивай, каким путем я царство приобрел...», ср. пример 104), темы последних надежд («Ты царствовать по праву будешь...», пример 98), темы семейной отрады («Сес-

тру свою, царевну, сбереги...», пример 97). Тревога за сына перед лицом бедствий наступившего лихолетья тяготит Бориса («Венец тебе достался в тяжкую годину...» — в оркестре промелькивает мотив Самозванца ⁴¹). Напрягая волю и разум, Годунов завещает Федору мудрость государственного опыта: «Не вверяйся наветам бояр крамольных... Измену карай без пощады... Строго вникай в суд народный, суд нелицемерный...». Строгая, мужественная тема —

115 Allegretto

Не вве-рай-ся на-ве-там бо-яр кра-моль-ных,

зор-ко сле-ди за их сно-ше-ни-я-ми тай-ным-и с-ли-тво-ю

возвышает этот мудрый порыв умирающего Бориса. Силы его слабеют. В скорбном молитвенном настроении он благословляет сына — момент, прекрасно выраженный нежной, просветленной музыкой прощания ⁴² («С горней неприступной высоты...», Des-dur, piano — pianissimo).

Раздается погребальный звон и надгробный вопль приближающихся певчих (cis-moll) — «святая схима» ждет царя. Страшное смятение охватывает Бориса. В предсмертной муке он выпрямляется во весь рост, величавым жестом останавливая мрачное шествие

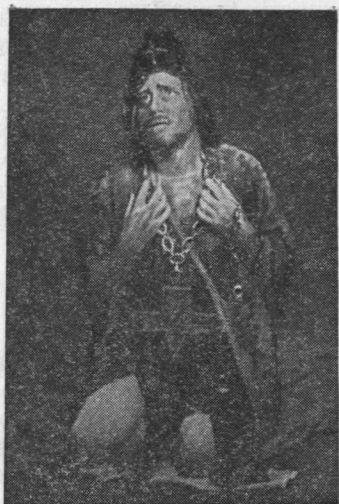
монахов и бояр: «Повремените... я царь еще!»— и падает, шепча мертвеющими губами последнюю мольбу о прощении. Поразителен здесь в музыке внезапно блеснувший C-dur («Я царь еще...»), который сразу же заволакивается сумрачным движением в Des-dur (заключительное Largo). Скорбно-торжественно звучит в оркестре, поднимаясь и поникая, царственная тема отверженного Бориса...



Сцена под Кромами при первой постановке «Бориса Годунова» (1874) была выделена композитором как пятое действие. И не случайно. По содержанию и по значению «Кромы»— обобщающий *эпический* всей оперы-драмы, а не только последняя или предпоследняя— если точно придерживаться хронологии описываемых событий— картина четвертого действия. Создавая грандиозный финал народной музыкальной драмы, возвышая в нем идею крестьянской революции, Мусоргский руководился не хронологией, а логикой истории. В Сцене под Кромами, к которой повернуто внутреннее развитие драматургии «Бориса Годунова», он воплотил величие и трагизм стихийной борьбы угнетенного народа в эпоху крестьянских войн. Этим обусловлена и неповторимая своеобычность композиционного решения новой творческой задачи.

Ночь. Лесная прогалина под Кромами. Шумным вихрем врывается толпа восставшего народа, волоча связанного боярина, царского воеводу Хрущова. Всплески буйного движения (оркестровая прелюдия) сливаются с криками и гиканьем крестьянской ватаги «бродяг». Зычные переключки, едкие реплики по адресу пойманного боярина— сочная хоровая сцена («Вали его...»). В причудливом освещении тут же разведенных костров затевается злая потеха— пародийное «величание» борисова воеводы: позади становятся «оруженосцы» с дубинками— рынды Фомка и Епихан; находят и «зазнобушку» для боярина— столетнюю Афирию... Бабы заводят озорной хоровод,

Юродивый
(артист И. Козловский)



мужики подхватывают — «Не сокол летит по поднебью» (великолепная разработка русской народной песни «То не ястреб совыкался»):



Трикатное «величание» боярина выливается в своеобразное сатирическое действо: в нехитрой игровой сценке народ зло издевается над своим притеснителем, который только и думает «как бы вору на помочь забить, запороть люд честной! — Слава боярину, слава, борисову!...». Клич расправы звучит в этой «славе».

Но до расправы дело не доходит. Грозная «игра» с боярином, стихийно возникшая, обрывается в стихийном течении событий. Вбегает Юродивый с гурь-

бой мальчишек, «поднявших его в кустах» (как значится в ремарке). Мусоргский перенес сюда эту, уже известную нам сценку из картины у собора Василия Блаженного, которую вынужден был «упразднить». Перенос был оправдан желанием композитора сохранить замечательную сцену Юродивого с мальчишками хотя бы и ценой несколько искусственной затяжки действия в «Кромах». Но теперь картина у Василия Блаженного полностью восстановлена, стало быть, возвращена на место и упомянутая сценка Юродивого с мальчишками.

Действие в «Кромах» от этого лишь выигрывает в непосредственности развития. «Величание» боярина обрывается появлением беглых иноков — Варлаама и Мисаила. Словно зная реет над ними древний (фригийский) народный распев ⁴³:

117



Варлаам и Мисаил выступают в роли «заводчиков» мятежа, привлекая внимание возбужденной толпы. Слова их терпкого распева звучат воззванием к простому люду:

Солнце, луна померкнули, звезды с небес покатились.
Вселенная восколебалась от тяжкого греха Борисова.
...Мучат, пытаются божий люд, а мучат слуги Борисовы...

Народ жадно прислушивается. К речи новоявленных агитаторов присоединяются голоса из толпы: «От Москвы идут святые старцы... Песню ведут о кознях Бориса... о муках жестоких, что терпит люд...» (клавир, стр. 387). Возбуждение стремительно нарастает, и, как смерч, взмывается «пододонная

сила» буйной народной вольницы — «Гайда! Расходилась, разгулялась удаль молодецкая»:

118 *Vivo*

Гай-да!

Vivo

Рас-хо-ди-лась.

раз-гу-ля-лась у даль-мо-ло-дец-ка-я

и т. д.

В этой беспримерной по размаху и мощи массовой хоровой сцене поет стихия восстания. Главная, *fit-moll'*ная тема хора (заметим: интонационно родственная теме вступления к Прологу оперы) исподволь вызревала в сознании Мусоргского. Ее прообраз начертан уже в песне «Дуют ветры, ветры буйные» (1864 г. в «коммуне»). Там рисовалось ненастье, чреватое бурей, здесь — сама буря... Тема русской вольницы разворачивается в могучем сокрушительном движении (свободное фугато). После первой кульминации — новый подъем и новая тема — раздольный пляс «Ой, ты сила, силушка, ой, ты сила бедовая» (G-dur, мелодия известной народной песни «Заиграй, моя волынка»).

Пьянящей радостью свободы, торжеством неизбывной силы веет от этой музыки народного ликования.

вания. Размашистая тема лихо кружит в крутых поворотах пляса, сопровождаемого буйными пере-
кличками хора («Гой! — Ой, силушка бедовая!.. Ты дай им понатешиться...»). Тематическое развитие динамизируется тональными контрастами (G—Es—H—As—Des), красочной выразительностью интонационных и тембро-гармонических оттенков. Плясовое движение, достигнув вершины, возвращается к исходной теме (cis—fis). Теперь она звучит в увеличении. Вступают «отрезвляющие» голоса Варлаама, Мисаила и «старейших бродяг» из толпы: «Воспримите, людие, царя законного, богом спасенного... Димитрия Ивановича!» (клавир, стр. 394—395).

Призывные возгласы принять «законного, богом спасенного» царя Димитрия вызывают в толпе народной не умилительный восторг, а тревогу и смятение, напоминая о ненавистном Борисе. Возникает драматический хоровой диалог. «Рыщут, бродят слуги Бориса, пытаются люд неповинный...» (b-moll, начало нового развития главной темы). Набегающие волны гневного возмущения сливаются в бурлящем потоке мятежной вольницы. При кликах народной толпы «Смерть Борису!» нарастающее движение поднимается к последней, высшей кульминации (fis-moll, fff).

И тут в драматургии сцены обозначается трагический перелом. Он был подготовлен ранее — умиряющими призывами старцев «Воспримите, людие, царя законного...». Теперь выясняется гибельный смысл этих слов. Издали доносится непонятное пение на непонятном языке. Показываются иезуиты, лазутчики и агитаторы «богом спасенного» Самозванца. Народ, почуяв недоброе, встречает их негодующими репликами: «Словно волки воют!.. Что за дьяволы?..». Не выдерживает и мужицкая натура Варлаама. Зычным окриком — «Вороньё поганое!.. Не попустим!» (здесь мы вновь слышим своенравный грузный мотив бродяги) — он вместе с подручным Мисаилом увлекает возбужденную толпу на расправу с «кровососами». Иезуитский хорал обрывается грозными кликами мщения «Гайда! Души! Дави!..».

В музыке эта стихийная вспышка гнева выражена сумрачным наплывом ожесточенного движения⁴⁴ (Vivo, f-moll; клавир, стр. 404—408). Иезуитов схватывают, вяжут, волокут в лес «на осину»... А из леса раздается труба Самозванца. И в то же время в тревожных отсветах приближающегося факельного шествия вырисовывается скорбная фигура одинокого Юродивого («Юродивый вскакивает, осматривается и снова ложится у камня» — ремарка Мусоргского). При звуках торжественного марша появляется Самозванец, окруженный пышной свитой; ратники с факелами освещают ему путь. Варлаам с Мисаилом, забыв об иезуитах, бросаются величать «царевича, богом спасенного». Оторопевшая толпа повторяет слова величания... Небезынтересно напомнить, что для встречи Самозванца под Кромами Мусоргский воспользовался музыкою «славления Молоха», мрачно-торжественный колорит которой здесь так уместен⁴⁵. Самозванец обращается к притихшей толпе (тема «царевича» звучит хоралом; клавир, стр. 413, Des-dur). Всем «гонимым Годуновым» он обещает милость и защиту. И тут же милует... слугу Бориса боярина Хрушова... Толпа, сбита с толку обещанием мнимого царевича, поддается демагогическому обману.

Развенчивая в Кромах Самозванца, Мусоргский показал и трагизм стихийного движения крестьянских масс, восставших против ненавистного царя Бориса и наивно поверивших «справедливому царевичу»... Поезд Самозванца удаляется. Марш Лжедмитрия застилают тяжелые удары набатного колокола. Из-за леса поднимается зарево пожарища. Одинокий Юродивый затягивает песню, в которой пламенеет народное горе:

Лейтесь, лейтесь, слезы горькие,
плачь, плачь, душа православная.
Скоро враг придет и настанет тьма,
темень темная, непроглядная...

С потрясающей силой выразительности Мусоргский воплотил в этом образе трагический смысл со-

бытий: Лжедмитрий, изменой и обманом вторгшийся с чужеземцами в русскую землю, несет ей смуту и горе. На фоне *всей*, грандиозной по размаху, Сцены под Кромами песнь Юродивого приобретает значение вещего пророчества: впереди тяжелые испытания, долгая, многотрудная борьба — и не раз еще поднимется грозной волной революционная стихия могучей народной вольницы.

Мрачен финал сцены. Но светла пронизывающая все развитие оперы, устремленная в будущее мысль Мусоргского, высказанная им в посвящении друзьям, — мысль о народе как великой личности, одушевленной единою идеею.

Глава третья

ВЫСТРАДАННЫЕ ГОДЫ БОРЬБЫ

Крест на себя наложил я и с поднятою головой бодро и весело пойду, против *всяких*, к светлой сильной, праведной цели, и к настоящему искусству, любящему человека...

Мусоргский

Период высшего развития творческого гения, создавшего «Бориса» и «Хованщину», менее всего был спокойной порой безоблачного процветания. Напротив. Борьба достигла крайнего напряжения. Обстановка предельно усложнилась. Произошли события и перемены, положившие зловещий отблеск на судьбу Мусоргского.

Семидесятые годы — самая яркая и самая мрачная полоса его жизни. Это время великих творческих завоеваний и невозвратимых утрат, время мужественных порывов и опустошительных душевных бурь...

Великих истин не открывают без горя и труда, говорит Анатоль Франс. Печальное, но верное признание. Мусоргский неудержимо шел вперед, к праведной цели. Он добывал истину в борьбе, познав и

радость самозабвенного труда, и горе тяжелых испытаний.

Он не сдавался, несмотря даже на гнетущий недуг последних лет, пока не разразилась катастрофа с бессмысленной жестокостью оборвавшая его жизнь.

Многие современники композитора представляли себе этот период его жизни как темный, загадочный процесс нравственного и творческого падения. Много сочувственных и несочувственных слов было сказано о том, что после «Бориса» дарование Мусоргского стало клониться к упадку, что сам он морально опустился и, все больше предаваясь пагубной страсти к вину, заставлявшей его чуть ли не целые дни просиживать с компанией каких-то новых приятелей в «Малом Ярославце», уже неспособен был создать ничего ценного, законченного. Различно толковали о причинах падения таланта, но почти все сходились на том, что это — «падение».

Так сложилось, а затем и упрочилось однобокое, и потому уже неправильное, представление о творчестве последних лет жизни Мусоргского, о том периоде, когда создавались «Хованщина» и «Сорочинская ярмарка», вокальные циклы «Без солнца», «Песни и пляски смерти», фортепианная сюита «Картинки с выставки» и многое другое. Как ни странно, но и некоторые близкие товарищи Мусоргского укоризненно отнеслись к последним годам его трагической борьбы.

Суровый приговор вынес ему (уже много лет спустя) Римский-Корсаков. «Со времени постановки «Бориса», — писал он в своей «Летописи», — началось постепенное падение его высокоталантливого автора. Проблески сильного творчества еще долго продолжались, но умственная логика затемнялась медленно и постепенно». И далее: «Что было причиной нравственного и умственного падения Мусоргского? Сначала успех «Бориса Годунова», а после — его неуспех, так как оперу сначала посократили, выкинув превосходную сцену под Кромами, а года через 2, бог знает почему, перестали давать, хотя

успехом она пользовалась постоянным и исполнение ее Петровым, а по смерти его Ф. И. Стравинским, Платоновой, Коммиссаржевским и другими было прекрасное. Ходили слухи, что опера не нравилась царской фамилии; болтали, что сюжет ее неприятен цензуре, что мало вероятно по нынешним временам. В результате оказалось, что оперу, шедшую 2—3 года на сцене и имевшую успех, с репертуара сняли. А между тем, авторское честолюбие и гордость разрастались; поклонение людей, стоявших несравненно ниже автора, но составлявших приятельскую собутыльническую компанию, все-таки нравилось. С одной стороны, восхищение В. Стасова пред яркими вспышками творчества и импровизаций Мусоргского поднимало его самомнение. С другой стороны, поклонение приятелей собутыльников и других, восхищавшихся его исполнительским талантом и не отличавших действительный проблеск от удачно выкинутой шутки, раздражали его тщеславие. Буфетчик трактира знал чуть не наизусть его «Бориса» и «Хованщину» и почитал его талант, в театре же ему изменили, не переставая быть любезными для виду, а Русское музыкальное общество его не признавало. Прежние товарищи: Бородин, Кюи и я, любя его по-прежнему и восхищаясь тем, что хорошо, ко многому отнеслись однако критически. Печать с Ларошем, Ростиславом и другими бранила его. Вот при таком-то положении вещей страсть к коньяку и заполуночным сиденьям в трактире развивалась у него все более и более. Для новых его приятелей «проконьячиться» было нипочем, его же нервной до болезненности натуре это было сущим ядом. Сохраняя со мной, так же как с Кюи и Бородиным, дружественные отношения, Мусоргский однако глядел на меня с некоторым подозрением. Мои занятия гармонией и контрапунктом, начинавшие меня интересовать, не нравились ему. Казалось, что он начал во мне подозревать отсталого профессора-схоластика, могущего его уличить в параллельных квинтах, а это ему было неприятно. Консерваторию же он терпеть не мог. К Балакиреву отношения его

были давно уже довольно холодны. Балакирев, не появившийся теперь на нашем горизонте, еще в былые времена говаривал, что у Модеста большой талант, но слабые мозги, и подозревал его в склонности к вину, чем оттолкнул его от себя тогда же. 1874 год может считаться началом упомянутого падения Мусоргского, продолжавшегося постепенно до дня его кончины»¹.

Невозможно усомниться в искренней убежденности этих слов Римского-Корсакова, отличавшегося безупречной честностью суждений. Но невозможно согласиться с его несправедливым приговором и тем более невозможно умолчать о нем: высказанный крупным, неукоснительно авторитетным представителем Могучей кучки, он, независимо от субъективных намерений, способствовал распространению одностороннего, т. е. тенденциозного взгляда на последний период жизнедеятельности Мусоргского.

Честное и самое искреннее заблуждение не перестает быть заблуждением со всеми его печальными последствиями. И то обстоятельство (для нас несомненное), что заблуждение Римского-Корсакова возникло не от умысла, а от искреннего и, быть может, доброго чувства, не меняет сути дела. Он опирался в своих выводах на *один* ряд фактов, особенно его огорчавших, даже возмущавших, и вольно или невольно отвлекся от другого ряда фактов, весьма существенных, важных. Вот почему обобщающее суждение Римского-Корсакова, непогрешимое субъективно, погрешило против объективной истины.

Музыка, созданная Мусоргским в те трудные, горькие годы, свидетельствует не об упадке, а о напряженном развитии творческих сил, о новых, удивительных открытиях. В свете этой непреложной истины бледнеют рассуждения о самомнении, непомерном тщеславии и обидах болезненного самолюбия композитора, что будто бы послужило причиной его «нравственного и умственного падения». Заблуждение в обобщающем выводе неизбежно обесценивает и выставляемые в качестве причинных доводов наблюдения — если и достоверные, то, очевидно,



Мусоргский.

По рис. С. Александровского
(итал. карандаш). 1876

не характерные, случайные. Самомнение, высокомерие, тщеславие, неприязнь к критике — черты вовсе не типичные, более того, чуждые облику Мусоргского, человека необычайно скромного, мягкого и добросердечного, непримиримого лишь в идейной борьбе, в отстаивании своих художественных принципов. Ну а в творчестве — согласуется ли гениальная музыка «Хованщины» (хотя бы только «Хованщины») с падением таланта?!..

Нет, не о падении должна идти здесь речь, а об испытаниях и страданиях великого художника, переживавшего в последний, кризисный период жизненной борьбы глубокую духовную драму. Суровый приговор Римского-Корсакова не упоминает, однако невольно напоминает о ней. О, эти страницы «Летописи» писались не без горечи и скрытой боли; в них звучит не только осуждение, но и сожаление «прежнего товарища». Римский-Корсаков несомненно любил Мусоргского, но никогда не мог до конца понять его, а значит, и простить — простить в нем то, что казалось ему «непростительным».

Тут мы вновь соприкасаемся с внутренними противоречиями характеров и воззрений в Могучей кучке. В сложной обстановке общественной жизни семидесятых годов, после распада кружка, противоречия еще более углубились. Особенно остро сказывалось это в отношениях Мусоргского с композиторами кучки — «прежними товарищами», как выразился (и не случайно) Римский-Корсаков. Да, теперь это были *прежние* товарищи. Их связывала, и еще крепко связывала, общая устремленность передового движения, но в самом движении явственно обозначились развилины дорог.

В тревожное время распада кружка, создания «Бориса Годунова» и разгоревшихся споров о нем резко обнажились глубокие творческие разногласия между Мусоргским и друзьями, которым многое в его «крайних» реформаторских замыслах и свершениях представлялось неприемлемым. Быть может, именно тогда впервые Мусоргский остро ощутил свою одинокость среди товарищей. Летом 1872 года, вскоре после окончания «Бориса» (но еще задолго до его постановки), он писал Л. Шестаковой: «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 почитать 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... Художник верит в будущее, потому что живет в нем; эта вера толкнула меня... исповедаться перед Вами. Примите моего «Бориса» под Ваше крыло, и пусть от Вас начнет он, благословенный, свою публичную страду»². Не под минутным настроением после случайной размолвки высказаны были эти горькие слова. Тревожные признаки разлада идейно-художественных воззрений тяготили Мусоргского.

Через два дня в большом письме В. Стасову (с интереснейшими подробностями подготовки к работе над «Хованщиной») он вновь и вновь, волнуясь, сетуя и негодуя, возвращался к мучившим его вопросам. «Отчего, скажите, — писал он, — когда я слышу беседу юных художников — живописцев или скульпторов... я могу следить за складом их мозгов, за их мыслями, целями, и редко слышу о технике — разве в случае необходимости. Отчего, *не говорите*, когда я слушаю нашу музыкальную братию, я редко слышу живую мысль, а все больше школьную скамью — технику и музык[альные] вокабулы? — Разве музыкальное искусство потому только и юно, что его работают недоросли? Сколько раз, ненароком, *обычаем нелепым* (из-за угла) заводил я речи с братиею — или оттолчка, или неясность, а скорее — не понят... Быть может, я боюсь техники, ибо плох в ней? Однако же за меня кой-кто постоит в искусстве и по этой части...

Во истину — пока музыкант художник не отрешится от пеленок, подтяжек, штрипок, до той поры будут царить *симфонические попы*, поставляющие свой талмуд «1-го и 2-го издания», как альфу и омегу в жизни искусства. Чуют умишки, что талмуд их

неприменим в живом искусстве: где люди, жизнь — там нет места предвзятым параграфам и статьям. Ну и голоса: «драма, сцена стесняют нас — простора хотим!» И давай тешить мозги: «мир звуков безграничен!»; да мозги-то ограничены, так что в нем, в этом звуке миров, то бишь, в мире звуков! Тот же простор, что лежал на «газоне следить полет тучек небесных»: то барашек, то старый дед, то просто ничего нет, то, вдруг, прусский солдат... Почтенное облако очень непостоянно и в мановение ока может из верблюда сделаться, хотя бы, Ларошем.— Я не против симфонии, но против симфонистов — неисправимые консерваторы. Так *не говорите мне*, дорогой *généralissime*, отчего наши музыканты чаще о технике толкуют, чем о целях и задачах исторических — п. ч. это *от того...*»³.

Отзвуки бурных споров с товарищами слышатся в нервных, возбужденных строках писем Мусоргского. Смутное ощущение неразрешимости обнаруживающихся противоречий тяготит его. Споры с «музыкальной братией» не приводят к согласию («или оттолчка, или неясность, а скорее — не понят»). Сознание собственной правоты и в то же время неумение доказать ее товарищам («преподнести на подносе мозги с оттиснутыми на них мыслями») усиливает возбужденность. В таком состоянии понятны и горькие сарказмы и невольные преувеличения.

Но не в них суть. Надо понять, что лишь очень серьезные причины принципиального характера могли вызвать это состояние и эти резкие высказывания.

Никто так тяжело не переживал распад кружка, как Мусоргский. И не только по свойству неумной, остро импульсивной натуры. Его отношение к кружку — боевому форпосту передовых музыкантов — было неразрывно связано с революционными идеями и чаяниями шестидесятых годов, которым он оставался верен и теперь, в трудное время восторжествовавшей реакции. И как раз теперь, когда творческие силы содружества окрепли и когда столь необ-

ходима была сплоченность в общей действенной борьбе, внутренние разногласия и противоречия раздробили единство кружка — он распался. Для Мусоргского это было равносильно поражению, чревато гибельными последствиями. И он с горечью писал Л. Шестаковой о «разбившейся священной армии», горделиво добавляя, что будет «драться до последней капли крови». Так и письмо В. Стасову он заключил заповедными словами: «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 отрадой, его горем и страдой»⁴. И в этом не было никакой аффектации. Мусоргский чувствовал подъем творческих сил — то было время завершения «Бориса» и зачина «Хованщины». Но мысль о том, что товарищи по оружию покидают поле битвы, сверлила его сознание, отравляла мрачного раздумья об «измене общему делу» вызывала приступы тоски и вспышки бурного негодования. Порывы вдохновенного труда, кипучей творческой деятельности сталкивались с наплывами депрессии, усугубляемой и тяжелыми испытаниями личной жизни, и травлей реакционной критики, и цензурными мытарствами, и невзгодами своего чиновничьего бытия. Он героически сопротивлялся, упорно работал. Вновь и вновь повторял: «Сказано: «к новым берегам», и возврата нет; — пустился в море — не плошай!». И радовался новым творческим открытиям и достижениям. Он тянулся к товарищам и встречался с ними. Но уже не мог заглушить в себе острую боль *идейного отчуждения*, заставившую его произнести слова, от которых сам мог содрогнуться: «Могучая кучка» выродилась в бездушных изменников...»⁵.

Между тем товарищи Мусоргского отнеслись к происходившим событиям и переменам иначе. Внутренние разногласия и распад кружка они считали неизбежным следствием индивидуального развития его членов, вовсе не означавшим «измены общему делу» и разрыва товарищеских отношений. Так, в

частности, рассуждал Бородин, доказывая, со свойственным ему философическим юмором, естественность распадаения кружка. «По мере развития деятельности,— говорил он,— индивидуальность начинает брать перевес над школою, над тем, что человек унаследовал от других. *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.* Так и тут. Общий склад музыкальный, общий пошиб, свойственные кружку, остались, как в приведенном примере остаются общие родовые и видовые признаки куриной породы, а затем каждый из нас, как и каждый взрослый петух или взрослая курица, имеют свой собственный *личный* характер, свою индивидуальность. И слава богу!.. Если не все у каждого из нас нравится остальным, то это опять-таки естественно — в частности вкусы и взгляды непременно различны. Наконец, у одного и того же, в различные эпохи развития, в различные времена, взгляды и вкусы в частности меняются. Все это до нельзя естественно»⁶. Суждение резонное, умное, однако же не исчерпывающее. Добрейший Бородин не склонен был углубляться в *идейные* противоречия и очень тонко смягчил их «биологической консистенцией» своих доводов.

Безусловно, индивидуальное развитие членов содружества, их «личных характеров» сыграло весьма важную роль в судьбе кружка. Да ведь это развитие проявлялось — и все приметнее — не только в различных вкусах и взглядах, не только в индивидуальных особенностях характера «черного задорного петуха» или «смирненной белой курицы», но и поглубже — в сложном процессе формирования творческого мировоззрения членов содружества, в идейных противоречиях, обусловленных различным отношением к действительности, стало быть, и различным пониманием общих задач новой русской музыки, которые с самого начала, «ab ovo», сплотили группу молодых композиторов. Диалектика развития обна-

жала внутренние противоречия. Отчуждение и отступление идейно переродившегося Балакирева (на рубеже семидесятых годов) явилось предвестием распада кружка. В то трудное время каждый из членов содружества шел уже своей, самостоятельной дорогой. И вопрос «как мне жить разумно» решался каждым по-своему. Римский-Корсаков в 1871 году стал профессором консерватории и — в преддверии новых, капитальных творческих планов — энергично занялся своим музыкально-техническим перевооружением. Бородин почти всецело отдался обширной научной, педагогической и общественной деятельности, даря музыке короткие часы «любимого досуга» и, медлительно, урывками создавая гениальные произведения, называл себя «композитором, ищущим неизвестности»... Кюи, преуспевая на поприще Инженерной академии, продолжал сочинять музыку, не отличавшуюся оригинальностью и силой, но, по выражению Чайковского, «всегда приличную и изящную» и печатал в «С.-Петербургских ведомостях» критические заметки, блиставшие не столько остротой ума, сколько едким остроумием. Он спокойно отходил от былых увлечений и считался членом Могучей кучки скорее по инерции...

Вероятно, и Мусоргский при желании мог бы занять, как его товарищи, прочное общественное положение и «мирно» совершенствовать свой талант, спешествуя прогрессу музыкальной культуры. Но это благоразумное решение не согласовывалось с его убеждениями, с боевым духом его художнической жизнедеятельности. Он ненавидел свою службу в Лесном департаменте, с которой вынужден был мириться, чтоб не умереть с голоду. «Суждено сознавать,— писал он,— всю бесплодность и ненужность моего труда *по лесной части* и, несмотря на это сознание, трудиться *по лесной части*. Жутко!»⁷. От «русийских порядков», как он выражался, было ему «тошнехонько»⁸...

Мусоргский жил и горел революционными идеями творческого новаторства, нетерпеливо рвался вперед, звал к борьбе. Он не страшился трудностей и не-

взгод — страшился застоя, кабинетной отвлеченности, «четырёхстенных мечтаний». Давящая атмосфера реакции вызывала в нем глухо нараставшее сопротивление. Либеральные разглагольствования о благотельном влиянии «реформ» раздражали его. «*Ушли вперед!*» — врешь, «*там же!*» — восклицал он. — Бумага, книга ушли — мы *там же*. Пока народ не может проверить *во очию*, 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!*».

Характерно, что эти многозначительные слова, отражавшие идейно-политические взгляды Мусоргского, его отношение к событиям и проблемам современности, непосредственно связывались с замыслом и концепцией зарождавшейся «Хованщины». «Сказнили неведущих и смятенных: *сила!* — подчеркивал он, — а приказная изба все живет и сыск тот же, что и за приказом; только время не то: действительно и тайно статские мешают чернозему *дышать*. Прошедшее в настоящем — вот моя задача». Он был непоколебим в идеях, которыми жил в «Борисе» и которые должны были получить новое развитие в «Хованщине». Грандиозная эпопея жизни и борьбы народа разрасталась в его замыслах. Еще не остыв от Сцены под Кромами, он волновался уже страстями «Хованщины»: «...не познакомиться с народом, а побрататься жаждет: страшно, а хорошо!»⁹. И год спустя та же неотступная мысль владела им: «...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* (во истину) богатство народной речи для музыкального типа, пока не всю Русию исколовратили чугунки! Какая неистощимая (пока, опять-таки) руда для хватки всего *настоящего* жизнь русского народа! Только ковырни — напляшешься — если истинный художник»¹⁰. Так писал он И. Репину летом 1873 года. Но и в этом, и в других письмах Мусоргского той

И. Репин.
Автопортрет



поры прорывались и горькие ноты затаенных страданий.

В разгар деятельной подготовки к новым творческим свершениям надвинулись тягостные испытания. Углублявшийся разлад с товарищами порождал в остро восприимчивой натуре Мусоргского ощущение одиночества. И мысль о *незащищенности* своих позиций не могла его не тревожить. Он видел, как мучительно трудно решалась судьба «Бориса», каких яростных усилий и... горестных уступок требовала его постановка. Он предвидел, что борьба за «Хованщину», при сложившихся «русийских порядках», будет отнюдь не легче. Ему жизненно необходим был, и особенно теперь, тесно сплоченный коллектив друзей — боевых соратников. Тем тяжелее было сознавать, что он лишается этой опоры, быть может, навсегда.

Раны, нанесенные сознанию, не заживают. Мусоргский работал нервно, неровно, лихорадочными порывами. «Бывают дни, что кошки на сердце скре-

бут,— писал он летом 1873 года,— но проходят эти дни, как все проходит. Знайте же: работа кипит, и Мусорянин ваш тот же Мусорянин, только строже стал к себе, когда затеял народную драму: разборчивее стал по части своих мозгов...»¹¹. А вскоре в другом письме, словно продолжая ту же мысль, говорил: «До какой степени я становлюсь строгим к себе — уморительно, и чем строже становлюсь, тем делаюсь беспутнее. Уж как это там люди умеют делать — не знаю, а я не умею и, вероятно, поэтому тшусь самого Сизифа преодолеть. На мелкие вещи настроения нет; впрочем сочинение маленьких пьес есть отдых при обдумывании крупных созданий. А у меня отдыхом становится обдумывание крупных созданий, когда я, прочь от казенной стряпни, попадаю в свою сферу: так-то все у меня в перековырку идет — сущая беспутность»¹². Да, все тот же был Мусорянин — человек-музыкант и борец. Но раны, нанесенные сознанию, не заживали. Дни, когда «кошки на сердце скребут», проходили и... вновь возвращались. В эти-то дни стал напоминать о себе затаившийся недуг. Возобновились приступы нервной болезни, казалось, давно минувшей¹³. Ненароком вернулась и привычка, приобретенная в «беспутные дни» гвардейской юности, — пристрастие к вину. Друзья забеспокоились; однако сам Мусоргский поначалу не придавал или не хотел придавать всему этому особенного значения — «пройдет, как все проходит...». Он чувствовал кипенье творческих сил, и строгое сознание ответственности художника торопило его.

Громадный успех «Бориса Годунова» в широкой публике ободрил и обнадежил Мусоргского, укрепил его уверенность в собственных силах. Но этот яркий просвет был резко омрачен последующими событиями — враждебным приговором критики, двоедушным выступлением Кюи, урезками в опере, наконец, снятием ее с репертуара.

Посреди невзгод и треволнений постигло Мусоргского страшное несчастье — смерть Н. Опочининой; она скончалась 29 июня 1874 года. После смерти матери композитора это была для него самая тяжелая

утрата. Мусоргский таил свое горе, нигде, никогда не упоминал о нем. Лишь сохранившийся набросок неоконченного «Надгробного письма» («Злая смерть, как коршун хищный...») говорит о пережитых им муках. В словах и музыке этого «неотправленного письма»¹⁴ прорвалось подавленным стоном душевное смятение, отголоски которого слышались и в начале ранее цикла «Без солнца». И все же «нитка света» в лирике Мусоргского не погасла...

Жизнь брала свое. Борьба продолжалась с нарастающим напряжением. Мусоргский упрямо пробивался к цели. В те годы создавались сцены из «Хованщины», «Картинки с выставки», вокальные циклы «Без солнца» и «Песни и пляски смерти», романсы и песни. Рядом с сумрачной трагедией «Хованщины» возникали светлые образы «Сорочинской ярмарки». А в 1877 году задумывалась уже «Пугачевщина».

Безотрадно складывались обстоятельства жизни Мусоргского. Разлад с друзьями углублялся. «Халдейская» служба по чиновничьей части угнетала его; болезнь прогрессировала; пристрастие к вину принимало зловещий характер, грозя роковыми последствиями; надвигалась нищета одиночества... Превозмогая боль утрат и горечь поражений, он отдавался *музыке* — единственное, чем он мог заслониться от ударов судьбы. И эти творческие порывы окрыляли Мусоргского, поддерживали в нем боевой дух, надежду на лучшее будущее. В его письмах, вплоть до последних, мучительных, лет — посреди мрачных раздумий, горьких признаний и гневных сарказмов — звучала непреклонная убежденность борьбы, светилось творческое упоение создаваемой музыкой. Так причудливо и неумолимо сплетались восходящие и нисходящие линии трагической судьбы художника, наматывая клубок неразрешимых противоречий...



Начало семидесятых годов Мусоргский встретил победительно — готовой партитурой «Бориса Годунова» (первоначальная редакция). Как бы ни отнес-

лись к ней окружающие, внутреннее ощущение значительности нового крупного сочинения волновало и радовало его. Радовали и успехи товарищей. В 1869 году прозвучали Первая симфония Бородина и Вторая («Антар») Римского-Корсакова, состоялась премьера «Вильяма Ратклифа» Кюи; готовилась «Псковитянка» (сюжет которой был подсказан Римскому-Корсакову Мусоргским). Творческие завоевания молодых композиторов кучки принимали все более широкий размах. В то же время усилилась активность враждующей критики, обострилась борьба с дирекцией Русского музыкального общества. Балакирев был изгнан с поста главного капельмейстера — по указанию «почетной председательницы» РМО, вел. кн. Елены Павловны, распорядившейся, как известно, «*вырвать с корнем*» прежнее направление». Мусоргский не остался в стороне от этих событий. Он выступил с острым музыкальным памфлетом (на собственный текст).

Это был знаменитый «*Раек*» с пестрыми сатирическими картинками, изображающими «превесьма важных музыкальных особей» во главе с «преславной» покровительницей — музой Евтерпой, мифологический облик которой деликатно олицетворял вел. кн. Елену Павловну. Остроумно используя композиционный прием «скоморошьевого представления», Мусоргский придал всей пьесе характер *реальной* небезлицы в лицах.

Вначале выступает он сам в роли раешника, зазывающего «почтенных господ поглядеть на музыкальных воевод». Маленькое вступление звучит хлестко, в духе простонародной шутки-прибаутки. И вот открывается кунсткамера — показываются персонажи райка. В первой картинке изображен небызывестный профессор Заремба, тогдашний директор консерватории, доктринер и догматик¹⁵. «Расточая смертным глаголы непонятные», он важно поучает, что «минорный тон — грех прародительский» и что «мажорный тон — греха искупление». Облик Зарембы комично охарактеризован в музыке перефразированным хоралом («*Seht! er kömmt...*») из генде-

левой оратории «Иуда Маккавей». Смешной ужимкой звучат слова закосневшего теоретика о «минорном тоне — грехе прародительском» как раз на *минорном* проведении классической темы...

119 Медленно

У - чит, что, ми-нор- ный тон - грех пра-ро-ди- тельский

а что, ма-жор- ный тон- грех ис- куп-ле- ния.

Перемена картины: бежит вприпрыжку «неугомонный Фиф», тоже старый знакомец — угодливый и беспринципный Феофил Толстой, или «Феофилыч», едко высмеянный еще Серовым. Заметим, что сей Фиф, подписывавший свои статьи эффектным псевдонимом «Ростислав», подвизался не только на музыкально-критическом поприще. Недаром в райке Мусоргского он иронически именуется «Фиф всесторонний». Обладая мизерными способностями и непомерным тщеславием, он старался выдвинуться чем только мог и как только мог: сочинял музыку по итальянской моде, певал в великосветских салонах душеспитательные романсы, пописывал даже повести, для проталкивания коих в журналы беззастенчиво пользовался своим служебным положением в цензурном ведомстве (не гнушаясь и литературными

взятками). Он легко подлаживался к знаменитым писателям и художникам и при случае так же легко предавал их. Лев Толстой, раскусив Феофила, выразился о нем с грубоватой лаконичностью: «сукин сын»¹⁶. Одна, кажется, была у Ростислава-Фифа страсть, которой он оставался верен,— итальянomanия, да и в ней он проявлял себя мелко, банально. Тем не менее он пользовался влиянием «критика» и вредил, сколько мог, новой русской музыке. Надо все это припомнить, чтобы лучше понять тонкий смысл сатиры Мусоргского. В небольшой сценке райка Фиф изображен пошлым фигляром. Суетливое движение монотонного мотивчика (с нарочито фальшивящими интонациями) живо передает его вертлявость («Он всю жизнь вертелся, ну, и завертелся...»), а возникающий затем салонный вальс откровенно вульгарного пошиба обнажает всю пошлость натуры Фифа. С каким-то сладострастным самоуслаждением воспекает он в «вихре вальса» итальянскую диву Патти, то съезжая на мотив цыганского романса (средняя часть), то изливаясь патетической руладой (каденца: «О, о, Па, па, па, Патти!..»). Фигура для райка восхитительная.

Снова перемена и снова контраст. Плетется Фаминцын — тот самый «злейший враг новейших ухищрений», который однажды уже был обличен Мусоргским в «Классике»¹⁷. Теперь он удручен другою неприятностью; «бледный, мрачный, истомленный», он «молит смыть с себя неприличное пятно» — язвительный намек на судебный процесс, затеянный Фаминцыным против Стасова¹⁸ (весною 1870 г.). Оскорбленного жалобщика постигла неудача: «удар моральный понес, бедняжка...». Плачевное состояние вытщенного в раек Фаминцына-критика Мусоргский изобразил плачевной пародией на «одну из пьес» Фаминцына-композитора. В этом-то и «соль» сатирической сценки. Но, увы, она слабо воспринимается современным слушателем. Пьесы бездарного Фаминцына давным-давно канули в Лету.

В следующей сценке райка под звуки фанфар показывается разъяренный «титан» Серов: «он мчится,

несется, метется, рвет и мечет, злится, грозит!..» — ему не предоставили почетного кресла в концертах, его не пригласили на торжественный обед, его не сделали директором Русского музыкального общества («Всех директоров долой! Он один их всех заменит»). Эта комическая бравада весело обыграна в музыке остроумными вариациями на... плясовую народную тему «Из-под дуба, из-под вяза» — тему песенки Княжого дурака в серовской «Рогнеде» («Ты мне, женка, не перечь...»).

Еще комичнее изображается музыкою, как титан вскипел — «и пошел, и пошел... прямо к ним, воеводам удалым» — на свирепый мотив хора язычников «Смерть ему» из первого действия той же «Рогнеды». Попав в компанию Заремб и Фифов, титан «тотчас же осерчал, с яростью на них напал и жестоко оттрепал», что прелестно иллюстрируется скоморошьей темой (опять из «Рогнеды»), гармонизованной низвергающимися уменьшенными септаккордами:

120 *Allegro animato*

И тот час же о сер чал,

с я рость ю на них на пал

Сверкающая хлестким юмором сценка обрывается на кульминации. В самый разгар яростной схватки с музыкальными воеводами — «грянул гром!.. И тьма настала». Раек обволакивается мраком. И тут из тьмы, при сладостных звуках цитр (ироническое подражание в аккомпанементе), является, «лия ароматы», сама Евтерпа. Музыкальные воеводы поют ей «молебный гимн», усердно выводя мелодию песенки Княжого дурака («Из-под дуба, из-под вяза»). Эта злая аллегорическая пародия на вел. кн. Елену Павловну служит финалом необычайного сатирического представления.

«Раек» закончен был Мусоргским 15 июня 1870 года. Пьеса с бесподобной выразительностью исполнялась автором и сразу завоевала симпатии слушателей. Через год с небольшим она была напечатана (веселая небылица в лицах сбила с толку цензуру). Издание быстро разошлось. «Раек» пользовался успехом. «Хохотали до слез даже сами осмеянные,— вспоминал В. Стасов,— так была талантлива и заразительно весела, забавна эта оригинальная новинка»¹⁹. Насчет «самых осмеянных» Стасов, конечно, преувеличивал (едва ли могли хохотать Заремба или Фаминцын, не говоря уж об Евтерпе), но он верно подчеркнул яркую талантливость меткой и, добавим, социально заостренной сатиры «Райка». Мусоргский не забавлялся насмешкой над личностями. Он высмеивал не персоны, а персонифицированные пороки. Для него Заремба — олицетворение мертвящей схоластики, Фиф — пошлой беспринципности, Фаминцын — тупой ограниченности. А в Серове он не пощадил враждующей мелочности дюжинного характера, не ведавшего согласия с его недюжинным талантом. И не случайно Серов изображен в «Райке» иначе, нежели те, в компанию которых он попал «и тотчас же осерчал...». Подбор персонажей для «Райка» подсказан был, конечно, злободневными событиями острого периода борьбы. Прошли события, годы, и злободневность «Райка», естественно, ослабла. Но сила разящего смеха в музыке этого своеобразного сочинения не померкла.

Представив партитуру «Бориса» в театральную дирекцию, Мусоргский начал помышлять о новой опере. Кюи посоветовал ему взяться за сюжет драмы А. Островского «Грех да беда на кого не живет». Однако дело не ладилось. Гораздо более заинтересовало Мусоргского предложение Стасова — писать оперу на переработанный им сюжет известной повести Ф. Шпильгагена «Ганс и Грета». 26 июля 1870 года Стасов прислал Мусоргскому довольно подробный сценарий («эскиз либретто») оперы, которая должна была называться «Бобыль»²⁰ (сюжет повести перестроен полностью на русский лад). Мусоргский принялся за сочинение и вскоре (к 20 августа того же года) набросал сцену колдовства ворожей. Но музыкальный материал этой сцены он использовал уже в... «Хованщине» (сцена гадания). Работа же над «Бобылем» оборвалась в самом начале. Иные дела и задачи отвлекли Мусоргского. Надвинулись события, связанные с печально известным решением театрального комитета. Мусоргский занялся обдумыванием и осуществлением новой, капитальной редакции отвергнутого «Бориса». Эта работа потребовала громадного напряжения сил, и пока он ее не завершил, за крупные вещи не брался. Да и маленькие пьесы сочинялись не часто. В конце семидесятого года Мусоргский написал четыре вокальные сценки «из детской жизни» («В углу», «Жук», «С куклой», «На сон грядущий»); в семьдесят первом — фортепианную пьесу-скерцино «Швея» и простодушную «Вечернюю песенку»²¹.

Вокальные сценки — эпизоды из детской жизни — принадлежат к поэтичным страницам лирики Мусоргского. Первая такая сценка («С няней») была создана, как мы знаем, еще весной 1868 года, и тогда пораженный ею Даргомыжский завещал Мусоргскому продолжить это начинание. И вот теперь оно было продолжено. Объединив пять пьес, Мусоргский выпустил их в 1872 году под общим заглавием «Детская»²². А в том же году, осенью, сочинил еще

две сценки: «Кот Матрос» и «Поехал на палочке». Так составилась цикл «Детской» из семи пьес-сенок (все — на собственные слова), изданный полностью уже после смерти композитора. Задумывались Мусоргским еще и другие сценки из детской жизни; некоторые из них даже исполнялись им в тесном дружеском кругу («Фантастический сон ребенка», «Ссора двух детей»); но они, к сожалению, остались незаписанными и для нас утрачены безвозвратно.

Музыка «Детской», ее образы — и веселые, и грустные — овеяны теплым, ласковым светом простосердечности. В них воплотились и воспоминания далекого деревенского детства, и чуткие наблюдения жизни маленьких друзей композитора. Любить детей умеют многие. Мусоргский не только любил, он умел понимать детей и пользовался их безграничным доверием. «...Он не притворялся с нами, не говорил тем фальшивым языком, каким обыкновенно говорят взрослые с детьми в домах, где они дружны с родителями, — вспоминала В. Комарова (дочь Д. Стасова), знавшая «Мусорянина» в свои детские годы, — ...мы разговаривали с ним совершенно свободно, как с равным. Братья мои тоже ничуть не дичились его, рассказывали ему все происшествия своей жизни...»²³. Живое общение с детьми, непринужденные беседы с ними давали богатую пищу творческому воображению Мусоргского. В их играх и напевах, в расспросах и рассказах, в интонациях их говора он улавливал зримое отражение душевного мира ребенка и первые проявления пытливого сознания, еще окутанного причудливыми сплетениями реального и фантастического. Вот что запечатлела музыка Мусоргского в удивительных сценках «Детской». Это не обычные зарисовки ребячьего быта и не песенки, рассчитанные на исполнение самими детьми; это музыкально-психологические этюды, проникнутые поэзией и философией детства.

Первая сценка, «С няней» (или «Ребенок с няней», 1868 г.), по-видимому, непосредственно связана с воспоминаниями детских лет композитора, с первыми впечатлениями от няниных сказок, от которых

он «иногда не спал по ночам». Образы двух таких сказок теснятся в голове ребенка, приникшего к няне. Одна «про буку страшного... как тот бука в лес детей носил, и как грыз он их белые косточки...». И другая, смешная — о хромоногом царе («как споткнется, так гриб вырастет») и чихающей царице («как чихнет — стекла вдребезги!»). Ребенок просит няню рассказать «про буку», но страшное и влечет и пугает его. «Бог с ним, с букой! — решает он рассудительно. — Расскажи мне, няня, ту смешную-то!...». В живых, ритмически прихотливых интонациях порывистой речи ребенка передаются его ощущения и переживания, вызванные сказочными образами (бука — лесной упырь, хромой царь, чихающая царица), которые картинно вырисовываются в сопровождении, сверкая неожиданными контрастами. Необычайно выразителен внезапный переход от страшного к смешному:



Вся музыка пьесы, с ее переменчивым движением ($7/4 - 3/4 - 3/2 - 5/4 - 6/4$ и т. д.), пронизана чудес-

ными народными попевками, создающими колорит русской сказочности и в то же время тонко характеризующими восприятие волшебного впечатлительной душой ребенка.

Эта замечательная пьеса, как уже говорилось, была посвящена Мусоргским Даргомыжскому. Спустя два года он написал вторую сценку из детской жизни — «*В углу*» (30 сентября 1870 г.; посвящена художнику В. Гартману, другу композитора). Сюжет ее незамысловатый. Няня, рассерженная проказами своего маленького питомца, ставит его в угол. Превосходно изображена в музыке шумливая суeta раздосадованной няни. А наказанный проказник в углу обиженно пеняет на котеночка — это он все натворил, а не Миша, «Миша был умница». Жалобные «всхлипывающие» интонации («Я ничего не сделал, нянюшка...») выдают Мишу: он чувствует горькую обиду, чувствует и свою вину. Но его детское сознание не умеет примирить эти чувства, осилить это, быть может, первое в его жизни «противоречие». Пытаясь выкарабкаться из затруднительного положения, он начинает поддразнивать няню. Жалобные интонации сменяются капризными, озорными («А няня злая, старая...»). Да все же характер не выдерживает: в самом поддразнивании слышатся сквозь обиду, робкие, ласковые нотки смирения. Вот психологическая задача сценки, глубоко правдивое решение которой и составляет неповторимую прелесть музыки.

18 октября того же года Мусоргский закончил третью сцену — «*Жук*» (посвящена В. Стасову). Это забавная и загадочная история с жуком, поразившая воображение ребенка. На построенный им домик из лучинок сел жук, «огромный, черный, страшный», гудит и шевелит усами и, налетев, ударяет его в височек. Испуганный ребенок притаился, чуть дыша, вдруг видит — жук беспомощно лежит на спинке, и уж не злится, не гудит, «только крылышки дрожат». «Что, что же с жуком-то случилось? — вновь и вновь спрашивает он няню... — Меня ударил, а сам свалился!». В музыке сценки, блестящей остроумнейшей изобразительностью, звучит внутренним контрастом

взволнованный тон детского рассказа. Описание забавного происшествия (сердитое гудение черного жука, его удар и падение) оттеняется драматическими моментами страха, тревоги, удивления. И слушая этот порывистый рассказ, который обрывается беспокойной интонацией вопроса («Что же с ним случилось?..»), мы видим широко раскрытые глаза ребенка перед непонятным, загадочным в окружающей жизни.

Четвертая пьеса цикла — «С куклой» — посвящена композитором его маленьким племянникам «Танюшке и Гоге Мусоргским» (записана 18 декабря 1870 г.). Называлась она также «Колыбельная». Девочка укачивает свою куклу «тяпу», приговаривая нянину байку про буку и серого волка и, завороченная ритмом баюканья, навевает «тяпе» волшебный сон о «чудном острове, где ни жнут, ни сеют, где зреют груши наливные, день и ночь поют птички золотые». Нежный напев колыбельной, с его хрустально звенящими секундами, скользит, как таинственное видение из мира детской мечтательности.

Около того времени (в конце семидесятого года) сочинена была и пятая сценка — «На сон грядущий» — подарок крестнику Мусоргского, новорожденному сыну Кюи, Саше. Маленькая героиня этой обаятельной сценки лепечет перед сном заученную молитву, прилежно упоминая в ней и папу с мамой, и братьев, и старенькую бабушку, и всех тетушек и дядюшек, и многочисленных своих дворовых друзей — «и Фильку, и Ваньку, и Митьку, и Петьку, и Дашу, Пашу, Соню, Дунюшку...». Свободное движение музыки, постепенно ускоряемое, светится оттенками трогательных интонаций. Имена старших произносятся сосредоточенно, серьезно, нараспев, но когда дело доходит до дворовых ребятишек, серьезность улетучивается — звучит резвый детский говорок. Тут происходит заминка: на Дунюшке «молитва» прерывается. Как дальше? Няня укоризненно подсказывает забытую фразу: «господи, помилуй и меня, грешную!». Девочка тихо повторяет эти слова, посвоему, *неповторимо* их интонируя:



Неповторимость момента гениально воплощена в музыке ладотональным контрастом «далеких строев». Внезапный As-dur после a-moll'ной фразы няни озаряет интонационный облик речи ребенка светлым трепетным сиянием.

Две последние пьесы цикла — «Кот Матрос» и «Поехал на палочке» (как и не сохранившиеся «Сон» и «Ссора двух детей») — навеяны были тесным дружеским общением с семьей Д. Стасова, в доме которого и взрослые и дети любили Мусоргского как родного. Обе пьесы записаны осенью 1872 года (15 августа и 14 сентября). По содержанию они близко примыкают к первым пяти, но по характеру несколько отличны от них. «Тут,— как заметил Б. Асафьев,— виднее дети в их повадках ребяческих. В первых же сценах — детская, вводимая в жизнь, душа, и сквозь описание происходящего, наблюдаемого извне, *стук-стук-стук* во внутренние переживания ребенка»²⁴. Однако степень различия не столь значительна, чтобы нужно было проводить резкую грань между теми и другими. Тонкая наблюдательность, чуткая правдивость, проникновенная вырази-

тельность обрисовки эпизодов детской жизни — неотъемлемые качества всех сценок цикла, в том числе и двух последних.

«Кот Матрос» — чудесное детское скерцо, рассказывающее о маленьком домашнем происшествии. Хитрый кот подкрался к клетке со снегирем, приготовился уже цапнуть свою жертву, и в ту самую минуту был прихлопнут «перехитрившей» его девочкой; болят ее пальчики, но она довольна: снегирь спасен, а кот наказан. Оживленная шутивая музыка сценки, с ее колоритной изобразительностью, с тонко обыгранными «смешливыми» септимами, мелькающими и в интонациях речи, и в веселом аккомпанементе, пленяет наивным лукавством детского юмора.

В шутивом роде и седьмая пьеса, имевшая несколько названий, — «Поехал на палочке», «Езда верхом на палочке в Южки», «Съездил в Южки» и «На даче». Она посвящена Димитрию Васильевичу и Поликсене Степановне Стасовым. Это игровая сценка, зарисовка с натуры. Малыш лихо скачет на палочке возле дачи, воображая, что он «поехал в Южки» (окрестная деревенька). Остроумно варьированный галоп (Des-dur), с комичными синкопами, изображает езду удальца, который в самом интересном месте... спотыкается и, пришибив ногу, ревет. Мать утешает «своего Сержиньку», что служит поводом для забавно лирического интермеццо (G-dur). Наконец, повеселевший Сержинька вновь садится на свою палочку и, заявив, что он уже «съездил в Южки», тем же галопом торопится домой: «гости будут...». Пьеса чуть-чуть затянута — единственный ее недостаток; он чувствуется, но его не хочешь замечать, настолько очаровательна бесхитростная музыка этой бесхитростной сценки.

«Детская» — одно из немногих сочинений Мусоргского, которым посчастливилось при жизни композитора увидеть свет (хотя и без двух последних пьес) и встретить доброе расположение не только со стороны публики, но даже и критики. Исполнениям сценок «Детской» «в лучших петербургских музыкальных кружках не было конца, — писал В. Стасов. —

Самые даже ретрограды и враги не могли уже оспаривать их талантливость, оригинальность и новизну этих маленьких по размерам, но крупных по содержанию и значению шедевров»²⁵. Вскоре с ними познакомился Лист.

Весною 1873 года Лист получил от Бесселя — в числе нот новой русской музыки — изданную тетрадь «Детской». Он был глубоко взволнован и восхищен маленькими сценами Мусоргского. Рассказывая о том памятном вечере, когда Лист у себя дома проигрывал «Детскую», одна из его учениц, Аделаида фон Шорн, писала Бесселю: «...Передайте г. Мусоргскому, что Лист тогда до мозга костей потряс нас его творением... Волшебные пальцы великого исполнителя выдавали, как он взволновался, перенесенный этой музыкой на зарю собственного детства, к впечатлениям своей светлицы, где, трепеща от первых страхов, от первых пробуждений нежности, от первых радостей, его ясная душа познала самое себя. И все это так своеобразно колоритно, одним словом, так по-русски, что, вопреки всему, невозможно было бы никуда, кроме Вашей страны, приурочить эти ребяческие и глубокие впечатления. Несомненно, Мусоргский не из тех, весьма многочисленных, музыкантов, у которых знание и профессиональное ремесло убило душу; он чувствует, он видит, он выражает... и нужно было видеть, как при каждой новой странице, увлекая нас за собою, Лист восклицал: «Любопытно!.. и как ново!.. Какие находки!.. Никто другой так этого бы не сказал...». И тысячу других выражений удивления и удовольствия, вскоре нами всецело разделенных, и которые вызвали в конце концов действие, весьма редко мною у него замечаемое, по адресу бесчисленных достойных композиторов, ежедневно приносящих ему свои произведения... Не ожидая ни минуты, он львиным порывом бросился к своему столу и в один присест написал г. Мусоргскому о своих впечатлениях так, как он их испытал...»²⁶. К сожалению, это письмо Листа по неизвестным причинам не дошло до Мусоргского. О громадном впечатлении, произведенном на Листа музыкою «Дет-

ской», он узнал от брата Бесселя. Эта весть тронула его.

Прослышал о том, конечно, и Стасов, находившийся тогда в Вене. И у него родилась добрая идея — вытащить Мусоргского из Петербурга и поехать вместе с ним к Листу в Веймар. План был хорошо обдуман. Зная крайне трудное материальное положение Мусоргского, Стасов предусмотрел и эту сторону дела, намереваясь уступить ему свое месячное жалование («отдадите впоследствии»). Мусоргскому такая поездка была очень по сердцу. Однако после недолгих, но мучительных колебаний, он вынужден был отказаться. И на все повторные, настойчивые уговоры Стасова отвечал решительным *«невозможно»*.

О причинах он не распространялся, ссылаясь на служебные обстоятельства. Но в отрывочных ответных фразах его писем, в их тоне чувствовалась острая боль иных, невысказанных переживаний. «Отказываться от заветного, от самой жизненной жизни, корпеть над дрянью. Ужас! потому что правда,— писал он Стасову.— ...А *что* бы сказало свидание с Листом, сколько бы дел хороших поделалось! Нет, надо искать другого пункта, по мере сил и способностей, *для добывания насущного*... Впрочем, я верю в звезду; не может быть, чтобы когда-либо не узрел я мужей европейских. Если же не придется — стерпим, и это стерпим, как и теперь делаем»²⁷. Радостно возбужденный Стасов из своего «заграничного далека» не мог понять сложного душевного состояния Мусоргского в то тревожное лето семьдесят третьего года, когда в ожесточенной борьбе, требовавшей новых и новых жертв, решалась судьба «Бориса Годунова» (успешный показ трех картин оперы вызвал лишь раздражение театральной дирекции) и в то же время углублялся разлад с друзьями; когда Мусоргского буквально «распирало» от смелых творческих идей и планов обдумываемой «Хованщины» и в то же время одолевала «халдейщина» чиновных дел, которым не видно было конца и которые приходилось выполнять «ради добывания насущного». Как он

рвался к творчеству, как много было уже обдуманно и заготовлено для «Хованщины»,—о том говорят его письма. Но он не имел возможности спокойно сосредоточиться и реализовать обдуманное (за весь 1873 г. записаны были только две небольшие сцены).

В июне Мусоргский перенес тяжелый приступ нервной болезни—первый грозный результат перенапряжения душевных и физических сил. Тем же летом, 23 июля, скоропостижно умер его талантливый друг, художник В. Гартман. Эта неожиданная смерть потрясла Мусоргского; мрачные раздумья охватили его. «Нет и не может быть покоя, нет и не может быть утешения—это дрябло,—писал он.—Если природа только кокетничает с человеком,—имею честь с нею познакомиться как с кокеткою, то есть поменьше доверять ей и зорко следить, если подчас так увлечет, что небо с овчинку покажется; или, по-гусарски, кинуться в омут—захлебнуться на смерть, но насладиться: чем? рыхлою, холоднопотною землею, что ли, которая уже не кокетливо, а искренно принимает в свои мерзкие объятия всякого «царя природы», кто бы он ни был...»²⁸. В такие-то дни, когда «скорбел мозг» и «кошки на сердце скребли», его безотчетно тянуло к вину. Он превозмогал болезнь сколько мог, но мог ли он в сложившихся обстоятельствах устранить ее причину? «Стерпим, и это стерпим»,—не раз повторял он.

Но вот начались репетиции «Бориса», и, наконец, 27 января 1874 года состоялась премьера великой оперы. Мусоргский добился решающей победы, и эта победа, столь важная для всей русской музыки, выпрямила его посреди тревог и гонений, подняла в нем новые силы. Он выстоял перед тяжелым испытанием личной жизни (смерть Н. Опочининой). Наперекор судьбе работал с удвоенной энергией. В семьдесят четвертом году (начиная с весны) написаны были вокальный цикл «Без солнца», большая фортепианная сюита «Картинки с выставки», баллада «Забытый». Значительно подвинулось сочинение «Хованщины». И в том же году возник замысел народной комической оперы «Сорочинская ярмарка».

Да, жизнь брала свое, движение обновляло силы, борьба продолжалась. Но путь Мусоргского становился все извилистее и круче. И именно жизнь, реальная действительность, с ее кричащими противоречиями, вносила во внутренний мир художника порывы душевного смятения. Отрава одиноких раздумий не давала ему покоя. Они излились с неведомою силой в его трагическом цикле песен «Без солнца». В этих песнях, вырвавшихся из самой глубины сердца, выразилась и острая боль личных переживаний, и трагедия художника-борца, чувствующего неизбежность давящей действительности и — невозможность примирения с нею...

Вокальный цикл «*Без солнца*» написан на стихотворения А. Голенищева-Кутузова, тогда еще молодого поэта²⁹. Мусоргский познакомился с ним в начале семидесятых годов и с большой симпатией отнесся к его дарованию. Они сблизились и в течение двух лет (1873—1875) жили совместно — сначала соседями в одном доме, а затем по-товарищески в общей квартире. Так завязалось их творческое содружество, в котором Мусоргский играл ведущую роль. Почти всегда содержание стихов, писавшихся для музыки, подсказывалось или предуказывалось композитором; да и форма стихов в процессе сочинения музыки порой претерпевала довольно существенные изменения. Но все это делалось с удивительной чуткостью, великодушной скромностью. Мусоргский дорожил искренностью своего друга-поэта и склонен был даже преувеличивать его талант.

Шесть песен-раздумий составляют содержание цикла «Без солнца» — «В четырех стенах», «Меня ты в толпе не узнала», «Окончен праздный, шумный день», «Скучай», «Элегия» и «Над рекой». Все шесть окутаны мгlistым сумраком ночи — когда «влачатся в тишине часы томительного бденья», когда «в уме, подавленном тоской, теснится тяжких дум избыток...». Эти пушкинские строки возникают здесь не случайно. И в тревожном ночном колорите, и в общей настроенности песен-раздумий «Без солнца» есть нечто неуловимо близкое «Воспоминанию» Пушкина.

Горестное ощущение духовной одинокости художника среди житейских бурь и тревожностей наводит мрачные думы, и в таинственном безмолвии ночи оживают тени минувшего, и отблески надежд, и порывы страсти, и муки разочарований, и гнетущие предчувствия. Незримая вереница наплывающих мыслей и переживаний претворяется в зримых, тонко очерченных образах сокровенной лирики сердца.

Музыка первой песни — «В четырех стенах» — застывшая скорбь покинутости. В безгласной тишине «тесной комнатки» прерывистый шепот мелодии, пронизанной интонациями вздохов («тень непроглядная, тень безответная; дума глубокая, песня унылая...»). Трепетные, печально угасающие фразы произносимой мелодии оттеняются прозрачными красками скользящих созвучий сопровождения, мерцанием «далеких гармоний» на фоне недвижной тоники (D).

123 (Andante tranquillo)

быст-рый по лет за мгно не ньем мгно-не ви-я;

взор не под виж-ный на сча стье да ле ко е,

Удивительно просто, без тени надрыва или сентиментальных ламентаций выражена безбрежная скорбь одиночества в музыке этой коротенькой (всего восемнадцать тактов) песни, которая завершается вздохом затаенного страдания: «Вот она, ночь моя, ночь одинокая».

Порыв тоски — порыв воспоминанья, внезапно блеснувшего в воображении. Так воспринимается песня «*Меня ты в толпе не узнала*», вторая в цикле. Возникая из той же интонационно-ладовой сферы, такая же простая, лаконичная по форме, она поражает неожиданным эмоциональным контрастом. В музыке запечатлен неповторимый миг безмолвной встречи, воскресивший в душе поэта и радость и горечь прошлой любви. С неизъяснимым волнением звучит фраза «но чудно и страшно мне стало...», и вострепнувшееся чувство, словно вырвавшись из забытья, наполняет пафосом пережитого мгновенья музыку, мимолетную, как само воспоминанье.

В третьей части цикла — «*Окончен праздный, шумный день*» — скромные очертания интимно-лирической песни перерастают в свободное ариозо, в печальный и страстный монолог, проникнутый внутренним драматизмом. Три образа сплетаются в контрастном движении музыки, раскрывая ее психологическую углубленность: покой майской ночи над дремлющим городом, недремлющая тоска отверженности и мелькнувшая во мраке светлая тень любимой. В тиши ночного созерцания (выразительнейшая речитация вступления, C-dur) беспокойная мысль ворошит «*годов утраченных страницы*», воскрешая призраки обманчивых надежд. Музыка этой части монолога (начиная с драматической фразы «*Но сон от глаз моих бежит*»...) встревожена состоянием душевной подавленности. Оно исходит в тоскливо повторяющемся напеве, окутанном таинственными шорохами зыбких гармоний (этот эпизод послужил импульсом начального образа в симфоническом ноктюрне Дебюсси «*Облака*»):





Призраки рассеиваются в невозмутимом покое весенней ночи — «Мне скучно с мертвой их толпой, и шум их старой болтовни уже не властен надо мною» (новая речитация образа вступления). И вот момент, который невозможно забыть. Из сонма исчезающих теней — волшебством интонационной драматургии — выделяется одна: светлый облик любимой, «верного друга минувших дней». Из призрачной музыки средней части возникает, словно «высвобождается» пленительная мелодия (*Andante cantabile*):

1246 *Andante cantabile*

ть, од . на из всех те - ней, я .

ви лась мне, ды - ша лю - бо - вью, и

Развитие образа «любви и верности» ведет к широкозвучной кульминации монолога, затем медленно угасает. В конце, перед C-dur'ным заключением, тонкая выразительная деталь: при словах «счастья полной» появляется — как отблеск весенней ночи — мотив из вступления («Все тихо»). Гибкая, переменчивая и в то же время целостная ладотональная структура монолога (ее основа — наполненный, многозначный C-dur) рельефно оттеняет внутренние контрасты проникновенной музыки.

Иным настроением овеяна четвертая пьеса цикла — «Скучай». Она и по характеру отличается от остальных. Приданный ей Мусоргским подзаголовок «В альбом светской барышне», конечно, не случаен. В словах и в музыке этой «стансовой» лирики звучит печальное напоминание о душевной опустошенности людей, прозябающих в скуке светского благополучия: «Без жгучих чувств отрады нет, как нет возврата без разлуки, как без боренья нет побед» (характерно, что слова *«как без боренья нет побед»*, динамично выделенные музыкою, внесены в текст самим композитором). Отсюда неотвратное «скучай». Однообразный и унылый мотив скуки и «сердечной пустоты» стелется на фоне инертно повторяемой фигуры баса, создавая впечатление мертвенного равнодушия. И тонкой гейневской иронией окрашено в музыке заключительное предначертанье: «...по капле ты истратишь силы, потом умрешь, и бог с тобой!» — горький отзвук «ума холодных наблюдений»...

Четыре охарактеризованные пьесы вокального цикла «Без солнца» сочинялись подряд (записаны 7, 19, 20 мая и 2 июня). Пятая и шестая — «Элегия» и «Над рекой» — появились лишь через два с половиной месяца (19 и 25 августа). Перерыв был обусловлен немаловажными причинами. В начале июня Мусоргский с громадным увлечением отдался работе над большой фортепианной сюитой «*Картинки с выставки*»; она была завершена 22 июня. Тогда же, по предложению В. Стасова, замыслился новый музыкальный памфлет, в духе «Райка», осмеивающий целую толпу рьяных противников Могучей кучки во

главе с Ларошем (в роли «Рака»). Уже обдуман был план этой веселой сатирической «небывальщины» под названием «Крапивная гора», и Мусоргский начал набрасывать музыкальные характеристики³⁰... Неожиданное горе пресекло работу, трагическим контрастом прозвучав в захлебнувшихся скорбью строках «Надгробного письма»: 29 июня скончалась Н. Опочинина. Мы знаем, какие муки принесла Мусоргскому эта утрата. Но именно в критические минуты жизни проявляется мужество духа. В то темное время невзгод, продолжая работу над «Хованщиной», Мусоргский обратился к светлому замыслу народной комической оперы «Сорочинская ярмарка». 23 июля (1874 г.) он писал Л. Кармалиной: «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 новою для меня народностью. Материалы украинского напева... накопились в изрядном количестве. Словом, работа на чеку: лишь бы сил да разума. Но тем временем и «Хованщина» не дремлет»³¹. Работа, работа, работа — в ней одной сосредоточился смысл его неумной страдальческой жизни.

Мусоргский не забыл о песнях «Без солнца». Прошло еще немного времени, и он вернулся к ним, завершив цикл двумя поистине гениальными произведениями. В них несомненно сказалось, и остро сказалось, пережитое горе — по настроенности они близки скорбной музыке «Надгробного письма». Но трагизм субъективных переживаний в песнях «Без солнца» возвышается до больших образно-философских обобщений. И многое в этих лирических поэмах-раздумьях предвещает драматические сцены «Песен и плясок смерти»...

«Элегия» — предпоследняя часть цикла «Без солнца» — поражает необычайной широтой содержания и глубиной его образного воплощения. Музыка

«Элегии» объемлет вечность и мимолетность, невозмутимый покой природы и смятение человеческой души, изменчивые лики проносающейся жизни и унылый звон смерти... В зыбких, таинственно мерцающих гармониях вступления возникает картина бескрайней ночи, созерцание которой объято томительной тоской. Упавший луч одинокой звезды, взмывающей в туманной вышине, словно зов судьбы, такой же одинокой, отражен печальным напевом. Звенящие издали бубенцы пасущихся коней отзываются отголосками минувшего, смутными предчувствиями. И целый вихрь тревожных дум сметает застылость созерцания. В музыку «Элегия» вторгается «ночная аппассионата» (*Allegro agitato*). Стремительная тема —

125 *Allegro agitato*

Как но чи об ла - ка, из

ме в чи вы е ду мы не

сут ся на до мной тре



в порывистом развитии влечет поток мятущихся чувств и мыслей, то просветленных видением «любимого лица» (чудесный эпизод *Roso meno mosso e cantabile*), то сумрачных и безотрадных. Мелькают летучие образы, теснятся взвихренные гармонии. Эта музыка — кипение страстей страдающей, но сильной души, изведавшей испытания и превратности жизненной борьбы, «толпы бездушной смех, вражды коварной ропот, житейской мелочи незаглушимый шепот...» И смерти звон! —

126

ritard. poco a poco

у ны лый смер - ти звон!.. Пред.

Andantino mosso

- вест - ни - ца звез - да, как буд - то пол - на - я сты - да,

Движение цепенеет при ударах зловещего набата (внезапный *dis-moll*). Но не страх внушает он, а

скорбное раздумье о грядущем. Изумительным контрастом звону смерти звучит нежная задумчивая фраза «Предвестница звезда...» (*Andantino mosso*, см. пример 126). И в тумане ночи вновь всплывает элегический напев вступления, печальный и безответный «зов судьбы», обволакиваемый замирающими отзвуками темы *Allegro agitato*.

Последняя часть цикла — «Над рекой» — по содержанию внутренне связана с «Элегией», но по характеру и по настроению совсем иная. Здесь нет бушеванья страстей, нет ни горестных жалоб, ни ожесточающих горделивый ум воспоминаний. Сосредоточенная самоуглубленность отрешена от жизненных бурь и житейской суеты. Это проникновенная песнь сердца, не знающего покоя и жаждущего покоя в минуту гнетущей безысходности, песнь завораживающая и содрогающая. Редкостной красоты мелодия —

127 *Andante molto* *cantabile, con meditazione*

Me ся за

- дум - чи - вый, звез ды да ле - кие

витает в ночной мгле над плавным течением реки, серебримым луной. И кажется, все земные печали слились в певучем покое этой бесконечной мелодии, окутанной трепетным сиянием сумеречных гармоний

на темном фоне мерного покачивания неподвижной тоники (триолевый ритм оstinатного баса — своеобразное преломление баркарольности). Вся пьеса звучит в сфере одного лада (мелодический *Cis-dur*), пронизана одним неизменным ритмом; мелос парит и струится в переливах таинственных гармоний. Но страшен этот пленительный колорит тишины ночного созерцания. В «текучей неподвижности» музыки таится острое душевное волнение, застывающее в жутком образе немого страдания (тут слышится отзвук мотива смерти из «Элегии», ср. пример 126):



По глубине и силе выражения песнь «Над рекой» может быть сопоставлена с такими шедеврами трагической лирики, как «Двойник» Шуберта или «Ночь» Чайковского («Меркнет слабый свет свечи»). По своеобразию выражения она ни с чем не сравнима.

Цикл «Без солнца», изданный в 1874 году, прошел почти незамеченным. Современники не оценили это гениальное сочинение Мусоргского. Товарищи и друзья (даже В. Стасов) не проявили к нему большого интереса³², противники ограничились обычными

насмешками. Оно было забыто, и надолго. А впоследствии самоуверенно ограниченная критика, рассматривая цикл «Без солнца», придала ему ложное толкование идейной ущербности, пессимизма, покорного смирения.

Но не будем вспоминать нравоучительные сентенции придирических критиков, которые в каждом мрачном повороте музыки гениального композитора склонны усматривать упадочность, надрывность, иссякание творческих сил и т. д. Вспомним лучше мудрые и светлые слова Белинского: «В музыке гармония условливается диссонансом, в духе — блаженство условливается страданием, избыток чувства сухостью чувства, любовь ненавистью, сильная жизненность отсутствием жизни: это такие крайности, которые всегда живут вместе, в одном сердце. Кто не печалился и не плакал, тот и не возрадуется, кто не болел, тот и не выздоровеет, кто не умирал заживо, тот и не восстанет... Жалейте поэта или, лучше, самих себя: ибо, показав вам раны своей души, он показал вам ваши собственные раны; но не отчаивайтесь ни за поэта, ни за человека: в том и другом бурю сменяет ведро, безотрадность — надежда...»³³. Неисповедимы перепутья творческих порывов и стремлений в душе художника, всеобъемлющий дар которого чутко отзывался на все, что его радует и печалит, волнует и тревожит в живой действительности. Во всяком случае, полнота восприятия и воплощения *правды жизни* («где бы ни сказалась, как бы ни была солонá...») есть признак богатства духовных сил художника, питающих идейную целеустремленность его творческих исканий и борьбы.

Таков был Мусоргский. Он не страшился темных сторон жизни, не прятался от них в маленьком мире розового благополучия нейтральных чувств и чувствований.

Обнажая горе, страдания, давящий произвол в окружающей действительности, исторгая «проклятия исконному злу», он обнаружил и раны своего сердца. «Ужас, потому что правда!» — невольно воскликнул он, рассказывая другу Стасову о своем трагическом



Обложка «Картинок с выставки».
Автограф Мусоргского

положении. И эту ужасную правду он с захватывающей искренностью выразил в песнях «Без солнца», в самых печальных страницах своего «лирического дневника».

Но душевные бури не застилали пред ним горизонтов жизни, тяжелое бремя утрат и житейских невзгод не останавливало движения. Мусоргский был неукротим в смелых творческих порывах. Обладая протеевским даром перевоплощения, он работал одновременно над осуществлением замыслов самых разнохарактерных, казалось, несочетаемых. Так, среди мрачных песен «Без солнца» ожили, блистая совсем иными образами и красками, «Картинки с выставки». В тот же период, как мы знаем, готовилась веселая «Крапивная гора» и уже обдумывалась «Сорочинская ярмарка», и едва закончены были последние песни «Без солнца» (конец августа), как засияло солнце «Хованщины»: 2 сентября записано Вступление к народной музыкальной драме — «Рассвет на Москве-реке»...

Вся музыка «Картинок с выставки» вылилась на нотную бумагу быстро — менее чем за двадцать дней (между 2 и 22 июня) большая фортепианная сюита из десяти пьес с интермедиями приняла совершенно законченный вид. Замысел ее возник в начале семьдесят четвертого года, под впечатлением посмертной выставки работ талантливого художника и архитектора Виктора Гартмана, с которым Мусоргский был связан узами сердечной дружбы. Уже весной некоторые «картинки» задуманной сюиты импровизировались композитором. Но замысел в целом окончательно сложился летом, и Мусоргский, оторвавшись от песен «Без солнца», с жаром принялся за новое сочинение. «Гартман кипит, как кипел «Борис», — писал он в те дни В. Стасову, — 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». И далее, перечислив характерные названия («курьезную номинацию») уже сочиненных пьес, добавил: «Как хорошо работается»³⁴. Творческое возбуждение не оставляло Мусоргского, пока он не поставил на последней странице рукописи завершающую дату: 22 июня 1874 года.

Сюита — весьма условное определение своеобразной, полижанровой композиции «Картинок с выставки». В ней все необычно — и замысел, и содержание, и формы его претворения, все проникнуто оригинальностью творческой концепции. Тут в сочетании разнохарактерных пьес-«картинок», из которых каждая живет своей, обособленной жизнью, раскрывается самобытность образного мышления Мусоргского, реальность и необъятность его художнического видения мира. Рассказывая о заинтересовавших его «картинках» друга, он одушевляет их музыкою, обогащает новым сюжетным развитием, придает им живость сценического движения, сверкающего неожиданными контрастами.

Нить размышления связует чередующиеся «картинки». Ее начало — в прелюдии, которую Мусорг-

ский назвал *Promenade* (Прогулка). Широкая тема прелюдии в русском народном духе —



звучит, тонко видоизменяясь, в интерлюдиях («интермедах»), проникает и в образную ткань музыки некоторых пьес.

Первая картинка — «Гном» — фантастический этюд (*es-moll*). Фигурка неуклюжего, кривоногого гнома, изображенная Гартманом (эскиз забавной игрушки для щелканья орехов), оживает в музыке, воскрешающей сказочный образ обитателя горных недр. В причудливых контрастах интонаций, ритмов и созвучий мелькает таинственный облик одинокого испуганного гнома. Неведомая сила вытащила его из родных пещер на потеху людям. Он мечется и жалобно стонет, трепещет и злобно ярится... и вдруг, влекомый волшебным порывом, исчезает.

Интерлюдия ведет нас ко второй картинке — «*Il vecchio castello*» («Старый замок»). Это музыкальное воплощение акварели Гартмана, овеянное романтикой рыцарских времен. Перед старинным замком в вечерней тишине трубадур поет меланхолическую серенаду (*gis-moll*). Певучая мелодия обрамляется печально-однозвучным «лютневым» аккомпанементом (на выдержанном басы — *gis*). Вся музыка «Старого замка» проникнута нежной лирической настроенностью.

Коротенькая связка (модулирующая тема прелюдии) соединяет вторую картинку с третьей — «*Tuileries*» («Тюильрийский сад»), тоже нежной по тону и колориту, однако совсем иной по содержанию. Сделанную Гартманом живописную зарисовку аллеи Тюильрийского сада с пестрой толпой детей и нянек Мусоргский претворил в скерцозной музыке игровой



сценки (H-dur), с ласковым юмором передав в ней и веселый гомон озорной ребячьей возни («ссора детей после игры»), и добродушную воркотню озабоченных нянюшек (средний эпизод). Только где все это происходит?.. Судя по интонационному складу и характеру музыки, скорее в родном петербургском Летнем саду, а не в далеком Тюильри. Как-то, говоря о своей «Детской», Мусоргский подчеркнул: «дети-то в ней россияне, с сильным местным запашкóм»³⁵. Так же можно сказать и о данной сценке — хоть и называется она «Тюильри», а дети и нянюшки в ней россияне.

Следующая, четвертая картинка, «Быдло» («Bydlo», gis-moll), дана без соединительной интерлюдии — «прямо в лоб», как выразился Мусоргский, т. е. резким контрастом. Рисунок Гартмана, изображающий нескладную польскую крестьянскую телегу на огромных колесах, запряженную волами («Sandomirzsko bydlo»), послужил поводом для создания сурово-печальной картинки из народной жизни. Медленно тащится по дороге убогая колымага бедняка. На фоне

однообразного движения грузно переступающих аккордов зычно звучит протяжная крестьянская песня, исполненная глухой тоски и угрюмой силы:



Песня постепенно замирает вдаль. Но ее отголоски слышны еще в интерлюдии, драматически оттененной неожиданным тональным поворотом (d-moll после gis-moll).

И вот снова неожиданность — волшебное скерцино «Балет невылупившихся птенцов» (F-dur) — пятая звуковая картинка, возникшая под впечатлением одной из акварелей Гартмана к постановке балета «Трильби». Живость воображения, блеск остроумия, бесподобное мастерство изобразительности соединились в обаятельной музыке миниатюрного «балета».

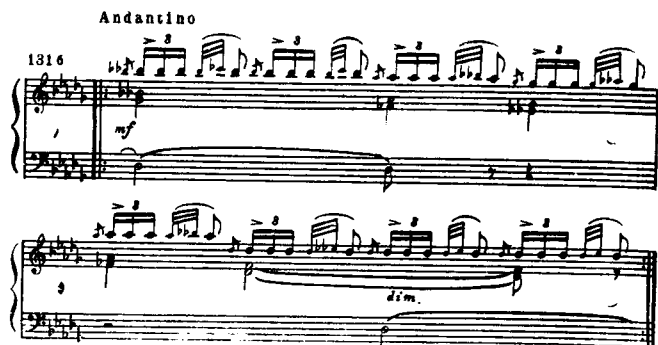
За грациозным скерцино птенцов следует — опять резким контрастом — бытовая сценка в музыкальной прозе: «Два еврея, богатый и бедный» (картинка шестая, b-moll). Эти персонажи — богатый Самуэль Гольденберг и бедный Шмуэле — зарисованы были Гартманом с натуры в 1868 году. Талантливые зарисовки так понравились Мусоргскому, что Гартман тогда же подарил их ему. Теперь они воплотились в музыке социально заостренной жанровой сценки. Мусоргский гениально развил мысль Гартмана: создав поразительно меткие интонационные характеристики важного, самодовольного, толстого Самуэля и шуп-

Спасибо, Кадис 7^{го}
июня 1874 г.

Мой дорогой гениальный, Гурьевский
Кисей, как Кисей Варис, - шуки
и шутки вводят новшества, которые
и одобряют, если условия чертятся
на бумаге. Милу 4^{го} 1874 - сведения
судны (на "променад"). Конусам
роме и подорожные свидетели. Как
философия восточных людей, Визуки.
До сих пор от нас удивительны.
Обильно Вам и потянуло, что
Мы немыслимы, но в 1874
г. Васильевские. —
Музыкальный

Письмо М. Мусоргского В. Стасову.
Июнь 1874 г. Автограф

ленького, робко заискивающего Шмуиле, он рельефно сопоставил их в живом, выразительнейшем диалоге, трагикомический смысл которого понятен и без слов. Самоуверенная, степенная речь Самуэля («солидным баском»), сопровождаемая властными, энергическими жестами, звучит в торжественно правоучительном тоне. А нищий Шмуиле вертится перед богачом и горько жалуется, всхлипывая своим пронзительно скулящим фальцетом (неповторима выразительность «вздрагивающих» триолек в интонационной мити его скороговорки):

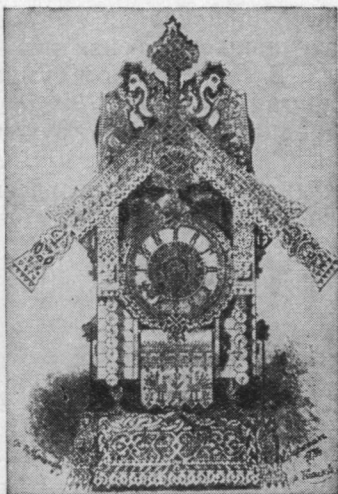


Трогательно комичные жалобы бедняка и высокомерно напыщенные фразы богатого сливаются своеобразным контрапунктом в политональном движении музыки этого необыкновенного дуэта (реприза: сочетание двух контрастных тем в двух тональностях — *des-moll* и *b-moll*). Тонко схваченный национальный колорит сценки углубляет социальный контраст обрисовки ее персонажей.

Блестящее каприччио живописует шумную суету рыночной площади. Перед нами седьмая картинка — «Лиможский рынок» («*Limoges. Le marché*», *Es-dur*); она отделена от предыдущей «прогулкой» — интерлюдией в первоначальном, несколько расширенном изложении. В автографе Мусоргского музыку «Лиможа» предваряла небольшая «пояснительная» программка (впоследствии вычеркнутая композитором): «Большая новость: Господин Пьюсанжу только что нашел свою корову «Беглянку». Но лиможские ку-

«Избушка на курьих ножках».

Рис. В. Гартмана



мушки 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 остается все время красным как пион». Эта программка — конечно, не ее сюжетными подробностями, а общим характером — вполне соответствует гротескной музыкальной картинке, представляющей толпу лиможских кумушек, азартно обсуждающих «большую новость». Моторная ритмика непрерывного движения остро акцентируется капризной переменчивостью дразнящих интонаций, возбужденная болтовня переходит в шумную возню, и тут — на кульминации (великолепное *martellato*) — вся эта веселая буффонада внезапно обрывается...

«Катакомбы». Гартман в подземелье осматривает при свете фонаря остатки древней римской гробницы. Образы этой картинки отозвались у Мусоргского размышлением о смерти и острым воспоминанием о погибшем друге-художнике. Катакомбы рисуются в музыке как мрачное обиталище теней прошлого. Тем-

ные, причудливо блуждающие гармонии — словно распавшиеся звенья неведомого инфернального хора. В таинственном сумраке этой картинки возникает другая: «*Con mortuis in lingua mortua*». Мусоргский предпослал ей (в рукописи) примечание — «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». Скорбной прощальной песнью звучит здесь (в h-moll) —



преобразованная тема прелюдии («Promenade»), овеянная струящимся сверху тремоландо и призрачными отголосками инфернального хора.

Мрачная застылость «Катакомб» рассеивается бурливым движением следующей, девятой картинке, уносящей воображение композитора в волшебный мир русской народной сказки. «*Избушка на курьих ножках*» в акварели Гартмана — изящное обрамление бронзовых часов; в восприятии Мусоргского —местилище фантастического образа Бабы-Яги. Она и является героиней музыкальной пьесы. Это чудесное русское скерцо в народном духе, блистающее яркостью сочных красок, динамикой образного развития музыки, картинно воспроизводящей и сердитое постукивание «костяной ноги», и лихой полет злой



«Богатырские ворота».

Рис. В. Гартмана

волшебницы в ступе с помелом, и загадочное колдование в лесной глуши (средняя часть), и снова стремительность буйного полета... Слушая живописную музыку фортепианной фантазии «Баба-Яга», с ее острохарактерным, угловатым тематизмом, с ее волшебным колоритом, невольно вспоминаешь причудливую игру «бесовщины» в симфонической фантазии «Ночь на Лысой горе».

Сюита увенчана величавым эпическим финалом «Богатырские ворота. В стольном городе во Киеве» (Es-dur). Прообразом этой заключительной музыкальной картины («картиной» ее не назовешь) послужил рисунок Гартмана, представлявший его архитектурный проект Киевских городских ворот в древнерусском стиле — с массивной аркой, украшенной славянским шлемом, и сторожевой башней с уходящим ввысь куполом-колокольной. Идея русско-

го богатырства, в ее национально-эпическом выражении, воплотилась в торжественной музыке былинного склада. Завершая круг необычайного повествования, «конец с началом сопрягая», здесь вновь является преображенная тема вступительной прелюдии («Promenade»). Она ширится в мощном звучании богатырской славы, перемежаясь с суровым знаменным распевом («Елицы во Христа креститесь»; as-moll, затем es-moll), и возносится ввысь, сливаясь с праздничным колокольным перезвоном (великолепный Es-dur — «тональность городов и крепостей»).

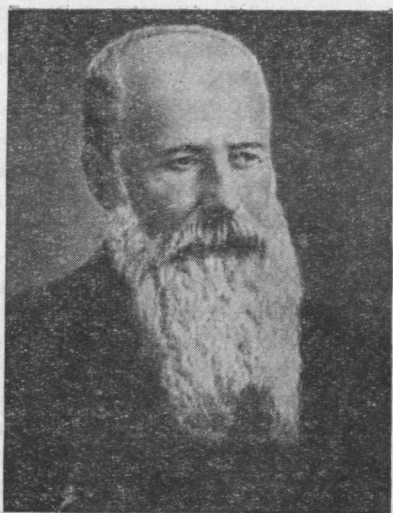
«Картинки с выставки» были подготовлены Мусоргским к печати летом 1874 года, но увидели свет лишь через пять лет после смерти композитора. Прошло еще немало времени, прежде чем это замечательное произведение получило широкую известность. Прав был Серов, не раз говоривший, что *новизна* форм в музыке — всегда препятствие для ее успеха. Пианисты долго отмахивались от «Картинок с выставки», не находя в них *привычной* пианистической виртуозности, считая сочинение «нефортепианным», неблагоприятным для концертного исполнения. Только в начале нынешнего века волна нарастающего интереса общественности к творчеству Мусоргского сломила предвзятое отношение к «Картинкам». Они все чаще стали появляться в концертном репертуаре, завоевывая успех и признание слушателей на родине и за рубежом. В 1922 году Морис Равель, восторженный почитатель Мусоргского, сделал симфоническую транскрипцию «Картинок», что также способствовало их мировой популярности. Но заметим: сколь ни увлекательна равелевская партитура, блистающая роскошью красок и тонким мастерством оркестрового колорита, фортепианный оригинал сочинения остается непревзойденным.

В нем неповторимо запечатлен своеобразный замысел Мусоргского. Его «Картинки с выставки» воспринимаешь как *музыкальный театр одного актера*, в роли которого выступает сам композитор, представляющий в одушевленном звучании фортепиано

вереницу разнохарактерных сцен, фантастических и реальных, веселых и грустных. Оригинальность творческой концепции выявляет и новизну форм и самобытность пианизма Мусоргского. В своих фортепианных картинках — характеристических сценках — он с подлинной виртуозностью применяет выработанные им приемы интонационной драматургии, динамизирует образное развитие музыки смелыми тембро-гармоническими сопоставлениями, внезапными («ex abrupto») контрастами, неожиданными тематическими трансформациями. Сочетая различное, разнохарактерное, сливая прерывные эпизоды в непрерывном движении, он добивается полного художественного единства полижанровой фортепианной конструкции. Его пианизм в «Картинках» столь же сценичен, сколь и живописен; вместе с тем он лапидарен, совершенно свободен от общих мест салонного многословия, от внешней эффектности браваурных пассажей и рамплиссажей. Это пианизм громадной внутренней силы.

Мусоргский, даровитейший пианист, сочинял для фортепиано сравнительно мало и без особого энтузиазма — его влекли иные творческие задачи. И сам он не придавал большого значения своим фортепианным пьесам (даже таким, как *Intermezzo in modo classico*). Но однажды, захваченный необычайным замыслом «Картинок с выставки», Мусоргский создал произведение, которое можно смело поставить в ряд самых выдающихся образцов мировой фортепианной литературы. Помимо крупных художественных достоинств, в нем раскрылись неизведанные новаторские возможности русского пианизма, получившие интереснейшее развитие в фортепианном творчестве Прокофьева, Шостаковича, Свиридова, да и многих других талантливых композиторов нашей современности.

В 1874 году из-под пера Мусоргского вышла еще одна «картинка с выставки», не менее замечательная, но совсем иного рода. Весною в Петербурге открылась выставка работ художника В. Верещагина, на которой была представлена знаменитая его «тур-



кестанская серия» полотен, воплотивших суровую правду войны. Одна из картин — «Забывтый» — особенно поразила Мусоргского: павший в бою русский солдат лежит, распростертый, на пустынном поле битвы, забытый всеми... а над ним зловеще кружит черная стая стервятников. Под впечатлением этой картины у Мусоргского родился замысел вокальной пьесы; текст для нее взялся написать Голенищев-Кутузов. Между тем на выставке произошло событие, глубоко взволновавшее общественность. Три картины — «Забывтый», «Окружили — преследуют» и «Вошли» — вызвали резкое неудовольствие военного начальства. Талантливейшего художника, истинного патриота обвинили в... антипатриотизме. Верещагин вынужден был снять с выставки оклеветанные реакцией картины и в припадке отчаяния уничтожил их³⁶. Для истории сохранились только фотокопии этих трех картин. Но одна из них живет в музыкальном воплощении Мусоргского, увековечившего образ «Забывтого» в драматической балладе для голоса и фортепиано (es-moll).



«Забутый».

Фотокопия уничтоженной картины В. Верещагина

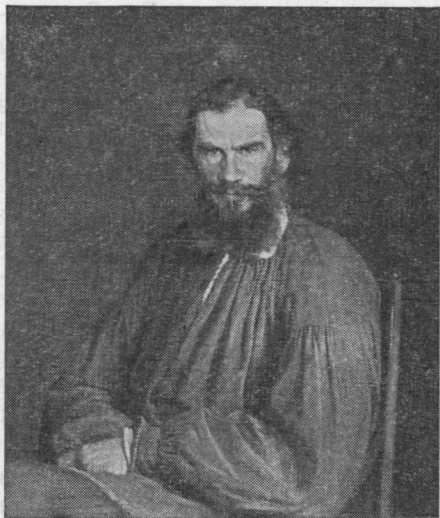
Мусоргский расширил и психологически углубил содержание верещагинской картины в захватывающей драматургии музыкального повествования. Сжатая композиция баллады представляет своеобразный *триптих*. С громадной экспрессией обрисованы музыкаю три небольших слитно-контрастных эпизода: смерть солдата в бою (суровое *alla marcia*), дикий клекот воронья над телом погибшего (средний эпизод: «И между тем, как жадный вран пьет кровь его из свежих ран...») и щемящая душу тоска солдатской жены, «далёко там, в краю родном» ожидающей возвращения мужа (крестьянская колыбельная: «...Не плачь, сынок, вернется тятя...»). И, как страшный отзвук смерти, — краткое, в два такта, заключение: «А тот забыт, один лежит» (начальный мотив баллады, замирающий на застывшей пустой дециме).

Творчески осмысливая и восполняя верещагинский сюжет, Мусоргский возвысил идею народности в музыке своей баллады, усилил социальную остроту ее

трагического звучания. Эта небольшая, но глубоко значительная пьеса³⁷ явилась преддверием к знаменитому циклу «Песни и пляски смерти», над которым Мусоргский начал работать в следующем, семьдесят пятом году.

Песни и пляски смерти! Не странно ли, может заметить читатель, что Мусоргский, певец жизни и жизненной борьбы, обратился к «циклу смерти»? — Нет, не странно. И именно потому, что он самозабвенно, страстно любил жизнь. Думы о смерти остро волновали Мусоргского, как волновали они Достоевского, Толстого, Чайковского, Сурикова... Мы помним: не раз в творчестве Мусоргского (уже и в ранние годы) возникали образы смерти, не раз касался он этой темы и в письмах к друзьям. Чувством он ненавидел смерть непримиримо, до отчаяния (вспомним «Надгробное письмо»); сознанием—воспринимал ее как трагичнейшую, ужасную своей неотвратимостью правду бытия. Не так ли мыслил и Лев Толстой? «К чему всё,— писал он,— когда завтра начнутся муки смерти со всею мерзостью лжи, самообмана, и кончится ничтожеством, нулем для себя. Забавная штучка. Будь полезен, будь добродетелен, счастлив, покуда жив, говорят люди друг другу; а ты, и счастье, и добродетель, и польза состоят в правде. А правда, которую я вынес из тридцати двух лет, есть та, что положение, в которое мы поставлены, ужасно. «Берите жизнь, какая она есть; вы сами поставили себя в это положение». Как же! Я беру жизнь, как она есть. Как только дойдет человек до высшей степени развития, так он увидит ясно, что все дичь, обман, и что правда, которую все-таки он любит лучше всего, что эта правда ужасна... Но разумеется, покуда есть желание знать и говорить правду, стараешься знать и говорить. Это одно, что осталось у меня из морального мира, выше чего я не могу стать»³⁸. Стремление *знать и говорить правду* было нравственным законом всей творческой деятельности Мусоргского. Оно привело — неисповедимыми путями — и к замыслу «Песен и плясок смерти».

Л. Толстой
С портрета
И. Крамского



Цикл задуман был широко и смело — как реальное и в то же время философски обобщенное превращение образа смерти, неожиданно являющейся в «роковые минуты» трагических сцен жизни. В. Стасов, горячо поддержавший идею цикла, присоветовал ряд сюжетов. А. Голенищев-Кутузов писал тексты. Мусоргский тщательно их корректировал, и многое в процессе сочинения музыки перерабатывал, добиваясь образной конкретности слова, драматической насыщенности сюжетного развития³⁹. Так созданы были четыре сцены цикла: «Колыбельная» (смерть убаюкивает больного ребенка, вырывая его из объятий матери), «Серенада» (смерть поет любовную серенаду умирающей девушке), «Трепак» (смерть кружит снежной выюгой над коченеющим пьяным горемыкой — мужиком, завораживая его народной пляской), «Полководец» (грозный марциальный танец смерти-победительницы на поле битвы).

Но все это лишь часть задуманного. Круг сцен должен был быть значительно шире. «Кроме этих

четырёх,— сообщает В. Стасов,— я предлагал еще другие темы; смерть сурового монаха-фанатика в его келье при дальних ударах колокола; смерть политического изгнанника, возвращающегося назад и гибнущего в волнах в виду родины; смерть молодой женщины, умирающей среди воспоминаний о любви и последнем дорогом бале, наконец, еще несколько других тем. Но Мусоргский, хотя и чрезвычайно ими довольный, не успел их выполнить, только играл мне и другим отрывки оттуда»⁴⁰. О широте первоначального замысла цикла свидетельствует и сохранившаяся запись в черновой тетради Голенищева-Кутузова, где рядом с наброском текста «Трепака» зафиксирован перечень тем, предназначавшихся для «Песен и плясок смерти»: «1. Богач. 2. Пролетарий. 3. Большая барыня. 4. Сановник. 5. Царь. 6. Молодая девушка. 7. Мужичок. 8. Монах. 9. Ребенок. 10. Купец. 11. Поп. 12. Поэт»⁴¹. Конечно, это лишь общая наметка плана, однако в высшей степени интересная. Она показывает не только обширность, но и характерную контрастность идейного содержания в замышлявшемся цикле. Очевидно, помимо предложенных Стасовым колоритных, но преимущественно бытовых сюжетов, Мусоргский намеревался разработать темы остро политического звучания. Смерть богача и смерть пролетария, смерть царя и смерть поэта... Можно представить, какую выразительную силу обрели бы такие сцены в музыке Мусоргского и какой размах придали бы они всей композиции «Песен и плясок смерти». К сожалению, полностью осуществить первоначальный обширный замысел цикла не удалось. И не только потому, что Мусоргский «не успел» выполнить задуманное. Тут печальную роль сыграло постепенное отчуждение поэта от композитора, вызванное внутренними идейно-творческими разногласиями: во второй половине семидесятых годов Голенищев-Кутузов «плавно и неуклонно» отходил от своих либерально-демократических увлечений и впоследствии решительно отрекся от них. Творческое сотрудничество неминуемо должно было оборваться.

Поначалу работа шла довольно интенсивно. 17 февраля 1875 года закончен был «Трепак», 14 апреля — «Колыбельная», 11 мая — «Серенада». Мусоргский намеревался издать эти три пьесы в первом выпуске цикла (под заглавием «Она») и приступить к следующим. Но далее дело затормозилось. Лишь через два года написана была заключительная пьеса — «Полководец» (5 июня 1877 г.). Все остальное, что обдумывалось, импровизировалось и «в отрывках» показывалось композитором друзьям, утрачено...

Гениальные произведения искусства всегда поражают мудрой простотой решения сложнейших задач. Такою мудростью простоты отличен и цикл Мусоргского, воплотивший глубокое жизненно-философское содержание. Первоисточки его замысла восходят к народным представлениям и легендам о смерти, отчасти и к старинным «фрескам смерти», увлекавшим многих художников, поэтов и музыкантов, особенно в эпоху романтизма. Напомним, что под впечатлением пизанской фрески Орканья «Торжество смерти» Лист создал свою знаменитую «Пляску смерти» — «Danse macabre» (парафраза на тему «Dies irae» для фортепиано с оркестром) — одно из любимейших произведений Мусоргского. «Мистическая картина «Пляска смерти» на церковной теме «божьего гнева» в форме вариаций,— писал он,— могла родиться из головы смелого европейца Листа... и этот смелый европеец доказал художественное сродство фортепьяно с оркестром именно в «Пляске смерти». По простоте заковки, т. е. вариации и (по-видимому) ничего больше, я сравню «бурлаков» Репина: группа портретов и тоже, по-видимому, ничего больше»⁴². Сочинение Листа несомненно сыграло роль в формировании замысла Мусоргского — не случайно он называл свой цикл *Danse macabre russe*. Однако эта связь проявилась не столько в сходстве, сколько в различии толкования темы. Мусоргский шел своим путем. Пользуясь его же оригинальным сравнением, можно сказать, что листовская «Пляска смерти» родственна циклу Мусоргского в такой же мере, как



«Бурлаки на Волге».

С картины И. Репина

и репинским «Бурлакам», т. е. *смелостью* творческой идеи, а не самой идеей, *простотой* «закваски», а не самой закваской.

Мусоргский ставил перед собой совсем иную задачу. Не мистическая романтика, а трагическая реальность народных представлений о смерти, облеченных в простейшую форму, лежит в основе его замысла. Этим обусловлена рельефная жанровость всех сцен цикла — колыбельная, серенада, народный танец (трепак), марш. В раздвинутых границах элементарного жанра разворачивается действие каждой сцены, и именно жанр становится ареной «роковых конфликтов». Смерть, главное действующее лицо этих сцен, — не отвлеченный символ «божьего гнева», грозно витающий *над* человеческим бытием, а земной образ гибели, жуткий своей неотвратимой реальностью. Он возникает в переменчивых ликах зловещего персонажа драмы человеческих страстей и страданий. С трагическим сарказмом рисуя его «искусную игру» в сумрачных сценах жизни, Мусоргский обнажает бездонные глубины людского горя. И тут сила его реализма поистине беспощадна.

В «Колыбельной» — неутешное горе матери, поникшей над умирающим ребенком. Тоскливая, тревожно блуждающая мелодия вступления («Стонет ребенок. Свеча, нагорая, тускло мерцает кругом...»)

создает психологическую настройку сцены. В таинственных шорохах ночи слышатся осторожные шаги. Смерть явилась в облике «сердобольной» няни, чтоб уговорить, убаюкать ребенка. Неторопливо приближаясь к нему, она затягивает свой напев колыбельной (*Lento funesto*. «Полно пугаться, мой друг...» — предначальный мотив рефрена смерти).

Сон и явь слились в этом призраке, с которым обезумевшая от ужаса мать ведет диалог отчаянья. Поразительна экспрессия психологических контрастов в интонационной драматургии диалога. Возбужденная, порывистая речитация матери полна смятения. Мольбы, укоры, стоны, проклятья срываются с ее уст. Но в ответ ей слышится только невозмутимо спокойный напев Колыбельной, с леденящим сердце «рефреном смерти»:



Драматическими столкновениями полярно контрастных интонационных сфер очерчено образное развитие музыки, выражающей душевное состояние матери в момент наивысшей остроты переживаемого горя. Оно безысходно. И развитие движется по кругу. Четырежды повторяется в нем «рефрен смерти»; подавляя порывы измученной матери, он замыкает действие трагической сцены интонацией застывшего ужаса.

А в следующей сцене смерть в облике «неведомого рыцаря» поет ночную *Серенаду* под окошком обреченной девушки. Здесь драма облечена в форму лирической моносцены. И это решение творческого

замысла мудро: в данном сюжете скрытый конфликт звучит сильнее явного. Мы не слышим голоса девушки, осужденной увянуть в цвете лет от тяжелого недуга. Лишь ее бледный силуэт вырисовывается в повествовательном *вступлении* к Серенаде — на контрастном фоне картины благоуханной весенней ночи («Нега волшебная, ночь голубая...», *e-moll*). И на этом же фоне — неожиданным ладовым поворотом — начинается Серенада смерти (резкой тенью ложится в музыке сумрачный *es-moll*; изменяется метроритм — $\frac{6}{8}$ вместо $\frac{2}{4}$):

134 L'istesso tempo (alla breve)

„В мра ке ве во та, су
ро вой а тес ной,

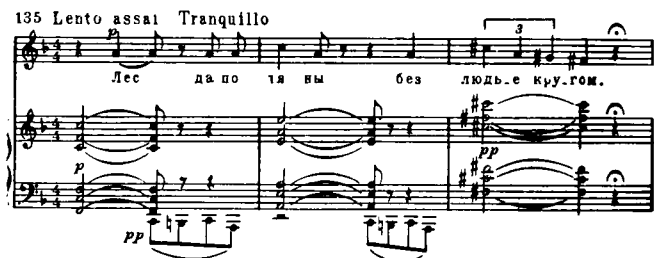
В контрастной сопряженности образов вступления: «жизнь к наслаждению зовет — смерть под окошком поет» — предначертан смысл Серенады. Драма гибнущей юности раскрывается в любовной песне «неведомого рыцаря». Сложный замысел воплощен в простой форме (обычная трехчастность с завершающей кодой). Тем ярче сконцентрированная в ней выразительность музыки. Певучий *мелос* Серенады, окутанной темным колоритом обреченности, таит в себе отраженный облик красоты и горя той, что в тишине весенней ночи внимает обольщающей песне «неведомого рыцаря». Образное развитие му-

зыка в сцене Серенады построено на томительном нагнетании «пафоса обольщения», зловещий смысл которого обнажается в кульминации (последние такты коды) разящим возгласом смерти «Ты моя!». Внезапный мрак застигает песенную лирику Серенады...

«Колыбельная» и «Серенада» — сцены камерного звучания. «Трепак» и «Полководец» отличаются симфоническим размахом музыкальной драматургии. Тема «Трепака» — это тема народного горя, и она выражена здесь с той мощью драматизма, которая потрясает нас в оперных сценах Мусоргского.

Ночь. Лесная глушь. Заблудившийся хмельной мужик, «горем, тоской, да нуждой томимый...». Вьюга-смерть кружит его по снежным сугробам и пляшет с ним трепака. Реальность и фантастика сплетаются в жуткой картине разыгравшейся метели (как в пушкинских «Бесах!»). Простонародный плясовой мотив, возникающий, словно наваждение ночной вьюги, вырастает в трагический образ.

В самом начале, во вступительных тактах музыки, живописующей угрюмый пейзаж («Лес да поляны, безлюдье кругом»), глухо звучит в низком регистре сопровождения сумрачная, настораживающая попевка:



Зачин напряженного развития таится в этой короткой попевке. Она невольно ассоциируется с началом знаменитой секвенции «Dies irae», в то же время служит интонационным первоисточком трепака; ее выразительная функция связана с разворачиванием картинной музыки бури («Вьюга и плачет, и

стонет...»), в которой зарождается мелодический абрис и характерный ритм плясовой темы. Тонким интонационным чутьем подсказана смелая творческая мысль. Мрачный мотив «Dies irae» преформируется в Трепаке смерти! («В темноте мужика смерть обнимает, ласкает, с пьяненьким пляшет вдвоем трепака...») —



Тема трепака, возникающая в музыке вступительной части (*Lento assai. Tranquillo*), становится движущей силой образного развития «пляски смерти» (*Allegretto moderato e pesante. «Ох, мужичок, старичок убогой...», d-moll*). Музыкальная драматургия сцены претворена в свободной форме вариаций, слитых единством действия изображаемой картины (вот — гениальная «простота закваски»). Динамика плясового ритма вздымает развитие темы к бурной кульминации («Взбей-ко постель, ты метель лебедка!...»). Ураганным вихрем проносится Трепак смерти, повергая мужика в снежную постель, и парит над ним, навевая последний сон (*Meno allargando, mosso*). И чудится замерзающему мужику теплое цветущее лето —

Над нивой солнышко смеется да серпы гуляют,
песенка несется, голубки летают...

Музыка заключительной части (*Andante tranquillo*) озаряется идиллически нежной мелодией, перебиваемой мотивом трепака:

137 *Andante tranquillo*

Многое выражено этим застывающим контрастом заключения «пляски смерти» — и безмерное немое горе мужика, и несбыточность его сновидений, и трагизм его судьбы.

«Полководец» — последняя сцена и апофеоз цикла «Песен и плясок смерти». В бушующей стихии страстей, в героике яростной борьбы раскрывается драма погибших. Победу торжествует Полководец — смерть. Широко раскинутая панорама ожесточенной битвы — поле действия этой драмы человеческих масс. В музыке, великолепно изображающей кипенье боя (*Vivo — alla guerra, es-moll*), выделяется суровая тема героического характера, напоминающая боевой клич царя Саула («В битву идите смелей!»).

Бешеный ритм сражения дробит эту тему ратоборства, ее отзвуки сверкают и тонут в неумолчном шуме жестокой схватки. А когда на поле брани опускается ночь и в наступившей тишине слышатся лишь «вопли и молитвы», — является смерть в образе полководца-победителя на белом коне. Ее приближение изображено тяжелой поступью марциальной



«Полководец». Автограф

музыки (Grave. Marziale. Des-dur), торжественная воинственность которой подчеркнута оstinatным ритмическим мотивом битвы. Драматический момент — при словах «явилась смерть» — окрашен резкой светотенью внезапного интонационно-ладового поворота (Des-dur — D-dur-moll). В мерном движении музыки шествия — Andantino alla marcia — вырисовываются очертания патетической темы эпилога. Смерть полководец объезжает дозором поле боя. И вот звучит ее грозный марш-монолог:

138 Tempo di marcia. Grave. Pomposo

Кон. че. на бит. ва! Я всех по. бо. ди. ла!



Тема, развернутая в лапидарном вариационном развитии, несет в себе многозначительный подтекст. В ее основу положена мелодия популярной польской революционной песни «С дымом пожаров» («Z dymem pożarów»). Эта чеканная боевая песня, овеянная пафосом борьбы, пронизывает острым внутренним контрастом содержание эпилога. Впечатление ни с чем не сравнимое! В сцене апофеоза победившей смерти — «смертию смерть поправ» — поднимается образ борьбы, извечное начало бытия. Таков глубокий обобщающий смысл эпилога «Песен и плясок смерти». Невольно вспоминаются вещие слова Маркса: «Самая смерть преформирована в живом, и ее форму следовало бы поэтому понять в ее специфической особенности как форму жизни»⁴³. Мусоргский не мог знать этих слов, но мысль, в них выраженная, была близка его мировоззрению.

Идейно-творческая концепция цикла «Песни и пляски смерти» одухотворена мужественной трагедийностью реализма. Рисуя мрачные картины смерти, Мусоргский раскрывал суровую правду жизни.

В 1867 году, сочиняя музыку к байроновскому «Поражению Сеннахериба» (сюжет до некоторой степени родственный «Полководцу»), Мусоргский трактовал смерть отвлеченно-символически, изображая ее в хоральном облике «ангела мщенья». Опыт жизненной борьбы и творческих исканий развеял эти созерцательно-романтические представления, отголоски юношеской поры. В «Песнях и плясках смерти» от них не осталось следа. Тут, как уже было замечено, смерть выступает персонифицированным действующим лицом трагических сцен человеческих страданий и страстей, ведет свою роль в «колее человеческих чувств». Народно-жанровая характерность сцен

придает неповторимую экспрессию интонационной конкретности музыкальной драматургии. Правда действительности, обнажаемая в роковых столкновениях жизни и смерти, содрогает своей трагической реальностью, и элемент фантастики в сюжетном развертывании сцен психологически обостряет ощущение этой страшной реальности. Несказанная выразительность музыки объемлет и картинность действия, и драматизм развития, и скрытую в нем силу образных обобщений.

Цикл «Песни и пляски смерти» создавался Мусоргским в пору тяжелых испытаний. Время положило печать на это трагическое сочинение. И выбор самой темы цикла, конечно, не случаен. Быть может, и Мусоргского, как Л. Толстого, охватывала мучительная мысль, что «правда, которую он любит лучше всего, ужасна», но ничто не могло подавить в нем мужества правды, выраженной страстно, сурово и непоколебимо. Она звучала в его музыке скорбным и гневным вызовом мрачной действительности, она мстила за несправедливость, горе и страдания людей. И эта суровая правда его искусства прекрасна.

*

Потрясения, пережитые Мусоргским, усугубляли остроту восприятия действительности. Мертвящее дыхание реакции угнетало его. Хищный лик быстро развивавшейся буржуазии был ему ненавистен. «Чорт бы их побрал,— этих биржевиков, *разгаданных сфинксов* XIX века. Вот на кого наткнулась Русь, мною грешным любимая!..» — писал он с нескрываемой болью⁴⁴. Мусоргский видел бедственное положение обманутых и вновь обманутых народных масс, и глухое недовольство существующим порядком, и безуспешность попыток открытого противодействия ему — они подавлялись со зверской жестокостью. Разнузданная стихия произвола, насилия и наживы опустошала человеческие души.

Горький лаконично и точно охарактеризовал то время, заметив: «Естественное и прогрессивное яв-

ление — рост капитала в стране — вызвало у нас в 70-х годах нечто вроде умопомешательства, золотой лихорадки: все как-то сразу обезумели и бросились в наживу, эксплуатируя труд людей и богатства страны самым хищническим образом, самыми разорительными приемами»⁴⁵. Не один Мусоргский — многие передовые люди России и русской культуры болезненно остро ощущали гибельность этого «вихря хищничества», но многие смирились перед ним как неизбежным злом — оно цинично поощрялось властью имущими и угодливо маскировалось либеральным краснбайством о «благодетельных реформах». Мусоргский не мог смириться, не мог быть равнодушным наблюдателем «игры на обман» в политике, в человеческих отношениях, в искусстве. «Если не произойдет громкого переворота в складе европейской жизни,— писал он,— буф вступит в легальную связь с канканом и задушит tous autres *. Способ легкой наживы и, конечно, столь же легкого разорения (:биржа:) очень родственно уживается с способом легкого сочинительства (:буф:) и легкого разврата (:канкан:)... 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 же двигаться:)! — господи, сколько жертв, сколько болей поглощает эта чудовищная акула — цивилизация!.. Не знаю, что хуже обезображивает: гашиш, опий, водка; или алчность к денежной наживе?..»⁴⁶. Мусоргский оставался верен революционной идеологии шестидесятых годов и теперь, когда видел крушение надежд «светлого прошлого». Изнуренный трудной, неравной борьбой и тяжкими житейскими невзгодами, он все еще жаждал борьбы. «Должны оставаться меж людей настоящие люди, когда «игра на обман» гнетет и болеть заставляет,— упрямо твердил он.— Все (почти) «играет на обман» в наше пресветлое

* нашего брата (фр.).

время развития всего, чего хочешь, кроме *человечности*»⁴⁷. Жизнь без борьбы была для него невыносима, и он мучительно искал опоры в «настоящих людях». Скрытые побудительные причины перелома в сложном процессе общественного развития были ему неизвестны; тем резче и болезненнее воспринимались кричащие противоречия этого развития. Мусоргский чувствовал, что нет возврата к прошлому и не может быть примирения с настоящим, но он верил в будущее и, напрягая последние силы, шел неотступно вперед, наперекор времени и судьбе.

Созидательная сила творческого гения Мусоргского находилась в постоянном противоборстве с трагическими обстоятельствами его жизни, с бедственными условиями его существования. Страдания, лишения, недуги подтачивали его организм и мощную сопротивляемость характера; участвовавшие приступы нервной болезни изматывали его; горе утрат следовало за ним по пятам; надвигалась страшная тень одиночества и нищеты...

Летом 1875 года окончилось совместное житье Мусоргского с Голенищевым-Кутузовым, продолжавшееся (с перерывами) около двух лет. Внешним поводом послужило печальное недоразумение. Голенищев-Кутузов, уехав в деревню, по рассеянности захватил с собою ключ от общей квартиры (на Галерной улице), и Мусоргский, промаявшись всю ночь, «пропеллся, в 5-м часу утра, пешком» на Васильевский остров, к одному из своих давних приятелей — П. Наумову, у которого и нашел пристанище⁴⁸. Но случай с ключом лишь ускорил вынужденное решение. Поначалу Мусоргский предполагал прожить у приятеля временно, пока не вернется Голенищев-Кутузов («один боюсь оставаться», — признавался он ему). Однако вскоре почувствовал, что совместное житье с другом Арсением уже не наладится. В их взаимоотношениях образовалась трещинка, все более углублявшаяся, обозначилось различие взглядов, чреватое горьким исходом. Чутье не обманывало Мусоргского. Он понимал, что и с этой дружбой придется расстаться. Он дорожил ею, стремился сохранить хотя

бы хорошие товарищеские отношения. И, быть может, ради этого отказался от совместного житья с Голенищевым-Кутузовым, который был люб ему и с которым он, казалось, прочно сроднился.

Перебравшись к Наумову на время, Мусоргский прожил под кровом его дома более четырех лет. Павел Александрович Наумов, флотский офицер в отставке, был человек общительный и радушный, но суетный и беспорядочный, привыкший к беспечной жизни «нараспашку»; смолodu он легко растратил собственное состояние, затем состояние жены, так же легко разошелся с нею и теперь пользовался щедротами свояченицы, М. Костюриной, с которою соединился узами гражданского брака. Он страстно увлекался театром и музыкой, не пропускал ни одной премьеры, приятельствовал с литераторами и артистами и любил занимать их остроумной беседой, сопровождаемой веселыми возлияниями. К нему частенько заходили братья Жемчужниковы (создатели Козьмы Пруtkова), певец Ф. Коммиссаржевский, певица Д. Леонова и прочие деятели искусства рангом пониже... Что и говорить, не в этом доме, где царил дух богемы, надо было бы жить Мусоргскому в те трудные для него годы. Да выбирать не пришлось. Во всяком случае, и Наумов и Костюрина относились к нему с сердечной теплотой и заботливостью. Мусоргский, не избалованный фортуной, был благодарен и доволен уже тем, что мог работать. Здесь сочинялось им многое для «Хованщины» и для «Сорочинской ярмарки», здесь написал он серию новых романсов и песен, в том числе такие шедевры вокальной лирики, как «Горними тихо летела душа небесами», «Рассеивается, расстается» (слова Ал. Толстого), «Видение» (слова А. Голенищева-Кутузова), «Странник» (слова Фр. Рюккерта). Он умел, даже любил сочинять «на людях», когда чувствовал непринужденность обстановки.

Работа захватывала его, отвлекая от житейских тягот и неудач. В конце 1875 года, когда навалились крупные неприятности по службе, Мусоргский писал Л. Шестаковой: «против меня в Министерстве заве-

лась пошлая интрижка; не мытьем, — так катаньем пронять хотят. И проняли. Только на поверку-то вышло, что замученный, я прелесть какую хорошую вещь для «Хованщины» придумал... *Этакого* не пробовано, и эффектно, и по истории не противно, — это вот сию самую минуточку работать надо»⁴⁹. Увы, далеко не всегда удавалось замученному Мусоргскому в «сию самую минуточку» засесть за работу, выполнить задуманное.

Можно было усилием воли отвлечься от житейских невзгод, служебных дразг, от «болотных потемок чиновного чернилица». Но можно ли было такому художнику, как Мусоргский, отвлечься от окружающей его действительности, от утраты самых близких, «настоящих людей», от сознания своего духовного одиночества?.. В те хмурые дни и годы он еще более тянулся к своим «прежним» друзьям-товарищам, и встречи продолжались, но не приносили желанного сближения. Откровенные беседы с Римским-Корсаковым и Кюи лишь растрavляли внутренние идейно-творческие противоречия. Мусоргский переживал все это крайне болезненно. Зимой 1876 года, после одной такой бурной встречи, происходившей в доме Л. Шестаковой, Мусоргский писал ей: «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»*⁵⁰. Суть спора между «прежними друзьями» в тот приснопамятный вечер неизвестна, но нам хорошо известна суть их принципиальных творческих разногласий. Да и сам Мусоргский тогда неустанно твердил о них. «Как выросло требование общества перед современными русскими художниками! — подчеркивал он. — Великое знамение страшного времени всесословного недовольства. И как несны, *староверны* художники, коснеющие в кабинетном труде и четырехстенных мечтаниях»⁵¹. Волнуясь и негодуя, он обострял противоречия и, не видя выхода, метался в тоскливом отчаянии. Порою он и сам чувствовал несправедливость своих резких

обобщающих суждений о товарищах, особенно о Римском-Корсакове — ведь не во всем же они расходились, делая одно общее дело.

Когда Римский-Корсаков предложил ему встретиться в связи с составлявшимся сборником русских народных песен, Мусоргский немедленно и горячо откликнулся на это предложение. «Нам надобно видеться — что за вздор! — писал он ему. — Пребольшое мне утешение Ваша задача, друг, передать русским людям и *иным* русскую песню. — Благословенная, историческая заслуга. Ведь пропасть она бы могла, родная, *стеряться вовсе*; а когда подумаешь, что умелый русский взялся за такое святое дело, так радуешься, и утешение нисходит. Не забудьте, что при участии науки сближение народностей есть аксиома, их взаимное познание тоже аксиома»⁵². Но, видимо, творчески-деловые встречи не могли уже сгладить боль идейного отчуждения. Это было предпоследнее письмо Мусоргского Римскому-Корсакову. Более ровные и теплые отношения сохранялись у него с добросердечным, мягким Бородиным (характерно замечание Мусоргского в цитированном выше письме Шестаковой: «сдается, Бородин не выдаст: поздно и незачем. *О, если бы Бородин озлиться мог!*»). К сожалению, и с ним встречи становились все реже.

Мусоргский отдалялся от друзей-композиторов, и это было едва ли не самым горьким испытанием последних лет его жизни. Страшась одиночества, он искал опоры в связях с литераторами, артистами, художниками и просто с добрыми знакомыми, старыми приятелями. Он теснее сблизился с неизменно поддерживавшим его В. Стасовым, с трогательно заботливой к нему Л. Шестаковой, с душевно любившим его О. Петровым, прославленным ветераном русской оперы. Он прилаживался к замечательным народным рассказчикам и актерам И. Горбуновым. Он с увлечением работал и с близкими ему певцами и певицами, особенно с А. Молаас (Пургольд) и Д. Леоновой. Нередко (и всегда с громадным успехом) выступал в концертах... Казалось, не было не-

достатка в людях, питавших к нему теплые, сердечные чувства. Но все эти связи, искренние и во многом плодотворные, не могли заменить утраченной дружбы с боевой «когда-то» когортой соратников...

В 1878 году на музыкальном горизонте вновь появился М. Балакирев, радостно встреченный своими бывшими питомцами. И Мусоргский приветствовал его возвращение: «Много хорошего было помянуто, много хорошего было пройдено, а паче всего великая художественная память о наших бывалых делах». Поначалу Балакирев тепло отнесся к Мусоргскому и «был им приятно удивлен как человеком. Никакого самохвальства или чего-нибудь в роде самообожания, напротив того, он был очень скромн, серьезно слушал, что ему было говорено...»⁵³. Но вскоре эта идиллия «приятного удивления» развеялась. Через несколько месяцев Балакирев уже откровенно признавался В. Стасову: «Вообще я никак не надеюсь на то, чтобы из Мусоргского сделался живой энергичный человек и композитор. Он слишком разрушен физически, чтобы стать не тем трупом, каким он теперь»⁵⁴. Балакирев, не понимавший Мусоргского и в прежние, «лучшие времена», теперь отрекался от него.

Печальные события следовали одно за другим в то ненастное время. На пороге весны 1878 года скончался О. Петров, смерть которого потрясла Мусоргского. Прекратились музыкальные вечера у Л. Шестаковой. Все реже и все хуже, с безобразными искажениями и урезками ставился «Борис Годунов» (последние при жизни композитора представления оперы). Приступы прогрессирующей болезни одолевали Мусоргского, и он уже махнул рукой на службу. В ноябре 1878 года ему стало так худо, что доктор приговорил было его только к двум часам жизни. Разладилась дружба с Голенищевым-Кутузовым. А Горбунов⁵⁵, последний близкий товарищ Мусоргского, стал одним из его спутников в «Малом Ярославце». В несчастные дни запоя гениальный автор «Бориса» и «Хованщины» подолгу просиживал здесь, среди артистической богемы, ища отравы забвения...



Мусоргский, которому едва исполнилось сорок лет, внешне очень изменился — как-то осунулся и отяжелел, лицо стало одутловатым, на лбу легли глубокие морщины, под глазами появились отеки. Но в характерном повороте поднятой головы с взлохмаченной львиной шевелюрой, в пристальном взгляде помутневших глаз, вдруг загоравшихся лихорадочным блеском, в порывистой нервно-возбужденной речи чувствовалась упрямая горделивость художника-бойца. Туго ему приходилось, но он не прекращал творческой работы, ради которой только и жил еще, бедствуя и тоскуя.

Летом 1879 года Д. Леонова предложила Мусоргскому отправиться вместе с нею в большое концертное турне по южным городам Украины и России. Стасов и Балакирев решительно отговаривали его от этой поездки, считая, что он берет на себя «постыдную» роль аккомпаниатора предприимчивой артистки. Однако Мусоргский принял предложение Леоновой. Поездка привлекала его. Он хотел сбросить с себя груз житейских невзгод и огорчений, вырваться



Д. Леонова

из замкнутого круга горьких буден одиночества, увидеть новые края, встретиться с новыми людьми; к тому же он надеялся, что концертная деятельность как-то облегчит его материальное положение, избавит хотя бы от тягостной нищеты. Дарью Михайловну Леонову, некогда занимавшуюся пением под руководством Глинки, Мусоргский знал хорошо еще со времен постановки «Бориса», ценил ее яркий, хоть и несколько грубоватый талант и пользовался ее добрым к себе отношением. Роль аккомпаниатора он вовсе не считал «постыдной», тем более, что должен был выступать в концертах с певицей на равных правах — и как солирующий пианист. Что же касалось предприимчивого характера Леоновой, любившей и славу и деньги, то об этом Мусоргский, по свойству натуры, не задумывался. Он видел в ней только артистку.

Решение было принято, и 21 июля Мусоргский вместе с Д. Леоновой и ее мужем Ф. Гридниным (взявшим на себя функции администратора) выехали из Петербурга. Маршрут их путешествия, длив-

шегося более трех месяцев, был довольно обширен. Сначала они отправились на Украину (Полтава, Елизаветград, Николаев, Херсон, Одесса), далее морем — в Крым (Севастополь, Ялта, Феодосия), затем — через Керчь и Таганрог — в Ростов-на-Дону и оттуда обратным курсом — в Новочеркасск, Воронеж, Тамбов, Тверь, Петербург. Эта поездка во многих отношениях была благодатна для Мусоргского. Она действительно встряхнула, оживила его. С громадным интересом знакомился он с новыми краями, с новым для него народным бытом, с новыми людьми, приветливо его встречавшими: он наслаждался открывавшимися перед ним картинами природы — необозримой далью украинских степей, могучим Днестром («волшебство из волшебств»), пленительными красотами Крымского побережья («от Байдар и Черного моря чуть не спятил с ума...»). В городах он осматривал памятники исторической старины, посещал музеи, выставки, картинные галереи.

Концерты проходили с большим художественным успехом, и это, конечно, особенно радовало и возбуждало Мусоргского. Он ощущал бурный прилив энергии и увлеченно работал с Леоновой, готовясь к концертам, пополняя репертуар образцами русской и западноевропейской музыки. Многие произведения композиторов «новой русской школы» впервые исполнялись Мусоргским и Леоновой в отдаленных от столицы, «периферийных» городах и вызывали энтузиазм слушателей — вот что было отраднo. Поездка приобретала важное творчески-пропагандистское значение. И Мусоргский сознавал это. «Без всякого сомнения, — подчеркивал он в письме из Херсона, — наше артистическое путешествие должно иметь и имеет уже значение доброго служения, по искусству, добрым русским людям»⁵⁶. Для него самого это путешествие было вместе с тем и добрым творческим стимулом. Неоднократно и с неизменным успехом звучали в разных городах произведения Мусоргского. Леонова отлично (по отзыву автора) пела «Сиротку», «Забытого», «Гоп-гоп, гопака», сцену Марфы из «Хованщины». Мусоргский, помимо своих фор-

тепианных пьес (скерцино «Швея», «Детские игры», «Intermezzo in modo classico», которое шло под названием «Тяжелой дорогой по снежным сугробам»), блистательно исполнял импровизированные транскрипции сцен из «Бориса Годунова», «Хованщины», «Сорочинской ярмарки», а также концертные фантазии на темы своих хоров «Поражение Сеннахериба» и «Иисус Навин». По свидетельству современников, он захватывал и потрясал аудиторию выразительной мощью интерпретации своей музыки, особенно «неподражаемым исполнением сцены венчания на царство «под великим колокольным звоном» («Борис Годунов»), картины «Рассвета на Москве-реке», сцены «ссылного отъезда князя Голицына на Белозеро» и Преображенского марша («Хованщина»), «Шабаша ведьм на Лысой горе» («Сорочинская ярмарка»), фантазии на израильские темы («Иисус Навин»). Мусоргский исполнял также в собственной транскрипции сочинения Глинки (интродукцию из «Руслана», антракты из музыки к «Князю Холмскому»).

Во время поездки Мусоргский успевал заниматься и творческой работой. В 1879 году он сочинил ставшую знаменитой «Песнь Мефистофеля в погребке Ауэрбаха о блохе», на слова Гёте. Это последняя сатирическая песня Мусоргского, которую он с веселым гневом швырнул в лицо сановной знати... Тогда же возникли фортепианные пьесы — капричио «Байдары», «На южном берегу Крыма», «Буря на Черном море» (последняя не сохранилась); из напетой Леоновой мелодии Мусоргский разработал изящную вокальную пьесу в форме вальса «Письмо после бала». Путешествуя, он записывал, где удавалось, народные темы; обдумывал сочинение последних своих опер... Разумеется, творчеством он мог заниматься в поездке лишь урывками — много сил и времени поглощала непрерывная концертно-исполнительская деятельность, и он отдавался ей с увлечением.

Артистическое путешествие одухотворяло Мусоргского. В приподнятом настроении он писал Л. Шестаковой из Ялты: «...решительный шаг, сделанный

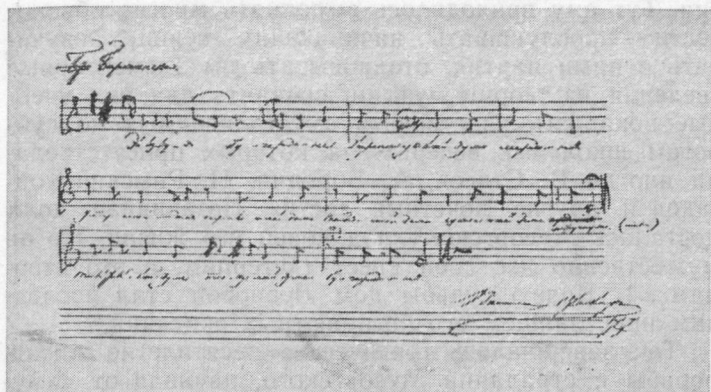
мною в моей художественной жизни, оправдывается: Полтава, Елизаветград, Николаев, Херсон, Одесса, Севастополь, Ялта оглашены, *настоящим образом*, звуками творческой мысли бессмертного создателя русской музыкальной школы Глинки и его добрых сподвижников; впервые в тех местах услышана была и, надеюсь, признана вся могучая сила того бессмертного, кто преподавал потомству истинный неколебимый завет по русскому музыкальному творчеству. Слава Глинке, указавшему путь истины! ...В репертуар наш входят, с исключительным преимуществом, Глинка, Даргомыжский, Серов, Балакирев, Кюи, Бородин, Р.-Корсаков. Фр. Шуберт, Шопен, Лист, Шуман. На таких рычагах ходить по белу свету можно. А сколько нового, чарующего, возобновляющего дарует природа! Сколько новых, подчас весьма существенных, встреч с новыми людьми, чующими искусство лучше некоторых непризнанных глашатаев всероссийской печати! Великое воспитание для меня эта обновляющая и освежившая меня поездка. Много лет с плеч долой!». И далее знаменитые слова: «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!..»⁵⁷. В таком же радостно возбужденном тоне рассказывал он о своем музыкальном путешествии и В. Стасову. Думалось и верилось, что сделан решительный шаг и скоро наступит желанная пора обновления и облегчения. Но обстоятельства складывались иначе.

Поздней осенью (в конце октября) возвратился Мусоргский в Петербург, и тут только почувствовал страшную усталость от утомительной трехмесячной поездки. Им снова овладело тоскливое ощущение покинутости. Нахлынули тревоги и невзгоды житейской суеты, и снова «все пошло в перековырку». Материальное положение Мусоргского отнюдь не улучшилось. Заработок от концертного путешествия оказался мизерным — его не хватило даже на покрытие долгов. 1 января 1880 года он был уволен со службы

в Государственном контроле (где последнее время уже и не работал). Рассчитывать на авторский гонорар, случайный и опять-таки мизерный, не приходилось. Мусоргский ютился где-то в меблированных комнатах, оставшись без всяких средств к существованию.

От неминуемой голодной смерти его спасла товарищеская помощь нескольких дружески настроенных к нему лиц (увы, не композиторов). По инициативе В. Жемчужникова, они сделали Мусоргскому «заказ на окончание Хованщины» и, сложившись, выдавали ему небольшую ежемесячную субсидию (сто рублей) «в счет» выполнения заказа. В этом благородном деле, помимо В. Жемчужникова, участвовали государственный контролер Т. Филиппов, страстный любитель и собиратель русского песенного фольклора, благоговевший перед талантом Мусоргского, их общий знакомый Ф. Неронов, затем и В. Стасов. По некоторым, не вполне выясненным сведениям, вскоре образовалась другая группа почитателей Мусоргского, предложившая ему «заказ на окончание Сорочинской ярмарки»⁵⁸. Скромная материальная поддержка товарищей сберегла его последние силы, дала возможность продолжать творческую работу.

Здоровье Мусоргского было вконец подорвано. Жить ему оставалось недолго. А он все еще жаждал широкой, многообразной деятельности, новых поисков, борьбы. «Дальше, вперед, тем же творческим путем;— писал он зимою 1880 года другу И. Горбуну,— дальше, вперед, с тою же силою правды, любви и непосредственности!»⁵⁹. В тот тяжкий, последний год композитора выпадали и радостные дни творческих удач, добрых музыкальных встреч, увлекательных бесед; в концертах изредка появлялись его сочинения—сцены из писавшейся «Хованщины», симфонический марш «Взятие Карса» (снискавший похвальную рецензию Ц. Кюи), хор «Поражение Сеннахериба», баллада «Забытый», «Песня о блохе»... Несколько маленьких пьес («Байдары», «Гурзуф», «Швея», «Méditation») было напечатано в журнале «Нувеллист». Мусоргский продолжал высту-



Бирманская песня. Запись Мусоргского

пать аккомпаниатором, а иногда и солистом в Музыкально-драматическом кружке, в концертах и на благотворительных вечерах перед обожавшей его студенческой аудиторией. Весною 1880 года он вновь поехал с Д. Леоновой в Тверь на два концерта (прошедшие с громадным успехом). Лето прожил в Ораниенбауме, на даче Леоновой, работая над «Хованщиной» и над «Сорочинской ярмаркой»; здесь же задумана была им большая Сюита для оркестра с арфами и фортепиано «на мотивы, собранные мною от разных добрых странников сего мира: программа ее от болгарских берегов, через Черное море, Кавказ, Каспий, Ферган до Бирмы»⁶⁰ — интересный и смелый замысел, оставшийся, к сожалению, неосуществленным, как и многое другое, что предпринималось тогда Мусоргским. Сказывались, и все чаще, зловещие последствия его болезненного пристрастия к вину. Он очень ослабел физически, быстро утомлялся, страдал от бессонных ночей, у него начались галлюцинации...

Приблизилась осень. Чтобы не остаться в полном одиночестве, Мусоргский охотно согласился вести занятия на открытых тогда Д. Леоновой курсах пе-

ния. Тут ему приходилось выполнять многие обязанности — прослушивать начинающих певиц, разучивать с ними партии, втолковывать им элементарные сведения из теории музыки, сочинять для них учебные вокализы, участвовать в устраиваемых по субботам школьных вечерах, на которых присутствовали иногда В. Стасов, А. Бородин, Н. Римский-Корсаков и другие почетные гости. Незавидная доля досталась Мусоргскому под конец его жизни. Но он мужественно нес свой крест («стерпим, и это стерпим...»). Волею судьбы дом Леоновой стал последним пристанищем его бесприютных скитаний.

Так завершалось трагическое десятилетие жизни, борьбы и страданий Мусоргского, начиная от «хмурых дней» семьдесят второго года и вплоть до его кончины весной восемьдесят первого. Это десятилетие было эпохой великих творческих завоеваний. На пороге его высится «Борис Годунов», на исходе — «Хованщина» и «Сорочинская ярмарка»...

Глава четвертая

ТРАГЕДИЯ «ХОВАНЩИНЫ»

...Русь бунтовская, Стень-
ки-Разиновская, Пугачев-
ская, раскольничья...

Бакунин

— Я вперед хочу смотреть, а не назад,— писал Мусоргский в 1872 году, приступая к работе над «Хованщиной»¹. Этой мыслью освещена концепция народной музыкальной драмы, в которой получили яркое, новаторски смелое развитие творческие принципы, положенные в основу композиции «Бориса Годунова». Напомним, что «Хованщина» складывалась как вторая, самостоятельная по содержанию и значению часть монументальной трилогии о жизни и борьбе русского народа в бурные эпохи XVI—XVIII веков. Первой частью этой трилогии был «Борис Годунов»; третьей ее частью предполагалась «Пугачевщина».

Содержание «Хованщины» охватывает эпоху напряженной борьбы общественных сил на Руси в конце семнадцатого столетия — мятежную эпоху народной смуты, стрелецких бунтов, дворцовых усобиц и религиозных распрей перед самым началом деятельности Петра, когда ломались и рушились вековые

устой феодально-боярской старины, когда определялись новые пути российского государства,—

Когда Россия молодая,
В бореньях силы напрягая,
Мужала с гением Петра...

Заговор князей Хованских, «на царство покусившихся», послужил Мусоргскому лишь сюжетным стержнем музыкальной драмы, в которой он с пронизательностью гениального художника запечатлел и динамику бурных событий, и реальные характеры героев, и бушевание политических страстей, и живое ощущение истории — острую конфликтность переломной эпохи, чреватой громадными, решающими переменами в жизни страны.

Сюжет музыкальной драмы, предложенный — в самых общих чертах — Стасовым, Мусоргский разрабатывал самостоятельно, изучая характерные подробности эпохи стрелецких бунтов и воцарения Петра в исторических исследованиях и первоисточниках, в литературных памятниках и народном творчестве (крестьянский фольклор, старинные раскольничьи напевы и т. д.). Одновременно обдумывалась сценическая композиция «Хованщины», сочинялась музыка.

Новый большой замысел захватил Мусоргского: «...живу ноне в Хованщине, как жил в Борисе, и тот же я Мусорянин, только строже стал к себе после успеха...— писал он,— а народную драму хочется сделать — *вот как хочется*». И еще: «...знакомлюсь с тою эпохою, как знакомился в «Борисе» с зарождением «смутного времени» в бродягах, т. е. история — моя ночная подруга,— я упиваюсь этим и наслаждаюсь, несмотря на истому и пасмурное утро на службе»². Труден и долог был путь к осуществлению замысла. Громадный материал, накапливаемый в процессе работы, не вмещался в рамки оперной композиции. Осмысливая и отбирая главное, жизненно необходимое, Мусоргский неоднократно перестраивал сценарный план и музыку «Хованщины». От многого

ранее задуманного (отчасти и сочиненного) ему пришлось отказаться³; многое возникало вновь либо требовало углубленного развития. Он гнул материал по воле, упорно добивался органичного единства масштабной драматургии, полноты и правды воплощения борьбы народных масс, человеческих характеров,— раскрывая *прошедшее в настоящем*.

...В драматических столкновениях старого и нового, сотрясающих патриархальную кондово-домостроевскую Русь, предстает народ «Хованщины», единый и разноликий — крестьянский люд, стрельцы, раскольники... В нем живы преданья и верования старины. В нем жив и дух Разинской вольницы, подавленной, но не покоренной в крови крестьянской войны 1670—1671 годов. Еще свежа и память о ней — немногим более десяти лет прошло после казни Степана Разина. Многие соратники вольного атамана, уцелевшие от дыбы, рассеялись по стране: часть проникла в стрелецкое войско, иные бежали в окраинные земли, иные ушли в раскол. Горькое бездолье питает в порабожденном народе накипевшую ненависть к угнетателям, к боярской крамоле. И судьбы Родины тревожат его. Так это выражено в стихийной вспышке крестьянской толпы на Красной площади (разрушение будки подьячего) и в сосредоточенно суровом народном раздумье (хоровые сцены первого действия) —

Ох, ты рódная матушка Русь,
Нет тебе покоя, нет пути;
Грудью крепко стала ты за нас,
Да тебя ж, родимую, гнетут...

Где путь к избавлению от рабства, нищеты, лихости, боярского произвола? Старое перевернулось, новое только-только вызревает, черты его еще неясны, непостижны, а горе народное неизменно. В этот острый, переломный период невозможно разобраться в разноречивых явлениях и событиях государственной смуты, распознать их скрытые причины и последст-

вия. И народ в поисках правды легко поддается стихийным порывам. Волнуется крестьянский люд, бушуют недовольные стрельцы, растет движение раскольников. Под стягами «исконной мужицкой веры» собираются толпы темных, измученных рабством и горем людей, готовых собственной смертью одолеть «зла стремнины вражь». И к ним обращал свой пылкий взор Мусоргский.

Он чувствовал и понимал, что за религиозными мотивами раскольниковьего движения кроется неосознанная сила социального протеста обманутых масс, сила, еще скованная неведением, темнотой, суеверным фанатизмом, и все же грозная мрачной неустрашимостью: «Сгорим, но не сдадимся!». Одержимые ложной идеей спасенья в «божеской жизни», ослепленные преданностью догматам старой, дедовской веры, раскольники трагически гибнут вместе со своим пастырем Досифеем в бессмысленном «подвиге самосожжения». Но не гибнет сила народного протеста — наступит время, она поднимется вновь и вновь, развернется в *пугачевщине*. Не скорбный Досифей, отрекшийся от мира князь Мышецкий, а вольный казак, атаман-раскольник Емельян Пугач поведет массы обездоленных крестьян и батраков на открытую борьбу с помещиками и вотчинниками.

Вот историческая перспектива, освещающая внутренний смысл раскольниковьей трагедии в «Хованщине». Как и многие передовые люди своего времени, Мусоргский видел за религиозным облачением раскола движение масс против феодального гнета, благолепно освящаемого официальной церковью, и в этом движении — зародыш и предвестие грядущих восстаний. И, быть может, его воображению чудились уже образы будущей «Пугачевщины», когда он работал над народными сценами «Хованщины». В музыке народных сцен, составляющих основу драматургии всего произведения, воплотилось то, что влекло и Бакунина: Русь бунтовская, Стеньки-Разиновская, Пугачевская, раскольникья...

Мусоргский недосыгаемо велик в изображении взволновавшей народной стихии (вспомним Сцену

под Кромами). Могучей кистью рисует он и в «Хованщине» возмущение крестьянской толпы, разрушающей будку лихоимца-подьячего, буйный разгул «стрелецкого самовластья», трагический пафос одержимости и обреченности «по-юродивому» протестующего движения раскольников. Мусоргский недостижимо велик и в психологически чутком понимании внутренней, душевной жизни народа. Поразительный дар проникания в заповедные глубины человека и человеческих масс одухотворяет музыку «Хованщины». Он не идеализирует, не приукрашивает, не приподымает народ на «оперные котурны». Но, правдиво показывая и сильные и слабые его стороны, умеет раскрыть — в противоборстве страстей и влечений, порой бессознательных, — нравственную чистоту его облика, мужество характера, стойкого в самых тяжелых испытаниях, доверчивость сердца, так часто обманутую и все же неистребимую, ибо эта доверчивость — не от наивности, а от жадной веры в справедливость и готовности бороться за нее.

Драма народная развивается в «Хованщине» как драма социальная, драма государства, раздираемого усобицами да праведными феодально-боярской знати, ожесточившейся против юного Петра. И тут Мусоргский следует не хронологии, а логике истории. В музыкально-сценическом повествовании «Хованщины» он сдвигает, концентрирует, стягивает в единый драматургический узел исторические факты и события кризисного семилетия 1682—1683 годов (от воцарения Петра и стрелецкого бунта 15 мая 1682 г. до низвержения правительницы Софьи и Голицына — 1683). Выделяя и сближая важнейшие события изображаемой эпохи, он воссоздает правду истории в широких обобщениях народной музыкальной драмы, насыщенной напряженно развивающимся действием.

С беспощадной силой реализма обнажена в «Хованщине» борьба старого с неудержимо надвигающимся новым, и в этой яростной борьбе рельефно вырисовываются типы и характеры уходящей в невозвратное прошлое феодально-боярской Руси: глава стрелецкого приказа, спесивый князь Иван Хованский

со своим разгульным сыном Андреем, сумрачный Досифей, раскольничий князь с ликом протопопа Аввакума, фанатичный проповедник и поборник старой веры. И рядом с ними — двоедушный клевет царевны Софьи князь Василий Голицын, лукавый сановник, прячущий свои честолюбивые помыслы под маской «европейского либерализма»: он толкует о реформах и суеверно боится их, печется о прогрессе и просвещении, а в то же время ищет опоры в... Хованском и Досифее, которых втайне презирает, однако рассчитывает на их влияние в народе. Но «тараруй» Хованский, сам помышляющий о московском престоле, обманно снискал доверие стрельцов, угождая и обещая им «извести лихую неправду, боярскую крамолу». А смиренно гордый Досифей, умный и опытный политик, видит спасение Руси в дремучей старине и гибелью грозит ее отступникам.

Смертельная вражда к Петру сталкивает в острый момент борьбы этих чуждых по нраву людей в попытке объединиться, и тут же становится очевидной обреченность их реакционной коалиции. Превосходно показывает это Мусоргский в развернутой по-шекспировски сцене «спора князей» (второе действие — у Голицына), мастерски решая поставленную им смелую и, казалось бы, недоступную музыке задачу — «разоблачения в настоящем свете, в сущности, гнусного заседания у Голицына, где всяк лезет в цари и волостители, и разве один Досифей имеет выработанное крепкое убеждение»⁴. Бичующей правдой музыкально-сценического выражения захватывает этот спор, переходящий в беспорядочную полемику, в бушеванье темных политических страстей. Итог спора обозначается в финале действия неожиданным известием подметного боярина Шакловитого: заговор князей Хованских раскрыт. Неотвратимым приговором звучит переданное решение Петра: «Обозвал Хованщиной и велел сыскать».

Первоначально Мусоргский предполагал вывести в опере самого Петра (и правительницу Софью), но должен был в процессе работы отказаться от этого намеренья — оно не согласовывалось с идейно-твор-

ческим замыслом «Хованщины», с концепцией народной музыкальной драмы. В. Стасов ошибался, утверждая, будто Мусоргский исключил Петра и Софью потому, что спешил поскорее окончить оперу, «начиная чувствовать усталость». Нет. Вопрос этот имел для Мусоргского принципиально важное значение и был решен им еще летом 1873 года: «Петра и Софью за сцену — это уже решено; — без них лучше», — писал он⁵. Работа над «Хованщиной» тогда только развернулась, об усталости не было речи, и Мусоргский вовсе не торопился с ее окончанием. Соображения совсем иного рода обусловили его решение.

Выступая обличителем косной реакционной старины, он прекрасно понимал историческую закономерность и прогрессивность государственных преобразований Петра. И в музыкально-драматургическом развитии «Хованщины» он сумел передать дух и веяния новой эпохи. Однако Мусоргский понимал также, что Петр не только не принес чаемой воли народу, но и не облегчил его тяжелой участи, скорей напротив — узаконил ее. Вот что прежде всего побудило композитора оставить Петра «за сценой»; и вот почему, воссоздавая драму обездоленного народа, он так скупо, «вторым планом» показал петровцев, хотя и отвел им в опере драматургически важную роль.

Идейная концепция Мусоргского зиждилась на убеждении, что никакие обещания и реформы «сверху» не дадут реально желаемого результата, «пока народ не может проверить *во очию*, что из него стряпают, пока не захочет *сам*, чтобы то или то с ним *состряпалось...*»⁶. В самом народе чуял Мусоргский могучую силу, способную сокрушить, уничтожить исконное зло, завоевать в борьбе свободу и счастье. Пути и средства этой борьбы не могли еще быть ему вполне ясны (отсюда и преобладание стихийного начала в его музыкальных драмах), но в конечную цель и в конечную победу борющегося народа он верил свято. — Художник верит в будущее, потому что живет в нем, — говорил Мусоргский. Его смелые, бунтарские замыслы, его страстные искания «нового

слова правды людям» встревожены предчувствием революционных бурь. Рисуя ожесточенную борьбу старого с новым, он глядел вперед и видел будущее светло.

Примечательно, что народной трагедии «Хованщина» Мусоргский предпослал лучезарный симфонический пролог — «Рассвет на Москве-реке». Это ведь не только красивый звуковой пейзаж. Поэтичная картина восхода солнца над древней Москвой, погруженной в сумрачную мглу, знаменует грядущую зарю над Русью, зарю новой жизни. Живописная картина рассвета, инкрустированная тончайшими изобразительными деталями, таит в себе параболу, прообраз идеи, устремленной в будущее. Привольная русская тема несказанной красоты —



разрастаясь и преображаясь в своеобразном мелодическом варьировании, звучит, как зов и пробуждение. Широкое развитие певучей темы оркестрового пролога к «Хованщине» исполнено глубокого смысла, громадной обобщающей силы. Так и во всей опере: жизненная правда музыки, проникнутой духом народной песенности, словно луч света, озаряет драму, обнажает сложный внутренний мир героев, их помыслы, боренья и деянья...

Драму социальную Мусоргский оттенил и углубил драмой сердца. В резко очерченных контрастах музыкально-сценического движения «Хованщины», посреди бурных конфликтов старого и нового, он возвысил строгий облик Марфы, молодой раскольницы, полюбившей со всей безотчетною страстью своей цельной натуры ничтожного князя Андрея Хованского и грубо обманутой им. Это один из самых сильных и не-

повторимо прекрасных женских образов в мировой оперной литературе.

Марфа — раскольница, но вся ее трагическая судьба есть нравственный приговор расколу, изуверству темной старины. Повесть этой судьбы составляет сокровеннейшие страницы музыки Мусоргского, чудно раскрывающей характер героини — праведной грешницы, суровой и нежной, смиренной и непокорной. Сосредоточенно проникновенный мелос Марфы (воплощение речитатива в мелодии) тонко передает затаенные движения ее сердца, обуреваемого противоборствующими страстями,— и в возбужденных диалогах с Андреем, и в сцене проницательного гадания князю Голицыну, и в рассказе о петровцах, спасших ее от коварного замысла князя «утопить на болоте», и в горестных раздумьях-воспоминаниях об отвергнутой любви («Исходила младешенька...», «Страшная пытка любовь моя...»), и в бурном столкновении с «ортодоксальной» раскольницей, неистовствующей Сусанной, грозящей Марфе наветом и посрамлением за прелюбодейский грех и вероотступничество.

Но Марфа не отступница — она страдалица. Незъяснимые противоречия терзают ее душу: всепоглощающее чувство земной любви и мертвенные догматы мирской отрешенности примирить невозможно. Побеждает любовь, увы, не предвещающая радости, ибо это любовь отвергнутая. Но и отвергнутая, она не умирает.

Сложные перипетии личной судьбы Марфы тесно сплетены с конфликтным развитием событий «Хованщины», и это усугубляет трагизм внутренних борений «праведной грешницы», рельефно выделяя вместе с тем ее одухотворенный страстью образ. Вся линия Марфы — своего рода «лирический контрапункт» в социальной драме, обусловленный ею и восполняющий ее.

Гибель хованщины возвращает Марфе безвольного Андрея, чтобы повести его на неминуемый костер в раскольничьем скиту. Здесь разворачивается сумрачный финал трагедии — бесподобная по мощной выразительности оратория «Страстей» раскола. Здесь

разрешается и драма сердца — разрешается возмездием поруганной и торжествующей любви. Марфа славит ее в пламени костра, отпевая Андрея («Вспомни, помяни светлый миг любви...»). Гениальная музыка сцены «любовного отпевания» неожиданно просветляет трагический финал оперы отблеском идеи извечной жизни — любовь сильнее смерти...

*

Мусоргский работал над «Хованщиной» более восьми лет. Мы знаем, в каких тяжелых условиях она создавалась. Разлад с друзьями, нужда, тревоги и невзгоды горького одиночества, прогрессирующий недуг — все это крайне затрудняло, а порой и обрывало работу гениального композитора. Он не успел завершить ее полностью. Клавир «Хованщины» в основном был закончен (за исключением нескольких страниц — в заключительной сцене второго действия и в финале пятого). Но партитура осталась едва начатой.

Осенью 1880 года (4 ноября) Т. Филиппов устроил у себя показ «Хованщины» в авторском исполнении. Приглашены были члены Могучей кучки и некоторые другие музыканты. Этот вечер мог бы стать отрядным и важным событием последних месяцев жизни Мусоргского. Но дело обернулось иначе. Вот что рассказывал один из «сторонних» участников показа, дирижер М. Берман: «На вечере у Т. И. Филиппова Мусоргский «перед ареопагом «могучей кучки» (Корсакова тогда не было) играл свою «Хованщину». Жалко было смотреть, как присутствующие (особенно Кюи) беспрестанно приставали к нему с предложением различных урезок, изменений, сокращений и т. п. (скромнее других, как это ни странно при его доброжелательном, но деспотичном характере, оказался Балакирев). Так трепать и крошить новое, только зародившееся произведение, и крошить не с глазу на глаз, а публично, при всем обществе, не только верх бестактности, а прямо-таки акт жестоко-сердия. А бедный, скромный композитор молчит,

Почтенному Виргинию Вильгельму Конасову

по именному указу, его величества императора

15 июля 1846 года

Муромск

Хованщина

картина, представляющая драму

в пяти действиях

М. Муромск

Материалы

1. Описание фигуры и одежды героя и
его жены и детей (См. в. 1.)
2. Описание в. А. Хованщина и его жены
и детей (См. в. 1.)
3. Описание Хованщина и его жены
и детей (См. в. 1.)
4. Описание Хованщина и его жены
и детей (См. в. 1.)
5. Описание Хованщина и его жены
и детей (См. в. 1.)
6. Описание Хованщина и его жены
и детей (См. в. 1.)
7. Описание Хованщина и его жены
и детей (См. в. 1.)
8. Описание Хованщина и его жены
и детей (См. в. 1.)

М.

Муромск

15 июля 1846 года

М. Муромск

соглашается, урезает...»⁷. Это «дружеское напутствие», видимо, произвело на Мусоргского гнетущее впечатление. Он отложил рукопись «Хованщины», и ему уж не суждено было к ней вернуться.

После смерти Мусоргского Римский-Корсаков взял на себя труд привести в порядок авторскую рукопись «Хованщины», оркестровать ее, подготовить к изданию и сценическому исполнению. Он бескорыстно выполнил этот труд, историческое значение которого несомненно. В 1883 году вышло в свет первое издание «Хованщины», переработанной и оркестрованной Римским-Корсаковым. Тогда же предпринята была попытка поставить оперу на сцене Мариинского театра. Но театральный комитет, во главе с Направником, забраковал «Хованщину». По свидетельству Римского-Корсакова, хлопотавшего о постановке, Направник «сказал, что признает заслуги Мусоргского, рассказал, что «Бориса Годунова» провел он, Направник. Упомянул, сколько эта постановка доставила ему упреков, нареканий и пр., назвал Мусоргского талантливым, даже «талантливейшим» современным композитором, но заявил, что не считает возможным держать в репертуаре более одной оперы этого направления. Тем разговор и кончился»⁸. Великой русской опере—народной музыкальной драме доступ на большую сцену был закрыт. Первая постановка «Хованщины» (в редакции Римского-Корсакова) осуществлена была 9 февраля 1886 года скромными силами Музыкально-драматического кружка в Петербурге. Этот спектакль, горячо принятый слушателями, положил начало сценической жизни оперы. Но ее смелый авторский замысел еще долгое время оставался нераскрытым.

Римский-Корсаков редактировал и оркестровал «Хованщину» (так же, как и «Бориса Годунова»), следуя своим прочно сложившимся художественным принципам, побуждавшим его вносить коренные изменения в авторскую рукопись. Он и сам констатировал, что в процессе работы «много приходилось перделывать, сокращать и присочинять»⁹. В результате им создан был *собственный вариант* «Хованщины». По сути дела, Римский-Корсаков выступил тут

не как редактор, а как интерпретатор и соавтор, выступил по-своему искренно, убежденно, талантливо, и его труд, получивший широкое признание, сохраняет по праву самостоятельное художественное значение.

Вместе с тем, говоря правду до конца, необходимо подчеркнуть: как ни значительны достоинства свободной обработки Римского-Корсакова, сделанное им — *не совсем то*, а иногда и *совсем не то*, что задумывалось и сочинялось Мусоргским. Не вдаваясь в детали сравнительного анализа, напомним основное.

Перерабатывая «Хованщину», Римский-Корсаков произвел беспощадные купюры — он сократил в общей сложности более 800 тактов музыки (что количественно почти равно целому третьему акту оперы). Львиная доля сокращений и переделок пришлась на народные сцены. Римский-Корсаков изъясил *всю* сцену разрушения будки подъячего в первом акте, большой эпизод стрелецкого акта — с сатирической песней «про сплетню», убрал многие, казавшиеся ему излишними, подробности в музыкально-сценической обрисовке народа (и народных типов). Исключена была также вся сцена Голицына с пастором (во втором акте), сильно урезан знаменитый «спор князей», сжаты и «округлены» посредством внутренних купюр индивидуальные характеристики действующих лиц. В то же время Римский-Корсаков расширил и приукрасил — отчасти присочиненной музыкой, отчасти импозантной оркестровкой — некоторые, преимущественно оперно-эффектные сцены и эпизоды (фанфары стрелецкого дозора, въезд и славление батьки Хованского, шествие стрельцов, ссыльный поезд Голицына и т. д.). Он дописал также оркестровое заключение второго акта и недостающие страницы музыки финала «Хованщины».

Многочисленные сокращения, а в иных случаях и дополнения, сделанные Римским-Корсаковым, заметно сгладили острую конфликтность народной музыкальной драмы, приглушили ее социальное звучание. Но дело не только в этом. Многое в «Хованщине» пред-

ставлялось Римскому-Корсакову, по его собственному выражению, «безобразным», «варварским», и он внес весьма значительные *качественные* изменения в музыку Мусоргского, заново перестроил ее своеобразную *интонационно-ладовую* основу, ее тональный и модуляционный план, «исправил» гармонии, голосоведение, фактуру и проч. Словом, музыкальная речь автора подверглась суровому «учительскому» контролю соавтора, по-своему интерпретировавшего ее и в партитуре.

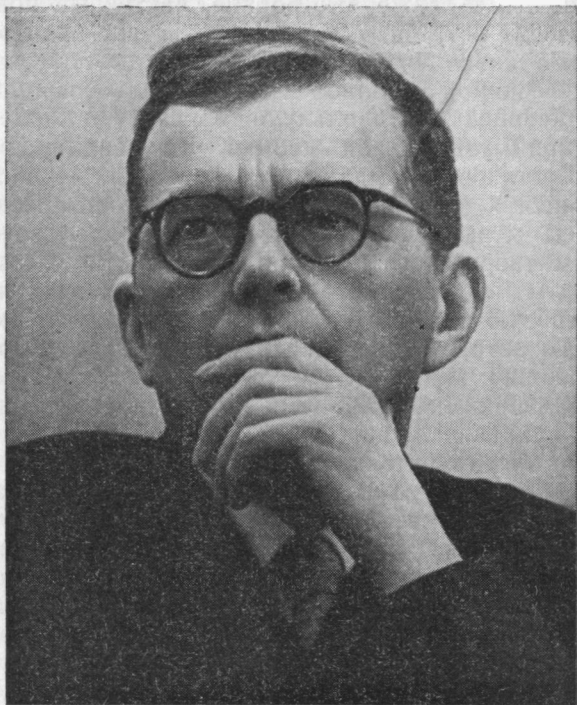
Рука мастера запечатлела не столько законченный замысел Мусоргского, сколько законченную концепцию Римского-Корсакова в трактовке этого замысла. Труд был выполнен с высоким профессиональным умением, и опера прочно утвердилась на театре в редакции-переработке Римского-Корсакова, которую признали в своем роде классической. Но со временем и с «Хованщиной» произошло то же, что и с «Борисом Годуновым». Переработка гениального сочинения, сделанная рукою выдающегося мастера, возбуждала возрастающий интерес к авторскому оригиналу. И не случайно этот интерес с особенной силой проявился в наше время.

Рукопись Мусоргского, известная лишь очень узкому кругу музыкантов, на протяжении доброй половины столетия оставалась достоянием архива. В 1931 году впервые опубликован был авторский клавір «Хованщины», подготовленный П. Ламмом, бережно собравшим, объединившим и тщательно прокомментировавшим автографы композитора. Это издание сыграло исключительно важную роль в дальнейшей судьбе оперы. Оно воочию показало первородную силу новаторского замысла и мастерства музыкальной драматургии «Хованщины», опровергая тем самым ходячее мнение о ее композиционной беспорядочности, «корявости», вокально-сценической непригодности. И столько открылось здесь новой прекрасной музыки, что некоторые театры в постановках «Хованщины», сохраняя редакцию Римского-Корсакова, начали по собственной инициативе и собственными средствами восстанавливать те или иные опущен-

ные сцены. И даже эти робкие, частичные попытки обновления встречали горячее сочувствие аудитории.

Сама жизнь подсказывала необходимость создания новой — единой и полной — партитуры «Хованщины», воплощающей оригинальную творческую концепцию народной музыкальной драмы. Эту задачу решил Дм. Шостакович. Выдающийся советский композитор обратился к «Хованщине», владея уже совершенным знанием музыки Мусоргского и глубоко усвоенным опытом творческого общения с нею. Еще в конце тридцатых годов (1939—1940) он подготовил новую оркестровую редакцию «Бориса Годунова» по манускриптам автора. Увлеченно изучая музыку «Бориса», Шостакович видел, что авторская партитура, поражающая яркими страницами пластичной выразительности, находчивым мастерством тембровых характеристик в инструментовке отдельных эпизодов и сцен, в целом все же не возвышается до широкоохватной музыкально-драматической концепции оперы. Мусоргский, несомненно, многого добился в оркестровой драматургии, но он еще не мог, вернее, не успел осуществить здесь все свои новаторские стремления и намерения. Шостаковича захватила мысль — возродить, воссоздать партитуру великой оперы, строго следуя авторскому замыслу, восполнить недосказанное, устранить чужеродные поправки и изменения. «Я благоговею перед Мусоргским,— писал тогда Шостакович,— считаю его величайшим русским композитором. Как можно глубже вникнуть в первоначальный творческий замысел гениального композитора, раскрыть этот замысел и донести его до слушателей,— такова была задача»¹⁰. Работа над партитурой «Бориса» послужила для Шостаковича отличной школой. В 1958 году он закончил и партитуру «Хованщины», восстановив в ней *все*, что было сочинено Мусоргским.

Партитура, выполненная Шостаковичем,— не обычное оркестровое переложение оперного клавира. Это симфоническое воплощение целостного замысла народной музыкальной драмы. Шостакович сохранил в неприкосновенной чистоте образный строй музыкальной речи Мусоргского. О купюрах или переделках



Д. Шостакович

тут не могло быть и речи. Чутко следуя тончайшим художественным намерениям автора, он сумел воссоздать в партитуре сложный мир идей и страстей «Хованщины», поэзию и правду мощной драматургии народных движений и человеческих характеров. Вникая в музыку Мусоргского, он постиг логику его самобытного творческого мышления и именно ею руководствовался в своей оркестровой транскрипции. В партитуре «Бориса» Шостакович еще кое-что пересочинил; в «Хованщине» он допускал лишь самые незначительные, чисто технические изменения и уточнения фактурного или тесситурного свойства; о том, как он

восполнил недостающие страницы авторского клавира (заключение второго действия и эпилог), сказано будет далее, в тематическом обзоре оперы.

Партитура «Хованщины» (как и «Бориса Годунова») рассчитана на тройной состав современного симфонического оркестра — ресурсы выразительности обширные. Шостакович применяет их с мудрой скромностью мастера, нигде не щеголяя внешне эффектными приемами нарядного звучания (что Глинка не без иронии называл «кокетством» инструментовки и что так чуждо было Мусоргскому). Расширенный состав оркестра обусловлен не пышной модернизацией оперы, а закономерной необходимостью свободно располагать многообразием тембро-выразительных средств — этого требует и масштабность драматургии Мусоргского и психологическая емкость музыкальной речи.

Верный принципам реализма Мусоргского, Шостакович трактует оркестр как органичный элемент драмы. Концентрированность действия, правда выражения, человечественность звучания. Ничего лишнего, привходящего, нейтрально красивого. Все подчинено драматургическому единству большой многоплановой композиции. Оркестр — чуткий и мощный резонатор, усиливающий динамику конфликтного развития народной музыкальной драмы. С громадной выразительностью передает он в народных сценах стихийный порыв и напряженную сосредоточенность крестьянской толпы, мятежное буйство и покаянные мольбы обманутых стрельцов, грозную своим фанатизмом одержимость раскольников и — посреди противоречивых, противоборствующих движений масс — ясно вырисовывает характеры героев. Шостакович пользуется неистощимым разнообразием приемов и средств оркестровой выразительности; вместе с тем в каждой сцене, в каждом конкретном эпизоде чутко соразмеряет, согласовывает их выбор и применение с «вибрирующим» интонационным строем музыки Мусоргского, — *в ней самой* находя верное оркестровое решение вокально-сценических образов.

Простота решений — замечательная особенность

новой партитуры «Хованщины». Это простота истинного художника, познавшего не только щедрость мастерства, но и суровую отраду самоограничения. Шостаковичу сродни эстетический аскетизм Мусоргского. Он умеет выявить и оттенить главное, наиболее существенное, довольствуясь подчас простейшими средствами и достигая ими полного соответствия авторскому замыслу. В оркестровых характеристиках действующих лиц, в эмоционально насыщенных диалогах, ансамблях, сценах он мастерски пользуется искусством *светотени*, сопоставлениями и контрастами *чистых тембров*, причем тембровые сочетания и наложения выполняют прежде всего *драматургическую* функцию; колорит — качество производное. По принципу тембровых антитез и сопоставлений — этого принципа придерживался Мусоргский — в партитуре «Хованщины» построены многие разнохарактерные сцены и эпизоды (например, сцена Шакловитого и подьячего в первом акте, «спор князей» — во втором, бурное объяснение Марфы с Сусанной, прощание Хованского со стрельцами — в третьем, драматические сцены Досифея и Марфы, Марфы и Андрея — в четвертом и пятом). В напряженном разворачивании музыкально-сценического действия, где все более резко обозначается противоречивость стихийных движений народа, выразительная сила оркестровой драматургии получает мощный размах. Но интенсивность оркестра «Хованщины» (струнные — его гибко-подвижная опора) нигде не нарушает пластичности; красочность не стушевывает тончайших психологических подробностей образного развития.

Слушая оркестровое воплощение музыки «Хованщины», почти не ощущаешь в ней прикосновения руки Шостаковича, и это, быть может, самое убедительное доказательство глубокой органичности претворения замысла народной музыкальной драмы в партитуре. Мусоргскому нужен был чуткий и гибкий, как сама эмоциональная жизнь, оркестр, — говорил Асафьев. Такой именно оркестр звучит теперь в «Хованщине», и в нем оживает гениальная музыка Мусоргского, им созданная, им выстраданная.

Симфоническое вступление «Рассвет на Москвереке» поднимается, словно звуковой занавес. Тема рассвета (пример 139), разрастаясь и преобразаясь, уносится ввысь. Перед нами Красная площадь ранним летним утром 1682 года. Каменный столб, и на нем медные доски с надписями — свежая память о кровавых событиях стрелецкого бунта. Развалившийся у столба сторожевой стрелец Кузька бормочет сквозь дрему нескладный хмельной мотив. Издали слышатся вестовые трубы. Выходит стрелецкий дозор. В музыке означает «пунктиром» маршевая поступь лихой стрелецкой песни «Гой, вы, люди ратные» (мы услышим ее далее). Наткнувшись на сонного Кузьку, дозорные весело потешаются над ним, вспоминая, как вместе расправлялись с боярами «лихоимателями». Трусливой рысцой пробирается к своей будке подьячий. Стрельцы, уходя, осыпают его градом едких насмешек. Показывается Шакловитый.

Хлесткой народной сценкой, грубоватый комизм которой таит смутное ощущение тревоги, начинается первое действие «Хованщины». С появлением Шакловитого оно разворачивается с нарастающей интенсивностью. Подкупив подьячего щедрой подачкой, Шакловитый диктует ему донос на князей Хованских, которые «замутить грозят на государстве». Музыкой метко схвачены контрастные фигуры этой сцены. Шакловитый обрисован угрожающе-мрачной темой — он хоронится под маской наигранной демоничности («Проклятый от века, дьявола ходатай...», см. клavier¹¹, стр. 17 и 35). Это, писал о нем Мусоргский, «личность характерная — архиплут и с придатком напускной важности, некоего величия даже при кроваважнейшей натуре»¹². Не менее характерна, в ином, конечно, плане, личность хитрого лихоимца-подьячего, в интонационном портрете которого проглядывает лукавая угодливость.

Завязка политической интриги драмы обрastaет наплывающими сценками: в то время как подьячий строчит донос и читает его Шакловитому, стороной

проходит толпа крестьян (чудесный хор пришлых людей «Жила кума, была кума...», G-dur); проносится ватага стрельцов с лихой песней «Гой, вы, люди ратные», наводя панический страх на подьячего... Тема этой разгульной песни (ее прообраз дан в самом начале действия) —



приобретает в дальнейшем развитии обобщенно-символическое значение «стрелецкого самовластья»; с нею интонационно связана и характеристика норовистого бати стрельцов Ивана Хованского.

Едва закончилась сделка в будке подьячего, на площадь выходит толпа крестьян («московские пришлые люди») и останавливается в недоумении перед каменным столбом с непонятными надписями. Мирный крестьянский хор резко обрывается в оркестре темой стрелецкого самовластья (внезапный поворот: G-dur — as-moll; клавир, стр. 39).

Беспокойными репликами озадаченной толпы — «Что б это на Москве такое приключилось?» — начинается большая народная сцена, одна из сильнейших в опере. Крестьяне миром просят подьячего прочесть им надписи; тот увертывается, «нудит взятку». Тогда возмущенная толпа с кликами «взымем, братцы!» дружно поднимает будку вместе с ерзающим в ней подьячим и несет через площадь к столбу. В стихийном порыве занимается едкая сатирическая песня (клавир, стр. 46 и след.):

Жил да был подьячий семьдесят годов,
Нажил он, подьячий, сотни две грехов..

На фоне этой буйной, размахистой песни комично звучат отчаянные вопли подьячего («Православные!.. Душат, режут, ахти!.. Помогите!..»). Народная толпа, почуяв силу, тешится пойманной жертвой (как

в сцене «славления» боярина — под Кромами) и, насмешливо величая подьячего («Уж ты потешь нас, уж ты нас пожалуй...» — Е-диг'ный эпизод), принимается ломать будку лихоимца. Тут только насмерть перепуганный подьячий соглашается исполнить просьбу крестьян.

Драматизм сцены после динамической кульминации народного возбуждения (*Agitato*, клавир, стр. 48) не ослабевает, а усиливается. Во время чтения надписей ошеломленные крестьяне узнают о бедствиях боярской крамолы и зверствах стрелецкого бунта: письмена на медных досках гласят о пытках, казнях и ссылках. Мерная речитация подьячего, выразительно оттеняемая тревожной остиной фигурой сопровождения, перебивается взволнованными репликами народной толпы. В оркестре вновь возникает и разрабатывается тема стрелецкого самовластья (клавир, стр. 55 и след., ср. пример 140). Толпа встревожена и подавлена тяжелой вестью о правехах и смуте. Проникновенно-скорбный хор — крестьянское раздумье «Ох, ты родная матушка Русь...» — смысловая кульминация всей этой замечательной сцены, составляющей важнейшую часть экспозиции *народной драмы*:



...Стрелецкие трубы возвещают начало торжественного обхода князя Ивана Хованского. Площадь наполняется шумным движением пестрой, разноликой массы — стрельцы, мальчишки, бабы, пришлые люди.

Звучит, разрастаясь, мощный С-dur'ный хор встречи, построенный на колоритном развитии величальной темы (клавир, стр. 64 и далее). Все сливается в праздничной суете. Только пришлые люди держатся сторонкой; им невдомек — «чтой-то за праздник на Москве?..». Наконец показывается, окруженный свитой, «сам большой» Хованский. Он шествует неторопливо, с высокомерной важностью, «себя собою составляя, собою из себя сияя». Его характеристика — лейтмотив



напоминает тему стрелецкого самовластья, естественно связана с нею (ср. пример 140) и в то же время отлична от нее остро выраженными чертами личности Хованского. Переинтонируя тему самовластья, Мусоргский несколькими точными штрихами придает ей неповторимую характерность облика стрелецкого бати, спесивого князя — «тараруя». Лейтмотивная характеристика Хованского служит подвижной основой развития образа, модифицируется и дополняется не менее характерным рефреном, которым очерчен и первый монолог стрелецкого бати, обращенный к притихшей толпе: «Дети мои! Москва и Русь в погроме великом от татей бояр крамольных...» —



Хованский подольщается к чувствам народа, натерпевшегося от лихой боярской неправды, жаждущего избавиться от боярского гнета, — и народ доверчиво отзывается: «Правда, правда! Тяжко нам!», а в оркестре торжествующе звучит лейтмотив тараруя Хованского. Игра на обман легко ему удастся; «...подъяли мы труд великий... крамолу извели», — хвастливо заверяет он толпу. Хованский направляет-

ся далее «в обход по Москве», сопровождаемый трубными фанфарами и хором славы (разработка народной величальной песни «Слава лебедю», Es-dur). Площадь пустеет.

На фоне замирающих звуков величального хора в действие драмы вторгается возбужденная музыка погони (*Agitato*, стр. 82). Неожиданным контрастом разворачивается бурная романтическая сцена. Стремительно вбегает испуганная лютерка Эмма. За нею гонится боярский сын Андрей Хованский и, настигнув, грубо домогается ее любви. Она бьется в его объятьях, как пойманная птица, и молит о пощаде, но слышит неотвязное: «отдайся мне!». Распалившийся Андрей сулит ей за любовь царский венец, проговариваясь о тайных замыслах Хованских. Эмма в отчаянии... Проходившая мимо раскольница Марфа останавливается и, незамеченная, следит за ними. В критический момент, когда Андрей готов прибегнуть к насилию, Марфа резким движением отстраняет его.

Музыка сцены *до появления Марфы* не особенно примечательна; она колоритно передает остроту положений в сюжетном развитии действия, но сами действующие лица, Эмма и Андрей, охарактеризованы «общими» приемами романтической мелодрамы. Речитативы Эммы, обвиняющей Андрея («Вы убили отца моего; вы жениха изгнали...»), стушевываются часто повторяемой патетической ригурнелью (g-moll); «молодеческая» тема Андрея («Нет, нет, голубке не уйти от сокола...» — клавир, стр. 83), более широко разработанная, рисует еще только внешний облик разгульного княжича.

Тем не менее вся эта первая половина большой сцены выполняет важную сюжетно-драматургическую функцию, подготавливая новый, психологически глубокий поворот действия. «Незаметное» появление Марфы, решившее исход недоброй сцены Андрея с Эммой, обнажает сцепление противоборствующих страстей. Марфа, безмерно любящая Андрея, отвергнута им ради миловидной лютерки, ненавидящей его. Спасая Эмму от бесчестия низменных преследований

Андрея, она вызывает в нем глухую ярость, но не поддается ей.

Дивное ариозо Марфы «Так, так, княже, остался ты верен мне!..» (претворение речитатива в мелодии) выражает и нежность затаенной страсти, и душевное смятение, и неприступность сильного характера. Чутко отражен ее облик в партитуре Шостаковича: пение Марфы интонируют засурдиненные струнные, и легкое прикосновение литавр с арфами (на слабых долях такта) вносит тревожную прерывистость ритмического дыхания — в сдержанной, внешне спокойной речи раскольницы слышатся вздохи тоски:

144 *Adagio cantabile*

Титр. *p*

Арфа *p*

Марфа:

Так, так, кня же, о стал ся ты в: ремяе!

Con sord arco *p*

Con sord arco *p*

Con sord arco *p*

Archi: *p*

Con sord arco *p*

pizz.

p

Свободное развитие выразительно речитируемой темы-мелодии Марфы обвивается контрастным движением голосов — благодарной Эммы и негодующего Андрея (мотивная разработка их характеристик).

Ариозо естественно переходит в драматический терцет, в музыке которого властно парит вдохновенный мелос Марфы. Нарастает внутренняя напряженность сценического действия. Андрей грубо отталкивает, гонит прочь Марфу и невольно отступает, услышав горькую отповедь раскольницы: «Аль забыл ты присягу, князь...». Зарождается вторая проникновенная тема Марфы, тема ее тайных душевных мук (*Andante misterioso*; клавир, стр. 94, ср. пример 150).

Встревоженный и разъяренный Андрей бросается с ножом на Марфу, но внезапно блеснувший из-под ряски раскольницы нож отражает вероломный удар. И вновь возникает начальная тема-мелодия Марфы (реприза свободно построенной ариозной сцены). Теперь она звучит как предзнаменование страшной судьбы Андрея («Только не тот конец тебе я уготовила...»).

Фанфарное возвращение, после обхода по Москве, старого князя Хованского, сопровождаемого тем же величальным хором («Слава лебедю», *Es-dur*), служит преддверием драматического финала первого действия оперы. Увидев Марфу и Андрея с «красоткой белолицей», Хованский в изумлении останавливается. Эмма приглянулась ему, и он велит стрельцам «взять ее». Андрей заслоняет свою лютерку. Разгорается ссора, великолепно изображенная в музыке динамичной разработкой характерных мотивов своенравной темы князя-тараруя и молодецкой темы княжича (см. клавир, стр. 103—106). Стычка принимает мрачный оборот. Бессильный противиться самоуправству стрелецкого бати, Андрей в беспамятстве заносит нож над Эммой. Грозный окрик Досифея: «Стой! Бесноватые!..» — умиряет необузданный нрав Хованских.

Драматический поворот действия в момент неожиданного явления Досифея прекрасно выражен в музыке двумя штрихами, сопряженными в резком контрасте: удар «тристановского» аккорда (*c-es-ges-b*) и усеченная хоральная секвенция («почто беснуетесь?» — в оркестре тромбоны и туба). Стрелецкое самовластье склоняется перед фанатизмом вождя раскольников. Эмма падает к его стопам, моля о спа-



Досифей
(артист М. Рейзен)

сении (повторяется ее ритурнель из предыдущей сцены, g-moll). Досифей поручает Марфе увести лютерку домой. В настороженной тишине перед поникшей толпой скорбно звучит монолог Досифея «Приспело время мрака и гибели душевной...» (свободно трактованная форма ариозо; es-moll):

145 *Andante non troppo. Doloroso*
Досифей:

Пря . сле . ло вре . мя мра . ка и

[Cor.]

sf *p* [Archi]



Музыка монолога запечатлела мятущийся дух неутерпного пастыря раскольников — и пафос его пророческих заклинаний, и тайное предчувствие обреченности, и неудержимый зов отстоять старую, «святую» веру. Одна испепеляющая страсть владеет им, исторгая и горделивый клич — «На прю грядем, на прю великую!», и смиренное признание: «и ноет грудь, и сердце зябнет... Отстоим ли веру святую?..». Под влиянием проповеди Досифея князь Хованский с напыщенной важностью призывает стрельцов быть зоркими (модификация темы тараруя). «Костями за веру ляжем!» — бойко отвечают стрельцы, направляясь к Кремлю. И тут характерная ремарка Мусоргского: «Народ пятится в недоумении». Смысл происходящего ему непонятен... Досифей, земно кланяясь, произносит слова молитвы. Раздаются гулкие удары колокола Ивана Великого. Подвигается шествие черных рясоносцев. Досифей в религиозном экстазе взывает: «Пойте, братья, песнь отречения... Грядем на прю». Древний эолийский напев хора раскольников («Боже, отжени слова лукавствия») окутывается тревожным гудением колокола Ивана Великого¹³.



Первое действие «Хованщины» было завершено 30 июля 1875 года, в Петрограде. К концу того же года Мусоргский сочинил и второе действие музыкальной драмы. Но не все здесь его удовлетворяло («многое не так, как быть должно, найдено»), и он продолжал — вплоть до осени следующего года — ра-

ботать над этим действием, в котором видел «рычаг для поворота, во всей драме, суетящихся партий»¹⁴. Совершенствуя композицию, Мусоргский внес ряд существенных изменений и дополнений (в том числе сцену с пастором); все же заключение (последние такты музыки) осталось недописанным. Но об этом далее.

Действие происходит летним вечером в кабинете князя Василия Голицына, ближайшего советника и «галанта» правительницы Софьи. Небольшая прелюдия с еедвумя характерно контрастными мотивами— «визитная карточка», представляющая слушателю двуликого Голицына: деликатного, европейски воспитанного сановника и надменного боярина, отнюдь не чуждого «обычаям» старины.

Музыкою вступления начинается и первая сцена. Голицын читает любовное послание царевны Софьи (здесь Мусоргским использован подлинный текст письма), и перед вами на мгновение возникает облик коварной правительницы, которая «властолюбию пожертвовала совестью, а темпераменту стыдом»¹⁵. Мнительный князь комкает письмо — «Нет, не поддамся я обману мечты пустой...». Берется за другое — от матушки-княгини. Начав читать, случайно роняет письмо, и панический страх «дурной приметы» охватывает «просвещенного» Голицына — черта натуры, выраженная взбудораженным мотивом суеверной подозрительности — «княжеской суперстиции», как иронически заметил Мусоргский:



Прием пастора, о приходе которого сообщает клеврет Голицына Варсонофьев, обрисованный своим, «вкрадчивым» лейтмотивом (клавир, стр. 122), составляет содержание следующей сцены-диалога. Лютерский священник явился с жалобой на Андрея Хованского, «обидевшего» Эмму. Благообразно течет

речь пастора, остроумно стилизованная в «классическом роде». Голицын, рисуясь перед иностранцем, отвечает ему обходительной фигурой *менуэта* и лукаво уклоняется от жалобы («Видите, гер пастор... не могу входить я в дело частное Хованских» — менуэтная модификация начального мотива прелюдии). Тут же любезный князь утешает пастора обещанием льгот для паствы — звучит ласково ободряющий мотив гуманного сановника. Но едва пастор заикнулся о разрешении построить кирку, как на него обрушивается окрик разгневанного боярина. Маска падает. Мотив ласковых обещаний оборачивается мотивом властного тщеславия (заметим, что этот «марциальный мотив» Голицына показан был «намеком» ранее — перед чтением второго письма):

147 *Molto agitato*

Рех . пу лись что ли вы, иль сме . ло . сти из . бра . лись; Рос .

— си ю хо . ти те кир . ка . ми за . стро . ить!..

Интонационная метаморфоза выразительно подчеркивает лицемерие князя (один и тот же мотив в разных ликах — прием контраста в подобии). Проводя смущенного пастора, Голицын снова любезен, учтив, даже угодлив, и снова звучит его ласково ободряющий мотив (клавир, стр. 130). А оставшись один, князь дает волю злобному раздражению против лю-

терского священника. В этот момент Варсонофьев докладывает о «колдовке» Марфе.

Знаменитая сцена гадания — поворотный эпизод действия, и от ее решения зависело многое в сюжетно-психологическом развитии музыкальной драмы. Надо сказать, что В. Стасов, активно интересовавшийся разработкой сценария «Хованщины», настойчиво советовал, «чтоб Марфа была не только раскольница, сообщница Голицына, — но еще молодая вдова, пышущая жизнью, и — *любовница* Голицына...»¹⁶. Мусоргский, видимо, не без борьбы отверг это эффектно-банальное предложение и убедил Стасова в правоте своего замысла: «спасибо, что мы поняли Марфу и сделаем эту русскую женщину *чистой*», — писал он¹⁷. Чистоту нравственного облика раскольницы Мусоргский толковал, конечно, не в духе мещанской добродетельности или ангельской невинности. Воплощая *жизненный* образ своей героини, он возвысил большое и чистое сердце талантливой русской женщины, обураваемое человеческими страстями, но недоступное лжи, обману и насилию. Этим обусловлена народность ее образа. Марфа натура цельная, сильная, правдивая даже в «грешной» любви. Такою вырисовывается она уже в романтической коллизии первого действия (сцена с Андреем и Эммой). Во втором — раскрывается ее роль в политической коллизии драмы, и раскрывается весьма своеобразно.

Марфа ворожит Голицыну. Но весь пафос ее гадания, так ярко переданный музыкою волшебных зовов («Силы потайные...») и песни-предсказания («Тебе угрожает...») —





есть лишь поэтическое выражение приговора над князем, «страхом томимым». Марфа, не дрогнув, произносит этот приговор не потому, что владеет тайной его судьбы, а потому, что *знает* честолюбивые планы и козни двоедушного князя, презирает его и предвидит катастрофу. Так именно мыслил сцену гадания Мусоргский: «...раскольнице Сицкой-Марфе дело Голицынского было знакомо,— писал он,— а *её*ное Голицыну мало, а то и отнюдь. Ну погадала ему, да как дала почувствовать, что *насквозь видит*, так он позвони в европейский колпачек, да и вели утопить «на болоте, чтобы проносу не было». Ан не тут-то было: увернулась — не такова...»¹⁸. Реально-психологическая мотивация сцены гадания, указанная Мусоргским, осталась, к сожалению, неразработанной в либретто. Но музыка глубоко раскрывает истинный смысл гадания — приговора Марфы. И не случайно тема ее песни-предсказания становится в драматургии оперы образно-символическим выражением *обреченности* боярского заговора. Крик потрясенного князя обрывает гадание. Марфа скрывается и слышит коварный приказ «Скорей утопить на болоте...». Голицын охвачен смятением. В музыке его монолога — «Вот в чем решение судьбы моей...» — сталкиваются набегающие волны суеверного страха, тщеславных воспоминаний и мрачного возбуждения (ср. клавир, стр. 143—145 и примеры 146 и 147).

В таком состоянии застаёт Голицына стрелецкий воевода Хованский, без доклада явившийся на «совет князей». Но вместо совета с места в карьер начинается раздражительный спор, обнаруживающий плохо скрытые честолюбивые притязания соперничающих

союзников. Необычайно метко, и не без тонкой сатиры, изображены они в музыке динамичной сцены. Не обузданный Хованский бесцеремонно груб и рубит сплеча. Просвещенный Голицын, пряча раздражение под маской высокомерной вежливости, ехидно жалит своего оппонента язвительными насмешками. Характерная тема Хованского (примеры 142, 143), «переваливаясь» и видоизменяясь в напористом движении, колоритно представляет в разных ракурсах грузную фигуру «тараруя», словно разбухающую от ярости. Характеристика Голицына, напротив, дробится в переменчивых интонационных ликах лукавого сановника-дипломата — любезного и едкого, льстивого и надменного (с бесподобным мастерством здесь разрабатываются уже знакомые нам контрастные мотивы музыкально-сценического портрета Голицына — см. приведенные выше примеры).

Спор князей ожесточается; оба кичатся своей знатностью и могуществом, оба «лезут в волостители». Вошедший Досифей разнимает их: «Не в раздоре вашем Руси спасенье...». Он взывает к мудрости и смирению «по старине мирской». В речитативах Досифея скорбно и властно звучат интонации его первого монолога («Приспело время... На прю грядем...»). Сцена совета князей принимает иной оборот. Голицын ищет поддержки и сговора, но он противник старины и его страшит мятежный дух раскола. А хвастливый Хованский твердит свое: «оставьте мне стрельцов моих... и я со всею Русью справлюсь». Досифей, отбросив смиренные увещевания, обрушивается на Голицына и, перебивая его запальчивую речь, грозит народным гневом. И тут в остро возбужденной музыке диалога (*Risolute, b-moll*; клави́р, стр. 170 и след.) возникают отголоски темы песни-предсказания Марфы (ср. пример 148). Так выразительный штрих интонационной драматургии в момент кульминации музыкально-сценического развития образно подчеркивает обреченность совета князей. Напрасно злорадуется Хованский, видя растерянность раздраженного Голицына. Досифей высмеивает и чванство «тараруя», неспособного обуздать разгул стрелецкого само-

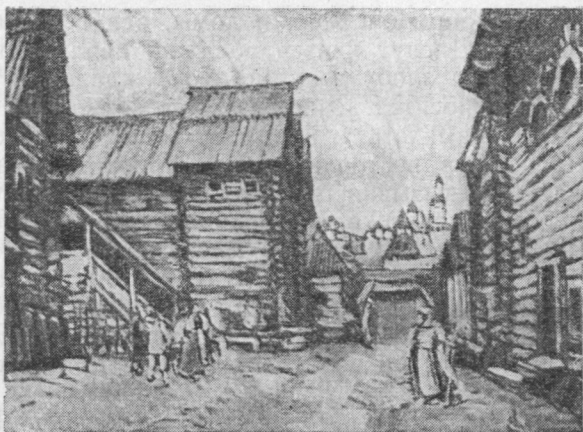
власть («покинули и жен, и дома, режут и рыщут, аки звери»). Диспут князей обнажил неразрешимые противоречия и злобу взаимного отчуждения.

Издали доносится пение гимна раскольников «Победихом, посрамахом...». Проходит шествие чернорясцев. Досифей в восторженном настроении начинает подпевать им, вызывая гнев Голицына и ободрительные возгласы Хованского. Неожиданно вбегает истерзанная Марфа и, задыхаясь, рассказывает, как по коварному умыслу Голицына ее хотели утопить «на болоте» и как она избежала смерти благодаря подоспевшим петровцам. Вволнованный рассказ Марфы при упоминании о петровцах освещается в оркестре, темой «рассвета» (из вступления к опере). Князья потрясены. Но их ждет еще более тяжелый удар. Является Шакловитый с известием о раскрытии заговора Хованских, «на царство покусившихся», и на тревожный вопрос Досифея: «А что сказал царь Петр?» — отвечает: «Обозвал Хованщиной и велел сыскать...».

На этих словах обрывается в авторской рукописи замечательная финальная «стретта» второго действия. Первоначально Мусоргский хотел ограничиться тут кратким заключением — «картиною на одном грозном аккорде *pp*, с опущением занавеса»¹⁹. Позднее у него возник иной замысел — закончить действие вокальным квинтетом (Марфа, Голицын, Досифей, Хованский, Шакловитый). Но все это осталось невыполненным; осталась, стало быть, и необходимость заключения. Римский-Корсаков присочинил здесь небольшой симфонический антракт, построенный на певучей теме вступления («Рассвет на Москве-реке»). Иначе решено заключение Шостаковичем. Он завершил действие лаконичной репликой оркестра (одиннадцать тактов): сразу после слов «Обозвал Хованщиной и велел сыскать» звучат фанфары «петровского» (преображенского) марша — как символ и предвестие неотвратимых перемен...



Работа над третьим действием затянулась: оно было начато «в канун 1876 года», а закончено



«Хованщина». Петербург, 1911.

Стрелецкая слобода.

Декорация К. Коровина

29 мая 1880 года (в Ораниенбауме, на даче Леоновой). Правда, в этот же промежуток времени Мусоргский написал почти полностью обе картины четвертого действия и подготовил пятое. В те же годы, помимо инструментальных пьес и песен, активно сочинялась «Сорочинская ярмарка». И все же нельзя не обратить внимания на необычную медлительность вызревания и складывания драматургической композиции третьего действия «Хованщины» (четыре с половиной года). Оно оказалось, по-видимому, самым трудным. Компактная форма сценического действия непомерно растягивалась сложным сплетением сюжетных линий. Мусоргский упорно добивался ясности и строгой органичности насыщенного развития. И он достиг своей цели, хотя и не избежал некоторых длиннот.

События третьего действия «Хованщины» разворачиваются в Стрелецкой слободе. Своеобразной интродукцией служит раскольничий хор, проникнутый пафосом мрачной одержимости, — «Посрамихом, пререкухом...» (мы слышали этот хор во втором действии):

Andantino poco sostenuto

149 Тен

Раскольники

mf

По сра ми хом по сра ми. хом, пре ре

Басы

mf

[Archi] *p*

cresc.

ко . хом, пре . ре . ко . хом и пре . пре . хом

p

е . ресь ве . че сть я

cresc.

С пением мятежного гимна раскольники шествуют в сопровождении толпы мимо дома Хованского и скрываются за воротами «стрелецкого приказа». Марфа, отставшая от толпы, останавливается в раздумье.

Как нежный луч на сумрачном фоне прозвучавшего хора, возникает народная мелодия песни Марфы «Исходила младешенька»²⁰. В простосердечном напеве отражен вибрирующий строй ее чувств и предчувствий. Вариационное развитие песни разрастается в лирическую моносцену: Марфа вспоминает об Андрее, о загубленной любви... Сусанна, старая правоверная раскольница, подслушавшая «греховную» песню, подступает к Марфе со злобными попреками и причитаниями: «Ад! Ад вижу палящий, бесов ликование...» (в сопровождении промелькивают аккорды «адского заклатья»; клавир, стр. 194). Но Марфу не страшат эти угрозы. «Ты подслушала песнь мою, ты, как тать, подкралась ко мне...» — укоряет она (повторная вариация песни Марфы). И, не таясь, изливает горечь и муки своей любви. В тихой *музыке* ее *речи* трепещет обжигающее пламя страсти: «Если б ты когда понять могла зазнобу сердца исстрадавшего...». Дивно звучит здесь широко распетая тема из первого ариозо Марфы, «доминантная» тема ее тайных душевных мук (пример 150; ср. клавир, стр. 94, 198 и 212).

Печальная красота образа Марфы, «праведной грешницы», светится в одухотворенной музыке ее речей и признаний. Чем яростнее нападки фанатичной раскольницы Сусанны, тем глубже раскрывается суровая чистота духовного облика Марфы. Вся сцена их диалога построена на динамике интонационной драматургии контрастов. И не случайно Мусоргский, работая над этой сценой, подчеркнул — «Контрасты: Марфа и Сусанна — цельная, сильная и любящая женщина с престарелою девицей, полагающей всю сласть жизни в злобе, в искании прелюбодейного греха и его преследовании — до зела чувственный, но вместе и страстный альт с сухеньким, крикливым сопрано»²¹. Неистовствующая Сусанна, все более озлобляясь, проклинает Марфу и грозит предать ее страшному судилищу раскольничьей церкви. Шумной волной поднимается в музыке тема ее проклятий (клавир, стр. 201—203). Досифей выходит из дома Хованских и пытается усмирить разбушевавшуюся раскольницу, но она ярится и дерзко повторяет свои прок-

лятья и угрозы, пока, наконец, Досифей властью пастыря не изгоняет ее.

Сцена Марфы с Сусанной, вплоть до вмешательства Досифея, была разработана еще шире и подробнее в первоначальном варианте (осенью 1873 г.)²². Впоследствии Мусоргский значительно сократил ее. Однако и в окончательном виде эта сцена, яркая по музыке, не свободна от длиннот. Развитие действия затягивается риторическими увещаниями Досифея и повторением (буквальным) все тех же угроз Сусанны, неугомонность которой становится назойливой. Драматический контраст несколько передержан, и сила его воздействия ослабевает. Но лишь на время. После изгнания старой девы-раскольницы сцена преобразуется. Заключительный диалог Марфы и Досифея раскрывает внутренний смысл развития.

В сокровенном лиризме скорбных признаний исходит горе обманутой и оскорбленной Марфы (Сусанна растравила ее раны). Чистосердечно поверяя свое горе Досифею, Марфа не шадит ни себя, ни князя Андрея («ей нечего жалеть — она все потеряла», — заметил Мусоргский). Любовь и смерть сплетаются в ее сознании. Она ищет спасения в пламени раскольничьего костра — «Словно свечи божие, мы с ним скоро затеплемся...», а *музыка* ее речи поет о любви (вариация песни Марфы «Исходила младешенька», см. клавир, стр. 211). После тревожной реплики Досифея: «Гореть! страшное дело!.. Не время, не время, голубка», — в исповеди Марфы вновь вспыхивает затаенная страсть, и с новой силой звучит тема ее душевных мук и терзаний: «Страшная пытка любовь моя...» —

Andantino molto
150 Марфа:
pp

Страшная пытка любовь моя, день и ночь душе по ко лает.

Страдания Марфы смягчают Досифея, сумрачный облик фанатика просветляется трогательной человечностью: «Терпи, голубушка; люби, как ты любила; и вся пройденная... прейдет». Незъяснимая тоска слышится в музыке его смиренного напутствия.

Так заканчивается первая часть действия, составляющая, в сущности, самостоятельную картину. Вторая часть, столь же самостоятельная, но совершенно иная по содержанию и характеру картина, соединена с первой своеобразным интермеццо — известной арией Шакловитого «Спит стрелецкое гнездо...» (*Lento lamentoso, es-moll*).

Критики «Хованщины» не раз упрекали композитора в том, что появление Шакловитого в Стрелецкой слободе сюжетно не мотивировано, а порученная ему «патетическая ария» плохо вяжется с его малопривлекательным обликом (В. Каратыгин назвал ее даже «вампукистой»). Подобные суждения можно объяснить лишь непониманием или ограниченным толкованием замысла Мусоргского.

Созданный им образ Шакловитого гораздо более сложен и противоречив, чем спервоначалу кажется. Это не тривиальный оперный злодей с замашками какого-нибудь Спарафучиле, а реальный тип, «характерная личность» времен смуты и боярской крамолы.

Коварный и умный политик, тайно пробирающийся к власти, он понимает гибельность сложившейся обстановки и ловко ориентируется в переменчивых ситуациях государственной драмы. Он ведет опасную игру, действует решительно, не стесняясь средствами, и его авантурной натуре не чужды черты актерского пафоса и даже «некоего величия», как писал Мусоргский. (Заметим в скобках, что те же черты, ярче и глубже выявленные, свойственны Самозванцу в «Борисе» — авантурной натуре более крупного масштаба).

Каковы бы ни были субъективные побуждения Шакловитого, нельзя забывать, что объективно имен-

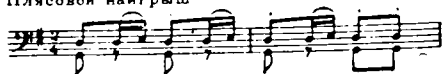
но он (по замыслу композитора) разоблачает реакционный боярский заговор; это обстоятельство имеет немаловажное значение в музыкально-сценической характеристике противоречивого облика Шакловитого. После финальной сцены второго действия (см. выше) Мусоргский вполне мотивированно показывает его в третьем, но с мудрым драматургическим расчетом отводит ему здесь роль объективно созерцательную.

Ария Шакловитого, точно поставленная на место (интермеццо или антракт между картинами), приостанавливает сценическое движение, однако не нарушает целостности музыкальной драматургии третьего действия. Прием отстранения, использованный здесь Мусоргским, усиливает — по закону контраста — выразительный смысл «прерванного» развития. Напоминая о бедствиях переживаемой смуты, ария углубляет восприятие происходящих событий. Тут облик самого Шакловитого отходит на второй план, словно стусевывается трагизмом этих событий. Певучая, широкозвучная *музыка* арии, выдержанной в строгих глинкинских традициях, несет в себе силу драматургического *обобщения*. И характерно, что в мелосе этой арии (особенно ее главной темы) возникают — как далекие, но ясно различимые отзвуки — интонации и попевки скорбного хора пришлых людей из первого действия (раздумье о судьбах родины; ср: *клавир*, стр. 59 и 215).

Заслышав клики проснувшихся стрельцов («Подымайся, молодцы!»), Шакловитый скрывается. Новая картина разворачивается большой хоровой сценой стрелецкого разгула²³. Лихой наигрыш вступления задает тон всей сцене. Заметим, что этот плясовой мотив образован из попевок лейт-темы стрелецкого самовластья, интонационный строй которой ощущается в музыке и далее (взгляните на пример 140). Раздаются забулдыжные реплики с комичным «спотыканием» на септима («Опохмелиться, то-то бы повадно...»). Стрельцы затягивают песню «Ах, не было, ах, не было печали...»:



Плясовой наигрыш



Замечательный хор (миксолидийский лад) построен на великолепной разработке народной темы, развитие которой подхлестывается плясовым наигрышем, динамизируется его энергическим ритмом. Строптивный дух «Камаринской» реет в музыке этой буйной сцены разгула. Движение разрастается, достигая громадной силы, и внезапно «оседает» — вбежавшая толпа стрелецких жен набрасывается на загулявших мужей с яростной бранью и тумакami. Хор разгневанных стрельчих, с их завывающими причитаниями («Ах, окоянные пропойцы, ах, колобродники отпетые...», g-moll, $\frac{6}{4}$, alla breve) звучит трагикомичным контрастом предыдущей сцене. Опешившие стрельцы защищаются и навлекают на себя еще бо́льшую ярость стрельчих. Возникает двухорная сценка перебранки между урезонивающими мужьями и разъяренными женами (Moderato non troppo, клavier, стр. 230; заметим мимоходом, что эта сцена своим колоритом напоминает песню-шутку «Ах ты, пьяная тетеря»). Наконец, чтобы уговорить «немиловидных баб», стрельцы обращаются к неунывающему Кузьке, и тот, поважничав, берет балалайку и запевает скоморошью песню о сплетне.

Фигура Кузьки, едва очерченная в начале первого действия, здесь поднимается во весь рост²⁴. Это один из стрелецких коноводов, находчивый заводила,



«Хованщина». Париж, 1913.

Стрелецкая слобода.

Декорация Ф. Федоровского

умеющий быстро овладеть вниманием массы. Лихо напетая им простонародная песенка о злой бабе-сплетне («Заводилась в закоулках, где-то в темных переулках...», *fis-moll*) живо подхватывается стрельцами, а затем и стрельчихами. Все забористее звучат вариации темы и все острее выявляется сатирический смысл песни, зло бичующей всех, с кем сплетня яхшается,— и боярских палачей, и доносчиков, и лихоимцев подьячих. Взмахнув топором, Кузька заканчивает песню грозно подхваченным стрельцами возгласом: «Сплетниц, сплетников на суд!». Тут-то как раз является один из самых опасных сплетников, и с ним — беда (резкий ладовый поворот: *fis-moll* — *D-dur* — *es-moll*).

Издали слышно, как голосит подьячий (его отчаянные вопли с изобразительной точностью переданы характерными воющими интонациями в назойливо синкопированном ритме; клави́р, стр. 242 и след.). Стрельцы встречают незваного гостя едкими насмеш-

ками, предвещающими лихую расправу. Накипающим гневом искажена тема стрелецкого самовластья в репликах хора (ср. пример 140):

152 *Стрельцы:*

Музыкальный пример 152, посвященный стрельцам. Он состоит из двух музыкальных систем. Первая система имеет две нотные строки: верхняя строка — для сопрано/альто, нижняя — для тенора/бас. Между строками и под ними размещены русские тексты. Вторая система также имеет две нотные строки с продолжением музыки и текста. Музыка написана в минорной тональности (два плоских знака) и 4/4 такта. В начале первой системы есть динамический маркер *f* (форте).

Что ты, ду-рень, бре-шешь! Вид . но лов-ко тре-па-ву . ли! и т.

Аль ты бре-дишь? дья-вол! Вот так стру-сил!

Но когда подъячий, дрожа от страха, рассказывает о набеге рейтар за Белгородом, которые вот-вот нагрянут вместе с петровцами и сюда, стрельцов охватывает смятение. Подъячий, сделав свое дело, незаметно исчезает. Встревоженный Кузька советует товарищам обратиться к батю. В его речитативе «Спросим батю: правда то, аль нет...» выразительным контуром обозначается интонационный облик видоизмененной, печально поникшей темы стрелецкого самовластья. На развитии этой переосмысленной (мелодически и психологически) темы построен гениальный *es-moll'*ный хор стрельцов, взывающих к своему батю Хованскому:

153 *Andantino mosso*
Стр. жеки.

Музыкальный пример 153, посвященный стрельцам. Он состоит из нескольких музыкальных систем. Первые две системы имеют две нотные строки: верхняя — для сопрано/альто, нижняя — для тенора/бас. Между строками и под ними размещены русские тексты. Третья система имеет две нотные строки с продолжением музыки и текста. Четвертая система имеет две нотные строки с продолжением музыки и текста. Пятая система имеет две нотные строки с продолжением музыки и текста. Музыка написана в минорной тональности (два плоских знака) и 4/4 такта. В начале первой системы есть динамический маркер *p* (пиано). В начале третьей системы есть динамический маркер *f* (форте). В начале пятой системы есть динамический маркер *p* (пиано).

Ба-тя, ба-тя,

Стрельцы

р Ба-тя, ба-тя вы-де к нам! Ба-тя, ба-тя,



Смутным предчувствием тяжелой беды проникнуты зовы обманутых и преданных стрельцов. На пороге княжеского терема показывается мрачный Хованский. И тут траурным напевом возникает в оркестре трагическая реминисценция *предсказания Марфы* (клавир, стр. 257). Близок конец. И Хованский это знает. Он обессилен. Короткая речь его торжественна и безнадежна. На последний зов все еще верных ему стрельцов: «Рейтары и петровцы губят нас! Веди нас в бой!» — Хованский отвечает горьким признанием: «...нынче не то: страшен царь Петр! Идите в дома ваши, спокойно ждите судьбы решенье...». Зловещим прощанием звучит здесь — в темном *est toll* — тема Хованского. Покинутые, подавленные стрельцы шепчут слова молитвы...

*

Четвертое действие «Хованщины», по предварительному плану, должна была открыть картина в Немецкой слободе²⁵. В процессе работы, «уплотняя» музыкально-сценическую композицию драмы, Мусоргский исключил «Немецкую слободу» и начал действие непосредственно картиною в усадьбе Хованского. Эта *первая картина* четвертого действия была завершена 5 августа 1880 года (в Ораниенбауме).

Старый Хованский, устранившись от дел, отсиживается в своей родовой вотчине. Картина обрамлена пением сенных девушек, развлекающих мрачного, отя-

желевшего от скуки и спеси боярина-князя. Лирическую песню «Возле речки на лужочке» Хованский сердито обрывает, требуя «веселую, да побойчее». Крестьянские девушки заводят хороводную про гайдучка («Поздно вечером сидела...»). Оба женских хорика — тонко обработанные народные песни²⁶ — служат красочным бытовым фоном картины и вместе с тем непосредственно вводят в действие.

При последних словах песни про гайдучка — «Дружка милого ждала» — входит «дружок»: посланный Голицыным клеврет предупреждает Хованского о грозящей ему опасности. Раздраженный Хованский высокомерно осаживает гонца: «В моем доме и в вотчине моей... мне грозит беда неминуемая? Вот забавно, вот-то смешно! Пугать изволят князя!..» — Но ему не смешно, он лжет, и музыка разоблачает его. Во время всей этой хвастливой тирады в оркестре полностью звучит эпизод *прощания со стрельцами* (es-moll'ное проведение темы; ср. клавир, стр. 259 и 268). И в интонационном произнесении фразы «Пугать изволят князя!» мы слышим: «Страшен царь Петр» —

154a Andante [IV действие]
Хованский.
Пу гать изво. лят кня зя

1546 Andante [Финал III действия]
Хованский
Стра. шен царь Петр!

Хованский напуган, тайная тревога владеет им, но боярская спесь душит ее. Распалившийся тараруй велит бросить гонца на расправу конюхам. И, выместив злобу, вновь предается боярским утехам: пленницы князя, персидки, услаждают его играми и плясками.

Волшебная музыка сцены персидок сочинена была Мусоргским еще весной 1876 года, с успехом исполнялась при жизни автора (в корсаковской инструментовке) и с тех пор стала одним из любимейших произведений симфонического репертуара. На своем месте, в опере, она еще более выигрывает во впечатлении, ибо выполняет здесь и *драматургическую* задачу. Это — сцена обольщения Хованского перед трагической развязкой. Музыка развернутой сцены «восточных чар» основана на искуснейшем развитии контрастных мелодических тем. Одна — воплощение пленительной манящей неги (*Andante cantando con espressione, fis-moll*, с элементами лада *чаргя*); другая — капризная игра и страстный порыв (*Vivo capriccioso. Più agitato; G-dur — dis-moll*, с элементами лада *шур*). Вариантная разработка тем, богатая ладовыми отклонениями, ритмическими и динамическими нюансами, ведет к мощному нарастанию. На кульминации оно обрывается неожиданным появлением Шакловитого.

Короткая заключительная сцена — катастрофа. От имени «скорбящей за Русь» царевны Шакловитый зовет князя на «совет великий». Речитатив его коварно спокоен; лишь глухие отзвуки «прощания со стрельцами», промелькивающие в оркестре, предвещают недоброе (клавир, стр. 282). Оьяненный, одурманенный персидками Хованский хорохорится недолго. Самолюбие тараруя польщено. Важно звучит его тема на самодовольных репликах: «Вот это так. Теперь мы к ней охотно будем...» (*C-dur*'ный эпизод). Хованский облачается в праздничные одежды. Хор сенных девушек чествует его величальной песней (*G-dur*; переменный метр $6/4—5/4$) —

Плывет, плывет лебедушка, ладу, ладу.
Плывет навстречу лебедю, ладу, ладу...

Неторопливо вьется мелодия песни²⁷. Хованский торжественно шествует к выходу. И — падает на пороге, сраженный ударом ножа. Крестьянки в ужасе разбегаются. Шакловитый подхватывает последнюю фразу недопетой песни — «Белому лебедю слава, ладу, ладу» — и злорадно хохочет. Финал поистине шекспировской силы.

Вторая картина выносит действие на площадь перед храмом Василия Блаженного. Сюжетные линии «Хованщины» стягиваются в один узел.

Шагая через барьеры хронологии, сдвигая и ставивая события мятежного семилетия (1682—1689), Мусоргский ведет развитие трагедии к широким обобщениям драматургии переломной исторической эпохи. И от действия к действию все глубже обнажается правда изображаемой эпохи, все ярче вырисовывается перспективная цель развития трагедии — «судьба человеческая, судьба народная».

...На площади перед Василием Блаженным выстроились рейтары. Поодаль толпится народ, пришлый крестьянский люд. Траурным маршем разворачивается в оркестре тема предсказания Марфы (*Adagio, est-moll*). Опального князя Голицына везут в колыхаге на Белоозеро, в далекую ссылку. Сопровождаемый рейтарами ссыльный поезд медленно удаляется. Сумрачная тема вступления, интонируемая в репликах хора крестьян, звучит над древней площадью как *реквием уходящей эпохе*. Падают ее «столпы». Решилась участь князя Голицына. Низвергнута царевна Софья. Убит Хованский. Обманутые стрельцы преданы, и их ждет суровая кара. Обречен и раскол.

Мрачная настроенность этих дум тяготит Досифея, оставшегося на опустевшей площади. В речитативе «Свершилось решение судьбы неумолимой...» проскальзывают скорбные интонации его ариозо «Приспело время мрака и гибели» (ср. пример 145). Подошедшая Марфа подтверждает опасения и предчувствия Досифея: рейтарам велено окружить непокорных раскольников в скиту. В небольшом диалоге, основанном на материале сцены третьего действия

(после изгнания Сусанны; ср. клавир, стр. 210, 214 и 293—294), выделяется печально-торжественная фраза Досифея, предвещающая трагический финал раскольниковых страстей: «Теперь пришло время в огне и пламени приять венец славы вечныя!»—

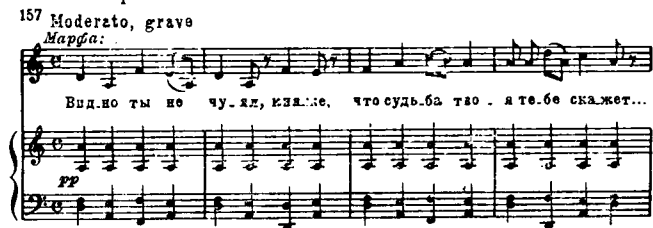


Терпкие сочетания мажорных созвучий придают этому смиренному закланию характер суровой неотвратимости (оттененный в партитуре Шостаковича: медь с ударами литавр). Когда Досифей уходит, произнося, как в сцене третьего действия, свое трогательное напутствие «Терпи, голубушка, люби, как ты любила...» — Марфа в сильном волнении повторяет слова его заклания. Но совсем иной отклик вызывают они в душе раскольницы — зарождается нежный и страстный мотив «любовного отпевания» Марфы (засурдиненные струнные, челеста, арфы):



Поразительна красота музыки этого эпизода. Еще поразительнее драматическая сила следующей сцены с Андреем Хованским. Увидев Марфу, он бросается к ней, осыпает ее гневными упреками и оскорблениями. Он требует вернуть ему Эмму. В запальчивых репликах Андрея мелькают искаженные злобой и возбуждением попевки его «молодеческой темы» (см. клавир, стр. 296). Но Марфа спокойна. Тихо,

кротко, «простым обычаем» звучат ее ответы («Эмму рейтары увезли далече...»). И в невозмутимой кротости ее напевной речи затаена печальная непреклонность: Марфа знает, что Андрей *в ее власти* и что она *не властна* над ним. Словно не замечая оскорбительных выкриков князя, она рассказывает о страшном убийстве старого Хованского, о конце хованщины («Видно ты не чуял, княже...»). Эхо гибельных событий отзывается в музыке ее рассказа. Строгий народный распев, марциальность движения, суровые гармонии на непрерывной педали труб и глухом рокоте литавр:



Рассказ Марфы приводит в ярость Андрея. Он не хочет верить ей, не хочет слушать, обвиняет ее в черном колдовстве, грозит предать ее на расправу стрельцам. Но это ярость бессилия. Задыхаясь произносит он слова проклятий и угроз, а в голосе его звучит *тема предсказания* Марфы («Ты, силой духов тьмы и чарами ужасными...», d-moll). Андрей уж не нападает (от его «молодеческой темы» не осталось и следа), он отчаянно сопротивляется. Речь его — при словах «жизнь мне разбила!» — захлебывается вспышкой гнева (резкий ладовый сдвиг — внезапный Dis-dur после d-moll). И с натугой, надрывно звучит в высоком регистре, на той же «роковой» *теме Марфы*, последняя его фраза: «Колдовкой обзову тебя, а стрельцы чернокнижницей добавят; на костре сгоришь ты всенародно» (клавир, стр. 300—301). Марфа, не дрогнув, предлагает: «Зови стрельцов!». Андрей трубит в свой рог... Но не слышно ответных кликов буйного войска. В тревожной тишине раздаются тяжелые удары большого соборного колокола.



«Утро стрелецкой казни».

С картины В. Сурикова

Начинается шествие стрельцов на казнь. Под мрачный звон колокола они выходят на площадь с плахами и секирами; за ними следуют согбенные стрельчихи. Протяжной похоронной песнью звучит теперь в оркестре тема стрелецкого самовластья (*Andante maestoso, fis-moll*). Подойдя к месту казни, стрельцы устанавливают плахи, кладут на них секиры и опускаются на колени. Марфа поспешно уводит оцепеневшего от ужаса Андрея. Стенания стрельчих и покаянные мольбы стрельцов перемежаются в этой сумрачной сцене народного бедствия. Но вот посреди общего смятенья слышатся боевые трубы петровцев. Под звуки Преображенского марша на площадь вступает «рота потешных» (*Allegro marziale, con fuoco; As-dur*). Герольд юного Петра — Стрешнев объявляет стрельцам от имени царей милость и прощенье. И вновь торжественно гремит Преображенский марш: «Царь Петр пешью шествие в московский Кремль чинить изволит».

Но народ на площади безмолвствует...

•

Вторая картина четвертого действия — предпоследняя в композиции музыкальной драмы — сочиня-

лась в 1879—1880 годах²⁸. Пятое действие «Хованщины» было обдуманно и во многом подготовлено Мусоргским значительно раньше. Еще летом семьдесят третьего года он показывал друзьям отрывки и сцены из этого действия, не торопясь, однако, заносить их на нотную бумагу («рано — пусть созреет»); тогда же в письмах В. Стасову он подробно рассказывал о драматургическом замысле, о характере сочиняемой музыки. «Раскольник, нами излюбленная,— писал он,— *задумалась ай, ай!*... кому ни показывал *отпевание любовное*, глаза пучат, до такой степени это небывалая штука; какие тут иезуиты; это смертный приговор любящей и брошенной женщины, а как тут объясняется *сама собой* глупость Андрея Хованского, что предпочел глупую, как он же, немку мощной и страстной женщине: раскольник язвит Андрея нелюбовью немки и жалеет его и ее, причитывая «аллилуйя» и обходя его с зеленой свечой в обеих руках и в саване на мотив колдовства или заклинания на «ветер буйный», только иным ладом и иначе гармонизированным, пока не приходит Досифей...». В другом письме, буквально через несколько дней, Мусоргский сообщал уже Стасову и о задуманном хоре раскольников перед самосожжением «на колоратурной теме «unissono» клиросного старинного напева», и об оркестровой прелюдии к действию («шум леса в лунную ночь»), и об исповеди Досифея, которая «будет крайне разнообразна, и *по забумке* — надо полагать, не из бывалых: этим делом теперь мозги бродят...»²⁹. Работа подвигалась быстро; сложился общий сценический замысел действия, обозначились музыкальные образы, темы, характеристики.

Но все, что тогда было задумано и найдено, как и то, что показывалось товарищам,— хранилось добрых пять лет в памяти Мусоргского. Лишь в 1878 году он написал «сцену Марфы с Андр. Хованским перед самосожжением». К окончательному же формированию последнего действия он приступил, по-видимому, в 1880 году, когда завершена или почти завершена была работа над остальными четырьмя действиями музыкальной драмы (в клави́ре). Феноменаль-

Судя по своему, généralissime, за
Вашу хорошую волю. Но искусство не
исключает неукротимости, мажорского и не
предается и не предается. Доброго мне,
любимого Василья „Деревя“. Вперед, к
любимому Деревянскому. „Актиниде неукротимости
Еще судя по тому, что вы не можете
протолкнуть Деревянскому на французском языке
много искусства, вперед, к инициалу Деревя;
протолкнув искусство от инициала
Деревянскому, так же, что инициал Деревя
уже всего искусства. Прими же, как
на Деревянском; всего себе, как Деревянскому - вперед
от инициала Деревя к инициалу Деревя. - Вперед, к
искусству Василья généralissime.

Михаил Мусоргский

16 Января,
1880 г.

Письмо М. Мусоргского В. Стасову
16 января 1880 г. Автограф

ная память Мусоргского сослужила ему и нам неоценимую службу. В короткий срок, за несколько месяцев до смерти, Мусоргский воссоздал — с необходимыми изменениями и дополнениями (правда, в отрывочных, кое-где эскизных записях) — всю музыкально-сценическую композицию пятого действия, за исключением лишь нескольких заключительных страниц. «...Наша «Хованщина», — писал он Стасову 22 августа 1880 года, — окончена, кроме маленького кусочка в заключительной сцене самосожжения: о нем надо будет совместно покалякать, ибо сей «шелъма» в полнейшей зависимости от сценической техники»³⁰. Инсценировка «самосожжения» представлялась Мусоргскому по тем временам затруднительной, и он раздумывал, не лучше ли перенести весь эпизод самосожжения за сцену. Этот «маленький кусочек» — последний раскольничий хор — так и остался недописанным. Прекрасная тема хора (старинная раскольничья мелодия) едва начата эскизной разработкой. Римский-Корсаков и позднее Шостакович воспользовались ею, по-своему завершив в партитуре замысел Мусоргского.

Пятое действие «Хованщины» — ораторный финал народной трагедии. Собственно действия здесь мало: оно на исходе. И музыкально-сценическое развитие предельно сжато, лапидарно, аскетично. Это образное воплощение «раскольничьих страстей».

Сосновый бор. Скит. Лунная ночь. Завораживающая музыка прелюдии: «шум леса в лунную ночь, то усиливающийся, то утихающий, как прибой волн» (d-moll; выразительные унисоны струнных):



На фоне остигатного движения прелюдии звучит, словно овеваемый печальным шумом ночной природы, сосредоточенный монолог — «исповедь» Досифея («Здесь, на этом месте святе, залог спасенья миру возвешу...»). Пронесаются думы о прошлом — «Сколько скорби, сколько терзаний...» — но спокойна сумрачная, строго распетая речь Досифея. Неприимимый в своем убеждении, он покорился «предначертанию судьбы». Старое бесповоротно рушится, раскол обречен. В молитвенном настроении Досифей обращается в скит, к братьям и сестрам по клятве. В ответ доносятся короткие реплики хора (а саррелла; клавир, стр. 320—321). Желая, видимо, развить начало действия, Римский-Корсаков вставил перед этой сценой *второй* монолог Досифея, повторив музыку его ариозо из первого действия («Приспело время мрака...»), с новым текстом: «Погибло дело наше...». Но благое намерение не достигает здесь цели: вставка с механическим повторением музыки не оправдана драматургией финала и лишь затягивает сценическое развитие.

Торжественная фраза Досифея «Облекайтесь в ризы светлые...» означает начало трагического обряда «страстей». Раскольники и раскольницы с содрогающим душу пением выходят из скита и медленно направляются к бору. Неодолимой силой стихийного протеста проникнут гениальный фригийский хор раскольников «Враг человеков»; в нем — и горе самоотречения от жизни, и мрачная неустранимость:

159 *Andante. Assai largo. Místico*

Тен.р
Враг че.ло.ве - ков, князь ми.ра.се.го.вос.ста!

Басы

Раскольники

[Fiat!] *pp*

Суровый драматизм этой музыки претворен и в партитуре Шостаковича. Начало хора очерчено в оркестре одними деревянными (с опорой на темный регистр бас-кларнета и фаготов), прекрасно передающими угрюмую непреклонность старообрядческого канта; вступление струнных с валторнами и литаврами перед возгласами «Смерть идет, спасайтесь!» и «Близко враг, мужайтесь!» резким контрастом обнажает трагизм душевного состояния обреченных...

Совершив символический круг в ночном бору («таинство» прощания с жизнью), раскольники вместе с Досифеем возвращаются в скит. Остается одна Марфа. Чудесен ее задумчиво печальный речитатив («Подвиглись...»), в котором мольба о спасении неожиданно озаряется мотивом любви (предвестье «любовного отпевания»; ср. примеры 156, 161 и 162):



Раздается заунывная песенка «Где ты, моя волюшка» (народная мелодия на «качающихся» квинтах, *gis-moll*; клавир, стр. 329). Из лесу показывается понурый Андрей, вздыхающий об Эмме. Марфа идет ему навстречу.

Музыка следующей затем большой сцены «любовного отпевания» — одно из высших вдохновений Мусоргского. К сожалению, в автентическом клавире «Хованщины» эта сцена представлена неполным, по-видимому предварительным, наброском композитора (в гармонизации Б. Асафьева). А завершающий сцену знаменитый «реквием» Марфы («Слышал ли ты...» — *Alla marziale funebre*) в клавире вовсе отсутствует, и только потому, что не удалось розыскать полный автограф сцены, существование которого не подлежит сомнению. Как известно, заключительная сцена Марфы неоднократно исполнялась при жизни Мусоргского Д. Леоновою — и в сопровождении фортепиано, и с оркестром. Драгоценный манускрипт по-

ка не найден, однако же *не утрачен*: Римский-Корсаков располагал им и полностью использовал его в своей редакции «Хованщины», клавирной и оркестровой. Напомним еще, что первое исполнение сцены «любовного отпевания» с оркестром состоялось в симфоническом концерте (8 апреля 1880 г.) под управлением Римского-Корсакова в присутствии самого Мусоргского. Стало быть, корсаковскую редакцию *данной* сцены можно считать, хотя бы условно, *авторизованной*. Д. Шостакович воспользовался ею в своей партитуре; опираясь на труд Римского-Корсакова, он воспроизвел «реквием» Марфы в поразительной по силе драматизма оркестровке.

Сцена любовного отпевания — лирический апофеоз трагедии «раскольниковых страстей». Глубокость творческого замысла воплощена в музыкальной драматургии сцены с тою простотой, которая доступна только гению. Последнее испытание судьбы Марфы увенчивается возмездием поруганной и торжествующей любви. Самоотравление идеей «искупительного огня» предрекает смерть смиренной раскольнице и в то же время высвобождает в ней всю буйную силу затаенной земной страсти. Сброшены оковы раскольниковых догматов. В смертный час Марфа нашептывает Андрею безумные слова любви, и корит его за измену, и, опьяненная страстью, прощает его своей верностью («обойму тебя в остатний раз»). Дивный мотив отпевания (D-dur, вспомним пример 156) смежается в музыке ее речи с темой душевных мук и терзаний (ср. пример 150):



Трубы за сценой возвещают о приближении петровцев, окружающих скит. Раздается мрачный зов Досифея: «Приспело время в огне и пламени...» (ви-

доизмененная фраза его заклатья, ср. пример 155). Из скита выходят раскольники в белых одеждах; складывается костер, возжигаются свечи. Князь Андрей в смятении молит Марфу спасти его. Траурной песнью любви и смерти звучит непреклонный ответ Марфы: «Слышал ли ты, вдали за этим бором трупы вешали близость войск петровских? Мы выданы... нет нам спасенья, сама судьба сковала крепко нас с тобою...» (*Alla marziale funebre, es-moll*).

162 *Alla marziale funebre*
Марфа:

Слы-шал ли ты вда-ли за э-тим бо-ром

тру-бы ве-ша-ли бли-зость войск пет-ров-ских?

В мерном марциальном развертывании траурной темы (на гулкой педали литавр и струнных) певучий мелос Марфы возвышается до трагического пафоса. Это реквием праведной грешницы. Но не страхом, а страстью проникнута ее предсмертная песнь. И в последний момент, перед восхождением на костер, мрачный реквием вдруг озаряется нежным рефреном любовного отпевания (внезапный *Es-dur* после темного *es-moll*, ср. пример 161): «Вспомни — помяни светлый миг любви, как шептал ты мне про счастье мое». Мотив отпевания горит возмездием. Марфа гибнет, увлекая с собою Андрея, но образ ее торжествующей любви пламенеет в пламени костра...

Вновь раздаются тревожные трубы подступающих петровцев. В последний раз Досифей обращается к раскольникам («Братия, подвигнемся»). Грозным заклятием звучит в его речи фраза «Да сгинут плотские козни ада...» (гармонизованная хроматическим сцеплением мажорных и увеличенных трезвучий; в оркестре — трубы, тромбоны и туба) —



— и на суровом подъеме заключительных слов Досифея («...от лица светла правды и любви»; Es-dur — доминанта к as-moll) вступает финальный раскольничий хор на костре «Господь мой, защитник и покровитель...» (as-moll). Авторская рукопись сохранила лишь эскизное начало этого «купельного канта», в основу которого положена старинная раскольничья молитва, петая Прасковьей Царицей (из деревни Еленовки, Эриванской губернии) и записанная специально для Мусоргского Л. Кармалиной. Строгая, печально суровая мелодия привлекла композитора. «Столько в ней страды,— писал он,— столько безотговорочной готовности на все невзгодное, что, без малейшего страха, я дам ее унисоном в конце «Хованщины», в сцене самосожигания»³¹. Мусоргский предполагал широко развить старинную раскольничью тему, развернуть ее «колоратурным хоровым напевом купельного канта» — в драматическом сопоставлении с петровской темой Преображенского марша: «раскольничий вой будет прекрасным контрастом петровской теме», — подчеркивал он³². Но, как уже говорилось, завершить задуманное не успел.

Последние страницы «Хованщины» остались недописанными. Их дописал Римский-Корсаков, мастерски, но в своем вкусе разработав «купельный кант»

на эффектной оркестровой фигурации разгорающегося костра; в мрачное пение трижды, и все резче, вторгаются петровские фанфары, но хор объятых пламенем раскольников нарастает неустрашимым *screscendo*, и на последней кульминации рельефно выделяется мотив любовного отпевания гибнущей Марфы («Вспомни — помяни светлый миг!»). Музыкальная драма заканчивается появлением роты потешных — при страшном зрелище полыхающего костра и победных звуках Преображенского марша.

Вариант финала «Хованщины», предложенный Римским-Корсаковым, быть может, и не совпадает с замыслом Мусоргского, но во всяком случае следует ему. И поскольку авторский оригинал отсутствует, остается только благодарить творчески бескорыстного редактора. Шостакович в своей партитуре «Хованщины» полностью использовал дописанную Римским-Корсаковым сцену самосожжения, дав ее в новой оркестровке. Однако не ограничился этим и, расширяя композицию финала, присочинил *эпилог*, в котором *музыкою Мусоргского* высветлил обобщенный смысл и перспективу народной драмы.

Эпилог выдержан в тонах философски-сосредоточенного повествования. В партитуре он представляется так: меркнет мрачное пожарище «раскольниковых страстей», и вновь возникает образ невозмутимой природы — лунная ночь в сосновом бору. Струнные (на педали литавр, при замирающих звуках колокола) интонируют дивное начало прелюдии к пятому действию — «шум леса в лунную ночь...» (пример 158). На этом фоне раздается протяжный распев народного хора «Ох, ты родная матушка Русь...» (крестьянский хор первого действия; заимствованы две строфы; пример 141). И, словно из недр народной песни-думы о судьбах Родины, возрождается своеобразным контрапунктом поэтичная *тема рассвета* (оркестровое вступление к драме «Рассвет на Москвереке»; пример 139). Шостакович не делает из нее рядного симфонического апофеоза. Величавая мелодия звучит в оркестре (струнные, затем деревянные) просто, без всяких прикрас. Тем глубже ощущается

затаенная в ней мысль о грядущем рассвете... Так, «конец с началом сопрягая», Шостакович завершает народную музыкальную драму темой, которую Мусоргский поставил эпиграфом к своей «Хованщине».

Незавершенность гениального произведения таит загадку, любое решение которой представляется спорным. Спорна и сама мысль присочинения эпилога к «Хованщине», тем более, что таковой не предполагался автором. Но одно остается непреложным: Шостакович дописал эпилог, исходя из драматургической концепции Мусоргского, опираясь на его музыку, стараясь распознать и раскрыть в ней нераскрытое. Разумеется, эпилог трактован Шостаковичем творчески самостоятельно. Потому-то и включен в партитуру *ad libitum* — он не обязателен для сценического исполнения. Однако желателен. Ибо эпилог «Хованщины» идейно омыслен и творчески оправдан.

Глава пятая

ЗОВ УТРАЧЕННОЙ ЮНОСТИ

Знай хорошо, что я б не променял
Своих скорбей на рабское служенье...

Эсхил

(«Прикованный Прометей»)

Все, казалось, противилось его высоким помыслам и стремлениям. Тяжкие испытания хлестали и выматывали его. Но творческая воля не горбилась. «Беспутный человечина»,— называл он себя с печальной усмешкой и упрямо продолжал борьбу. «Киснуть от неудачи не умею,— писал Мусоргский в 1873 году.— Скверно и досадно, а копошусь все дальше и дальше, все вперед,— такая уж природа копотливая — все новостей просит. Эх, кабы! Какие новые, нетронутые в искусстве характеры воздвизаются». И так через год: «Нет, живет еще, голубушка Людмила Ивановна, живет наперекор мертвящей феруле музыкальных чиновников и ротозеев. И будем жить...». И еще год спустя — по окончании первого действия «Хованщины»: «Сколько невиданных, неслыханных миров и жизней открывается! Какие все заманчивые, влекущие к уразумению их и к обладанию ими! Трудны достижения, боязно подступить к ним, но когда подступишь — откуда дерзость берется! — *и хорошо тогда бывает*. В конце следу-

ющего, 1876 года: «В какой степени я послужил искусству,— не знаю; не совсем еще отдохнул, и думы метутся; но чувствую, что сделал что-то праведное и бесповоротное». В год 1880-й: «Несмотря на маленькие невзгоды, малодушию я не предавался и не предаюсь. Девиз мой, известный Вам: «держай! вперед, к новым берегам!» остался неизменным. Если судьба даст возможность расширить проторенную дорожку к жизненным целям искусства, возрадуюсь и ликовать буду; требования искусства от современного деятеля так громадны, что способны поглотить всего человека. Прошло время писаний *на досуге*; всего себя подай людям — вот что теперь надо в искусстве». Наконец, за несколько месяцев до смерти: «Быть может Мусоргянин окажется верным тому, о чем говорил всегда: новый, неизведанный путь, и остановиться перед ним? Неправда. *Держай!*»¹.

Мусоргский мыслил и говорил так по праву художника-борца, до последних дней не выпускавшего из рук священного для него знамени. Горе, страдания, нищета, болезнь, темные провалы «беспутного» одиночества фатально сокращали его жизнь. Но ничто не могло поколебать в нем неистребимой любви к жизни, и мужественной веры в людей, и твердого сознания праведной цели искусства, к которой он шел непреклонно. Предчувствуя близкую гибель, он не умел предотвратить ее, но умел, как истинный боец, хранить презрение к несправедливой судьбе.

В яростной битве жизни Мусоргский не сдавался. Громадным напряжением воли он продолжал бороться и работать; борьба возбуждала в нем творческую энергию — он создавал произведения несказанной силы, одухотворенные мудростью ума и юностью сердца. В то время, когда многие считали уже Мусоргского человеком «отпетым», безнадежно погибшим для искусства, он, физически надломленный, изможденный болезнью и нуждой, заканчивал «Хованщину», обдумывал «Пугачевщину», сочинял сцены «Сорочинской ярмарки», брызжащие сочным юмором, простодушной жизнерадостностью.

Светлым лучом пронизывает эта обаятельная музыка последние годы скорбей и невзгод Мусоргского. Она волнует и все больше влечет его, как зов утраченной юности...

Замысел народной комической оперы на сюжет гоголевской повести возник летом 1874 года, в тот темный период жизни композитора, когда он, подавленный горем измен и утрат, вел тревожные диалоги со смертью («Надгробное письмо», «Без солнца» — преддверие «Песен и плясок смерти»). Именно тогда в его омраченном сознании блеснула мысль о «Сорочинской ярмарке» с ее безмятежно веселым комизмом и простосердечной лирикой. И Мусоргский с увлечением приступил к делу: «Материалы украинского напева... накопились в изрядном количестве... работа на чеку: лишь бы сил да разума»². Давно, еще со времени дружеских встреч и бесед с Шевченко (1859—1860), он проявлял живой интерес к украинской народной песне. Гоголя он бесконечно любил и его «капризную прозу» постиг в совершенстве (опыт «Женитьбы»). И тем не менее начатая работа над «Сорочинской ярмаркой» приостановилась, а через год Мусоргский хотел было отказаться от нее. Взыскательного мастера смущало недостаточное владение «малорусским речитативом, т. е. всеми оттенками и особенностями музыкального контура малорусской речи». — «В бытовой опере к речитативу следует относиться еще строже, чем в исторической, — подчеркивал он, — зане в первой нет крупного исторического события, прикрывающего, как ширмы, кое-какие оплошности и неряшливость; поэтому недостаточно владеющие речитативом мастера избегают бытовых сцен в исторической опере»³. Однако Мусоргский вовсе не отказался от изучения украинской народной песенной речи, ее своеобразной интонационной и ладо-ритмической выразительности. Он штудировал фольклорные сборники (Гр. Галагана, А. Едлички, О. Баллиной, А. Рубца); чутко вслушивался в живое звучание украинских думок и песен (в 1875 г. они исполнялись в Петербурге «хором малороссов» под управлением Н. Лысенко, с кото-



рым Мусоргский был уже знаком); делал записи народных тем, попевок, речитаций и т. д. Много ценного почерпнул он и в тесном творческом общении с известным оперным актером О. Петровым, знатком и прекрасным исполнителем украинских песен (он был украинец родом). О. Петров горячо поддерживал идею сочинения «Сорочинской ярмарки», и, вероятно, не без его воздействия Мусоргский в 1876 году вернулся к своему замыслу комической оперы, сочинил несколько эпизодических сцен для нее и показывал их Стасову и Антокольскому. В воображении композитора вырисовывались живые музыкально-сценические образы и характеристики гоголевских персонажей. «Сочинился *цыган* для «Сорочинской ярмарки», — сообщал он Л. Шестаковой, — такой, имею Вам доложить, хват и плут этот *цыган*. Обмечтались кое-какие сценки на ярмарке, то грациозные, то забавные. Мерещится немножко любовная сценка Параси с парубками. А сколько я еще мечтаю сделать!...»⁴. Тогда же родилась у него смелая мысль расширить сюжетно-сценическую компо-

зицию оперы *фантастическим интермеццо* «Сонное видение паробка», используя музыку «Ночи на Лысой горе».

Весною 1877 года Мусоргский составил сценарный план «Сорочинской ярмарки». Летом написал большую часть второго действия — почти все до рассказа о Красной свитке и заключительной сцены. Работа ладилась. «Наслаждение при музыкальном изложении Пушкина (в «Борисе») возрождается при музыкальном изложении Гоголя (в «Сорочинской»), — писал он в августе того же года, и уж ему казалось, что «в сезон, следующий за наступающим», опера будет готова⁵. Однако дело повернулось иначе. И снова тучи заволокли посветлевший горизонт.

Тою же осенью сочиненная музыка второго действия «Сорочинской ярмарки» подверглась жестокой критике со стороны... друзей. На этот раз даже Стасов участвовал во «всеобщих нападках» на Мусоргского, утверждая, что он «сочинил много *дряни* в «Сороч. ярмарку»⁶... Мусоргский (только что перенесший очередной приступ нервной лихорадки) был подавлен; однако остался при своем убеждении. «...На первом показывании 2-го действия «Сорочинской», — писал он, — 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 неправ в моих стремлениях, не может быть. Но досадно, что с музыками развалившейся «кучки» приходится толковать через «шлагбаум», за которым они остались. Впрочем, малорусы усердно просят меня поскорее «Сорочинскую» на сцену; почти достоверно, что им моя новинка по сердцу приходится. Как бы там ни было, а я не дремал и подготовил еще изрядных материалов; и так выходит на поверку, что только работай да пиши. Если хочешь на выдержку одно из многих изречений

вышереченных музыкусов, вот оно: « в тексте самая обыденная, вседневная проза, ничтожная до смешного, а в музыке все эти люди очень серьезные — какую-то важность придают своим речам». Любопытно, не правда ли? В том-то гоголевский комизм и заключается, что ничтожные для нас интересы чумаков да деревенских торговцев воплощены во всей искренней правде. «Сорочинская» не буффонада, а настоящая комическая опера на почве русской музыки и притом, по нумерации, первая»⁷. В ожесточенном споре, разгоревшемся вокруг «Сорочинской ярмарки», Мусоргский упорно отстаивал свой замысел комической оперы. Отвергая привычную условность «буффонады», он выдвигал главной задачей интонационную реальность музыкально-сценического воплощения жизненной правды гоголевского комизма. Как ни странно, но простой и в то же время глубокий замысел не встретил сочувствия. Первое обсуждение написанных сцен «Сорочинской ярмарки» обернулось их осуждением.

Это было неожиданным и тем более тяжелым испытанием для Мусоргского. Все же он продолжал писать «Сорочинскую», которою был так увлечен. Но резко отрицательное суждение товарищей не могло не отразиться на дальнейшей судьбе оперы. Работа шла теперь неспешно и замкнуто; в течение полутора лет Мусоргский даже не упоминал о ней, хотя сочинение музыки несомненно продолжалось. Лишь в 1879 году, во время своей поездки с Д. Леоновою по южной России и Украине, он вновь заговорил о «Сорочинской», и заговорил с радостным возбуждением. «Сорочинская», — писал он, — вызвала там и везде вызвала в Украине полнейшую симпатию; украинцы и украинки признали характер музыки «Сорочинской» вполне народным, да и сам я убедился в этом, проверив себя на украинских землях»⁸. К тому времени, помимо музыки второго действия «Сорочинской ярмарки», сочинено было немало нового (в том числе гениальная Думка Параси). Некоторые инструментальные эпизоды из оперы Мусоргский исполнял в концертах; многое другое показывал во

время встреч и бесед с украинскими музыкантами и любителями музыки. Эта «самопроверка» окончательно развеяла внутренние сомнения, беспокоившие Мусоргского после сурового приговора «музыкусов кучки».

Живые впечатления восхищавшей его украинской природы, непосредственное восприятие национально-го быта, народных типов и характеров, певучей украинской речи воспламенили творческое воображение композитора. Новые записи украинских напевов, интонационные зарисовки с натуры восполнили образный строй гоголевской оперы⁹. Возвращаясь в Петербург, Мусоргский был одушевлен решимостью закончить «Сорочинскую». И он сделал для этого больше, чем мог. Несмотря на резко обострившуюся болезнь и горечь мрачной повседневности одинокого бытия, он — завершая гигантскую «Хованщину» — с упоением работал и над «Сорочинской ярмаркой». В 1880 году он сочинил и записал многие эпизоды и сцены своей комической оперы. Но это был последний творческий порыв. «Сорочинская» осталась незаконченной.

*

Печальная участь постигла музыку «Сорочинской». Она не нашла даже среди товарищей композитора горячих поборников и не скоро стала достоянием слушателей. В обширной биографии Мусоргского, составленной и опубликованной В. Стасовым в 1881 году, «Сорочинской ярмарке» уделено лишь несколько строк справочных сведений (к сожалению, неточных)¹⁰. Стасов недолго любил эту оперу, и, быть может, именно потому, что мало знал ее. Римский-Корсаков, с таким интересом редактировавший «Бориса» и «Хованщину», к «Сорочинской» относился с несправедливым пренебрежением. Он, в частности, утверждал, что Мусоргский, нуждаясь в деньгах, «стряпал для Бернара нумера из оперы своей на скорую руку для ф.п. в 2 руки, не имея настоящего либретто и подробного сценария, не имея черновых набросков с голосами. Действительно отдела-

ны Мусоргским были: песня Хиври и песни Параси, а также сцена Афанасия Ивановича и Хиври»¹¹. Нет необходимости подчеркивать, какую печальную роль сыграли в судьбе «Сорочинской» эти поспешные суждения авторитетнейшего музыканта, да притом еще близкого товарища Мусоргского... Все же Римский-Корсаков предложил Ан. Лядову закончить и наоркестровать комическую оперу Мусоргского (недостающий текст взялся дописать Голенищев-Кутузов). Поначалу Лядов увлекся этой задачей, но не одолел возникших перед ним трудностей и в конце концов ограничился собственной транскрипцией оркестрового вступления «Жаркий день в Малороссии» и четырех сцен (в партитуре), увидевших свет почти через четверть века после смерти композитора.

Автографы Мусоргского, за исключением немногих изданных номеров, долгие годы томились в архивном плену. О «Сорочинской» по слухам и догадкам складывалось превратное представление, как о сочинении бессвязном, «хаотичном», в коем перемешаны «состряпанные на скорую руку» отрывки и наброски сцен, из которых можно выбрать и обработать отдельные, блещущие талантом, номера, но вряд ли возможно «слепить» нечто цельное, логически осмысленное, тем более, что Мусоргский, «как передавали», сочинял оперу, не имея даже настоящего сценария. Неведение — непригодная опора для мысли и весьма пригодная для домыслов. Однако такое положение не могло тянуться бесконечно.

Триумфальное возрождение «Бориса» и «Хованщины», завоевывавших мировое признание, заставило пристальнее заинтересоваться и неведомой «Сорочинской», извлечь из небытия рукопись неоконченной оперы Мусоргского, изучить ее. Нельзя не воздать здесь должное трудам В. Каратыгина. Он был, в сущности, первый русский музыковед, обратившийся к серьезному исследованию рукописных материалов «Сорочинской ярмарки». Не без предубеждения приступал он к работе, но то, что открылось ему, было поразительно. Он обнаружил и составленный Мусоргским *сценарий* оперы, и серию подготови-

тельных записей украинских песен, и главное — много превосходной, доселе неизвестной или мало кому известной музыки¹². Наивны попытки Каратыгина редактировать «Сорочинскую» (придерживаясь методы Римского-Корсакова, он не обладал композиторским талантом и мастерством последнего), но ценны изыскания и публикации, сыгравшие и немаловажную практическую роль в деле «собирания» музыки «Сорочинской ярмарки».

В 1911 году, по инициативе В. Каратыгина, устраивались в Петербурге сначала домашние, «полупубличные», а затем и открытые исполнения сцен из первых двух действий комической оперы Мусоргского. Эти скромные показы проходили с неизменным успехом. «Ярмарка» вызвала живейший интерес общественности. И вот уже осенью 1913 года в московском Свободном театре под руководством К. Марджанова (Марджанишвили) была предпринята первая сценическая постановка «Сорочинской ярмарки» (режиссер А. Санин). Премьера состоялась 8 октября; дирижировал Ю. Сахновский, скомпоновавший партитуру спектакля. Однако этот смелый опыт, которым началась многотрудная сценическая жизнь «Сорочинской ярмарки», не мог дать творчески полноценного результата. До осуществления авторского замысла было еще далеко. Музыкальный материал для постановки собирался, как говорится, с бору по сосенке, и партитура Ю. Сахновского представляла собою довольно пеструю компиляцию из фрагментов и сцен в редакции Лядова, Каратыгина и Римского-Корсакова (интермедия — «Ночь на Лысой горе»); недостающие куски музыки дописал сам Сахновский, он же дооркестровал все эпизоды, изложенные в клавише. В режиссерскую композицию спектакля, для «спайки» между сценами, вмонтирован был текст из гоголевской повести.

Первая, экспериментальная постановка «Сорочинской ярмарки» вызвала оживленные отклики и споры. В спектакле находили немало недостатков. Но музыка Мусоргского, зазвучавшая сквозь завесу редакторских обработок и режиссерских ухищрений,

увлекла и покорила слушателей. Жизненность «новой» комической оперы была доказана, и в этом заслуга московского Свободного театра.

Вскоре после экспериментальной постановки «Сорочинской» престарелый Ц. Кюи выразил желание закончить оперу бывшего товарища. Летом 1914 года он приступил к работе и занимался ею вплоть до весны 1916-го (тогда же она была издана — в clavire и партитуре). Над своей редакцией «Сорочинской ярмарки» Кюи трудился основательно, однако и его труд был, по существу, компиляторским. Автографы Мусоргского оставались вне поля его зрения, да он и не проявлял к ним особенного интереса. Кюи использовал с некоторыми изменениями весь подготовленный Каратыгиным материал первых двух действий, кое-что перестроил в сценическом плане оперы, кое-где внес «для связности» небольшие вставки и досочинил всю недостающую музыку, принаравливаясь к стилю Мусоргского и пользуясь, более или менее удачно, его тематизмом. В партитуре оперы он сохранил лядовскую оркестровку отдельных эпизодов и сцен. Работа Кюи над «Сорочинской ярмаркой» была показана 13 октября 1917 года петроградским Театром музыкальной драмы, но в сценической судьбе оперы Мусоргского она не сыграла сколько-нибудь значительной роли. Редакция Кюи, выполненная не без старания и стилизаторского мастерства, имела, конечно, свои достоинства, да ее достоинства не имели прямого отношения к творческому замыслу Мусоргского. Это особенно заметно в присочиненной музыке Кюи (занимающей, в общей сложности, около 75 страниц клавира), где то и дело проглядывают черты элегантной слащавости, столь чуждые простонародной бытовой речи гоголевских персонажей. Возродить своенравный дух музыки Мусоргского восьмидесятилетнему Кюи, при всем его желании, было не под силу.

Еще одна редакция «Сорочинской ярмарки», и опять-таки компилятивная, появилась в 1923 году. Она довольно курьезна, хотя и принадлежит перу серьезного музыканта. Ее буквально «скроил» Н. Че-

репнин, по-своему распорядившись изданными обработками Лядова, Каратыгина и Кюи и добавив «от себя» куски музыки из других произведений Мусоргского, не имеющих никакого отношения к его комической опере (отрывки из «Бориса Годунова», романс «По-над Доном» и др.). Получилась пикантная мешанина, быть может и не лишенная приятности на вкус избалованных снобов, но совершенно несовместимая с авторским замыслом «Сорочинской ярмарки».

Так на протяжении первой четверти нашего столетия комическую оперу Мусоргского обрабатывали и дорабатывали Лядов, Каратыгин, Сахновский, Кюи, Черепнин. Для сценического исполнения подготовлены были три разнородные редакции оперы, а *оригинальная* — по инерции или по инертности игнорировалась. Небезынтересно напомнить, что в 1925 году, когда Большой театр собрался впервые на своей сцене показать «Сорочинскую ярмарку», он не мог придумать ничего иного, как обратиться вновь к редакции Ю. Сахновского...

Лишь через пятьдесят два года после смерти Мусоргского вышел в свет клави́р «Сорочинской ярмарки», в котором полностью опубликованы все сохранившиеся автографы композитора (включая и варианты отдельных эпизодов). Этот клави́р — результат тщательной, кропотливой работы П. Ламма и В. Шебалина, дописавшего недостающую музыку в соответствии с авторским сценарием¹³. Обнародование рукописей Мусоргского раскрыло первородную красоту музыки «Сорочинской ярмарки», многое прояснило в оригинальной концепции народной комической оперы. Мусоргский не успел завершить ее, однако дописывать пришлось не так уж много: четыре пятых всей музыки «Сорочинской» сохранилось в автографах (они занимают в клави́ре 209 страниц из 261). Восполняя пробелы, Шебалин опирался исключительно на музыкальный материал Мусоргского (включая подготовленные автором записи народных песенных тем) и стремился нигде не нарушить образный строй, интонационную атмосферу сочинения.

В общей компоновке клавира объединяющим стержнем служил сценарий «Сорочинской ярмарки», составленный Мусоргским 19 мая 1877 года. Вот он в подлинном виде:

Оркестровая прелюдия
Жаркий день в Малороссии
Действие 1.

1. Ямарка (хор).
2. Выход Паробка с товарищами (намек на Парасю и Хиврю).
3. Чумак [Черевик] с Парасею (индивидуальности — пшеница — бусы).
4. Хоровая сценка торговцев с Красной свиткой — из этого должна выйти сцена 4-х: Кум и Чумак [Черевик], *Парася и Паробок*.
5. Погодя мало Чеврина [Черевика] вмешивают в дело Параси с Паробком. Речитативная сцена признания Паробка и Чиврин [Черевик] — (шинок). NB. Цыган с другой стороны свидетель сцены.
6. Выход Хиври — сцена с Чивриком [Черевиком]. (Паробок свидетель сцены). Хивря уводит мужа.
7. Паробок в горе. Появление Цыгана (условие *на волю* по поводу Параси).
8. Гопачок.

Действие 2-е. NB? Intermezzo.
(Кумова хата)

1. Черевик спит. Хивря будит его. (Разговор по хозяйству, а больше насчет выживы супруга).
2. Речитативы Хиври — *стряпня* — появление Афанасия Ивановича. Duetto.
3. Выход всех с ярмарки. Рассказ о Красной свитке. Grande scène comique.

Действие 3-е.

1. Ночь. Переполах (с Präludium — м. б. Цыган) после бегства от Красной свитки. Кум и Черевик

падают в бессилии — крики о краже лошади и волов. Арест обоих. Комическая беседа арестованных. Паробок спасает.

2. Думка Паробка.

3. Чуть светает. Парася входит в палисадник. Думка. Мысль о Хивре — самостоятельность — торжество — припляска.

4. Черевик и Парася — пляс.

5. Кум и Паробок с хохотом — жениться. (Толки об алчности Хиври).

6. Финал.

Работая над «Сорочинской ярмаркой», Мусоргский руководился этим своеобразным сценарием, в котором зафиксировал общий замысел и сюжетно-драматургическую канву оперы. Напомним, что когда составлялся сценарий, многое было уже в подробностях обдуманно композитором, и летом того же семьдесят седьмого года он написал, как мы знаем, почти все второе действие «Сорочинской», доведя его до финальной сцены.

Мусоргский глубоко проникся духом и характером гоголевской повести и ясно ощущал в ней «контуры сценического действия... — только краски наводи». Ему не надобно было предварительно заготавливать и выписывать текст либретто: оно создавалось одновременно с сочинением музыки. Вообще, как справедливо заметил П. Ламм, «предварительная запись полного текста либретто не была в обычае у Мусоргского («Борис Годунов» и «Хованщина» их не имеют)»¹⁴. Из этого, конечно, вовсе не следует, что он пренебрежительно относился к тексту либретто. Напротив. Мусоргский предъявлял исключительно высокие требования к выразительности слова в музыке и неуклонно добивался органичного, взаимопроникающего слияния слова и музыки — *в правде интонации*. Вот в чем суть дела. Создавая вокально-сценическое произведение, он раскрывал человеческие характеры в драматургии живой музыкальной речи. Текст либретто выкристаллизовывался и оттачивался в непосредственной связи с интонированием

этой речи в ее сценическом движении. Так и в «Сорочинской». Глубоко продуманный и сжато изложенный сценарий служил ориентиром в сочинении оперы; либретто естественно складывалось *из текста* самой повести — из великолепной гоголевской прозы, которую Мусоргский чутко и творчески свободно интонировал в музыкальных характеристиках персонажей, в диалогах, ансамблях, хоровых сценах. Перелистывая страницы оперы, вы убеждаетесь, что она писалась на отличное либретто; над ним «предварительно» поработал замечательный «соавтор», которого легко узнать по почерку, — стоит только заглянуть... в повесть о Сорочинской ярмарке.



— Гоголь и Гоголь, и опять-таки Гоголь (сподручного нет) — так высказывалась беспредельная любовь Мусоргского к великому писателю¹⁵. Еще в пору творческой юности работа над «Женитьбой» сблизила и породнила его с Гоголем. Не так уж много лет миновало, а как много было открыто, постигнуто, завоевано! И вот теперь, развертывая в музыке «Хованщины» гигантскую панораму народной трагедии, Мусоргский вновь обращается к Гоголю, чтобы создать веселую народную комедию. В воображении композитора — рядом со стрельцами и раскольниками, Досифеем, Хованским, Марфою — оживают безмятежные чумаки и паробки, Черевик со своею Хиврею, Грицько, Парася...

Мусоргский умел и любил работать одновременно над контрастными по содержанию произведениями. Он обладал протеевским даром перевоплощения в художническом восприятии разнохарактерных явлений жизни. Его смелая, искренняя речь к людям способна была выражать и трагические коллизии целой эпохи, и тончайшие движения человеческой души, и житейскую прозу бытовых сцен. Так что сам факт сопряженной работы над «Хованщиной» и «Сорочинской ярмаркой» в биографии композитора не столь удивителен.

Удивительно и знаменательно другое: в беспрочно тяжелую пору своей одинокой, невзгодной жизни Мусоргский, обратившись к Гоголю, выбрал одну из чудесно веселых повестей его «Вечеров на хуторе близ Диканьки», где, по выражению Белинского, «все светло, все блестит радостию и счастьем; мрачные духи жизни не смущают тяжелыми предчувствиями юного сердца, трепещущего полнотою жизни»¹⁶. И музыка «Сорочинской ярмарки» искрится этим светлым, радостным ощущением полноты жизни. С увлекающей непосредственностью раскрывает в ней Мусоргский и поэзию народного быта, и блестящий весельем комизм, и причудливую фантастику, и нежнейшую лирику.

Оркестровая прелюдия к опере — «Жаркий день в Малороссии» — навеяна картинным началом гоголевской повести: «Как упоителен, как роскошен летний день в Малороссии...». Кажется, в звенящих голосах украинской природы возникают простодушные напевы, прихотливому сочетанию которых искусная рука мастера придает стройность образного движения музыки, создающей интонационную атмосферу действия, вырисовывающей и силуэты его участников. Вступительная тема Прелюдии (G-dur) —



гибко варьируемая, перерастает в певучую мелодию Параси (первое ее ариозо); в дальнейшем развитии та же вступительная тема, иным поворотом, ведет к игровой песне дивчат и паробков (*Moderato assai, ma giocoso*; A-dur). Ее широкое изложение завершается новым мотивом «ярмарочной суеты», который звучит уже при поднятии занавеса, открывая первое действие оперы.

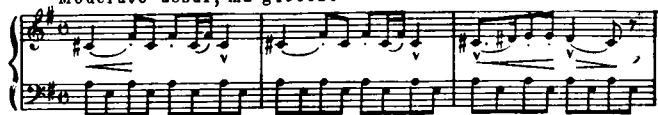


«Сорочинская ярмарка». Москва, 1913
(Свободный театр). Ярмарочная сцена.
Декорация В. Симова

Чудесная музыка Прелюдии к «Сорочинской ярмарке» стала известна слушателям в оркестровой транскрипции Ан. Лядова, выполненной со свойственным ему изящным мастерством (в 1904 г.). Нельзя не заметить, однако, что его партитура весьма приукрасила скромный оригинал, лишив его обаяния простоты. Пользуясь темами Мусоргского, Лядов разрабатывал их, следуя собственному замыслу, и смастерил из них развернутую концертную увертюру. Характерно, что Римский-Корсаков, услышав эту увертюру, заметил: «Вступление к «Сорочинской ярмарке» звучит мило; пьеса милая, но, несмотря на темы Мусоргского, с Мусоргским ничего общего не имеет»¹⁷. Оценка объективно справедливая. Прелюдия к «Сорочинской» очень проста по замыслу, лаконична по форме, своеобразна по выражению. Эта музыка проникнута терпким ароматом степного приволья. Придавать ей искусственное изящество — все равно что опрыскивать духами полевые цветы.

Оживленная сцена сельской ярмарки открывает первое действие оперы. Шумная, празднично возбужденная толпа, снующая среди лотков, навесов, телег, волов. Несмолкаемая разноголосая речь чумаков, торговцев, баб, цыган, евреев, паробков, дивчат...

Сцена построена великолепно. Динамичный мотив «ярмарочной суеты» прямо из Прелюдии к опере —

165 *Moderato assai, ma giocoso*

вторгается в действие, зачиная музыку, живописующую движение и гомон пестрой толпы. Этот простонародный мотив-наигрыш, основанный на терпком сочетании двух капризно ритмованных кварт, заимствован Мусоргским из его музыки к «Мlade» (сходная по ситуации «сцена торга») ¹⁸ и весьма остроумно разработан в многокрасочной хоровой экспозиции ярмарочной сцены. Он модифицируется, перестраивается, сплетается с другими мотивами и попевками, то исчезает, то вновь промелькивает, но его остро пульсирующий *ритм* мы все время ощущаем в переменчивом круговороте ярмарочной суеты. Бойкие выкрики торговцев, наперебой выхваляющих свои товары («Колеса! Вот горшки! Дыни, баклажаны! Шапки, ленты!..» и т. д.), перебиваются внезапно затеянной перебранкой цыган у шинка, которую тут же смекает лихая песня казаков и паробков «Гаю, гаю, молодцы...» ¹⁹, но не надолго — вновь раздаются зазывающие голоса торговцев и цыган... Впрямь, как у Гоголя: «Волы, мешки, сено, цыганы, горшки, бабы, пряники, шапки — все ярко, пестро, нестройно, мечется кучами и снуется перед глазами. Разноголосные речи потопляют друг друга...».

Среди этой шумно говорливой толкотни показывается Черевик с дочкой Парасей. У отца одна забота — продать пшеницу и кобылу. Дочку влечет иное. Она впервые попала на ярмарку, и все здесь ей вновь, все манит и радует взор восемнадцатилетней девушки. Восхищенными глазами оглядывает она открывшийся ей мир удивительных вещей. Обаянием наивной юности проникнуто ее песенное ариозо «Ах, тятя, что ж это за ленты, что за диво...» (одна из главных тем Прелюдии; ср. клавир, стр. 2 и 14).

Естественным продолжением ариозной сценки Параси служит оживленный хорик дивчат, затевающих игру с паробками («Собирайтесь, подружки»). Заливистые голоса дивчат подхватывают нежный напев Параси, придавая ему задорный, плясовой характер. В игру вступают паробки. В ярмарочном гуле разгорается веселая «жартовливая» песня (мелодия которой также разработана в Прелюдии). Увлеченная игрой Парася не может не заметить, что один из паробков не сводит с нее глаз...

Неожиданно появляется Цыган — «заведующий комедией», как именует его Мусоргский в шутку, но со смыслом (см. клавир, стр. 20). Это мастак на ловкие выдумки, из которых умеет извлекать себе пользу. Не от его ли хитрой выдумки произошла таинственная и смешная кутерьма в Сорочинцах!.. Характеристика Цыгана весьма колоритна: он представлен важною, степенною музыкою, в которой то и дело «подмигивает» веселая ритмическая попевка гопака. С загадочной ухмылкой Цыган сообщает доверчивым чумакам о нечистой силе в *красной свитке*, смущающей божий люд. Рассказ производит впечатление. При упоминании беса, поселившегося в старом сарае, возникает страховитая тема Красной свитки:



Своим гармоническим обликом (хроматическая цепь больших и увеличенных трезвучий) тема напоминает мрачное заклятье Досифея («Да сгинут плотские козни ада...», ср. пример 163). Но характерный интонационный поворот речитатива — с комичнейшим скачком на нону вниз (как раз при словах «Красная

свитка») — придает «адским гармониям» темы оттенков пародийности.

Онемев от суеверного страха, Черевик и Кум слушают Цыгана, который продолжает расписывать бесовские козни Красной свитки. А тем временем Паробок заводит нежный разговор с Парасей. В музыке их лирического объяснения (на фоне речитативного рассказа Цыгана) модифицированный мотив Прелюдии (пример 164) сплетается с песенными интонациями ариозо Параси и хорики дивчат («Собирайтесь, подружки»; ср. клавир, стр. 16 и 24):



Сценическое развитие идет в живом комедийном темпе. Черевик, вдруг заметивший свою дочку с Паробком, сердито прерывает их «любовные сказки». А находчивый Паробок весело приветствует «пана Солопия Черевика» и обескураживает его чистосердечным признанием в любви к Парасе. Забавный диалог построен на искусной разработке украинской народной песни «Як пишов я до дивчини»²⁰, а в признании Паробка вновь звучит мотив лирического объяснения с Парасей (см. клавир, стр. 29. Метромо). Черевик, не долго думая, дает свое согласие на сватовство и по сему случаю отправляется вместе с Паробком и Кумом в шинок. День клонится к вечеру. Ярмарочный гул мало-помалу стихает. Реприза начального хора торговцев — в сокращенном варианте — завершает большую ярмарочную сцену²¹. Толпа рдеет. Народ расходится.

На фоне угасающего гула ярмарочной суеты развертывается новая колоритная сценка (Andantino lamentabile): Черевик и Кум выходят из шинка и «бродят в полумраке, натываясь нередко на различные предметы» (ремарка Мусоргского). Оба навеселе, перебивая друг друга, напевают любимые мотивы.

С бесподобным комизмом звучат в их интерпретации украинские песни «Та бодай тая степова могила» (Кум тянет ее на слова «Вдоль по степям, по привольным...») и «Ой, вже ж чумака дочумаковався». Путаясь и пошатываясь, чумаки, наконец, выбирают на дорогу и с заметным оживлением подхватывают вместе шуточную «Ой, дуду, рудуду...»²².

Эта маленькая юмористическая интермедия (клавир, стр. 38—42) задумана была, очевидно, как введение в сцену Черевика с Хиврей, которая, увы, не сохранилась (возможно, и была сочинена Мусоргским, но осталась незаписанной). Ее дописал В. Шебалин, довольно точно придерживаясь гоголевского текста (четвертая глава повести) и умело пользуясь тематическим материалом Мусоргского. Содержание сцены известно. Черевик, увидя Хиврю, радостно сообщает ей, что нашел доброго жениха Парасе. Однако эта весть приводит Хиврю в самое неприятное расположение духа; она осыпает мужа колкими насмешками. И чем более выхваляет жениха Черевик, тем более свирепеет его сварливая супруга. Дело кончается солидной взбучкой. «Туда, к чорту! Вот тебе и свадьба!» — бормочет озадаченный Черевик. Торжествующая Хивря вталкивает его в хату. Печально-комическим рефреном звучат знакомые мотивы «Ой, чумака...» и «Дуду, рудуду» в заплетающейся речи Черевика.

Паробок, оказавшийся невольным свидетелем бурной сцены, охвачен горькими размышлениями. Певучая «думка» Паробка «Зачем ты, сердце, рыдаешь и стонешь?...» — одна из поэтичнейших страниц музыки Мусоргского. В нежной фригийской мелодии «думки» —





с подкупающей простотой выражена глубокость искреннего чувства без малейшего намека на оперную сентиментальность. Песенный образ Паробка отличен ясностью народного характера и в то же время неповторимостью индивидуальной окраски.

«Думка», к сожалению, последний эпизод музыки первого действия, сочиненной Мусоргским²³. Заключительную сцену пришлось дописать Шебалину. Он выполнил это согласно авторскому сценарию («условие на волю по поводу Параси» — см. выше). Является Цыган и, подбадривая опечаленного Паробка, обещает «заставить Черевика отдать Параску», а за услугу требует, чтобы Паробок уступил ему волов за двадцать целковых. Обрадованный Паробок готов уступить и за пятнадцать. Дело быстро налаживается... Текст сцены составлен по канве пятой главы гоголевской повести. Музыка скомпонована из тематического материала ярмарочной сцены (рассказ Цыгана, включая тему Красной свитки, мотив Паробка). Для финала Шебалин пристроил заключительные строки сделанного Мусоргским фортепианного переложения ярмарочной сцены (отрывок). Эта бойкая музыка плясового характера²⁴ должна заменить отмеченный в авторском сценарии, но, по-видимому, так и не написанный «Гопачок».

Второе действие происходит в Кумовой хате. Черевик спит. Хивря стряпает, смачно поругивая супруга и томно вздыхая о пленившем ее «миленьком» поповиче. И тут забавным контрастом грубоватой воркотне возникает игривый мотив молодящейся Хиври («мой миленький, такой беленький, да аккуратненький...»; клави́р, стр. 66 и 68):



Проснувшийся Черевик флегматично бубнит застрявшую в памяти (после прогулки в шинок) песенку «Ой, чумаче, дочумаковався...». Хивре, поджидающей своего поповича, не терпится спровадить из дому надоевшего супруга, и она насккивает на него с бранью и попреками по поводу непроданной кобылы и пшеницы. Лениво потягиваясь, Черевик отшучивается с невозмутимым добродушием, что, разумеется, еще более распаляет его неугомонную сожительницу.

Комический диалог сверкает выразительными контрастами живой простонародной речи. Творчески свободно пользуясь интонационным своеобразием украинской песни, Мусоргский создает сочные музыкально-сценические характеристики гоголевских персонажей. Чутким претворением речитатива в мелодии достигается непринужденная певучесть их колоритного говора. Так, в мягко очерченном народными попевками лейтмотиве Черевика —



интонируется не только произносимый им текст, но и характерная повадка его неторопливой, флегматично насмешливой речи «всурьез». Эта повадка видна и в примирительных репликах Черевика («Полно, Хивря, не бесися...», «А кто ж мене лучше...»²⁵). Совсем иная повадка речи раздраженной, вскипающей гне-

вом Хиври выражена в «колючих» попевках ее сварливой скороговорки («Так ты меня не слушаться...» и т. д.; клавир, стр. 75 и 77). Хивря гонит Черевика «на всю ночь» стеречь пшеницу и кобылу. Он готов уж покориться, да пугает его Красная свитка (здесь вновь промелькивает мотив бесовщины — *падающая нона*, ср. примеры 166 и 172). Однако под натиском сердито наступающей супруги приходится уйти.

В следующей сцене — «Хивря, в ожидании пленительного Афанасия Ивановича, находится в довольно капризном нетерпении и даже допускает некоторое сомнение». Комической серенадой звучит игривый мотив Хиври, призывающей возлюбленного попovichа: «Приходи скорей, мой миленький, мой хорошенький...» (пример 169; ср. клавир, стр. 82 и 84). Она принаряживается, прихорашивается, суетится вокруг стола, забавно репетируя встречу кавалера, и, любуясь собою, вспоминает песню молодости «Ой, ты, дивчина, горда, да пышна...». Но вдруг слышит за окном голос блуждающего Черевика («Ой, чумаче, дочумаковався...»), и чудесная народная песня прерывается отборной бранью и проклятиями по адресу ни в чем не повинного супруга. А попovichа все нет. Настроение Хиври быстро меняется. Она «допускает некоторое сомнение» в верности своего миленького и пробует грустный напев — «Утоптала стеженьку». Но грустить не в ее натуре. Ревниво пожурив попovichа и заодно послав его «к бесу в пекло», Хивря подбадривает себя куплетами удалой песенки «Отколи ж я Брудеуса встретила...».

Музыка всей этой сцены — остроумное пастиччио из народных мотивов²⁶, перемежаемых капризной речитацией нетерпения, сомнения, возмущения, — живо характеризует несложную психологию и сложный темперамент Хиври, сей неугомонной «пожилой красавицы», как назвал ее Гоголь.

Красочная, мастерски варьированная песня о Брудеусе служит завершающей кульминацией моно-сцены Хиври. Крики упавшего в крапиву Афанасия Ивановича возвещают о прибытии долгожданного гостя. Следует знаменитая «амурная сцена» Хиври и

поповича — музыкальное воплощение шестой главы повести Гоголя (замечательный диалог из этой главы воспроизведен почти без изменений). Маленькая неприятность от «уязвления со стороны крапивы» не смущает поповича, предвкушающего приятные приношения со стороны несравненной Хавронии Никифоровны, которая с жеманной суетливостью выказывает ему свое полное расположение. Точно интонируя их диалог, Мусоргский создает восхитительную гротесковую сцену. Она основана, в сущности, на простом принципе контрастов жанровой характерности. Витиеватая бурсацкая речь поповича, пересыпанная церковно-славянскими оборотами, комично переплетается с игривым мотивом Хиври и ее жеманно кокетливыми репликами, интонационно связанными с тем же мотивом (см. пример 169). Верно воспроизводя колоритную прозу Гоголя, Мусоргский с неистощимой изобретательностью передает в музыке и метко схваченные юмористические подробности, играющие оттенком легкой сатиры (прожорливость поповича, жадно глотающего галушки и пампушечки, лукавое притворство нескромной Хиври и т. д.). Комизм сцены достигает высшей точки, когда попович, рискуя обнять (с галушкой в руке) дородную Хавронию Никифоровну, выражает свой любовный азарт клиросным пением «на глас шестый» (точь-в-точь как в «Семинаристе»):



В этот самый патетический момент раздается резкий стук в ворота. Амурная сцена, начавшаяся маленьким происшествием, заканчивается большой неприятностью. Попович, ошалев от страха, трясется в

судорожных причитаниях «господи помилуй». Хивря бестолково суетится. Игривый мотив амурной сцены рассыпается «мелким бесом» в дробных ритмических фигурках смятения. Наконец, догадавшись спрятать поповича на полатах, Хивря бежит отворять ворота. В хату входят Кум, Черевик и гости.

Необычайный поворот действия обозначен интерлюдией, в которой плясовые попевки и ритмы гопака (отзвуки ярмарочного веселья) причудливо соединяются с хроматической темой Красной свитки. Гости явились с ярмарки, где наслышались страхов о «хрюкающей свитке», и в каждом шорохе им чудится таинственное хрюканье. Первые же реплики вошедших («А? Что? Где? Кого? Слыхали? Хрюкнуло!..») сопровождаются мотивом бесовщины (падающая нона) —



который в дальнейшем развитии ансамблевой сцены становится своеобразным комическим рефреном суеверного страха перед «нечистой силой». Вид перепуганной Хиври вызывает наивное сочувствие Кума и гостей, решивших, что и она боится Красной свитки (об ее амурных злоключениях никто не догадывается). Кум просит Хиврю сбежать за баклажкой вина, чтобы подбодриться. Тут Черевик замечает не без резону (на свой меланхолический мотив), что Хивря «если хочешь, изъездит самого лысого чорта», чего ж ей бояться Красной свитки... При этом неосторожном напоминании гости трусливо вскрикивают — им опять померещился хрюкающий бес. Между тем Хивря, смекнув дело, оправилась от испуга; с ее возвращением вновь звучит игривый мотив (пример 169). Баклажка доброго вина поднимает настроение собравшихся. В музыке промелькивают плясовые попевки гопака. Повеселевший Кум произ-

носит ободрительную речь, заявляя, что намерен хоть бы и сатане, буде тот появится, «поднести дулю под самый нос». Но расхрабдившийся Кум... отчаянно трусит, и это зримо выражено музыкой — его бравый напев презабавно спотыкается на коварно возникающем мотиве бесовщины (с тою же тонко обыгранной ноной; см. клавир, стр. 134). С трудом заканчивает свою речь несколько сконфуженный Кум. Тогда Черевик безмятежно затягивает шуточную «Дуду, рудуду...» (знакомую нам по первому действию). Гости, а затем и Кум живо подхватывают песню. Она лихо варьируется. Разошедшийся Черевик вплетает в нее слова из другой песни — «Я за Ганку рубля дам, за Марусю пятака...». Хата оглашается шумным весельем. Все, кажется, забыли про «свитку». Вдруг с полатей, из-под спрятанного попovichа с треском падает жестяная посуда. Кум, Черевик, гости обомлели от ужаса. Но Хивря, не дав опомниться, набрасывается на них, сварливо передразнивая: «Что это за песню вы затянули! Рудуду, да рудуду!.. Ну и дорудудили: аж посуда с места посвалялась!». Испуг сменяется подозрительным недоумением. В беспокойных репликах вновь шевелится мотив бесовщины (см. клавир, стр. 141). Черевик просит Хиврю покрепче затворить окно и затем, набравшись духу, приглашает пожаловать «госпожу Красную свитку». Словно ошпаренные, все вскакивают и в страхе пятятся от Черевика, заклиная его немедленным чуранием отогнать «нечистую силу», что оторопевший Солопий и делает. Скерцозная музыка этой сценки построена на остроумной разработке модифицированного мотива песни «Дуду, рудуду» (клавир, стр. 146—149).

Тут мы подходим к последним страницам авторской рукописи второго действия «Сорочинской ярмарки». Сильно перетрусившие гости усаживаются за стол. Загадочная история с «проклятой свиткой» не дает покоя любопытному Черевiku. По его требованию Кум заводит рассказ «про эту диковинку»: «Раз, за какую вину, ей богу, вже и не знаю, только одного чорта выгнали из пекла...». Черевик перебивает: «Что

ты, кум! Как же могло это случиться...» — здесь рукопись обрывается.

Мусоргский лишь начал фантастический рассказ о Красной свитке, но начал великолепно, обрисовав первую же таинственную фразу Кума неподражаемо характерной темой:



Насколько символично «пирамидальное» строение темы, образуемое двумя малыми *нонами* (подъем и спуск: *cis — d* и *d — cis*), настолько же выразительно ее образное содержание, интонационно связанное с мотивами бесовщины и с темой Красной свитки (ср. примеры 166 и 172) и в то же время заключающее в себе богатейшие возможности нового развития. Это облегчило задачу В. Шебалина: дописывая недостающие страницы музыки (в соответствии с гоголевским текстом, по необходимости несколько сокращенным), он использовал рельефно очерченную тему начала как ведущий лейтмотив, искусно оттеняемый в ходе повествования мотивами бесовщины и суеверного страха (материал предыдущей сцены).

Когда Кум рассказывает о «свиных рылах» в шинке и его перебивают испуганные возгласы слушателей, которым вновь померещилось хрюканье, Хивря ошарашивает их едкой репликой («Эх вы, бабы, бабы...») — она пуще всего боится, как бы Черевик не стал шарить в хате, допытываясь, откуда доносится хрюканье... К концу таинственного рассказа атмосфера страха все более сгущается. В музыке, на подходе к финалу, возникает тема Красной свитки (пример 166), напоминающая о хитром Цыгане, ловкая выдумка которого разразится сейчас всеобщей кутерьмой. Кум не успевает произнести последнюю фразу, оглушенный невероятным происшествием. Окно с шумом распаивается, разбитые стекла, зве-

ня, вылетают вон, в хату выставляется страшная свиная рожа... Переполох и паника. С криками «Чорт! чорт! спасите!» все в ужасе мечутся, толкаясь и сшибая друг друга. Попович падает с полатей. Черевик, схватив горшок вместо шапки, бежит к выходу. За ним Кум и прочие...

Эту картинку, с бесподобным юмором описанную Гоголем, Мусоргский намеревался претворить в развернутом комедийном финале («Grande scène comique» — см. сценарий) и сделал предварительный набросок музыки «переполоха»²⁷. Им и воспользовался Шебалин для краткой концовки второго действия оперы.

Восстановить композицию третьего действия «Сорочинской ярмарки» оказалось делом гораздо более сложным. Здесь многое надо было досочинить, ибо из музыки к этому действию Мусоргский написал только «Думку Параси» и заключительный «Гопак веселых паробков». Кроме того, сохранилась большая интермедия «Сонное видение Паробка» (переработка «Ночи на Лысой горе»), которую автор предположительно намечал дать перед вторым действием, однако точного ее места в опере не определил²⁸. Логика сюжетного развития подсказала ввести интермедию в третье действие, а это потребовало расширить его сценическую планировку.

Действие разбито на две картины. Музыка *первой картины* (на окраине села Сорочинцы) — вплоть до интермедии («Сонное видение Паробка») сочинена или, строго говоря, скомпонована Шебалиным в соответствии с авторским сценарием. Маленькая прелюдия (в основе — тема Цыгана) открывает действие: Черевика и Кума, спасающихся бегством от Красной свитки, настигают и связывают паробки во главе с Цыганом (отрывок музыки заключительного «переполоха» из второго действия). Следует развернутая речитативная сцена. Цыган, продолжая свою роль, обвиняет «арестованных» в краже кобылы у... Черевика. Простодушное недоумение Черевика. Комичные жалобы связанных чумаков. Является Паробок и

милостиво освобождает пленников, заручившись твердым согласием Черевика на свадьбу с Парасей. Кум и Черевик уходят с миром. Цыган лукаво говорит Паробку (на не очень уместной здесь теме Красной свитки): «Что, Грицько, разве худо мы сделали дело? Волы ведь мои теперь?» — и, услышав желанный ответ, скрывается. По музыке вся эта сцена менее удачна — речитативы, присочиненные Шебалиным, суховаты, лишены яркой индивидуальной окрашенности, острота комедийной ситуации несколько ослаблена.

Далее сделан сценический поворот к волшебной интермедии. Ночь опустилась над Сорочинцами. Грицько, оставшись один, ложится на пригорке под деревом, мечтая о встрече с Парасей. Звучит поэтический ноктюрн — реминисценция «думки» Паробка (см. пример 168). Грицько засыпает. Облачный занавес окутывает сцену. Начинается фантастическое Интермеццо.

Перерабатывая для «Сорочинской ярмарки» свою «Ночь на Лысой горе», Мусоргский составил картинную программу «*Сонного видения Паробка*»²⁹:

«Паробок спит у подножия пригорка далеко вдали от хаты, куда бы должно попасть. *Во сне ему мерещится*:

1. Подземный гул нечеловеческих голосов, производящих нечеловеческие слова.

2. Подземное царство тьмы входит в свои права, — трунит над спящим Паробком.

3. Предзнамение появления Чернобога и Сатаны.

4. Паробок оставлен духами тьмы. Появление Чернобога.

5. Величание Чернобога и черная служба.

6. *Шабаш*.

7. В самом разгуле *шабаша* удар колокола крестьянской церкви. Чернобог исчезает мгновенно.

8. Страдание бесов.

9. Голоса церковного клира.

10. Исчезновение бесов и пробуждение Паробка».

Этот программный замысел точно и ярко претворен в интермедии «Сонного видения». Ненамного



М. Мусоргский и П. Наумов. 1880

расширив музыкальную композицию «Ночи на Лысой горе», Мусоргский перенес ее в *сценическое пространство*, придал ей зримые очертания фантастического действия, усилил ее красочную изобразительность *пением* «нечеловеческих голосов», рельефно выделенными характеристиками причудливых персонажей народной легенды (их таинственные, «нечеловеческие» слова и выражения он заимствовал из той же легенды ³⁰).

Органичность интермедии в опере не подлежит сомнению, тем более, что и сама гоголевская повесть, с промелькивающей в ней простодушной фантастикой, давала повод для «Сонного видения Па-

робка». Вводя в русло сценического движения «Сорочинской ярмарки» фантастическую новеллу о ночном шабаше ведьм, Мусоргский передал ее так, как она могла бы представиться воображению простого паробка, с детства наслышавшегося сказок, поверий и преданий о страшной и чудесной небывальщине. Наивный сюжет видения-легенды расцветивается в *сценической игре* красочным великолепием волшебных звучаний. Приближающийся хор «адских сил» (вступление), озорная пляска бесенят и ведьм вокруг спящего Паробка (d-moll'ная тема), нарастающее шествие подземных чудищ (B-dur'ная тема), появление Чернобога, в «забудыжной» речи которого —

63

Росо maestoso

174 Чернобог: *f* b \flat

При-ят-но по-гла-деть на свод ве-сес-ный.

[Con H-va bassa]

неожиданно проскальзывают интонации рассказа о Красной свитке (ср. пример 166), презабавное величание владыки ада (пародированный церковный мотив), «черная служба», переходящая в шабаш, неистовый пляс бесовщины — все это проносится, рой за роем, в сверкающем вихре музыки. Причудливые темы варьируются, сталкиваются, сплетаются в буйном ритмическом кружении, играя контрастными бликами терпких гармоний. Развитие, построенное в размашистой форме «разбросанных вариаций и перекличек», достигает своего апогея в пляске Шабаша (Ancora più mosso, *fff*) и — резко обрывается: утренний благовест рассеивает духов тьмы. Поэтическая картинка зарождающегося дня завершает интермедию. На фоне мерных ударов колокола сельской церкви (органный пункт на вибрирующей октаве *cis* — *Cis*) еще мелькают тревожные отголоски ночной бесовщины, но уже слышатся в отдалении чело-

веческие голоса клиросного хора. В лучах восходящего солнца оживает природа. Мягко звучит свирельная мелодия «думки» Паробка. Грицько просыпается...

Вторая картина: садочек перед хатой Кума. Раннее утро. Думка мечтающей Параси «Ты не грусти, мой милый...». Пленительный напев (es-moll) —

175 *Andantino. Con espressione*

Парася:

Ты не грусти, мой милый,

го-ря гру-стью не про-го-нишь

исполненный очарования нежной бестревожной грусти, смежается с грациозным мотивом резвой юности: «Зелененький барвиночку, стелися ровненько, а ты, милый, чернобровый, кланяйся, низенько» (мотив девичьего хоровода разрастается в гопак; ср. клавир, стр. 16 и 239). Увлеченная игрой Парася начинает приплясывать в такт веселой песенке. Появляется Черевик и, любуясь дочкой, «молча подтопывает гопака, по-чумацки и в сторонке» (ремарка Мусоргского). Музыка Думки, воплотившая девичий облик Параси, охваченной трепетным чувством первой любви, овеяна лирикой родниковой чистоты.

Следующая сцена, ведущая к финалу, сочинена Шебалиным — целиком на тематическом материале

Мусоргского (текст по канве последней главы повести). Кум и Черевик «представляют» Парасе жениха. Радость встречи выражена в лирическом дуэтино, основанном на музыке первого объяснения Паробка и Параси, с естественно возникающей здесь же певучей темой ее ариозо (ср. клавир, стр. 14, 24—25 и 244—245). Шумной гурьбой сходятся паробки и дивчата встречать жениха с невестой, и вновь звучит их веселый хор — тут Шебалин удачно воспользовался музыкою ярмарочной игры-гулянки (ср. клавир, стр. 16—18 и 246—248). Пока нет Хиври, Черевик благоразумно решает не медля благословить молодых (лейтмотив Солопия не без юмора оттенен попевками гопака). Как раз в сей момент вбегает негодующая мачеха Хивря. Но расстроить дело ей не удается. Внезапно появившийся Цыган отстраняет ее, а дюжие паробки подхватывают и выносят дородную сожительницу Солопия, сварливую брань которой заглушает дружный хохот. Довольный Черевик торжественно соединил руки Параси и Грицько: «Пусть их живут, как венки вяют!...».

И вот, по доброму обычаю, загредел и пронесся «Гопак веселых паробков», венчающий оперу³¹:



Счастливо найденная народная тема («На бережку у ставка») послужила Мусоргскому основой для финальной массовой сцены, заставляющей вспомнить слова Гоголя: «Странное, неизъяснимое чувство овла-

дело бы зрителем, при виде, как от одного удара смычком музыканта в сермяжной свитке, с длинными закрученными усами, все обратилось, волею и неволею, к единству и перешло в согласие. Люди, на угрюмых лицах которых, кажется, век не проскальзывала улыбка, притопывали ногами и вздрагивали плечами. Все неслоь. Все танцовало...»³². Да, неизъяснимое чувство охватывает нас, когда раздаются звуки гопака, и простодушный напев, словно окрыленный волшебством ритма, легко взмывает и стремительно несется гульливой волной музыки, увлекающей и стар и млад. Все вокруг приходит в движение, все улыбается, радуется, поет. И шумная толпа, самозабвенно отдаваясь стихии танца, устремляется из тесного садочка на улицу и дальше — в необозримую степную ширь. Сцена пустеет. Замирает веселый напев...

— Не так ли и радость, прекрасная и непостоянная гостья, улетает от нас,— говорит Гоголь,— и напрасно одинокий звук думает выразить веселье? В собственном эхе слышит уже он грусть и пустыню и дико внемлет ему. Не так ли резвые друзья бурной и вольной юности, по одиночке, один за другим, теряются по свету и оставляют, наконец, одного, старинного брата их? Скучно оставленному! И тяжело и грустно становится сердцу, и нечем помочь ему.

Не однажды, вероятно, задумывался Мусоргский над этими заключительными строками любимой повести. Радость, одухотворившая музыку «Сорочинской», улетала от него. Начатая партитура Думки Параси оборвалась на середине, перед веселым напевом (*Allegretto grazioso*) «Зеленёнький барвиночку...». Это последний автограф неоконченной оперы³³. Дни Мусоргского были сочтены. Но светлый лирический образ все еще витал в его воображении...



Гений Мусоргского не угасал, пока билось его сердце. В творческом сознании композитора вынашивались, зрели смелые замыслы; и кто скажет, сколь-



Мусоргский.
Предполагаемый портрет (1880—1881)

ко таких замыслов, быть может близких к осуществлению, унесено в могилу?..

В горестях и страданиях бесприютной нищеты одиночества влачили последние дни Мусоргского. Мало кто знал, как он существует, а те, что знали, сокрушенно покачивали головой: конченный человек, ничего не поделаешь. Автор «Бориса» и «Хованщины» ютился в дешевеньких номерах на Офицерской, в ужасающей бедности, не имея самого необходимого. Ап. Майков, зайдя как-то днем к Мусоргскому, «застал его во фраке, спящим в кресле. На столе

стояло несколько бутылок: больше ничего в комнате не было»³⁴. Прежние друзья почти не виделись с ним, да и он сторонился этих тягостных теперь встреч. Выматывающая болезнь угнетала его, нужда ранила самолюбие, одиночество страшило. Жуткое ощущение безысходности железным обручем сжимало мозг. В такие минуты Мусоргский жаждал только забвенья и находил его... в «Малом Ярославце» — среди горемычных приятелей артистической богемы. Увы, ненадолго: пробуждение приносило новые, еще более тяжкие страдания. Петля затягивалась, приближая час неминуемой катастрофы.

Третьего февраля 1881 года, в последний раз при жизни Мусоргского, исполнены были его произведения — хор «Поражение Сеннахериба» и баллада «Забытый». На следующий день (четвертого февраля) он неожиданно выступил сам — на литературном вечере, посвященном памяти Достоевского (скончавшегося 28 января): «когда... вынесли перед публикой окаймленный трауром портрет усопшего писателя, Мусоргский сел за рояль и съимпровизировал похоронный звон, вроде того, который раздается в последней сцене «Бориса». Это было предпоследнее публичное выступление Мусоргского, а музыкальная импровизация — его последним «прости» не только усопшему певцу «униженных и оскорбленных», но и всем живым»³⁵. Силы покидали Мусоргского. Девятого февраля, совершенно больной, он еще выступал в роли аккомпаниатора на благотворительном вечере в пользу неимущих студентов Академии художеств. Для истощенного организма это перенапряжение оказалось роковым. Через три дня стряслось несчастье. Накануне, словно предчувствуя беду, Мусоргский пришел к Леоновой «в самом нервном, раздражительном состоянии и говорит, что ему некуда деться, остается идти на улицу, что у него нет никаких ресурсов, нет никакого выхода из этого положения». Леонова отнеслась к нему с теплым участием, постаралась успокоить его. Вечером они отправились к генералу Соханскому, дочь которого, учившаяся на курсах Леоновой, должна была петь при большом

ского

ВЫСШЕГО СРЕДНЕГО ОБРАЗОВАНИЯ

901

стоянного ухода, предложить ему поместиться в больницу, объяснив, как это важно и полезно для него. Ему обещали устроить в больнице отдельную прекрасную комнату. Он долго не соглашался, желая непременно остаться у меня. Наконец, его убедили...»³⁶. Все это произошло 12 февраля 1881 года.

На следующий день Мусоргского отвезли в Николаевский военно-сухопутный госпиталь и уложили в «отдельной комнате», т. е. в большой палате, уставленной пустыми кроватями. Не нашлось лучшего пристанища умирающему Мусоргскому! Да и сюда он был устроен только благодаря просьбам друзей и энергичным хлопотам лично знавшего и почитавшего его врача Л. Бертенсона. Начальство смиростивилось и разрешило поместить в госпиталь «отставного чиновника» Мусоргского на правах... «вольнонаемного денщика ординатора Бертенсона»³⁷. Вот «права» бесправного художника!

Выхода не было, рассуждать уже не приходилось. В. Стасов начал было хлопотать о переводе Мусоргского в клинику Медико-хирургической академии, но отложил попечение, решив, что лучше не тревожить больного, а позаботиться о серьезном лечении и хорошем уходе. В благоприятный исход болезни почти никто не верил. «Вообще, это кажется человек конченный,— писал В. Стасов,— но все-таки постараемся сделать для него что можно, хотя бы для последних только дней, а не для спасенья его»³⁸. Не избалованный судьбою Мусоргский был благодарен. Друзья, товарищи, знакомые часто навещали его, и это скрашивало мрачную обстановку казенной больничной палаты. В условиях строгого врачебного режима состояние Мусоргского стало заметно улучшаться. К началу марта, казалось, дело пошло на поправку. Мусорянин ожил. «Близкие к нему люди,— вспоминал В. Стасов,— не могли надивиться счастливой перемене; находили и в наружности его неожиданное изменение к лучшему; силы и бодрый вид, здоровый взгляд возвращались, надежда начала возрождаться у искренних почитателей Мусоргского»³⁹. И сам он уже мечтал вновь приняться за работу...

В те дни — первые солнечные дни необычно ранней весны — Репин писал в госпитале портрет больного Мусоргского. Этот ныне широко известный портрет композитора был создан за четыре сеанса (2—5 марта). Репин работал с «огненной быстротой», и ему удалось воспроизвести не только черты поразительной внешней схожести — он запечатлел на полотне страдальческий и горделивый облик угасающего гения.

То были последние дни надежд, увы, обманчивых. Вскоре произошло неизбежное и непоправимое. Новый тяжелый удар обрушился на Мусоргского — «вдруг совершился с ним какой-то неожиданный переворот: наступили новые страшные симптомы, паралич поразил руки и ноги, и в немного дней его не стало. Полное сознание и память не покидали его почти до последней минуты»⁴⁰. Он умирал мужественно, упрямо веря, что будет жить. Задыхаясь от слабости и боли, говорил о замыслах и планах. Пятнадцатого марта ему стало легче. Это был воскресный день. Многие друзья и знакомые собрались у Мусоргского, и долго не умолкала беседа. А на рассвете шестнадцатого, в пять часов утра, явилась смерть. Мусоргский встретил ее один...



Мусоргский в последние годы жизни
Портрет работы И. Репина (1881)

Глава шестая

НОВОЕ СЛОВО ПРАВДЫ

...Все дума — одна дума выйти победителем и сказать людям *новое слово дружбы и любви, прямое и во всю ширь русских полей*, правдой звучащее слово скромного музыканта, но бойца за правую мысль искусства.

Мусоргский

Смерть оборвала жизнь Мусоргского, но отступила перед деянием его жизни. Она бессильна была погасить прометеев огонь правды, свободы и любви к людям, которым озарено неумирающее искусство гениального художника-борца. Мусоргский погиб молодым, в расцвете лет, не успев свершить еще многого. Трагическая судьба резко ограничила предел его жизнедеятельной борьбы. Но завоеванное в этой борьбе беспредельно.

Мусоргский был художник и боец с чистой совестью. Революционер по духу, гуманист по убеждению, новатор по призванию, он до конца остался верен своему девизу: «Дерзай! вперед к новым берегам!». И в последние, мрачные дни, незадолго до смерти, повторял с тою же горделивой решимостью: «если движение, то нет возврата к покою, а вперед,

все сокрушая»¹. Его смелые поиски и дерзания были осмыслены и одухотворены высокой идеей *обновления* искусства правдою жизни — во имя любви к людям, во имя борьбы с «исконным злом». Идея, зародившаяся в бурную эпоху шестидесятых годов, зрела и крепла и воодушевляла Мусоргского в суровых испытаниях битвы жизни. Он был одержим этой идеей. Он мог претерпеть и острую, незаживающую боль душевных ран, и бедствия нужды, и горе одиночества, но — «никогда б не променял своих скорбей на рабское служенье». Испытания укрепили в нем мужество, борьба — идейную непримиримость.

— Высока, тяжела миссия всякого новатора и новаторства! — говорит М. Петрашевский. — К ней можно подготовиться только глубоким и долгим учением, ждать в ней успеха — только при точном знании законов природы. Неудача, страдания, гонения были доселе уделом всякого новатора, не льстившего невежеству, но который, руководясь истиною, стремился усвоить ее человечеству². — Мусоргский на личном опыте хорошо познал все это. Но не только это. Он изведal упоенье борьбы, кипенье мятежных страстей, радость творческих открытий.

Художник с всеобъемлющим талантом и пытливым умом, он жил чаяниями самых передовых людей России, чаяниями народа. «Великое слово» Чернышевского о том, что прекрасное есть жизнь и что художник, правдиво воспроизводя в живых образах характерные явления действительности, призван не только объяснять их, но и выносить над ними приговор, — послужило изначальным стимулом самостоятельного формирования эстетических взглядов Мусоргского, которому был сродни и этический принцип эстетики Чернышевского: в отношениях к действительности искусство становится одним из нравственных двигателей человека³. Идейно-творческое развитие Мусоргского, «заряженное» энергией передового движения русской общественной жизни, шло напряженно, стремительными порывами. Он учился, познавал и совершенствовался, воюя. В процессе этого развития все ярче выказывалась могучая сила его

самобытного дарования. «Счастлирое сближение» с кружком талантливых музыкантов, с выдающимися деятелями культуры, с демократической молодежью обостряло работу его сознания, обогащало опыт, способствовало целеустремленности поисков и борений посреди возникавших трудностей и противоречий. Крутая, извилистая дорога вела его вперед. И в пору светлых надежд, и в пору лихого ненастья его движение было неуклонно. Он смело форсировал свой Рубикон и приступом брал высоты, приближающие его к заветной цели. За свою недолгую жизнь Мусоргский, опережая время, совершил путь, которого хватило бы на несколько долгих жизней. Он явился *протагонистом борьбы за новаторский реализм музыкального искусства* — борьбы, открывшей новые, необозримые горизонты.

Мусоргский неотступно верил в дело, которому отдал всего себя, и сознавал, что трудная борьба его не бесплодна. — Трудно, но так должно быть, — говорил он (бетховенское «Es muss sein!»). Его не страшило ожесточенное сопротивление староверов. Созданием «Бориса Годунова» он совершил переворот в оперном искусстве. Консервативная критика обрушилась на него. Но публика с первого же спектакля почувствовала неотразимое воздействие народной музыкальной драмы, а наиболее проницательные современники поняли и глубокий реформаторский смысл произведения. Их было еще не много и не им представлялось право решать судьбу русской оперы. Однако их суждения не остались втуне; они опирались на реальный факт: постановка «Бориса», при всех ее несовершенствах, доказала жизненность оперы Мусоргского. Озлобленные нападки противников свидетельствовали об их поражении. Все это, разумеется, не облегчило борьбу, напротив — обострило и усложнило ее, ибо на стороне противников оставалась и сила старых косных традиций и мощная поддержка начальства. Но брешь была пробита. Дело было сделано, и дело великое.

Создано было произведение громадной выразительной силы, обозначившее коренную, жизненно

важную реформу оперы. Музыкант-драматург, мыслитель и борец объединились в Мусоргском, осуществляя ее. Возникшая на русской почве, непосредственно связанная с передовым, демократическим движением русского искусства, т. е. исконно русская, национальная по содержанию и по характеру, она приобрела значение, выходящее далеко за пределы одной национальной культуры,— значение мировое. Работа над «Борисом Годуновым» проложила путь к «Хованщине» и в перспективе — к «Пугачевщине».

Реформаторская деятельность Мусоргского концентрировала в себе «взрывчатый» мыслительный материал эпохи русского возрождения шестидесятых годов, эпохи революционного подъема общественно-политической и культурной жизни страны. В процессе глубокого освоения этого материала, обнимавшего обширный круг острых, животрепещущих вопросов, он сосредоточил главное внимание на центральной проблеме оперы («высшей формы музыки как искусства», по выражению Чернышевского). Он добивался ее обновления не ради оригинальности, как полагали многие его критики, а ради полного, органичного воплощения правды жизни и жизненной борьбы в народной музыкальной драме.

Идея борьбы, одухотворявшая новаторские замыслы Мусоргского, обнажала социальную природу его творческих преобразований. Осуществлением своих замыслов он должен был ответить на жгучие вопросы современности, волновавшие общество. «Люди растут, следовательно растет и человеческое общество,— писал он; — 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». Слова эти, высказанные Мусоргским в связи с исторической драмой, непосредственно относились и к родственной проблеме исторической оперы. «Для современного художника, — продолжал он, — отвлечение в идеал собственной задачи этого художника есть только половина, а то и частица тру-

да в смысле творчества... 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...»⁴. Обращаясь к истории, к бурным эпохам народных движений, воплощая «дух времени» в правдиво изображаемых событиях прошлого, Мусоргский обнаруживал живые связи с современностью; раскрывая «прошедшее в настоящем», постигая диалектику истории, «бунтующий, пытливый» ум художника стремился проникнуть в будущее; показывая трагизм и стихийную мощь народа, он утверждал идею непобедимости народа — в нем он видел силу, способную сокрушить исконное зло несправедливости, завоевать свободу и счастье.

Эта идея пронизывает драматургию «Бориса» и «Хованщины». Ею прежде всего обусловлена реформа Мусоргского, смелая по мысли, глубокая по значению. Главным действующим лицом, ведущим героем оперы он представил народ, а оперу преобразовал в музыкальную драму жизни и борьбы народа, развернутую в реальной исторической перспективе. Вот что явилось краеугольным камнем, созидательным началом его реформаторской деятельности. Опираясь на глубокое, всестороннее изучение жизни и на конкретный опыт истории, Мусоргский обогатил и по-новому осмыслил содержание оперы, необычайно расширил привычные пределы выразительных возможностей музыкального искусства. В своих операх-драмах он с захватывающей силой и психологической правдой выражения показал народ угнетенный и протестующий, страдающий и мятежный, народ — «великую личность», одушевленную единой свободолюбивой идеей, в постижении которой обнажаются и стихийные порывы неукротимого характера, и вну-

тренные борения большого человеческого сердца. После глинкинского «Сусанина» это было *новое слово правды* о жизни народа, открывшее и осветившее в его страданиях и в его борьбе прообраз грядущих революционных бурь...

Истинное новаторство всегда исходит от больших идей, рождаемых самой жизнью. Смелая широкоохватная задача, поставленная Мусоргским, несла коренное обновление всего организма оперы — ее сюжетной композиции, музыкально-сценической драматургии, форм и средств выразительности, образного языка. Надо ли еще говорить, сколь трудным и сложным оказалось творческое решение такой задачи. Из предыдущих глав мы знаем, каких гигантских усилий, каких мучительных испытаний ума, таланта и воли стоила эта победа.

Мусоргский шел к осуществлению идеала народной музыкальной драмы эмпирическим путем, координируя *наблюдение* и *изучение* в неустанных творческих поисках, в разнородных и разнохарактерных опытах и экспериментах, упорным, напряженным трудом добывая *знание* и *мастерство* художественно полного и точного претворения жизненной правды. Музыка к «Царю Эдипу», «Саламбо», вокальные сцены — «картинки из народной жизни», опыт драматической прозы в музыке — интонационное воплощение гоголевской «Женитьбы» — все это зримые звенья незримого процесса вызревания и глубинного прорастания новаторских замыслов Мусоргского.

Сосредоточенная работа сознания, встревоженно острыми проблемами современности, стимулировала и направляла его развитие. Многим оно казалось противоречивым и непоследовательным. У Мусоргского был на это один ответ: «сила необходимости». Крутые изломы, неожиданные повороты его пути диктовались внутренней своенравной логикой движения: «ариаднина нить» жизненной правды искусства вела извилистыми, непроторенными тропами к заветной цели. Им неотступно владело стремление выполнить задуманное «как мне надо» — «не пропуская ни малейшего промаха в отношении к добру и исти-

не». И этот *этический* принцип служил верным залогом его *эстетического* совершенствования.

Напомним, что уже в молодости (живя в «коммуне») Мусоргский пришел к убеждению, что красота — не самоцель искусства, что критерий истинно прекрасного — в жизненной правдивости образного воплощения характерных явлений, моральных и психологических конфликтов живой действительности, и что *человек* — внутренний мир человека и человеческих масс должен быть всегда в центре внимания художника. Сюда, в этот необъятный мир страстей и борений, чаяний и надежд, страданий и радостей влекла его беспокойная муза, и здесь открывалось ему новое, истинно прекрасное содержание искусства; «в человеческих массах, как в отдельном человеке, — писал он, — 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!»⁵. Он исподволь готовился к осуществлению своей задачи, подступал к ней с разных сторон, вновь и вновь проверяя истинность найденного и устремляясь дальше, вперед, к новым завоеваниям.

В своем развитии Мусоргский решительно отбрасывал все, что не соответствовало его творческим намерениям. Расчищая дорогу новому, он не проявлял особой учтивости и к «священным традициям». Но было бы по меньшей мере наивным думать, что в своей реформаторской деятельности Мусоргский опирался исключительно на собственный опыт, что отрицая непреложность традиций, он начисто отрекался от них, что объявляя беспощадную войну рутине, сокрушая узаконенные временем правила и нормы, он ниспровергал законы искусства (в чем его постоянно обвиняли). Нет. *Органических законов* искусства Мусоргский никогда не нарушал, иначе все его новации оказались бы пустым, формальным экспериментаторством. Он смело *расширял применение* этих законов в живой музыкальной речи и в дра-

матургии, раздвигая условные пределы искусства беспредельным содержанием жизни, изыскивая неизведанные источники образной выразительности. Тем самым он утверждал непрерывное обновление жизнеспособных традиций, осмысливаемое и обогащаемое творческим опытом *современности*. «Когда настоящее опёрто *только* на прошедшее, оно дурно опёрто», — говорил Герцен⁶. Так полагал и Мусоргский.

Жизнь в движении была для него мерилom эстетической ценности искусства. Он отвергал не традиции, а преклонение перед ними, ограничивающее свободу творческого развития (*«границы искусства в религии художника равняются застою»*); он восставал не против эстетики и ее законов, а против эстетической регламентации, какими бы соображениями она ни мотивировалась (*«художественная правда не терпит предвзятых форм»*).

В Автобиографической записке (1880), сжато излагая свои взгляды на искусство, Мусоргский подчеркивал: «Признавая, что в области искусства только художники-реформаторы, как Палестрина, Бах, Глюк, Бетховен, Берлиоз, Лист, создавали законы искусству, он [Мусоргский] не считает эти законы за непреложные, а прогрессирующими и видоизменяющимися, как и весь духовный мир человека»⁷. Нетрудно заметить в проницательной мысли Мусоргского своеобразное преломление известного добролюбовского принципа: «Не жизнь идет по литературным теориям, а литература изменяется сообразно с направлением жизни...»⁸. Мусоргский следовал этому принципу русских революционных демократов; своим творчеством он подтвердил его жизненность и в развитии музыкального искусства. Эмпиризм Мусоргского основывался на материалистическом понимании сущности искусства и его эстетических отношений к действительности. Интеллектуальная дистанция его дарования, охватывая прошедшее в настоящем, простиралась в очарованную даль будущего (*«художник верит в будущее, потому что живет в нем»*).

Свежие веяния, несшие обновление искусства — и на родине, и за рубежом, — привлекали пристальное внимание Мусоргского. Мы знаем, как чутко вникал он в творчество Глинки, постигая национальную самобытность русской музыки и — заложенную в «Сусанине» — идею народной оперы-драмы, как глубоко воспринял и гениально развил реформаторские начинания Даргомыжского, «великого учителя музыкальной правды». Известно, с каким энтузиазмом относился он к творческим дерзаниям и достижениям своих товарищей по кружку и как вдумчиво изучал в то же время Баха, Генделя, Бетховена, Глюка, Берлиоза, Шумана, Листа...

Все живое, ярко талантливое, творчески действенное — и в прошлом и в настоящем — возбуждало в Мусоргском пытливым интерес деятельной, ищущей мысли, стремление самостоятельно разобраться в сложных, противоречивых явлениях искусства и действительности. Он не остался равнодушным и к оперной реформе Вагнера, вызвавшей бурю споров, восторгов и осуждений, похвал и порицаний. В балакиревском кружке Вагнер подвергался жесточайшей критике. Принято думать, что и Мусоргскому были совершенно чужды творческие устремления автора «Лоэнгрина» и «Тристана». Это неверно. В исходных идейно-художественных позициях, в революционных предпосылках своей реформы Вагнер был понятен и близок Мусоргскому. Его привлекала социальная острота постановки оперной проблемы, охватывавшей обширный круг радикальных преобразований, многое притягивало и в самой вагнеровской музыке — ее народность, драматизм, глубина психологических характеристик, смелые новшества выразительного языка. И он вовсе не чуждался в ней того, что могло способствовать решению его собственных замыслов. Мусоргский, конечно, должен был отвергнуть умозрительность метафизической «системы» Вагнера, ограничившей воплощение жизненной правды в опере-драме пределами туманно-романтической мифологии, надуманность разработанной им механики условных символов-лейтмотивов, культ

грандиозных оркестровых концепций, подавлявших вокальное начало в опере, живую певческую интонацию речи. Тем не менее, критикуя Вагнера, Мусоргский понимал и подчеркивал его роль в прогрессивном развитии оперы-драмы.

Читатель помнит характерное признание Мусоргского: «Мы Вагнера часто ругаем, а Вагнер силен и силен тем, что шупает искусство и теребит его»⁹. Мусоргский отнюдь не склонен был оправдывать или прощать недостатки, ни чужие, ни свои собственные. Но он был горячо заинтересован в *общем достижении целей искусства*, а значит, и во взаимном обогащении передовых художников современности творчески ценным опытом, не повторяемым, а по-своему развиваемым.

Страстная непримиримость к ограниченности, рутине, филистерской косности староверов сочеталась в Мусоргском с чуткой отзывчивостью ко всему, что обещало обновление, способствовало движению вперед, общему достижению целей искусства. И тут широта его идейного кругозора исключала предвзятость суждений, а творческая общительность натуры — мелочную нетерпимость личных отношений. В сущности, именно он первый по-настоящему оценил громадное перспективное значение новаторских идей Даргомыжского и активно содействовал его тесному сближению с балакиревским содружеством. Искренняя приверженность делу содружества не помешала Мусоргскому глубже вникнуть в критическую и творческую деятельность «ярого противника» балакиревых — Серова, в котором он почуял внутреннего союзника по борьбе за реализм народной музыкальной драмы. Пусть Мусоргский иронизировал над недостатками Серова (он иронизировал и над слабостями Даргомыжского), — однако же сумел распознать и почерпнуть немало полезного, плодотворного и в драматургии автора «Юдифи» и «Вражьей силы», и особенно в его дальновидных критических работах. Прав был Б. Асафьев, утверждая, что «Мусоргский мог сколько угодно ругать Серова за музыкально-драматические несообразности, но по существу дра-

матургических концепций их пути вовсе не были далеки друг от друга...»; и он подчеркивал их близость главным образом — «в преобладании всего *характерного* над обобщающими гармоничными стремлениями»¹⁰

На страницах этой книги уже была очерчена объективно важная (вопреки субъективным отношениям) роль Серова в творческом становлении молодого Мусоргского, да и его товарищей по кружку. Добавим к сказанному, что со временем, несмотря на бурную полемику (а отчасти и благодаря ей), позитивное воздействие эстетики Серова не ослабевало, а усиливалось. И это понятно. Серов научно разрабатывал принципы народности и реализма на живом, конкретном материале исторического развития музыки и музыкальной драматургии — в свете задач современности, которые пытался решить и в своем творчестве. «Мой идеал — драматическая правда в звуках, — писал Серов, — хотя бы для этой правды, для характерности музыки, пришлось жертвовать «условною» красотой, «галантерейным» изяществом музыкальных форм». Он страстно доказывал, что «идеал русской музыки, *после* Глинки и Даргомыжского, *все-непременно* требует... чтобы *каждая фраза* русской оперы на русский сюжет выливалась в формы, *родственные* по звуковым приемам русской народной песне»¹¹. Этот идеал был сродни Мусоргскому. Его, разумеется, не могли удовлетворить попытки осуществления идеала в операх Серова. Однако реальный опыт претворения новаторских задач музыкальной драматургии, осознанных и обоснованных Серовым-критиком, был для Мусоргского ценен.

В художнической эволюции Мусоргского совершенное развитие *музыканта* и композиторского *мастерства* сопряжено было с изучением жизни народа, с обширным литературным и научным самообразованием, с вдумчивым осмысливанием искусства в его многообразных связях с исторической действительностью. Все это не только обогащало его опыт и знание (он был один из образованнейших людей своего времени), но и способствовало верному ори-

ентированию в выработке творческого метода, в поисках, отборе и применении выразительных средств и форм — для воплощения новаторских замыслов. Потребовалось немало времени и труда, чтобы собрать, сосредоточить в едином движении к осознанной цели все, что было добыто в упорных исканиях.

На протяжении почти целого десятилетия выкристаллизовывался самобытный *стиль* Мусоргского, соответствовавший «искомому идеалу». Он вырабатывался на почве реальной действительности и жизнеспособных традиций искусства, взрыхленных заступом преобразователя. «Идеалы скрываются в действительности; они — не произвольная игра фантазии, не выдумка, не мечты; и в то же время идеалы — не список с действительности, а угаданная умом и воспроизведенная фантазией возможность того или другого явления,— писал Белинский.— Фантазия есть только одна из главнейших способностей, условияющих поэта; но она одна не составляет поэта; ему нужен еще гибкий ум, открывающий идею в факте, общее значение в частном явлении»¹². Эти слова имеют прямое отношение и к Мусоргскому.

Точкой опоры его новаторских преобразований послужила живая *интонация* человеческого говора-пения. Кто из композиторов не пользовался ею как частным явлением! Так начинал и Мусоргский. Со временем, воплощая драматическую прозу жизненной действительности в своих вокальных пьесах-сценках («картинках из народной жизни»), он открыл в *частном* явлении интонации *общее* значение — идею неповторимости правды выражения чувств и мыслей в тончайших изгибах человеческой речи, художественно точно воспроизводимой и обогащаемой музыкою. Открытие возбуждало работу сознания, деятельную фантазию композитора.

Он обладал феноменальным интонационным слухом и несравненным даром творческого изобретения; редкостная музыкальная память вбирала и хранила обширный, умножаемый наблюдением и изучением «интонационный материал жизни». Гибкий, проницательный ум гениального художника вел его к по-

стижению новых выразительных возможностей музыкальной речи и музыкальной драматургии. Он настойчиво овладевал ими.

Но познание не есть прямая линия. Сосредоточившись на творческой идее, Мусоргский подвергал ее суровым испытаниям разума и воли, втягивал в орбиту мыслительной работы самые разнородные явления живой действительности, обращался к самым различным источникам знания. Долгие раздумья и беседы, наблюдения и творческие опыты, занятия искусством, литературой, философией, эстетикой, естественными науками утвердили его в убеждении, что «речь человека регулируется строго музыкальными законами». Именно этим убеждением он обосновывал свой взгляд «на задачу музыкального искусства, как на воспроизведение в музыкальных звуках не одного только настроения чувства, но и главным образом настроения речи человеческой»¹³. Глубокое осознание задачи — в процессе развития — предвосхищалось и стимулировалось творческой интуицией, утверждалось же логикой разума.

Постигая смысл и цель искусства, Мусоргский спорил не только с традициями, но и с самим собой. И этим, быть может, обусловлены неожиданные повороты, контрастные порывы в его беспокойных исканиях и борениях. Еще не остыв от увлечения романтическим замыслом «Саламбо», он погружается в «прозу вседневной жизни», создает серию сцен-картинок из народного быта, захватывающих и горьким юмором, и драматизмом; и тут же — посреди социальных и морально-психологических конфликтов действительности — возникают в его музыке образы проникновенной лирики сердца; и снова неожиданные контрасты замыслов: найденное в «мелких вещичках» выдвигает перед Мусоргским новую, «нетронутую (в историческом ходе музыки) задачу» — он берется за гоголевскую «Женитьбу»; написав первый акт оперы, откладывает ее и с ходу приступает к «Борису Годунову»!..

Путь извилист, кремнист, богат противоречиями. Но это противоречия живого развития, устремленно-

го к единой («заветной») цели, осознаваемой в самом процессе развития. Они закономерны. Не случайно ведь все или почти все произведения того периода, законченные и незаконченные, оказались творчески значительными, новаторскими по духу, а многие из них послужили необходимой подготовкой, предварительными эскизами к народной музыкальной драме. Не случайно и то, что сам Мусоргский выделял «Женитьбу», считая ее своим Рубиконом. Смелый опыт непосредственного претворения гоголевской комедии в «разговорной опере», опыт музыкального моделирования капризно-прихотливой речи ее персонажей вооружил композитора совершенным мастерством индивидуализации интонационно-сценических характеристик, более того, помог ему выработать принципы конструирования *интонационной драматургии*, свободной от условности оперных схем,— принципы, полностью себя оправдавшие уже в создании «Бориса Годунова» и получившие дальнейшее углубленное развитие в «Хованщине» и новое, своеобразное применение в «Сорочинской ярмарке». Извечная проблема «равновесия» между словом и звуком, действием и музыкой в опере решалась с колумбовой простотой — органичным слиянием этих элементов посредством интонационной драматургии, пронизывающей все музыкально-сценическое движение, выразительно раскрывающей в нем правду жизни, правду человеческих характеров.

В разработке многообразных форм и средств интонационной драматургии Мусоргского важную роль играет гибкий мелодический *речитатив*, получающий совершенно *новое выразительное значение*. Вполне понятно, что именно в речитативе Мусоргский ищет точного воспроизведения интонаций, передающих «душевно-эмоциональное состояние говора» (вспомним его речитативные открытия в сценках-картинках из народной жизни). Работая над «Женитьбой», он добивается замечательных результатов: весь переменчивый строй говора персонажей комедии безукоризненно передан в речитативной графике, окаймленной меткими лейтмотивными характеристиками.

Правда интонирования живой речи влечет Мусоргского дальше — к воплощению в речитативе *«правды произносимой мелодии»*. В «Борисе Годунове» и особенно в «Хованщине» речитатив все более проникается дыханием певучего мелоса, преобразуется в широко *распетую речь*, непосредственно связанную с развертыванием сценического действия. Она не похожа на речитативный говор «Женитьбы», однако это — несхожесть органического родства в развитии, несхожесть кокона и высвободившейся из него бабочки. Мелодическое начало в зародыше присутствует и в скупых речитативных характеристиках гоголевских персонажей; оно вызревает и разрастается в опытах психологически углубленного воспроизведения живой человеческой речи музыкою. Это процесс непрерывного обновления. В «Женитьбе» песенно-мелодическое начало сознательно отстраняется (но не устраняется) поисками правды речевой интонации; в «Борисе» — органично сливается с речитативом, в «Хованщине» — вбирает в себя речитатив.

Познание внутренних взаимопроникающих связей говора и пения естественно приводит Мусоргского к «воплощению речитатива в мелодии» — к тому, что он сам называет «осмысленною/оправданною мелодией». Это крупнейшее творческое завоевание неслыханно обогащает язык Мусоргского, его интонационную драматургию. Претворение речитатива в мелодии подсказывалось интуицией и ранее (например, в «народных картинках»); теперь оно осознается, осмысливается как *метод* органического слияния, синтезирования выразительности певческой и речевой, мастерски применяется в свободном построении сцен ариозных, диалогических, ансамблевых, хорových. Динамика интонационной драматургии, насыщенная широкозвучным мелосом, стирает условные грани замкнутых, жанрово разобщенных «оперных номеров», дает полный простор целостному сценическому движению *музыки речи*, слитой с действием, в которой интонационная конкретность служит раскрытию образных обобщений, жизненная характеристика — глубокой эмоционально-психологической экс-

прессии правдивого воплощения тончайших черт природы человека и человеческих масс.

Мусоргскому-драматургу органически свойственно *шекспировское* понимание реализма сценического искусства (высказанное устами Гамлета): «Сообразуйте действие с речью, речь с действием, причем особенно наблюдайте, чтобы не переступить простоты природы; ибо все, что так преувеличено, противно назначению лицедейства, чья цель, как прежде, так и теперь, была и есть — держать как бы зеркало перед природой: являть добродетели ее же черты, спеси — ее же облик, а всякому веку и сословию — его подобие и отпечаток»¹⁴. Этим мудрым требованиям отвечает и реализм музыкальной драматургии Мусоргского, в чем мы могли воочию убедиться, анализируя его произведения. Он не воссоздает в своих операх-драмах шекспировские сюжеты, но шекспировское начало мы непосредственно ощущаем и в «Борисе» и в «Хованщине» (да и во многих других его сочинениях).

Общность эстетических и — шире — историко-философских концепций всеобъемлющей драматургии жизни роднит Мусоргского с «колоссом» Шекспиром. В свое время Серов, много занимавшийся проблемой шекспиризации музыкальной драмы, резонно заметил, что «Шекспиром музыкант может отлично пользоваться, отложив намерение соединять свое вдохновение с представлением Шекспировых пьес на сцене и с музыкой». Серов, конечно, не мог знать музыкальных драм Мусоргского (он не дожил до премьеры «Бориса»), но, словно предвосхищая их появление, писал (в 1864 году): «Когда музыканты будут вместе и драматургами — условие, для истинной драмы музыкальной, необходимое — они увидят, что в Шекспире царствует один всеобщее-эстетический закон: предметность, объективность. Общая концепция должна быть из предмета, из задачи однажды избранной... план каждой сцены — из предмета, число действующих лиц — из предмета, характер каждого — из предмета... Здесь разнообразие характерности в мыслях и языке неисчерпаемое, как в реальной

жизни...»¹⁵. Вот, собственно, один из важнейших эстетических принципов, сближающих Мусоргского с Шекспиром,—неуклонное стремление к объективности, всеобъемлющей полноте и конкретности («предметности») драматургического воплощения правды живой действительности; отсюда *«разнообразие характерности в мыслях и языке неисчерпаемое, как в реальной жизни»*; во многом отсюда и широта творческих концепций, неохватное богатство форм и средств музыкально-сценической выразительности. Шекспировское начало входит органичным — не подражательным, а действенным — элементом в творчество Мусоргского, способствует яркому проявлению его могучей *самобытности* в решении новаторских задач современности.

Драматургия Мусоргского раскрывает и *соединяет* внутреннюю жизнь человека и окружающее его бытие социальной действительности в динамичном развертывании исторических событий, воссоздающих напряжение острой жизненной *борьбы*. Все персонажи драмы — и ведущие и «эпизодические» (от царя Бориса и Самозванца до Юродивого и Митюхи, от Досифея и Марфы до Кузьки и подьячего) — так или иначе втянуты в развитие борьбы: в ней сталкиваются их стремления, интересы, поступки, выявляются черты и черточки их характеров. И сам народ, главное действующее лицо оперы-драмы, обрисовывается как «великая личность», как многосложный человеческий характер со свойственными ему противоречиями и противочувствиями. Масштабность форм оперной драматургии Мусоргского, с ее размашистыми народными сценами-картинами, обозначающими опорные, узловые моменты развития действия, сочетается с детальной, психологически углубленной разработкой интонационных характеристик. И именно из этих живых характеристик чутко интонируемой речи возникают, кристаллизуются гибкие, метафорически подвижные *лейтмотивы*, «прошивающие» музыкальную ткань драмы тончайшими нитями образных связей разнохарактерного в характерном, различного в едином.

Верный непреложному закону единства в многообразии и многообразия в единстве, Мусоргский в совершенстве овладевает мастерством его творческого применения. Этим определяется строгая целостность контрастных построений его оперной драматургии, непрерывность образного развития идеи в прерывности музыкально-сценического движения, непосредственно передающего переменчивость эмоционального строя человеческой речи, сообразуемой с действием. Здесь почти каждый штрих, каждый сценический поворот отличен неповторимостью сочетания картинной изобразительности и глубокой психологической выразительности, а целое — органичным единством.

Внутренний критерий творческого метода Мусоргского — правда интонационного воплощения жизни. Правда едина и нераздельна. Но ее конкретные проявления бесконечно многообразны. Многообразны и выразительные средства реализма Мусоргского. Однако он пользуется ими столь же смело, сколь и скромно, порой с суровым аскетизмом — опять-таки во имя художественной правды, — «не переступая простоты природы». Ничего лишнего! Но все, что отвечает страстному стремлению художника правдиво, глубоко, многосторонне «раскрыть живого человека в живой музыке». Совершенствуя сложное мастерство, он постигает высокую мудрость простоты.

В процессе выработки нового выразительного стиля властно проявляется самобытность художнического мышления Мусоргского. Она сказывается в его характерной, интонационно-конкретной и вместе с тем образно-обобщенной речи, в своеобразии его широкозвучного мелоса, в дерзкой новизне гармоний, в вольном обращении с формой, в неумейной, «необузданной» смелости музыкально-драматических концепций. Многое тут смущало, шокировало современников великого композитора. Мы уж не говорим об идейных противниках, которые глумились над реализмом Мусоргского, изошряясь в остротах на манер Лароша: дескать, обычная правда «колет глаза», а музыкальная правда «режет слух»... Читателю известно, что даже иные товарищи и близкие друзья,

искренно ценившие дарование Мусоргского, далеко не во всем соглашались с ним, критически относились к его «крайним» новаторским замыслам и опытам, а в его независимом отношении к школе и традициям склонны были видеть упрямое оригинальничание либо... незрелость технического мастерства и дилетантизм.

Мусоргского упрекали в несовершенстве форм, в пресловутой «корявости» голосоведения и гармонии, в неумении складно и гладко излагать музыкальные мысли; упрекали в том, что он-де не признает теоретических основ композиции и, упорствуя в нежелании овладеть гармонией и полифонией, портит, чуть ли не уродует собственные мелодии и т. д. Едва ли не каждое сочинение Мусоргского вызывало в кругу товарищей (особенно со стороны Балакирева) подобного рода «дружеские» упреки, сетования и наставления. А из стана противников неслись желчные обвинения в самоуверенной безграмотности и грубой антимузыкальности. Редкие вынужденные признания бесспорных творческих удач композитора ограждались частоколом язвительных оговорок и замечаний о «неблагозвучии» языка, «несообразностях» формы, о прегрешениях против элементарных правил музыкальной грамматики...

Нападки на крупных художников и писателей за «незнание» языка и ошибки против грамматики — дело давно известное, к сожалению, живучее. И Карамзин, и Пушкин, и Гоголь подвергались таким нападкам. В свое время Белинский отлично разъяснил суть дела, заметив по этому поводу: «У какого писателя нет ошибок против грамматики — да только чьей? — вот вопрос! Карамзин сам был — грамматика, перед которой все ваши грамматики ничего не значат; Пушкин тоже стоит любой из ваших грамматик...»¹⁶.

Так должно ответить и обвинителям Мусоргского, распространявшим (вплоть до самого последнего времени) нелепую легенду о «безграмотности» гениального автора «Бориса» и «Хованщины», «Женитьбы» и «Сорочинской ярмарки», «Картинок с выставки» и

«Песен и плясок смерти»... Он создал *великое*, и этим сказано все.

Да, самобытный язык Мусоргского не подчинялся традиционным схемам строения музыкальной речи, нормативным правилам гармонии и формы. Но он верно служил новаторским замыслам композитора, претворяя их в жизненные образы и произведения несказанной выразительной силы — вот что решающе важно. Он складывался годами в упорном труде, совершенствовался на протяжении всей творческой деятельности Мусоргского. Глубинные первоисточки его развития таились в живой практике народной речи — пения, чутко воспринятой сознанием художника. Мусоргский породнился с нею еще в пору ранней юности. Изучая народную речь — ее поэзию и ее музыку, — он почерпнул из этого заповедного источника не только богатство образов, красок, напевов, но и вещьную правду интонационной выразительности. Именно в речи, в простом народном говоре он постиг интонационную *многозначность* слова — то, о чем впоследствии так хорошо сказал Чехов: «одно и то же слово имеет тысячу значений и оттенков, смотря по тому, как оно произносится, по форме, какая придается фразе»¹⁷. Верно, художественно точно передать интонационную *неповторимость* слова (его конкретно-смысловое значение) в музыкальной речи, сообразуемой с действием, — вот задача, увлекавшая Мусоргского. Ее решение стимулировалось реформаторским почином Даргомыжского. Мусоргский смело шагнул вперед. Осуществляя свои замыслы, добиваясь экспрессивной глубины и точности языка, он *раскрепостил* форму от схемы, выразительные средства — от школьной номенклатуры. Тут ему пришлось выдержать упорное сопротивление «священных» традиций и догм. Он не отступил перед ними.

Коренное обновление языка диктовалось и самой природой творчества Мусоргского, его музыкально-драматургическим мышлением. *Мелос*, рождаемый в интонационной сфере речи — пения, обладал своею *логикой образного развития*, к которой невозможно было приспособить традиционную технику голосове-



Русская народная песня
«Подуй, подуй, непогодушка».
Запись Мусоргского

дения и гармонизации. Мусоргский хорошо понимал это. И главная трудность заключалась не в том, чтобы усвоить нехитрые премудрости гармонии, а в том, чтобы безошибочно найти и запечатлеть органичное единство мелоса и гармонии в правдивом, реалистически точном воплощении жизненных образов, характеров, сцен. *Интонационно* осмысленное развертывание речи — мелодии (вокальной мелодии, слитой со словом) требовало *психологически* осмысленной *индивидуализации* форм и средств «сопровождения». Работа над серией народных пьес-сенок и над гоголевской «Женитьбой» послужила отличной подготовкой к решению этой проблемы. Воспроизведение живой речи в музыке углубило *конструктивную* роль интонации как первичного проявления *индивидуального* в целостном раскрытии конкретного образа, что непосредственно сказалось и в тончайшей

инструментальной разработке метафорически подвижных лейтмотивов.

Распетая интонация — импульс гибкого, разветвленного «прорастания» мелоса в естественном, ритмически свободном движении музыкальной речи, и в этом движении Мусоргский чутко улавливал характерность ладовой окраски, скрытую динамику созвучий. Отсюда свежая новизна его гармоний, необычность голосоведения, неожиданность тональных, ритмических, тембровых контрастов и сопоставлений. Мусоргского не смущала т. н. «неправильность» гармоний и форм — он заботился об их *оправданности* и добивался ее. Воссоздавая неповторимость характерного в интонационной драматургии музыкальной речи, он расширял ее ладовую сферу, обогащал ее выразительный лексикон.

Первозданная народность была основой языка Мусоргского, общительность — его органическим свойством. Это, говоря словами Пушкина, подлинный «русский язык, столь гибкий и мощный в своих оборотах и средствах, столь переимчивый и общежительный в своих отношениях к чужим языкам...»¹⁸. Глубинные истоки народной речи, народной песенности и внутренние связи с новаторскими течениями современной музыки (русской и западноевропейской) питали индивидуальную самобытность языка Мусоргского. Он распоряжался *всеми* средствами искусства, отбирая, совершенствуя и подчиняя их своим идейно-художественным задачам. Распоряжался разумно. Старое, исконно национальное обновлялось дыханием современности, современное умудрялось опытом жизни. Строгая осмысленность разнообразия применяемых средств исключала пестроту. Смелость изобретения служила правде выражения. Разбор его сочинений наглядно подтверждает сказанное.

Мусоргский широко и плодотворно пользовался в своей музыке, наряду с классическим мажоро-минором, старинными народными ладами (особенно дорийским, фригийским, лидийским, миксолидийским, эолийским), обновляя их выразительную силу разнообразнейшими сочетаниями, диктуемыми интонацион-

ной природой мелоса и драматургическим заданием. Творческое возрождение народных ладов начато было, как известно, Глинкой (в «Иване Сусанине»). Но мало сказать, что Мусоргский продолжил и развил глинкинскую инициативу — народные лады вошли в плоть и кровь его музыки, обозначив характерную и притом коренную особенность его мышления и языка¹⁹. Вместе с тем он остро воспринял и часто применял ладо-гармонические новшества западных романтиков (Шумана и Листа, отчасти Берлиоза и Вагнера). Но вновь подчеркнем: применял и осмысливал *всегда по-своему*, извлекая нужные ему выразительные возможности (так, в частности, в новом ракурсе образной выразительности являются у него различные виды или фрагменты увеличенного лада, гроздь альтерированных септаккордов, контрастные сдвиги далеких тонов, незавершенные кадансы и т. д.).

То, что ортодоксальным музыковедам казалось «беспорядочным» сочетанием несочетаемых крайностей — «архаика» старинных народных ладов и «ухищрения» новейшей гармонии, — в действительности составляло органичное единство выразительно-го многообразия; национальная почвенность его языка оставалась незыблемой, сила экспрессии возрастала. И не потому только, что Мусоргский смело раздвигал круг выразительных средств, но и потому, что в их выборе и применении выказывал новаторское мастерство художника-реалиста.

Средства оттого так и называются, что они «средства», а не идеи, образы или эмоции. «Закрепление» за теми или иными средствами установленной номенклатуры неизменных выразительных функций, в сущности, — условность, постулируемая школой и внедряемая в композиторскую практику традицией. Мусоргский оспаривал и эту традицию, говоря точнее, отрицал ее непреложность. Для него непреложной была многозначность (в широком смысле — полифункциональность) средств, и он пользовался ею свободно, с удивительным мастерством. В применении единичного средства он находил различное, раз-

личные средства заставлял работать на выполнение общей задачи, подчиняя их единству интонационного развития музыкальной речи — действия. Многозначны и его характерные композиционные приемы: каждый, как мы могли не раз заметить, чреват множественностью художественных результатов. Вспомним, с каким искусством умел он раскрыть *неповторимость* психологической правды выражения в «переменах» интонационной сферы музыкальной речи, «повторяя» новаторски смелый прием внезапного сопоставления *хроматически* одноименных тональностей мажора и минора (контрастно далеких и в то же время близких благодаря общему терцовому тону, например, As-dur и a-moll) — в заключительной сцене первой картины «Бориса Годунова» (внезапный a-moll темы народа после As-dur'ного хора калик — см. пример 85) или в песне-сценке «На сон грядущий» из цикла «Детская» (внезапный As-dur после a-moll — см. пример 122). Вспомним, как иными средствами и приемами, внешне сходными, умел он оттенять совсем не сходные, глубоко различные характеристики — в «Саламбо», в «Женитьбе» и в «Борисе», в «Хованщине», в народных сценках-картинках и в вокальных циклах. Многозначность средств служила их предельной индивидуализации, условность форм — их свободе, главенство которой определялось законом жизненной правды.

— Искусство музыканта соединяет различное.— Это изречение Гераклита²⁰ можно отнести и к языку Мусоргского. Он необычайно богат антитезами. Свойственная его интонационной природе диатоника сопряжена с острыми хроматизмами. Широкая песенность сплетается с чеканной речитацией. Прерывность движения обнаруживает внутреннюю его непрерывность. Психологическая углубленность мотивной работы подчеркивается контрастами живописной изобразительности. Строгие гармонические последования сочетаются с причудливыми резко диссоциирующими созвучиями. «Мусоргский мог,— замечает Б. Асафьев,— находить цепь гармонических оборотов, удивляющих логикой сопоследования, и он же

мог *швырять* комья аккордов, каждый ком сам по себе, не обусловленный никакими предвзятостями голосоведения»²¹. Но в том-то и дело, что все эти антитезы и антиномии не нарушают, а напротив — скрепляют стилевое единство языка Мусоргского, концентрируют в нем громадную силу художественного воздействия.

Воссоздавая в напряженном разворачивании *мелоса* интонационную драматургию живой человеческой речи, Мусоргский свободно расширяет и перемещает грани ладо-ритмической, тембровой, жанрово-колористической выразительности. Он динамизирует гармонию, насыщает ее неожиданными контрастами, экспрессией светотеней, энергией диссонансов. Действенное развитие музыкальных образов он великолепно оттеняет «гармоническим спором» (меткое выражение Мусоргского). И не случайно в этом споре порой возникают «необъяснимые» сочетания диссонирующих созвучий, громоздятся «комья аккордов». Смело экспериментируя, Мусоргский высвобождает скрытую энергию диссонанса, придает ему — в зависимости от контекста драматургического развития — *индивидуальную характерность* терпкого созвучия, *смысловая* выразительность которого устраняет традиционную обязательность консонантного разрешения... В своих поисках и открытиях Мусоргский предвосхищает обновление и обогащение музыкального языка грядущей эпохи (вплоть до Прокофьева и Шостаковича).

Дерзкие гармонические новшества никогда не становятся для Мусоргского самоцелью. Постигаемые в процессе «добывания истины», они сопряжены с драматургическим решением конкретных идейно-творческих задач жизненного реализма. А если так, то формальная учтивость по отношению к традиционным правилам и нормам неуместна. Их значение для Мусоргского весьма условно. Он явно не ладит с ними, упрямо спорит с инерцией привычного, навлекая на себя упреки и обвинения в «неграмотности». В его языке находят тысячу погрешностей — неприготовленные и неразрешенные диссонансы, параллельные

секунды, квинты и септимы, прямые движения пустыми квартами, недозволенные удвоения, переченья, неожиданные сдвиги «чуждых гармонических тонов» и т. д. и т. п. Все это действительно встречается у Мусоргского. Напомним, однако, что подобные же «неправильности» встречаются и у Баха, и у Бетховена (не говоря уже о позднейших композиторах). Подчеркнем также, что многие необычные приемы выразительного языка Мусоргского (в частности, приемы голосоведения) восприняты им из практики русской народной музыки²². Стало быть, Мусоргский не измышляет, а находит и по-своему, в своих художественных целях применяет и разрабатывает то, что *живет* в искусстве вопреки предустановленным школьной теорией правилам.

Очевидно, дело здесь не в неправильности, а в творчески осознанной необходимости: мысль должна быть выражена именно *так и не иначе*. Неправильность, осуждаемая грамматикой, оправдывается достигаемой экспрессией живой речи художника, в совершенстве владеющего своим слогом. И это чрезвычайно важно. Ибо слог есть сублимация языковой выразительности индивидуального стиля. Писать «правильно», говорил Белинский, может выучиться «путем рутины и труда» любая посредственность. Обладать своим слогом — удел и преимущество крупного самобытного таланта. «Слог — это рельефность, осязаемость мысли; в слогѣ весь человек; слог всегда оригинален, как личность, как характер»²³. Таков слог Мусоргского; он неповторим, как слог Шекспира или Бетховена.

И вот почему редакторские попытки подправить или подчистить так называемые «корявости» слога Мусоргского вольно-невольно нарушали «рельефность, осязаемость мысли», выразительность его индивидуального стиля. Ан. Лядов, взявшись за редактирование «Сорочинской ярмарки», остро почувствовал это. «Легко, конечно, — признавался он, — то или другое странное удвоение выбросить, почистить всякие неприятные параллелизмы, привести в порядок модуляцию. Одна только беда: получается совсем не

то, что у Мусоргского. Пропадает куда-то его характерность и своеобразие того или другого оборота, исчезает авторская личность, улетучивается что-то очень существенное для стиля Мусоргского. Вот и не знаешь, как быть. Оставишь, как сам он написал,— нескладно, неправильно, безобразно. Наведешь порядок — не Мусоргский»²⁴. Признание примечательное. Лядов внутренне понимал, что гениальная самобытность языка и слога Мусоргского, видимо, неотрывна от того, что ему, Лядову, представлялось «нескладным, неправильным, безобразным» и с чем он не мог мириться.

Лядовская дилемма оказалась неразрешимой. Предпринятая работа была оставлена. Римский-Корсаков действовал решительнее. Редактируя сочинения Мусоргского, он с уверенностью мастера-педагога выправлял его слог, переводил его реальную, «неблагозвучную» речь на язык «идеальный», будучи искренне убежден, что наилучшим образом воспроизводит творческие намерения автора, будто бы не сумевшего их осуществить. Перевод был выполнен тщательно. И что же — в нем сгладились пресловутые неправильности, резкие штрихи, терпкие обороты, но... сгладились и черты неповторимого своеобразия оригинала. Свой творческий долг по отношению к Мусоргскому Римский-Корсаков исполнил честно. И его благородный труд над произведениями «прежнего товарища» (труд, сохраняющий самостоятельное художественное значение) неизбежно должен был выявить и выявил *принципиальное* различие эстетических взглядов и стремлений двух великих русских композиторов.

Для Римского-Корсакова «идеальный язык музыки» служил воплощением жизненно-прекрасного: «музыка — прежде всего язык идеальный», — говорил он, — и право, бог с ними, с этими безбрежными и чаще всего бесцветными речитативами, таковы по крайней мере они у меня: я не Мусоргский; тот бы еще сумел с ними кое-что сделать...»²⁵. Иначе мыслил, к иному стремился Мусоргский. У него жизненный идеал искусства раскрывался *языком реальным*,

остро характерным, конкретным и всеобъемлющим — языком, способным выражать и мятежные порывы народных движений, и бурелом человеческих страстей, и суровую прозу житейской действительности с ее горьким комизмом, и проникновенную лирику, таящую драму сердца, и тончайшие оттенки мира детской души... Язык Римского-Корсакова идеально красив. Язык Мусоргского реально прекрасен. И его упрямые «корявости» вовсе не нуждаются в прихорашивании — это корявости шекспиро-бетховенского толка.



Идейно-творческая борьба определила историческую роль Мусоргского — великого новатора в искусстве — и его драматическое положение в современной действительности, где все, казалось, противоречило предназначенной ему роли. Гвардейский офицер, отбросивший ради дерзких мечтаний и борьбы блестящую военную карьеру; соратник боевого кружка и ученик Балакирева, для которого он — среди его питомцев — «гадкий утенок»; неумный искалеченный жизнью, член вольной «коммуны» и вольный сочинитель, вынужденный тянуть лямку чиновника, чтобы не умереть с голоду; непризнанный реформатор, одинокий художник-бунтарь, претерпевший все испытания невзгодной судьбы и безвременно погибший где-то в военном госпитале с казенным формуляром денщика... Вот «общественное положение» и трагическая участь гениального композитора, творца «Бориса» и «Хованщины». «Сколько скорби, сколько терзаний...» — мог сказать он о себе словами Досифея.

Мусоргский вышел на самостоятельную дорогу в горячее время подъема общественных сил, деятельного обновления жизни, смелых надежд, революционных мечтаний. В славные годы юности — в кружке и в «коммуне» — определились его взгляды, осмысливались идеалы жизненной правды искусства, вызревали новаторские замыслы. Борьба за осуществле-

ние этих идеалов ему пришлось в иную — темную пору восторжествовавшей реакции. Драматический надлом наступившего безвременья не заставил Мусоргского отпрянуть назад. Он пробивал путь к цели с неукротимостью первооткрывателя — «бесстрашно сквозь бурю, мели и подводные камни, к новым берегам». Черные тучи сгущались над ним; неравная борьба с каждым годом становилась ожесточеннее и тяжелее, грозя катастрофой. Он бы не погиб так рано, если б смирился, сдался. Но он не сдался и погиб, когда борьба оказалась уже невозможной. В этом трагизм судьбы Мусоргского; в этом и его величие.

Он был человек, и ничто человеческое не было чуждо его чуткой натуре. Что говорить, он тяжело переносил страдания и боль незаживавших ран. Не раз среди житейских бед и тревожностей его охватывал гнетущий сумрак тоски, граничившей с отчаянием, и мысль о смерти не давала ему покоя. Душевное смятение, тайное от людей, порой мучительно прорывалось в его музыке. Так в бурной жизни гоимого певца: подступит к сердцу тяжкий стон —

И выстраданный стих, пронзительно-унылый,
Ударит по сердцам с неведомою силой...

Неизъяснимую скорбь подавленной души, глухую тоску мятущихся дум запечатлели потрясающие страницы трагической лирики Мусоргского в песнях «Без солнца», в тревожных «диалогах со смертью». Печальным напоминаньем невозвратности былого, и угрюмым сарказмом горя, и тягостным ощущением покинутости омрачена предзакатная гряда его романсов — «Не божьим громом ударило», «Горними тихо летела душа небесами», «Спесь», «Ой, честь ли то молодцу лен прясти», «Рассевается, расступается», «Видение», «Странник»²⁶... Да, ничто человеческое не было чуждо Мусоргскому. Но — он был гений, а гений художника выше и сильнее его личных переживаний. Субъективная лирика Мусоргского, воплотившая человеческую *правду личного* в тра-

гической борьбе художника, возвышалась до жизненно-философских обобщений его творчества.

Мятежная и самоотверженная *любовь* к жизни, народу, людям одухотворяла и непоколебимую *веру* Мусоргского в то дело, которому он служил, и его *ненависть* к рабству, насилию, произволу, косности. Такая любовь не терпит компромиссов полулжи и полуистины; она жаждет полной правды, зовет к действию, к борьбе. Жизнь для Мусоргского означала борьбу. Подобно парусу, он горделиво вздымался под ветрами бурь и поникал, когда его охватывала зябкая зыбь затишья (сравнение давнее, но верное). Битва жизни, со всеми ее трудностями и превратностями, возбуждала «пытливый бунтующий дух» Мусоргского. мудро сказал когда-то Шота Руставели: лишь познавшего страданье осеняет вдохновенье...

Трагедийное искусство Мусоргского несло в себе светлую оптимистическую идею освобождения человека от рабства и лжи. Этой идеей социального преобразования жизни обуреваем необъятный мир его драматургии. Мусоргский не тщился разрешить противоречия действительности, нет — он обнажал их силой беспощадного реализма, возвышая голос в защиту униженных и оскорбленных, страстно призывая к уничтожению исконного зла. Мусоргский, подобно Толстому, не мог еще знать «какие общественные силы *способны* принести избавление от неисчислимых, особенно острых бедствий, свойственных эпохам «ломки»²⁷. Но он понимал и убежденно верил, что свобода будет завоевана *народом*. И к нему обращены были помыслы, чаянья, надежды Мусоргского: «не познакомиться с народом, побрататься жаждется...».

Он резко отвергал и жреческую замкнутость «чистого искусства», отрешенного от жизни во имя культа самодовлеющей «безусловной красоты», и фарисейскую тенденциозность «благонамеренного» искусства, приукрашивающего, «лакирующего» реальную действительность: «...в том-то и юродство,— подчеркивал он,— что минувшие и настоящие — теперешние художники, показывая людям людей же лучше, чем

они суть, изображают жизнь хуже, чем она есть»²³. Пусть эта мудро пронизательная мысль глубже проникнет в сознание и тех невзыскательных художников нашей современности, которые все еще увлекаются прихорашиванием действительности, вольно или невольно обедняя ее. В приукрашивании, в нарочитом сглаживании живых противоречий изображаемой действительности Мусоргский обличал фальшь подобострастия.

Призвание художника — честно, открыто *служить* людям, но *не прислуживаться*, не подольщаться к ним. Так мыслил Мусоргский: «вдохновенный художник *всегда* судья нелицемерный...». Он считал, что художник должен создавать для людей то, в чем они нуждаются, а не то, что им льстит. Он не намерен был «кормить человечество» ни воздушным пирогом абстрактной красоты, ни дешевыми лакомствами «гармонии благополучия». Суровая правда жизни — вот высший закон красоты. В понятие *прекрасного* Мусоргский вкладывал *революционное содержание* борьбы за свободу и счастье простых людей. Его эстетика проникнута духом воинствующего гуманизма, революционной народности. «Жизнь есть борьба; борьба — сила, а сила — единство, т. е. общность жизненных интересов, восторгов, страданий и проклятий исконному злу». Нельзя не повторить здесь вновь эти вещие слова, ставшие эпиграфом творческой деятельности Мусоргского, — они звучат и ныне боевым кличем реалистического искусства.

Любя жизнь и людей, невозможно быть равнодушным к природе. Мусоргский восхищенно любил и чувствовал природу. Об этом лучше всего говорят многие, поистине волшебные страницы его музыки и в операх, и в песенной лирике, и в инструментальных сочинениях. Но и его любовь к природе не ведала сентиментальности — он не выносил того, что называется «киснуть к прекрасному». Созерцание природы обновляло душевные силы, вдохновляло Мусоргского, но не поглощало его творческой воли. Он не стремился, да и не мог бы, как некогда Жан-Жак Руссо, искать в слиянии с природой утешения от

горестей и невзгод, *примирения* с действительностью. В Мусоргском природа возбуждала активность, ответственность художнического мышления. Мощью творческой фантазии он вовлекал голоса и силы природы в образный строй и — глубже — в «психический процесс» *драматургии жизни*. Вспомните «Рассвет на Москве-реке» и ночную прелюдию к последнему действию «Хованщины», Сцену у фонтана и Сцену под Кромами в «Борисе Годунове», вступление к «Сорочинской ярмарке» и «Ночь на Лысой горе», песни «Листья шумели уныло», «Дуют ветры», «Днепр», «Трепак», «Элегия», «Над рекой», да и многое, многое другое. Картины природы в музыке Мусоргского исключительно разнообразны и всегда колоритны, но почти никогда не служат убогаторению чувства колорита. Они соприисносущны с миром человеческих борений и страстей. Их поэзия сурово человечественна.

Всепроникающий реализм Мусоргского охватывает жизнь вширь и вглубь, воссоздавая и трагические коллизии целых эпох народной истории, и тончайшие контрасты движений одинокой человеческой души. Предельная конкретность воплощения характерного сочетается в нем с беспредельной силой идейно-художественных обобщений. Это беспощадный реализм жизненной борьбы, выразительная мощь которого сметает извечное средостение между правдой и красотой, возвышая красоту правды.

— Мусоргский ни по характеру своих композиций, ни по своим музыкальным воззрениям не принадлежит ни к одному из существующих музыкальных кружков,— замечает композитор в Автобиографической записке²⁹. Странными могут показаться эти слова в устах соратника балакиревского кружка и Могучей кучки. Однако сказаны они не случайно. Многотрудный путь творческих дерзаний и постижений Мусоргского резко выделяется на фоне современной ему действительности. Он не имеет прямых аналогий в русской художественной культуре, но *неотрывно связан* с нею, с ее передовым идейно-новаторским движением. Творческая деятельность Мусорг-

ского концентрирует и внутренние противоречия, и глубинную силу самых смелых порывов этого движения, воспаляющих воображение композитора, устремляющих его *«дальше, еще дальше»*, к новым открытиям и завоеваниям. Художнические влечения Мусоргского сопряжены с идеей революционного обновления, преобразования искусства; разносторонние связи с общественной жизнью необычайно расширяют его кругозор. Все это способствует могучему размаху его творческой деятельности и борьбы, основополагающее начало которой заложено в годы боевого содружества с балакиревским кружком. Мусоргскому бесконечно дорог этот кружок ярко-талантливых друзей-музыкантов, он сроднился с ними, не мыслит без них достижения «общей цели искусства»; в то же время ему тесны пределы кружка, несносен балакиревский деспотизм, непонятна рознь между кружком и близкими ему по духу прогрессивными музыкантами. Мусоргский ревностно отстаивает свободу своего развития. Не порывая с кружком, он организует «вольную коммуну», где ищет удовлетворения своих обширных идейно-художественных запросов. Он трудится «упорствуя, волнуясь и спеша». Громадным напряжением творческих сил он вырывается далеко вперед: победа! — Увы, дерзкое новаторство Мусоргского не встречает настоящего понимания и признания, вызывая даже среди близких друзей-композиторов все более углубляющиеся разногласия. Не случайно Бородин называет Мусоргского: «ультра-новатор-реалист»; это «ультра» толкуется как выход за пределы эстетики кружка, утвердившейся в Могучей кучке. Пути соратников разветвляются. Дальнейшее развитие Мусоргского, надломленное драмой одиночества, напряжено до крайности. Неотступно следуя своей дорогой, он не может и не хочет мириться с происшедшим разрывом; он резко обвиняет товарищей: «Могучая кучка» выродилась в бездушных изменников...». Нет надобности подчеркивать очевидную несправедливость этих слов; надо понять только, что их исторгает из груди Мусоргского душевная буря, не утихающая в нем до последних дней.

Да, Мусоргский уже «не принадлежит ни к одному из существующих музыкальных кружков». Но он принадлежит передовому движению русской музыки, русской культуры. Он яростно сражается в авангарде этого движения, подступая к рубежам искусства новой, грядущей эпохи. И все же дистанция творческой борьбы, драматически *отдаляющая* Мусоргского от «прежних товарищей», исторически *не отделяет* его от них. Такова объективная закономерность стихийного, внутренне противоречивого движения.

Независимо от глубокого различия индивидуальных характеров и стремлений, все резче проявляемых в процессе развития, независимо от острых разногласий, обусловивших разлад между друзьями,— их объединяет верность общим принципам народности и реализма русской музыки, преданность обновляющим идеям прогресса национальной культуры (по-своему, самобытно претворяемым); их связывает и то, что Бакунин называл «солидарностью взаимной ответственности». Это прежде всего относится к великой тройке, выросшей из кружка,— Мусоргскому, Бородину, Римскому-Корсакову и, конечно, к Стасову, идейному рыцарю содружества.

■

Многое в творческих дерзаниях Мусоргского осталось для современников непонятым и недооцененным, многое подвергалось несправедливо осуждающей критике.

Мусоргский должен был бы прожить вторую жизнь, чтобы дожидаться всеобщего признания: оно утвердилось лишь после Великой Октябрьской революции, когда было полностью обнародовано подлинное творческое наследство великого композитора. Но распространение и изучение музыки Мусоргского, привлекавшей и завоевывавшей все более широкий круг искренних почитателей, началось значительно ранее. И здесь нельзя не помянуть добрым словом благородный труд Римского-Корсакова, в котором

так ярко проявилась «солидарность взаимной ответственности». Каковы бы ни были его субъективные эстетические побуждения, как строго мы ни относились бы к его своевольным редакциям-обработкам, порой далеким от оригинала,—непреложные факты говорят за себя: именно Римский-Корсаков содействовал возобновлению сценической жизни «Бориса Годунова» (1896), он явился инициатором и дирижером первой постановки «Хованщины» (1886), он подготовил к изданию и опубликовал (в своей редакции) значительную часть вокальных и инструментальных сочинений Мусоргского (в том числе — помимо «Бориса» и «Хованщины» — первый акт «Женитьбы», симфоническую фантазию «Ночь на Лысой горе», «Картинки с выставки», романсы, песни, хоры). Значение этого труда в деле *подготовительной* пропаганды Мусоргского не подлежит сомнению. Все чаще и с возрастающим интересом обращаются талантливые исполнители к творчеству забытого композитора.

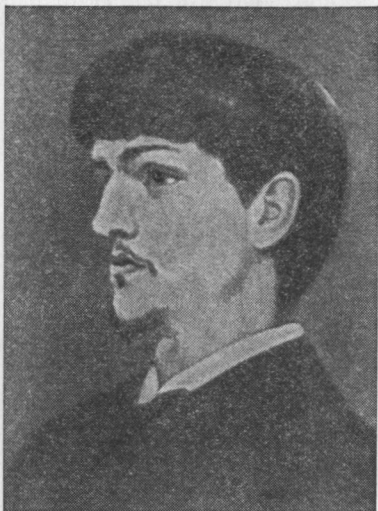
На рубеже двадцатого века оно проникает далеко за пределы своей отчизны; оно идет в фарватере начавшегося движения русской музыкальной культуры на Запад, встречая восторженный прием больших аудиторий (вопреки филистерским сентенциям теоретиков вроде Римана, заявившего, что «Борис Годунов» по своим отвратительным сценам вряд ли мыслим для заграницы»³⁰). В 1908 году в Париже с громадным успехом ставится — при участии Шаляпина, на русском языке — «Борис Годунов»; в 1913 — «Хованщина»³¹. В скором времени обе музыкальные драмы показываются в Лондоне, Милане, Нью-Йорке и других городах. По «образцу» парижской постановки в 1911 году «Борис» возобновляется в петербургском Мариинском театре, вслед за тем на «императорской» сцене впервые псвляется и «Хованщина»³². В 1913 году московский Свободный театр предпринимает опыт сценического возрождения «Сорочинской ярмарки». Фантазия «Ночь на Лысой горе» становится одним из любимейших произведений симфонического репертуара. В плееде пропа-

гандистов песенного творчества Мусоргского, возглавляемой несравненным Шаляпиным, выдвигается замечательная певица М. Оленина-д'Альгейм³³, проникновенная толковательница вокальных сцен — «народных картинок», «Детской», «Песен и плясок смерти»...

Прорвав плотину лет забвенья, музыка Мусоргского обновляющей волной вторгается в искусство двадцатого века. И вновь закипает борьба. В шумных спорах, в разноречивых отзывах прессы (отечественной и зарубежной) сталкиваются мнения восторженные и осуждающие. Передовые, прогрессивные художники поражены смелым новаторством, захватывающей выразительностью творчества Мусоргского. Рутинеры в тогах хранителей «священных» традиций бранят его за «варварство», грубый реализм, дерзкое дилетантство. Эстетская критика разглагольствует о «загадочной славянской душе» Мусоргского, выискивает в его музыке некие мистические прозрения... Подобные антитезы, порой парадоксальные, конечно, не случайны в атмосфере идейных блужданий и декадентских изысков искусства предвоенной эпохи (канун первой мировой войны). Прямодушное творчество Мусоргского вызывает «брожение умов». О нем неистово спорят; его и превозносят и отвергают. Но интерес к нему не слабеет, а усиливается, выявляя историческую закономерность сложного процесса: жизненный реализм Мусоргского, пробиваясь сквозь гущу дискуссий, постепенно и неуклонно завоевывает любовь широкой массы слушателей не только на родине, но и во многих странах мира. Новое слово правды проторяет пути и тропы к сердцам людей.

Истинно прекрасное в национально-самобытном искусстве всегда общечеловечно. Глубокая человечность воплощения жизненной правды в музыке Мусоргского таит покоряющую силу воздействия. В той или иной степени, признавая или не признавая, эту силу воздействия испытывали все. Непосредственно или отраженно — но все заметнее сказывались новаторские веяния Мусоргского в творческой деятельно-

К. Дебюсси
С портрета М. Бошо



сти композиторов, различных по складу дарования. Они ясно ощутимы и в «позднем» Римском-Корсакове («Китеж», «Золотой петушок»), и в «раннем» Стравинском (вспомним хотя бы «Петрушку»). Они коснулись и Рахманинова, и Скрябина, не говоря уже о Прокофьеве, которому «дерзкое новаторство» Мусоргского было особенно близко. Они увлекали и композиторов, художников, артистов Запада. Принципы интонационного реализма музыкальных драм Мусоргского во многом оказались близки оперным исканиям талантливейшего чешского композитора Леоша Яначека: претворяя эти принципы, он уже в 1903 году создал на материале родного моравского фольклора одно из лучших своих произведений — народно-бытовую («деревенскую») музыкальную драму Енуфа («Ее падчерица»).

Характерно вместе с тем, что Дебюсси, Равель и другие выдающиеся композиторы нового времени, даже далекие по своим идейным воззрениям от Мусоргского, пытливно изучали его творчество, искренно



М. Равель
Рис. Увре

восхищались им и многое почерпнули из сокровищницы его выразительных средств.

Известно, как чутко вслушивался в музыку Мусоргского Дебюсси — великий французский импрессионист, ставший ревностным почитателем великого русского реалиста. Выражая мнение многих передовых современников, Дебюсси проницательно сказал о Мусоргском: «Никто еще не обращался к лучшему в нас, к более нежным и глубоким чувствам; он — единственный в своем роде и остается таковым благодаря своему бесхитростному искусству, не руководимому иссушающими формулами. Никогда еще более утонченная чувствительность не была передаваема столь простыми средствами»³⁴. И в творчестве Дебюсси, особенно в его гармоническом языке, очевидно влияние Мусоргского, обогатившее звуковую палитру выразительных средств французского мастера. Наивно полагать — а так еще полагают, оперируя схожестью воспринятых приемов, — что Мусоргский будто бы явился «предтечей импрессионизма» и что

Дебюсси обрел в нем своего прямого предшественника. Нет, это художники *идейно* несоразмеримые, и грани родства в *средствах* выражения лишь оттеняют глубокое различие в *целях* их применения. Характеризуя «гармоническую гармонию» музыки Дебюсси, Ромен Роллан тонко заметил: «Так как она стремится передать лишь мгновенное впечатление, не хлопоча о том, что будет дальше, то она свободна от забот; она, не спеша, вкушает очарование минуты. В цветнике аккордов она собирает самые красивые; ибо правда выражения является лишь второстепенным условием, определяющим ее выбор; первое — это нравиться»³⁵. Восхищаясь необычайной экспрессией самобытного творчества Мусоргского, Дебюсси, конечно, оставался верен своим собственным идеалам, которые влекли его совсем к иным берегам, далеким от драмы жизненной борьбы. Но и он — в душной атмосфере своей эпохи — страстно жаждал обновления, искал и находил его в очарованной дали безбрежного искусства Мусоргского.

При всем различии художнических устремлений воздействие Мусоргского воспринималось плодотворно — и благодаря глубокой *человечественности* его музыки, и благодаря *всеобщности* его новаторских постижений и открытий. Их жизненное значение в мировой музыкальной культуре понимал и великий Равель. Многими нитями связанный с русским искусством, влюбленный в музыку Могучей кучки и немало обязанный ей в своем национально-самобытном развитии, он испытывал к «мятежному» Мусоргскому особое внутреннее влечение. Это сказалось и в некоторых, лучших сочинениях Равеля («Дафнис и Хлоя» — один из ярких примеров), и в его оркестровых транскрипциях музыки Мусоргского. Еще в 1910 году Равель предпринял опыт инструментовки первого акта «Женитьбы», в 1913 — оркестровал ряд сцен в «Хованщине» (для парижской постановки оперы), в 1922 — закончил колоритную партитуру «Картинок с выставки», вскоре завоевавшую всесветную популярность³⁶. Напомним, что именно оркестровая композиция «Картинок», выполненная Равелем с бли-

стательным мастерством, пробудила большой интерес пианистов к фортепианному оригиналу «Картинок», долгое время остававшемуся забытым...

•

Большая Октябрьская революция открыла эру подлинного возрождения Мусоргского. Творчество композитора, вдохновленное народом и обращенное к нему, стало всенародным достоянием. Мы помним, как восторженно встречала новая массовая аудитория «Бориса» и «Хованщину» в первые, трудные годы революции, когда страна, сбросившая вековой гнет, была еще объята пламенем гражданской войны. В ту пору постановки музыкальных драм Мусоргского, конечно, не блистали сценическим великолепием, но их жизненный смысл был понятен и близок, звучавший в них пафос народной борьбы захватывал, гениальная музыка буквально потрясала публику, состоявшую в основном из рабочих, солдат и матросов, многие из которых впервые соприкоснулись с оперным искусством³⁷.

Уже с осени 1918 года, после памятной премьеры «Бориса Годунова» в театре Московского совета рабочих и солдатских депутатов, произведения Мусоргского прочно утверждаются в оперном и концертном репертуаре Москвы, Петрограда и других городов республики (пока еще не в оригинальной, авторской редакции). В 1923—1924 годах началась подготовка к публикации всего рукописного наследия композитора. Открытие подлинного «Бориса», как известно, произвело ошеломляющее впечатление и возбудило жаркие споры³⁸. Сама жизнь опрокинула сопротивление «староверов». Выход в свет полного авторского клавира «Бориса» (1928) стал событием, привлечшим внимание мировой музыкальной общественности. 16 февраля 1928 года Ленинградский академический оперный театр (б. Мариинский) осуществил первую постановку народной музыкальной драмы в оригинальной редакции. Этот спектакль, пусть во многом еще несовершенный, обозначил историческую веху. Самобытность творчества Мусоргского вступила



Мусоргский.
Скульптура С. Коненкова

ла в свои авторские права, завоевала признание общественности, и оно неуклонно ширилось — по мере издания и исполнения «Хованщины», «Сорочинской ярмарки», песен, романсов, инструментальных пьес. Вместе с тем восстановление подлинного Мусоргского выдвигало острые, животрепещущие проблемы творческого новаторства и выразительного мастерства перед композиторами, исполнителями, деятелями театра и кино.

Мусоргский вошел в кипучую жизнь молодой советской культуры как ее боевой современник. Оправдались его вещие слова: художник верит в будущее, потому что живет в нем. Своим искусством, воссоздавшим *прошедшее в настоящем*, он обращается к поколениям строителей *будущего*, «как живой с живыми говоря». Из года в год все глубже выявляется *созидательная* сила его всеобъемлющего реализма, проникнутого духом истинной народности, раскрываются неисчерпаемые выразительные возможности его интонационной драматургии, его мудрого мастерства в музыкально-сценическом воплощении правды человеческих характеров, человеческих страстей. Творчество Мусоргского вооружает передовых музыкантов в борьбе за новое, действенное развитие жизненного реализма нашей современности, в борьбе с модернистским лженоваторством, с халдейской косностью эстетствующего мещанства. Мусоргский активно участвует в бурном процессе становления искусства революционной России. Его вольнолюбивый призыв «Дерзай! вперед к новым берегам!» находит горячий отклик. Заветы Мусоргского, его новаторские идеи органично претворяются в советской музыке, расширяют ее эстетический кругозор, щедро обогащают ее выразительный язык. Они получают живое, глубоко своеобразное развитие в музыкальной драматургии Шостаковича и Прокофьева, чутко воспринимаются Мясковским, Шапориным, Свиридовым, Хачатуряном, Хренниковым, Кабалевским и другими известными композиторами нашей эпохи. Они влекут к смелым творческим дерзаниям талантливую молодежь.

Могучее, широкоохватное воздействие новаторских идей и деяний Мусоргского простирается в самые различные сферы искусства. Многое, очень многое можно рассказать о том, как оно проявляется в художественных исканиях и достижениях современных композиторов, в сложном процессе реформации музыкального театра, в развитии вокального и сценического исполнительства, режиссерского мастерства. Но это уже тема новой книги. Ограничимся заключением кратким и неоспоримым: никто из мыслящих музыкантов, художников, артистов не прошел и не пройдет мимо великих творческих завоеваний Мусоргского. А для миллионов простых слушателей он остается и навсегда останется вдохновенным певцом жизненной правды, гениальным выразителем свободлюбивых дум и чаяний народа, человеческих борений и страстей.

— Имя гения — миллион, потому что в груди своей носит он страдания, радости, надежды и стремления миллионов, — говорит Белинский. — И вот в чем заключается *всеобщность* его идей и идеалов: они касаются всех, они всем нужны, они существуют не для избранных, не для того или другого сословия, но для целого народа, а через него и для всего человечества ³⁹.

Таков гений Мусоргского.

ПРИМЕЧАНИЯ

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ — СЫН СТАРИННОЙ РУССКОЙ СЕМЬИ

1. В ДЕРЕВНЕ

¹ Мусоргский считал днем своего рождения 16 (28) марта 1839 г. Эта дата фигурирует и в Автобиографической записке композитора, и во многих работах о нем (начиная с известной монографии, написанной В. Стасовым). В 1910 г. В. Каратыгину удалось разыскать метрическую запись, фиксирующую точную дату рождения Мусоргского — 9 (21) марта 1839 г.

Условные сокращения

- Пид — М. П. Мусоргский. Письма и документы. Собрал и подготовил к печати А. Н. Римский-Корсаков при участии В. Д. Комаровой-Стасовой. М.—Л., 1932.
- Сб. Мусоргский — М. П. Мусоргский. К пятидесятилетию со дня смерти. 1881—1931. Статьи и материалы. Под ред. Ю. Келдыша и В. Яковлева. М., 1932.
- Н. Р.-Корсаков. Летопись.— Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни. Полное собр. соч., том I. М., 1955.
- В. Стасов. Избр.— В. В. Стасов. Избранные сочинения в трех томах. М., 1952.
- А. Серов. Избр.— А. Н. Серов. Избранные статьи; том I, М.—Л., 1950; том II, М., 1957.
- Б. Асафьев. Избр.— Академик Б. В. Асафьев. Избранные труды (в пяти томах). М., 1952—1957.
- МС — «Музыкальный современник». Журнал музыкального искусства, под ред. А. Н. Римского-Корсакова (1915—1917, Петроград).
- СМ — Журнал «Советская музыка» (выходит с 1933 г., Москва).
- РМГ — «Русская музыкальная газета» (1894—1918, СПб.—Петроград).

В примечании к Родословной М. П. Мусоргского, составленной В. Каратыгиным (опубликована в МС, 1917, январь—февраль), приводится текст этой записи из метрической книги Торопецкого у. погоста Пошивкина Одигитриевской церкви. 1839 г., ст. 2: «Родился 9-го, крещен 13-го Марта месяца Модест. Родители его сельца Карева: отставной помещик, коллежский секретарь, Петр Алексеев Мусоргский и законная жена его, помещика, губернского секретаря Ивана Чирикова дочь, Иулия Ивановна, оба православного исповедания. Восприемниками были: сельца Богородицина помещик, губернский секретарь Иван Иванов сын Чириков и, умершего помещика, майора Григория Алексеева [Алексея Григорьева?] жена Ирина Георгиевна. Таинство крещения совершал Рождества-Богородицкой церкви священник Александр Наумов Серебеницкий, при крещении находились: погоста Пошивкина дьячок Тимофей Яковлев Бабин».

² См. Автобиографическую записку Мусоргского — ПИД, стр. 421. Собственноручный текст Записки, составленной незадолго до смерти композитора, найден был в 1915 г. среди бумаг В. Стасова, где сохранился также ее вариант на французском языке (с исправленной копией), написанный неизвестным лицом, очевидно, под диктовку Мусоргского. Полный русский текст Записки опубликован впервые в МС (1917, январь—февраль) с предисловием и примечаниями Вл. Каренина (В. Д. Комаровой). Перепечатан в ПИД с подробным комментарием А. Римского-Корсакова.

³ Интерес к новгородской и псковской старине Мусоргский сохранил на всю жизнь. В 1870 г. в письме к своему другу В. Никольскому (28 июня) он сообщает: «Недавно случилось прочитывать нечто о русском воинстве — наипаче о Новгородском и Псковском — разумеется старинном воинстве. Что за хватающая образность в названиях (нынешних военных терминах) и какая сердитая вкусная самобытная *терминология*» (ПИД, стр. 168).

⁴ В. Каратыгин. На родине Модеста Петровича Мусоргского. Очерк опубликован в МС, 1917, январь — февраль, стр. 219—222.

⁵ Слова «и от них иногда не спал по ночам» взяты из французского текста Записки.

⁶ Письмо В. Стасову 18 октября 1872 г. ПИД, стр. 232.

⁷ См. цитированное выше письмо В. Никольскому 28 июня 1870 г. ПИД, стр. 168.

⁸ В упомянутом выше очерке (МС, 1917, январь—февраль, стр. 222) В. Каратыгин привел отрывки одного из альбомных стихотворений Юлии Ивановны, в котором она вспоминает о герое своего романа юных лет, гвардейском офицере Копьеве:

Вот двадцать лет прошло,
Как виделись мы с ним,
Он был тогда еще
Гвардейцем молодым.
Хорош и статен был
Гвардеец молодой,
У всех красавцем был,
Наездник был лихой.

И далее:

Вот двадцать лет прошло
С тех пор, как вдруг вчера
Гвардейца моего
Нечаянно нашла
Его у брата я.

Но, боже мой, что с ним?
Его нельзя узнать.
Кто он — должна была
Невестка мне сказать.

И грустно стало мне,
И жаль прошедших дней,
Хотелось как-нибудь
Уехать поскорей...
И вот уж дома я,
Бегут меня встречать,
И муж, и вся семья
Спешат меня обнять.

⁹ Через девять лет после смерти матери в письме А. Голенищеву-Кутузову 2 марта 1874 г. Мусоргский писал: «Если не зазорно — напоминай иногда твоей маме, что я издали чувствую близко ее хорошую светлую душу, п. ч. обожал потерянную мною навсегда мою дорогую маму» (СМ, 1939, № 4, стр. 67).

2. ГВАРДЕЙСКИЙ ПОДПРАПОРЩИК

¹ Крестьянские волнения в те годы достигли своего апогея. В царствование Николая I, по данным официальной статистики, произошло 526 крестьянских волнений; из них 172 падает на годы 1845—1849. (История классовой борьбы в России и в материалах и документах, том II. Л., 1926, стр. 62).

² Слова эти начертаны были Николаем I в резолюции по поводу статьи И. Давыдова «О назначении русских университетов и участии их в общественном образовании» («Современник», 1849, № 3).

³ А. Никитенко. Дневник, том I. М., 1955, стр. 315.

⁴ Там же, стр. 326—327 и 330.

⁵ В. Стасов. Избр., том II, стр. 375.

⁶ Из письма к М. Лопухиной (осень 1832 г.). См. М. Лермонтов. Полное собр. соч., том IV. М.—Л., 1948, стр. 413 и 483.

⁷ Письмо к М. Лопухиной 4 августа 1833 г. Там же, стр. 417 и 486.

⁸ См. комментарий к вышеприведенному письму; там же, стр. 487.

⁹ П. и В. Слетовы. Мусоргский. М., 1934, стр. 17.

¹⁰ Н. Компанейский. К новым берегам. Модест Петрович Мусоргский. РМГ, 1906, № 11, стр. 269. Н. Компанейский (1848—1910) учился в Школе гвардейских подпрапорщиков на десять лет позднее Мусоргского; познакомился и сблизился с ним в конце шестидесятых годов.

¹¹ Заметки Филарета Петровича Мусоргского о своем брате Модесте были составлены по просьбе В. Стасова и частично использованы последним в известной биографии композитора («Вестник Европы», 1881). Приведем здесь полностью эти Заметки Ф. Мусоргского — любопытнейший документ (на который нам придется еще не раз ссылаться):

«1. У Герке [Мусоргский] продолжал брать уроки, находясь в Юнкерской Школе до 1854 года, но последние два года, т. е. 1852 и 1853, брал уроки один раз в неделю по Субботам.

2. Находясь в Школе, играл много, постоянно присутствовал при уроках музыки, даваемых Герке дочери Сутгофа, Директора Ю. Шк. Часто играл у Директора Школы, но сочинений писанных (кроме польки *Porte-enseigne*) в то время не было.

3. Учился в Юнк. Школе очень хорошо, был постоянно в первом десятке учеников, с товарищами был очень близок со многими и был ими любим. Ходил к родителям своих товарищей, как, напр., Евреиновы, Кругликовы, Смельские.

4. Читал много исторического, читал также с увлечением немецких философов, занимался переводом Лафатера, но куда девался этот перевод, не знаю.

5. Насколько я помню, то познакомился Модест с Даргомыжским через Опочинина Влад. Петровича, кажется в 60-м году, а через Даргомыжского с Шиловскими, у Шиловских бывал очень часто, в деревне Шиловских в Подмосковном селе Глебо-ве гостил два лета 60 и 61 годов.

6. Через кого познакомился с графом Ф. П. Толстым, не помню, чуть ли не через левизу *Грюнберг* или через Влад. Петровича Опочинина, это было в 59-м или 60-м году.

7. В отроческих и юношеских годах и уже в зрелом возрасте всегда относился ко всему народному и крестьянскому с особенною любовью, считал русского мужика за настоящего человека (в этом он горько ошибался), вследствие чего и потерпел убытки и нужду в материальном отношении, эта-то любовь к *пейзанам* и понудила его поступить на службу в 1863 году в Инженерный Департамент, а в 1868 году при сокращении там штатов поступил в Лесной Д-т М-ва Госуд. Имущ.

8. 1858, 59, 60, 61, 62, 63 года жил в семье, до 62 года с матерью и мною, а в 62 и 63 году со мною и с моей женою, в 64 и в 65 жил в артели с Левашовым, Логиновым и Лобковским, и за то время занимался переводами знаменитых уголовных процессов французских и немецких. В 65 году осенью сильно захворал, подготавлилась ужасная болезнь (*delirium tremens*), вследствие чего жена моя извлекла Модеста из артели и перетащила (сначала это было против его желания) брата к нам в семью, и жил он в нашей семье в 65, 66, 67 и часть 68 года, пока мы не выехали совсем из Петербурга, вот после 68 года где и как жил Модест, я верных сведений дать не могу.

Вообще музыкальные сочинения более серьезные Модест начал писать в то время, когда поучился у Балакирева, Герке давал ему уроки только фортепьянной игры и более ничего, ни-

каких музыкальных правил Герке Модесту не преподавал, и первая полька сочинена Модестом, не знавшим еще никаких правил». Пид, стр. 31—32.

¹² Письмо М. Балакиреву 7 января 1859 г. Пид, стр. 42.

¹³ Записка для Л. И. Шестаковой (июль—август 1871 г.). Пид, стр. 193.

¹⁴ М. Пекелис. Неизвестное произведение Мусоргского. СМ, 1947, № 2, стр. 46 и 47.

¹⁵ На что указывает брат композитора Фил. Мусоргский (см. его Заметки, примеч. 11). Вл. Стасов неточно процитировал это место из Заметок в своей биографии Мусоргского (В. Стасов. Избр., том II, стр. 163), что послужило поводом для ошибочного утверждения, будто Мусоргский занимался у Герке в течение всех четырех лет пребывания в гвардейской школе.

¹⁶ См. его Заметки, примеч. 11.

¹⁷ Эпизод, рассказанный Н. Компанейским в цитированной выше статье — РМГ, 1906, № 11, стр. 269.

¹⁸ «Юному пианисту приходилось в школе гвард. подпорщиков без устали барабанить танцы в угоду юнкерам, разнообразия репертуар собственными импровизациями». РМГ, 1906, № 11, стр. 272.

¹⁹ В «Русском музыкальном вестнике» за 1881 г. (№ 29) была напечатана любопытная З а м е т к а за подписью М. П., в которой, между прочим, сообщается, что когда К. Крупский прочел касающуюся его выдержку из Автобиографической записки Мусоргского, то «добродушно улыбнулся и сказал, что его роль в музыкальном образовании Модеста Петровича была гораздо скромнее. Мусоргский участвовал в то время в церковном хоре юнкеров и интересовался теми композициями, которые пелись во время богослужения; это и было причиною, что отец Кирилл [Крупский] давал ему для изучения композиции Бортнянского и некоторых других, еще менее древних наших композиторов духовной музыки». См. Пид, стр. 425—426.

²⁰ Воспоминание Бородина о первой встрече с Мусоргским (1856) см. в след. главе.

²¹ Записка для Л. И. Шестаковой. Пид, стр. 193.

3. КОНЕЦ КАРЬЕРЫ, НАЧАЛО ЖИЗНИ

¹ Н. Компанейский. К новым берегам. РМГ, 1906, № 11, стр. 270.

² История классовой борьбы в России в материалах и документах, том II, стр. 67 и след.

³ См. примеч. 11, к предыдущей главе.

⁴ В. Стасов. Избр., том II, стр. 163—164.

⁵ Воспоминания А. Бородина о его встречах с Мусоргским написаны были 28 марта 1881 г. (на квартире у Н. Римского-Корсакова). Эти воспоминания приводятся В. Стасовым и в биографии Мусоргского и в биографии Бородина с некото-

рыми разночтениями (см. В. Стасов. Избр., том II, стр. 164—165; том III, стр. 337). Подлинная рукопись Воспоминаний опубликована в IV выпуске *Писем Бородина* (с примечаниями С. Дианина) — М., 1950, стр. 297—299. По этому изданию цитируются Воспоминания Бородина о Мусоргском в настоящей работе — с сохранением самой необходимой правки, сделанной В. Стасовым.

⁶ Работа А. Серова «Русалка. Опера А. С. Даргомыжского» печаталась главами в журнале «Музыкальный и театральный вестник» (№№ 24, 26, 28, 32—34 и 36—39 за 1856 г.). См. А. Серов. Избр., том I, стр. 254—338.

⁷ Письмо Л. Кармалиной (Беленицкой) 9 декабря 1857 г. См. Избранные письма А. С. Даргомыжского (под ред. М. Пекелеса), вып. I. М., 1952, стр. 53.

⁸ «Мусоргский был одним из самых талантливых аккомпаниаторов,— писал впоследствии Ц. Кюн,— он каким-то удивительным чутьем угадывал вперед, что певец намерен сделать». См. Ц. А. Кюи. Избранные статьи. Л., 1952, стр. 534.

⁹ Глинка ввел Балакирева в дом сестры своей, Л. Шестаковой.

¹⁰ «Музыкальное утро в зале императорского СПб. Университета» (12-го февраля 1856 года). См. А. Серов. Избр., том II, стр. 542.

¹¹ Н. Р. - Корсаков. Летопись, стр. 17.

¹² Там же, стр. 18.

¹³ Из письма М. Балакирева В. Стасову. ПИД, стр. 28.

¹⁴ Гуссаковский Аполлон Селиверстович (1841—1875) — ранний, но недолговечный спутник балакиревского кружка. По специальности химик-почвовед (окончил Петербургский университет по факультету естественных наук, впоследствии профессор Земледельческого института). С юных лет занимался у Балакирева, обнаружив незаурядное композиторское дарование. В 1862 г. дебютировал Симфоническим Allegro Es-dur (исполнялось под управлением А. Рубинштейна). «Он нас особенно поражал неистощимым богатством тематического творчества,— писал Ц. Кюн.— Не проходило недели, чтоб Гуссаковский не принес или какого скерцо, или хора, или какую тему симфоническую. Большинство этих тем отличалось свежестью, богатством вымысла, естественностью, здоровой мыслью и здоровой гармонизацией. Но дальше тематического изобретения он не шел; богатые свои музыкальные мысли развивать не умел... Потом Гуссаковский уехал за границу; там занимался много химией, мало музыкой, мало писал; что написал, было хуже предыдущего. Вернувшись сюда, он редко с нами виделся. Началось разочарование в своих композиторских силах...» (Ц. Кюн. Избр. статьи, стр. 258). Так постепенно заглохло развитие его многообещающего таланта. Помимо Симфонического Allegro, Гуссаковский оставил сцены из музыки к «Фаусту», Сонату, несколько фортепианных скерцо и др.

Мусоргский посвятил Гуссаковскому свое Скерцо B-dur (1858).

¹⁵ Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым, том I. М., 1935, стр. XV.

¹⁶ Там же, стр. 9 и 54. (Из писем В. Стасова 1858 и 1859 гг.).

¹⁷ Пид, стр. 39—40. Письмо написано было вскоре по возвращении Мусоргского из деревни (Новгородская губ.) в Петербург. Балакирев в то время находился в Нижнем Новгороде.

Переводы Мусоргского из Лафатера (Lavater, 1741—1801), швейцарского проповедника и физиономиста, не сохранились.

¹⁸ В. Стасов. Избр., том II, стр. 168. Рассказывая об этом эпизоде, Стасов ошибочно относит отставку Мусоргского к весне 1859 г. Согласно данным истории Преображенского полка, Мусоргский был отчислен в отставку 5 июля 1858 г.

¹⁹ Письмо Балакиреву 19 октября 1859 г. Пид, стр. 53. См. также следующее письмо Мусоргского — 10 февраля 1860 г. (там же, стр. 55).

²⁰ Пид, стр. 53.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ — ТАЛАНТ И ХАРАКТЕР

1. НАКАНУНЕ

¹ См. примеч. 5 к третьей главе I части.

² Это утверждение фактически не точно. В 1858—1865 гг. Мусоргский писал и на русские сюжеты и темы: романсы и песни «Где ты, звездочка?», «Веселый час», «Листья шумели уныло», «Отчего, скажи, душа-девица», «Расстались гордо мы», «Ночь». «Калистрат» и др. С русской тематикой связаны и некоторые инструментальные пьесы — «Воспоминание детства», Скерцо *cis-toll* и В-дуг, Интермеццо, «Ночь на Лысой горе» (первая ред.).

³ В. Стасов. Избр., том II, стр. 170—171.

⁴ А. Чехов. Рассказ неизвестного человека.

⁵ Небезынтересно заметить, что в Автобиографической записке Мусоргского имеется (под знаком NB) расширительный вариант цитированного отрывка: «Результатом этого сближения было обширное философское, естественно-историческое самообразование композитора. Сближение с кружком в 1860 г., начало знакомства и изучение литературы с 60 до 62 года; результат этой умственной работы сказался в 1866 г. рядом оригинальных сочинений...». См. Пид, стр. 422 (последняя сноска).

⁶ Письмо Балакиреву 13 августа 1858 г. Пид, стр. 39.

⁷ Ц. Кюи. Избранные письма. Л., 1955, стр. 50.

⁸ На это обратил внимание В. Каратыгин: «Среднее колено основной части скерцо,— писал он,— напоминает среднюю часть большого народного хора в Сцене под Кромами в «Борисе

Годунове» («Ой, ты сила, силушка»). См. МС, 1917, январь — февраль, стр. 224.

⁹ Скерцо В-дур Мусоргского было исполнено в седьмом концерте первого сезона РМО. Отзыв Серова напечатан в № 3 «Театрального и музыкального вестника» за 1860 г. См. А. Серов. Избр., том II. стр. 616—617.

¹⁰ См. его критический этюд «М. П. Мусоргский» (1881) — Ц. Кюи. Избр. статьи, стр. 287.

Через шесть лет после смерти Мусоргского в статье-рецензии «Юбилейный концерт Бесплатной музыкальной школы» (1887) Ц. Кюи охарактеризовал В-дур'ное Скерцо так: «Скерцо» Мусоргского — одно из его ранних произведений. Оно очень мило, игриво, свежо, а его трио, построенное на педали, весьма затейливо в гармоническом отношении. Но сильная впоследствии музыкальная индивидуальность Мусоргского в этом скерцо только кое-где и лишь слегка проглядывает» (там же, стр. 366).

¹¹ Стихотворение Кольцова «Веселый час» (написанное, между прочим, в том же размере, что и «Заздравный кубок») возникло под влиянием анакреонтической поэзии Пушкина. Плебейский дух подражания Кольцова Пушкину сказался в застольной песне Мусоргского, подражавшего Глинке. Заметим, что это — единственный образец «застольной музыки» Мусоргского в анакреонтическом духе.

¹² Романс «Meines Herzens Sehnsucht» («Желание сердца», на немецкий текст неизвестного автора) был приготовлен Мусоргским как «музыкальное подношение» невесте Ц. Кюи — Мальвине Рафаиловне Бамберг, которой и посвящен. По музыке этот романс ничем особенно не примечателен. Мусоргский, очевидно, не намеревался его публиковать.

¹³ Боборыкин Петр Дмитриевич (1836—1921), известный в свое время русский литератор, был товарищем Балакирева по нижегородской гимназии, затем по Казанскому университету. Через Балакирева с ним познакомился Мусоргский. Знакомство это оказалось недолгим (Боборыкин вскоре уехал в Дерпт).

¹⁴ Цитируется в Хронографе жизни М. П. Мусоргского, составленном А. Римским-Корсаковым. ПИД, стр. 430.

¹⁵ В письме В. Стасову 18 октября 1872 г. ПИД, стр. 233.

¹⁶ В. Белинский. Полное собр. соч., том V. М., 1954, стр. 28.

¹⁷ Софокл. Трагедии. Русский перевод В. Нилендера и С. Шервинского. М.—Л., 1936, «Эдип-царь», стр. 6. В 1852 г. в «Прописях» напечатана была трагедия Софокла «Эдип-царь» в русском переводе Шестакова. Этим переводом, очевидно, пользовался Мусоргский.

¹⁸ В первом варианте Сцены в храме здесь (Agitato) ремарка Мусоргского: «Из боковых дверей второй части храма выходят: Эдип, Антигона и Полиник. При виде Эдипа народ в ужасе отступает». См. Полное собр. соч. Мусоргского, том VI. М.—Л., 1939, стр. 22.

¹⁹ См. примеч. 18.

²⁰ 15 августа 1868 г. Пид. стр. 153.

²¹ Из письма Балакирева А. П. Захарьиной 31 декабря 1860 г. Цитируется А. Римским-Корсаковым в Пид, стр. 59—60.

²² Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым, том I, стр. 18 (письмо Балакирева 5 июля 1858 г.).

²³ Письмо Балакиреву 23 июня 1859 г. (из Москвы). Пид, стр. 48—49.

²⁴ Письмо Балакиреву 13 января 1861 г. (из Москвы). Пид, стр. 65. Балакирев отрицательно отнесся к сближению Мусоргского с университетской молодежью, что послужило поводом их новой размолвки (см. об этом далее).

²⁵ О работе над Симфонией D-dur Мусоргский сообщал Балакиреву 16 января 1861 г. (Пид, стр. 67): «Скерцо готово, не достаёт только второго трио, которое сочиняется; Scherzo большое, симфоническое и посвящено (как и вся симфония) товариществу Среды нашего jour fixe» — т. е. балакиревскому кружку, который собирался по средам (позднее по субботам) для прослушивания и обсуждения новых музыкальных сочинений. Мысль о Симфонии D-dur не оставляла Мусоргского и позднее: в марте 1862 г. он занят был сочинением Andante и финального Allegro (см. его письма из села Волок — 11 и 31 марта 1862 г.; Пид, стр. 76—78). Однако каких-либо зримых следов этой работы не сохранилось.

²⁶ Шиловская (урожд. Вердеревская) Марья Васильевна (1830—1879) была женой богатого московского помещика С. Шиловского. Брала уроки пения у Даргомыжского, проявила большие способности и выдвинулась на артистическом поприще. После смерти С. Шиловского (1870) вышла замуж за А. Бегичева, начальника репертуара московских казенных театров. М. Шиловская, по воспоминаниям близко знавшего ее К. Вальца, «была очень талантливой особой. Артистка-любительница, певица с небольшим, но очень приятным голосом, она умела объединить вокруг себя всю музыкально-литературную Москву» (К. Вальц. Шестьдесят пять лет в театре. Л., 1928, стр. 38). Шиловская-Бегичева занималась и сочинительством. В 1863 г. у Ю. Грессера напечатан был ее романс на стихи Лермонтова «Расстались мы». В семидесятых годах П. Юргенсон издал сборник ее романсов на слова русских поэтов. См. Пид, стр. 43—44.

Образ М. Шиловской (Маша Зеленицкая) воспроизведен в «Итогах жизни» П. Ковалевского («Вестник Европы», 1883).

²⁷ Александр Петрович Опочинин (старший; 1805—1887) служил в Инженерном ведомстве начальником архива. Владимир Петрович (1810—1889) — контр-адмирал. А. П. Опочинину посвящены Мусоргским «Песнь старца», «Калистрат», «Царь Саул»; В. П. Опочинину — романс «Из слез моих выросло много».

²⁸ В. Стасов. Избр., том II, стр. 196.

²⁹ В. Стасов. Избр., том II, стр. 185.

³⁰ В Автобиографической записке Мусоргского эта пьеса упоминается под названием «Impromptu» (Пид, стр. 424). Оба варианта «Impromptu passionné» опубликованы в VIII томе Полного собр. соч. Мусоргского (М., 1939).

³¹ В. Белинский. Полное собр. соч., том X. М., 1956, стр. 319—320.

Роман Герцена «Кто виноват?» вышел в 1847 г.—приложением к журналу «Современник». Передовой общественностью был встречен восторженно. К концу пятидесятых годов интерес к нему не только не ослабел, но усилился. В литературно-критических статьях того времени вновь и вновь обсуждались проблемы, выдвинутые Герценом в романе «Кто виноват?».

Позднее М. Горький, характеризуя роман Герцена, писал: «Бельтов должен был или войти в кружок петрашевцев, или встать в ряды эмигрантов, только что начавших тогда поход на Европу...». О Любе Круциферской Горький заметил: «...это первая женщина в русской литературе, поступающая как человек сильный и самостоятельный» (М. Горький. История русской литературы. М., 1939, стр. 168 и 170).

³² Мусоргский несколько видоизменил вторую, седьмую и восьмую строки стихотворения Плещеева. Вторая строка у Мусоргского: «В дубраве ночью порой» — вместо плещеевской: «Ночью осенней, сырой»; последние две строки: «Только, склонясь над могилой, листья шумели всю ночь» — вместо: «Только луна на могилу грустно смотрела всю ночь».

Романс «Листья шумели уныло» посвящен русскому скульптору М. Микешину (1836—1896). Включен композитором в сборник «Юные годы». При жизни Мусоргского издан не был.

³³ Точная дата знакомства Мусоргского с Шевченко остается невыясненной. Возможно, что они встретились у известного русского скульптора Ф. П. Толстого, президента Академии художеств, в доме которого «сошелся» с Шевченко Балакирев, с глубокой симпатией отзывавшийся об украинском поэте. См. Переписку М. А. Балакирева с В. В. Стасовым, том I, стр. 50.

³⁴ «Искра» начала выходить в 1859 г. и быстро завоевала широкую популярность. «В журнале этом,—замечает М. Горький,—собралась компания самых резких и наиболее демократически настроенных людей того времени... ее сотрудники поставили себе целью «демократизацию прогрессивных идей», как выразился Н. Курочкин» (М. Горький. История русской литературы, стр. 216).

Напомним, что «Искра» остро откликалась и на злободневные темы музыкальной жизни. В работе журнала принимал участие Даргомыжский. Интересные данные об этом приводит М. Пекелис в статье «Рационалистические черты в жизни и творчестве Даргомыжского». СМ, 1934, № 12.

³⁵ Письмо Балакиреву 26 сентября 1860 г. Пид, стр. 58. Упоминаемый в письме хор из интродукции к «Эдипу» — *Andante b-moll* — не сохранился.

³⁶ Письмо Балакиреву 26 сентября 1860 г. Пид, стр. 58.

³⁷ В том же письме Балакиреву (26 сентября 1860 г.) Мусоргский сообщал: «Из мелких вещей написано: *Владыко дней моих*, которая, на мой взгляд, вышла совсем удовлетворительно, и *Kinder-Scherzo*, сильно понравившееся Гуссаковскому» (Пид, стр. 58). В авторских списках сочинений Мусоргского пьеса «Владыко дней моих» не значится.

³⁸ Н. Р. - Корсаков. *Летопись*, стр. 12. Тема Сонаты цитируется Римским-Корсаковым по памяти не совсем точно. Соната C-dur для фортепиано в четыре руки (обе части — *Allegro assai* и *Scherzo*) опубликована в VIII томе Полного собр. соч. Мусоргского (М.—Л., 1939).

³⁹ Пид, стр. 58.

2. НОВОЕ ВРЕМЯ

¹ История СССР, том II. М., 1940, стр. 386.

² В. И. Ленин. Пятидесятилетие падения крепостного права. Соч. (четвертое издание), том 17, стр. 65.

«После падения крепостного права,— пишет далее В. И. Ленин,— в России все быстрее и быстрее развивались города, росли фабрики и заводы, строились железные дороги. На смену крепостной России шла Россия капиталистическая» (там же, стр. 65—66).

³ В. И. Ленин. «Крестьянская реформа» и пролетарски-крестьянская революция. Соч., том 17, стр. 99.

⁴ Там же, стр. 96—98.

⁵ «Как декабристы разбудили Герцена,— писал В. И. Ленин,— так Герцен и его «Колокол» помогли пробуждению *разночинцев*, образованных представителей либеральной и демократической буржуазии, принадлежавших не к дворянству, а к чиновничеству, мещанству, купечеству, крестьянству». И далее: «Падение крепостного права вызвало появление разночинца, как главного, массового деятеля и освободительного движения вообще и демократической, бесцензурной печати в частности». Из прошлого рабочей печати в России. Соч., том 20, стр. 223—224.

⁶ В. И. Ленин. От какого наследства мы отказываемся? Соч., том 2, стр. 472. Отмечая характерные черты русских просветителей, составляющие «суть того, что у нас называют «наследством 60-х годов», В. И. Ленин подчеркивает, что «*ничего народнического в этом наследстве нет*» (там же).

⁷ И. Репин. Далекое близкое. М.—Л., 1949, стр. 152 и 158.

⁸ А. Герцен. Сочинения в девяти томах, том VIII. М., 1958, стр. 306.

⁹ Там же, стр. 357.

¹⁰ И. Репин. Далекое близкое, стр. 202.

¹¹ В письме А. М. Горькому 16 ноября 1909 г. См. В. И. Ленин. Соч., том 34, стр. 353.

¹² См. примеч. 5 к третьей главе I части.

¹³ Николай Николаевич Лодыженский (1843—1916), сблизившийся с кружком в 1867 г., работал на дипломатическом поприще. По воспоминаниям Н. Римского-Корсакова, это был «образованный человек, странный, увлекающийся и одаренный сильным, чисто лирическим композиторским талантом, недурно владевший фортепиано при исполнении собственных сочинений. Сочинения его состояли из огромного количества большею частью незаписанных импровизаций. Тут были и отдельные пьесы, и наработки симфоний, а также опера «Дмитрий Самозванец» (на несуществующее, но лишь предполагаемое либретто) и просто никуда не пристроенные музыкальные отрывки. Все это было, тем не менее, так изящно, красиво, выразительно и даже правильно, что тотчас же привлекло к нему наше общее внимание и расположение. Из сочинений его особенно восхищали нас: свадебная сцена Дмитрия с Мариной, а также solo с хором на лермонтовскую «Русалку». Все это так и осталось неоконченным (последствие российского дилетантизма), за исключением нескольких романсов, по настоянию моему и других отделанных и напечатанных впоследствии» (Н. Р.-Корсаков. Летопись, стр. 47).

Николай Владимирович Щербачев (1853—?) появился в кружке в начале семидесятых годов. Его творческое дарование (проявившееся в отличных романах и фортепианных пьесах, отчасти и в оркестровых сочинениях) высоко ценили Мусоргский и Стасов. Последний писал о нем: «Я же *секретно* про себя прямо ставлю Щербача этого (если только он не остановится) *третьим*, считая первыми двумя Мусорянина и *силача* Бородина» (см. Пид, стр. 284).

¹⁴ В. Стасов. Избр., том II, стр. 180—181.

¹⁵ Н. Р.-Корсаков. Летопись, стр. 17 и след.

¹⁶ В. Стасов. Избр., том III, стр. 77.

¹⁷ А. Серов. Избр., том II, стр. 169.

¹⁸ В. Стасов. Избр., том III, стр. 76.

¹⁹ Последние годы жизни и кончина М. И. Глинки (Воспоминания Л. Шестаковой). См. М. И. Глинка. Записки. М.—Л., 1930, стр. 404—405.

²⁰ Русское музыкальное общество, впоследствии получившее титул «императорского» (ИРМО), учреждено было осенью 1859 г. при поддержке «покровительницы муз» вел. кн. Елены Павловны. Учредителями-директорами РМО были А. Рубинштейн, В. Кологривов, Д. Каншин, Дм. Стасов, Матв. Вьельгорский.

²¹ В. Белинский. Полное собр. соч., том X, стр. 20.

²² Б. Асафьев (Игорь Глебов). Русская музыка от начала XIX столетия. М.—Л., 1930, стр. 176.

²³ «Воспитанный на рутинно-немецкой школе, он не признавал ничего, что сколько-нибудь выходило из рамок этой школы, в том числе и самостоятельной русской музыки. Поэтому избранное им направление не могло не встретить самого энергичного протеста со стороны кружка молодых русских композиторов, последователей Глинки, сторонников национальной музыки и новейшего прогрессивного движения на западе, выразившегося в сочинениях Шумана, Листа и Берлиоза»,— писал С. Ляпунов. (См. его предисловие к Переписке М. А. Балакирева с П. И. Чайковским; изд. Ю. Г. Циммермана, стр. 2) .

²⁴ В статье «Голос из Московского музыкального мира» («Современная летопись», № 16, 4 мая 1869 г.). Высоко оценивая творческую и музыкально-общественную деятельность Балакирева, Чайковский в этой статье, между прочим, писал: «Но каково было удивление этой самой публики, когда она вскоре узнала, что вышеупомянутая просвещенная дирекция [РМО] почему-то находит деятельность г. Балакирева совершенно бесполезною, даже вредною, и что в капельмейстеры приглашен некто *еще незапятнанный запрещенною нашими просветителями склонностью к национальной музыке*». См. Музыкальные фельетоны и заметки П. И. Чайковского. М., 1898, стр. 6 и 7 (подчеркнуто мною.— Г. Х.).

²⁵ В письме Чайковскому 4 октября 1869 г. Балакирев общал: «Другая новость очень курьезная: Рыбасов желал сыграть в конц. Музык. Общества 1-й концерт Листа, но N... объявил ему, что таких вещей исполнять нельзя. Рыбасов очень удивлялся и говорил, что эта музыка играется повсюду... на что N... сказал: «Я не могу этого допустить, так как В[еликая] К[нягиня] приказала мне *вырвать с корнем* прежнее направление» (Переписка М. А. Балакирева с П. И. Чайковским, стр. 38—39).

²⁶ См. выше, примеч. 24.

²⁷ Письма А. Серова М. Балакиреву (1856—1859), впервые опубликованные в 1953 г. (СМ, № 5),— живое свидетельство общих идейных интересов и творческой дружбы, которая связывала Серова, Стасова, Балакирева и Кюи в тот ранний период формирования кружка.

²⁸ Н. Компанейский. К новым берегам. РМГ, 1906, № 11, стр. 275.

²⁹ «Консерваторский композитор г. Чайковский совсем слаб,— писал тогда Ц. Кюи.— Правда, что его сочинение (кантата) написано в самых неблагоприятных обстоятельствах: по заказу, к данному сроку, на данную тему и при соблюдении известных форм. Но все-таки если бы у него было дарование, то оно хоть где-нибудь прорвало консерваторские оковы...» («СПб. ведомости», 24 марта 1866 г.).

³⁰ Н. Р. - Корсаков. Летопись, стр. 46.

³¹ См. Переписку М. А. Балакирева с П. И. Чайковским, стр. 56 (письмо Балакирева 23 февраля 1870 г.).

³² А. Луначарский. Русская литература. Избранные статьи. М., 1947, стр. 71.

³³ Н. Р.-Корсаков. Летопись, стр. 54—55.

³⁴ Рассказывая о некоторых «мистических похождениях» Балакирева в то время, Н. Римский-Корсаков замечает: «Не веровавший в бога Балакирев уверовал в чорта. Чорт сделал то, что он уверовал впоследствии и в бога...» (Н. Р.-Корсаков. Летопись, стр. 64).

³⁵ См. Переписку М. А. Балакирева с П. И. Чайковским, стр. 58 (сноска).

3. В КРУЖКЕ, В «КОММУНЕ» И НАЕДИНЕ С САМИМ СОБОЙ

¹ В. И. Ленин. Памяти Герцена. Соч., том 18, стр. 15.

² Письмо М. Балакиреву 11 марта 1862 г. из с. Волок (Холмского уезда, Псковской губ.), где Мусоргский останавливался в доме дальней родственницы своей Н. Е. Кушелевой. Пид, стр. 76.

³ «Ретирадную атмосферу» быта и нравов «помещиков-плантаторов» Мусоргский едко высмеял в письме к Ц. Кюи (22 июня 1863 г.).

⁴ Письмо Балакиреву 10 июня 1863 г. Пид, стр. 90.

⁵ В статье «Народное дело». См. Н. Добролюбов. Избранные философские сочинения, том II. М., 1946, стр. 165 и 176.

⁶ Письмо Л. Шестаковой 30 июля 1868 г. Пид, стр. 142.

⁷ Письмо Ц. Кюи 15 августа 1868 г. из с. Шилово. Пид, стр. 150.

⁸ «Д. В. Стасов не раз нам сообщал,—пишет А. Римский-Корсаков,—что из всех русских композиторов Мусоргский особенно отличался любознательностью, начитанностью и живым интересом ко всем отраслям знания: читал и по истории, и по естественным наукам, и по астрономии, по литературам иностранным, не говоря о русской, и потому беседы с ним были необыкновенно интересны и содержательны, при крайней своеобразности его собственных мыслей и оригинальности отношения к прочитанному и ко всем явлениям жизни». Пид, стр. 234.

⁹ Письмо Балакиреву 31 марта 1862 г. из с. Волок. Пид, стр. 78.

¹⁰ Письмо В. Стасову 18 октября 1872 г. Пид, стр. 232.

¹¹ Письмо Балакиреву 13 января 1861 г. Пид, стр. 65. О поездках Мусоргского в Москву говорилось в главе «Накануне». «Иерихоном» в шутку называли балакиревцы старую Москву.

¹² Речь идет о Симфонии D-dur; см. примеч. 25 к главе «Накануне».

¹³ Письмо Балакиреву 19 января 1861 г. Пид, стр. 70. Об упоминаемых в письме товарищах Мусоргского — Устимовиче, Шукареве и других «бывших студентах» — более подробных сведений, чем те, которые сообщает Мусоргский, не сохранилось.

¹⁴ Н. Р. - Корсаков. Летопись, стр. 20.

¹⁵ Н. Р. - Корсаков. Летопись, стр. 37. Характеризуя отношения, установившиеся внутри кружка, Н. Римский-Корсаков заметил, что Балакирев и Кюи «чувствовали себя, каждый по-своему, зрелыми и *большими*. Бородин же, Мусоргский и я — мы были незрелыми и *маленькими*» (там же).

¹⁶ В. Стасов. Избр., том II, стр. 171.

¹⁷ Глинка. Литературное наследие, том II. Письма и документы. Л., 1953, стр. 636.

¹⁸ Письмо Балакиреву 11 марта 1862 г. из с. Волок. Пид, стр. 76.

¹⁹ «*Ликую за удавшиеся концерты и здравия желаю ново-рожденной школе!*» — писал Мусоргский Балакиреву 28 апреля 1862 г. из с. Волок. Пид, стр. 81.

²⁰ С. Фортунато. Мои далекие воспоминания о М. П. Мусоргском. Опубликовано в сб. *Мусоргский*, стр. 140. Отмеченное С. Фортунато «свойство натуры» Мусоргского подтверждается и другими его современниками. В частности, Н. Компанейский в цит. работе о Мусоргском говорит: «Он никогда не высказывал оскорбительных мнений даже о тех людях, которые того заслуживали, хотя острил незлобно над всеми смешными» («К новым берегам», РМГ, 1906, № 18, стр. 461).

²¹ Письмо Балакиреву 28 апреля 1862 г. Пид, стр. 81.

²² Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым, том I, стр. 182.

²³ Там же, стр. 193 (письмо Балакирева 3 июня 1863 г.).

²⁴ Мусоргский имеет в виду здесь большой фугированный хор первого акта «Юдифи» («Наши муки, наши беды час от часу злее...»).

²⁵ А. Серов. Спонтини и его музыка. Избр., том I, стр. 373. В этой большой статье Серов обосновал принципы реализма оперы — музыкальной драмы, которые развивал и впоследствии.

²⁶ Письмо Тургенева Полине Виардо 6/18 января 1864 г. Цит. в РМГ, 1906, № 31—32, стр. 701—702.

²⁷ См. разбор «Юдифи» в письме Мусоргского Балакиреву 10 июня 1863 г. Пид, стр. 85—90.

²⁸ Письмо Ц. Кюи 22 июня 1863 г. из Торопца. Пид, стр. 93—94.

²⁹ В том же письме. Пид, стр. 94—95.

³⁰ В. Стасов. Избр., том II, стр. 171.

³¹ Там же, стр. 173. Товарищеское «сожитие» Мусоргского с друзьями в «коммуне» продолжалось не три года, а два с небольшим: поздней осенью 1865 г. Мусоргский серьезно заболел и был перевезен на квартиру брата Филарета.

³² См. статью К. Чуковского «История Слепцовой коммуны» — в его сборнике «Люди и книги». М., 1960, стр. 237.

³³ И. Репин. Далекое близкое, стр. 204.

³⁴ Н. Чернышевский. Что делать? Из рассказов о новых людях. Л., 1947, стр. 322 и 402.

³⁵ 27 апреля 1863 г. Балакирев писал Стасову: «...мне с Вами нужно потолковать обо многом, об 2-й части романа Чернышевского (я просто в восторге)...» (Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым, том I, стр. 178). Это увлечение Балакирева прошло бесследно.

³⁶ О товарищах Мусоргского, составивших кружок-комму-ну, мы знаем очень мало. Известно все же, что Ник. Левашев (или Левашов), один из однокашников Мусоргского в гвардейской школе, увлекался музыкою и одно время брал уроки у Балакирева. В 1859 г., как уже упоминалось, Мусоргский посвятил Н. Левашеву свою фортепианную пьесу «Детские игры — уголки» («Ein Kinderscherz»). С братьями Логиновыми, еще студентами, Мусоргский познакомился не позднее 1860 г. в семье неких Селивачевых. Он был особенно дружен с Вяч. Логиновым, отличавшимся музыкальной одаренностью. Ему посвящены: песня Мусоргского «Дуют ветры, ветры буйные» и фортепианная пьеса «Дума», написанная на тему В. Логинова. О Ник. Лобковском сведений не сохранилось.

³⁷ Так, среди участников литературно-музыкального вечера, устроенного в «коммуне» В. Слепцова в декабре 1863 г., были А. Серов и жена его В. Серова, исполнившие в четыре руки увертюру Лигольфа «Робеспьер». Факт этот упоминается в цит. статье К. Чуковского (стр. 262).

³⁸ Н. Шелгунов. Воспоминания. М.—Пг., 1923, стр. 163.

³⁹ Эту мысль о назначении искусства Л. Толстой назвал «великим словом Чернышевского».

⁴⁰ Пид, стр. 424 (Автобиографическая записка).

⁴¹ Письмо В. Стасову 7 августа 1875 г. Пид, стр. 322.

⁴² Письмо П. Стасовой 26 июля 1873 г. Пид, стр. 265.

⁴³ Письмо А. Голенищеву-Кутузову 29 июня 1873 г. СМ, 1939, № 4, стр. 64.

⁴⁴ Письмо А. Голенищеву-Кутузову 22 июля 1873 г. Там же, стр. 65.

4. «САЛАМБО»

¹ «Царь Саул» Мусоргского написан, как известно, на стихи Байрона в русском переводе П. Козлова.

² В. Стасов. Избр., том II, стр. 174.

³ «Не борьба между Римом и Карфагеном за мировое господство, а беспощадная борьба между имущими и неимущими, богатыми и бедными, между вознесенными на вершины власти и богатства и обездоленными — вот что привлекало внимание Флобера как самое интересное и значительное в кровавой драме, разыгравшейся в III веке до нашей эры. Самый выбор

сюжета был подсказан непрерывными и мучительными раздумьями писателя над событиями революции 1848 года», — замечает А. Иващенко в предисловии к роману «Саламбо» (М., 1961, стр. 18).

⁴ В. Стасов ошибается, утверждая, что «последний отрывок» оперы «был написан в декабре 1864 года, и с тех пор Мусоргский более не продолжал ее» (Избр., том II, стр. 176). Хор жриц из четвертого действия оперы «Что так печальна и грустишь о чем, Саламбо?» записан Мусоргским 8 февраля 1866 г., «Боевая песнь ливийцев» — 10 апреля 1866 г. (партитура — 17 июня того же года).

⁵ Клавир неоконченной оперы «Саламбо» (под ред. П. Ламма) составляет IV том Полного собр. соч. Мусоргского М.—Л., 1939).

В характеристике сюжетно-сценического развития оперы мы пользуемся также новым изданием романа Флобера «Саламбо».

⁶ «Это — тот самый характерный мотив, которым (в едва измененном виде) воспользовался Римский-Корсаков в своем «Золотом петушке» («мелодия Мусоргского» в танцах 2-го акта), — заметил В. Каратыгин. См. его статью о «Саламбо» Мусоргского в журнале «Аполлон», 1909, № 2, стр. 41.

⁷ См. клавир «Саламбо», стр. 106.

⁸ В. Стасов. Избр., том II, стр. 176.

⁹ Пид, стр. 86.

¹⁰ В. Каратыгин. «Саламбо» Мусоргского. «Аполлон», 1909, № 2, стр. 43—44.

¹¹ И данная сцена, и сцены второго действия оперы решительно оспаривают утверждение В. Стасова, будто Саламбо — «довольно пассивная и инертная в развитии сюжета» (Избр., том II, стр. 175).

¹² См. клавир «Саламбо», стр. 172.

¹³ Музыка этого эпизода использована Мусоргским в сцене Боярской думы — рассказ Шуйского о галлюцинациях царя Бориса (в четвертом действии «Бориса Годунова»).

¹⁴ В. Белинский охарактеризовал «Песнь пленного ирокезца» как «высокий образец благородной силы в чувстве и выражении» (Полное собр. соч., том VI. М., 1955, стр. 149).

Мусоргский использовал начальные строки стихотворения А. Полежаева (написанного в 1828 г.), видоизменив авторский текст. Приводим для сравнения оригинал (А. Полежаев. Стихотворения. М.—Л., 1933, стр. 154):

Я умру! На позор палачам
Беззащитное тело отдам!
Равнодушно они
Для забавы детей
Отдирать от костей
Станут жилы мои!

Обругают, убьют
 И мой труп разорвут!
 Но стерплю! Не скажу ничего,
 Не наморщусь чела моего!
 И, как дуб вековой,
 Неподвижный от стрел,
 Неподвижен и смел,
 Встречу миг роковой...

¹⁵ А. Майков. Приговор (Легенда о Констанцском соборе). Избранное. Л., 1952.

В автографе Мусоргского ошибочно указано, что текст для «объявления приговора» заимствован «из Гейне» (см. клавир «Саламбо», стр. 193); эта ошибка повторена в биографии Мусоргского, написанной В. Стасовым (Избр., том II, стр. 175).

¹⁶ И. Кубиков. Мусоргский и Флобер. К истории либретто оперы «Саламбо». СМ, 1939, № 4, стр. 54.

¹⁷ См. клавир «Саламбо», стр. 199.

¹⁸ Н. Римский-Корсаков, любивший этот хор, в 1883 г. оркестровал его (в собственной редакции); издан у Бесселя в 1884 г.

¹⁹ Этому хору, сочиненному, очевидно, значительно ранее (главная тема и характерные мотивы Боевой песни ливийцев звучат почти во всех сценах оперы), Мусоргский придавал особое значение и неоднократно перерабатывал его. 20 апреля 1866 г. он писал Балакиреву: «...известите меня, когда я могу застать Вас дома; — давно не видались, — и потолковать с Вами хочется о всяких материях да показать Вам новую штучку (боевая песнь Ливийцев) из моей Саламбо — мужской хор на известную Вам тему с вариантом à la Georgienne [на грузинский лад]». Пид, стр. 104.

²⁰ Н. Р. - Корсаков. Летопись, стр. 40.

²¹ В. Каратыгин. «Саламбо» Мусоргского. «Аполлон», 1909, № 2, стр. 46.

²² Н. Компанейский. К новым берегам. РМГ, 1906, № 12, стр. 300. Приведенный в статье разговор с Мусоргским относится к началу семидесятых годов.

5. ДИАЛЕКТИКА ДУШИ

¹ Мусоргский был зачислен на службу в Главное инженерное управление ранее — 1 декабря 1863 г.

² Музыкально-критическая деятельность Ц. Кюи началась 8 марта 1864 г. в «СПб. ведомостях», где он подписывал свои фельетоны и заметки тремя звездочками.

³ В автографе Мусоргского, вслед за названием дуэта указано: «Canto popolare toscano. Musica di Gordigiani. L'arrangemento a due voci di Modesto Mussorgski. L'arrangemento e dedicato al signor Wold. Grotskii» («Тосканская народная песня.

Музыка Гордиджанини. Переложение на два голоса Модеста Мусоргского. Переложение посвящается Влад. Гродскому»).

⁴ Образно-тематическая связь в развитии показывает и качественные различия. Заметим, что музыка хора русской волиницы освобождена от контраста, создающего ощущение тревожной напряженности. Тема вокальной партии («Расходилась, разгулялась...») сливается с оркестровым движением в могучем стихийном порыве. Это не предбурье, а уже сама буря.

⁵ Характеристика, данная В. Стасовым. См. Избр., том II, стр. 177.

⁶ Б. Асафьев верно замечает, что «Мусоргский всегда приближался с большим внутренним трепетом к раскрытию тайных им в душе лирических волнений, словно не желая их обнажать...». См. Б. Асафьев. Избр., том III, стр. 131.

⁷ Романс «Ночь» в первой редакции записан Мусоргским 10 апреля 1864 г. (дата в автографе). Второй вариант романса-фантазии возник, по-видимому, вскоре после первого (в автографе новой композиции указан только год: 1864). Вот текст «Ночи» в «свободной обработке» Мусоргского:

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 всей силы чар волшебной неги и забвенья...

Во тьме ночной, в полночный час, твои глаза блистают предо мной.

Мне улыбаются, и звуки, звуки слышу я:

мой друг, мой нежный друг! люблю тебя, твоя, твоя...

⁸ Стихотворение Некрасова «Калистрат» впервые напечатано в сентябрьской книжке журнала «Современник» за 1863 г. Песня Мусоргского на слова Некрасова озаглавлена в автографе (первая редакция): «Калистратушка (с оркестром). *Этюд в народном стиле*». Посвящена А. П. Опочинину. Дата записи — 22 мая 1864 г. С.-Петербург. Вторая редакция (незначительно отличающаяся от первой) сделана композитором летом того же года в Новой Деревне. Пьеса издана была лишь в 1883 г. (под ред. Н. Римского-Корсакова). Намерение Мусоргского оркестровать «Калистрата» осталось невыполненным.

⁹ В Записке, составленной для Л. Шестаковой. ПИД, стр. 194.

¹⁰ В. Белинский. О русской повести и повестях г. Гоголя. (Полное собр. соч., том I. М., 1953, стр. 297).

¹¹ У Некрасова: «Нет богаче, нет пригожее...». Здесь и в некоторых других эпизодах песни Мусоргский видоизменяет текст поэта.

¹² Под «двумя романсами» Мусоргского тут имеются в виду «Дуют ветры» и «Ночь».

¹³ Ц. Кюи. Избранные письма, стр. 63.

¹⁴ В сцене поднесения Ольгой чарки царю Ивану. См. клир «Псковитянки», второе действие, вторая картина, Allegretto, 2/4, C-dur.

¹⁵ Н. Р. - Корсаков. Летопись, стр. 45. Упоминаемые здесь еврейские хоры Мусоргского — «Поражение Сеннахериба» (1867, из «Еврейских мелодий» Байрона) и «Иисус Навин» (1874—1875, переработка Боевой песни ливийцев из «Саламбо»). Цитируемый отрывок Летописи записан был Римским-Кореаковым летом 1893 г., т. е. через двенадцать лет после смерти Мусоргского.

¹⁶ Так стало принятым думать «по традиции», которая, впрочем, имела некоторые основания: подавляющее большинство произведений ранней вокальной лирики Мусоргского долгое время оставалось неизвестным. Вот факты.

Из семнадцати романсов и песен (не считая дуэта), вошедших в сборник «Юные годы», только четыре увидели свет при жизни композитора («Отчего, скажи, душа девица», «Царь Саул», «Ночь», Колыбельная — «Сти, усни, крестьянский сын»).

«Калистрат» был напечатан в 1883 г.

«Где ты, звездочка?», «Листья шумели уныло», «Дуют ветры», «Песнь старца», «Желание» впервые опубликованы в 1911 г.

«Молитва», «Что вам слова любви», «Но если бы с тобою я встретиться могла», «Малютка», «Отверженная» — лишь в 1923 г., а романс «Из слез моих» — в 1931.

Широкая аудитория, к сожалению, еще и ныне мало знакома с лучшими образцами ранней вокальной лирики Мусоргского.

¹⁷ В письме Некрасову 5 ноября 1856 г.

¹⁸ Письмо В. Никольскому 28 июня 1870 г. ПИД, стр. 168.

¹⁹ В. Белинский. Полное собр. соч., том IX. М., 1955, стр. 121—122.

²⁰ Колыбельная «Баю, баю, мил внученочек. Ты спи, усни, крестьянский сын» — одна из драгоценных фольклорных находок А. Островского; по свидетельству его помощника-секретаря Н. Кропачева, эту колыбельную Островский «подслушал» в Костромской губ. (см. сб. «Островский и русские композиторы». М.—Л., 1937, стр. 27). В пьесе «Воевода» колыбельная старой крестьянки использована драматургом как «бытовой фон» для сцены тревожных снов Нечая Шалыгина (действие четвертое, явление третье).

²¹ Обе редакции Колыбельной опубликованы в сборнике «Юные годы».

²² Гольц-Миллер Иван Иванович (1842—1871) — талантливый поэт некрасовской школы, активный участник революционного движения начала шестидесятых годов, один из авторов прокламации «Молодая Россия». В 1861 г. был арестован, затем сослан. Всю свою недолгую жизнь подвергался преследованиям. Широкую известность получило стихотворение Гольц-Миллера «Слушай», положившее начало популярной народвольческой песне

Стихотворение «Отверженная» напечатано было в августовской книжке «Современника» за 1864 г.— под инициалами *Ив. Г. М.* Так оно воспроизведено и в автографе романа Мусоргского, сочиненного (точней — записанного) композитором 5 июня 1865 г.

²³ Записка Балакиреву, конец марта 1864 г. Пид, стр. 97.

²⁴ «Нервное раздражение начинает разыгрываться во мне довольно настойчиво и заставляет обратить на себя мое внимание», — сообщал Мусоргский Балакиреву в январе 1864 г. Пид, стр. 97.

²⁵ Письмо Балакиреву 26 сентября 1860 г. Пид, стр. 58. Г. Менгден (1836—1902) — товарищ Мусоргского по Школе гвардейских подпрапорщиков. Драма Менгдена «Ведьма» не сохранилась.

²⁶ Записка Балакиреву 20 апреля 1866 г. Пид, стр. 104.

²⁷ См. Полное собр. соч. Мусоргского, том V, вып. 3. М., 1933. (стр. 5—8 и 9—12). Здесь, между прочим, ошибочно указано, что романс «Желание» написан на слова Гейне *в русском переводе М. И. Михайлова*. В действительности же данный перевод стихотворения Гейне принадлежит Л. Мею.

Романс «Желание» впервые издан (через тридцать лет после смерти композитора) В. Бесселем под ред. В. Каратыгина (СПб., 1911).

²⁸ В. Стасов. Избр., том II, стр. 185 (сноска).

²⁹ Романс «Из слез моих выросло много» записан Мусоргским в Павловске 1 сентября 1866 г. (дата в автографе). Долгое время этот романс оставался неизвестным. Впервые опубликован в 3-м выпуске V тома Полного собр. соч. Мусоргского (М., 1933).

³⁰ Н. Р. - Корсаков. Летопись, стр. 51.

³¹ В. Стасов. Избр., том II, стр. 184.

³² Письмо Л. Шестаковой 30 июля 1868 г. Пид, стр. 142. Под упомянутым в письме сочинением *Ребенок* имеется в виду пьеса «С няней» (или «Ребенок с няней») — из вокального цикла Мусоргского «Детская».

³³ Применяя принцип непрерывного, нерасчлененного движения-развития музыкальной речи, Мусоргский сохраняет «остов» простой трехчастной песенной формы. В пьесе можно выделить: экспозицию (C-dur, тт. 1—12), своеобразную разработку (с характерным отклонением в эолийский c-moll, тт. 13—38) и репризу с маленькой кодой (C-dur, тт. 39—52).

³⁴ В цит. работе о Мусоргском Н. Компанейский сообщает: «Помню, когда принес я показать эту картину [«Светик Савишну»] А. Н. Серову, он быстро просмотрел ее насмешливо... «А! это знаменитое поражение Сенахерима. Ну, покажите, спойте». В молодости я был певец и следил так внимательно за вокальною литературою, что меня называли всесветным репертуаром. Когда я кончил петь, А. Н. долго молчал, как бы сконфуженный или опасаясь высказать мнение, могущее поколебать авторитет критика, и, наконец, быстро проговорил: «ужасная сцена! Это Шекспир в музыке, жаль только, что пером плохо владеет». РМГ, 1906, № 14—15, стр. 364—365.

³⁵ «Гайдамаки» — в полном русском переводе А. Твардовского. См. Т. Шевченко. Кобзарь. М., 1939, стр. 116.

³⁶ Сохранилось три клавирных автографа вокальной пьесы-сцены «Гопак», в подзаголовке названной «Кобзарь». В автографе, датированном 31 августа 1866 г., вокальная партия нотирована в басовом ключе.

³⁷ Пид, стр. 105. В новой редакции Песнь Ярёмы — «На Днепре» (в подзаголовке: «Мое путешествие по России») записана Мусоргским 23 декабря 1879 г. (дата в автографе). О знакомстве Мусоргского с Шевченко см. в главе «Накануне».

³⁸ Запись мелодии «Залетная чайка» (украинская народная песня) опубликована в 10-м выпуске V тома Полного собр. соч. Мусоргского (Записи народных песен, черновые наброски и другие материалы). М.—Л., 1939, стр. 35.

³⁹ См. коллективное письмо друзей Балакиреву в Прагу 9/21 января 1867 г. и комментарий А. Римского-Корсакова. Пид, стр. 107—109. Краткие биографические сведения о В. Никольском — там же, стр. 126—127.

⁴⁰ Надпись сделана позднее — Мусоргский познакомился и сблизился с поэтом А. Голенищевым-Кутузовым в начале семидесятых годов. Печатный экземпляр пьесы, подаренный автором А. Голенищеву-Кутузову, хранится в Центральном театральном музее им. А. Бахрушина в Москве.

⁴¹ Письмо А. Голенищеву-Кутузову 10 ноября 1877 г. См., 1939, № 4, стр. 80.

⁴² В. Стасов. Избр., том II, стр. 144.

⁴³ Письмо В. Стасову 18 августа 1870 г. Пид, стр. 180—181.

⁴⁴ В. Стасов. Избр., том II, стр. 178.

⁴⁵ В. Белинский. Полное собр. соч., том IV. М., 1954, стр. 521.

⁴⁶ В байроновском «Поражении Сеннахериба» шесть строф. Приведем для сравнения первые три строфы оригинала, использованные Мусоргским (перевод Ал. Толстого):

Ассирияне шли, как на стадо волки,
В багреце их и в злате сияли полки,
И без счета их копы сверкали окрест,
Как в волнах галилейских мерцание звезд.

Словно листья дубравные в летние дни,
Еще вечером так красовались они;
Словно листья дубравные в вихре зимы,
Их к рассвету лежали рассеяны тьмы.

Ангел смерти лишь на ветер крылья простер
Идохнул им в лицо,— и померкнул их взор,
И на мутные очи пал сон без конца,
И лишь раз поднялись и остыли сердца.

⁴⁷ См. Ц. Кюи. Избр. статьи, стр. 91—92.

⁴⁸ Б. Асафьев. Избр., том III, стр. 40.

⁴⁹ Читатель может сравнить авторские редакции хора «Поражение Сеннахериба» (клавир) — они опубликованы в VI томе Полного собр. соч. Мусоргского (М.— Л., 1939).

⁵⁰ Собственные слова Мусоргского — см. его письмо П. Стасовой 23 июля 1873 г. Пид, стр. 257.

⁵¹ Письмо Н. Римскому-Корсакову 5 июля 1867 г. Пид, стр. 120—122.

Упоминаемая в письме книжка М. Хотинского «Чародейство и таинственные явления в новейшее время» вышла в 1866 г. (изд. Е. Ахматовой, СПб.).

Гунгария — «Hungaria», симфоническая поэма Листа.

«Химическая гамма», т. е. хроматическая гамма (одно из шуточных выражений на условном языке Мусоргского).

«...на столбцах Корша впоследствии деликатная отеческая ругань от Цезаря Модиньке» — иронический намек на статьи Цезаря Кюи в газете «СПб. ведомости» (редактором которой был В. Корш).

⁵² Письмо В. Никольскому 12 июля 1867 г. Пид, стр. 124—126.

⁵³ Игорь Глебов (Б. Асафьев). Музыкально-эстетические воззрения Мусоргского. Сб. *Мусоргский*, стр. 45.

⁵⁴ Письмо Балакиреву 24 сентября 1867 г. из мызы Минкино, где Мусоргский оставался и осенью, ввиду материальных затруднений: 28 апреля 1867 г. он был отчислен за штат Главного инженерного управления. В цитируемом письме он сообщает Балакиреву: «недочет лишает меня возможности с Октября начала (как я хотел) поселиться в Питере, а повелевает пропустить этот месяц в Питерском бюджете». Пид, стр. 132—133.

⁵⁵ Это письмо Римскому-Корсакову (начало письма с датой не сохранилось) последовало вскоре после приведенного выше письма Балакиреву. Пид, стр. 135.

...à la Liszt «divina comedia», т. е. наподобие «Божественной комедии» Листа (имеется в виду его «Симфония к «Божественной комедии» Данте» — Eine Symphonie zu Dantes «Divina Commedia», 1856).

⁵⁶ Написанная Мусоргским музыка к этой сцене «Млады» (переработка «Ивановой ночи») не сохранилась.

⁵⁷ Симфоническая фантазия «Иванова ночь на Лысой горе» впервые прозвучала через пять лет после смерти автора — 15 октября 1886 г. — в свободной оркестровой обработке Н. Римского-Корсакова и под его управлением; «вещь эта, — писал он, — данная мною в первом концерте, удалась как нельзя более и возбудила дружный bis» (Летопись, стр. 160).

⁵⁸ «Готова партитура Intermezzo (h-moll, что была фортепьянная штука без середины), — писал Мусоргский Римскому-Корсакову 15 июля 1867 г., — середина сделана в E-dur в характере трио в скерцо 9-й симфонии [Бетховена]; разумеется с пиццикатами скрипок в легком жовиальном роде инструментовки... — Пьеса эта есть не что иное, как дань немцам, и посвятил я ее Бордину». Пид, стр. 128.

⁵⁹ В том же письме Римскому-Корсакову (15 июля 1867 г.). ПИД, стр. 128—129.

⁶⁰ В начале августа, живя на мызе Минкино, Мусоргский сделал «для Опочининских Суббот» ряд фортепианных переложений бетховенских квартетов: *Presto* из Квартета *cis-moll* (ор. 131), *Scherzo* из Квартета *F-dur* (ор. 135), *Lento* из того же Квартета, *Scherzo* из Квартета *e-moll* (ор. 59). Переложения *Scherzo* и *Lento* из *F-dur*'ного Квартета посвящены Н. Опочининой.

⁶¹ Рецензия А. Фаминцына «Новые русские романсы» в № 13 газеты «Музыкальный сезон» за 1870 г. Цит. в книге А. Орловой «Труды и дни М. П. Мусоргского (Летопись жизни и творчества)». М., 1963, стр. 183.

⁶² Письмо Римскому-Корсакову, 1867 г., конец сентября. ПИД, стр. 136.

⁶³ Письмо Балакиреву 24 сентября 1867 г. ПИД, стр. 132—133.

⁶⁴ Берлиоз приехал в Петербург в начале ноября 1867 г. (через двадцать лет после первого своего посещения России, в 1847 г.). Он пробыл в Петербурге около трех месяцев (до февраля 1868 г.) и дал здесь шесть концертов; исполнялись произведения Бетховена, Глюка, Вебера и Берлиоза.

В. Стасов утверждает, что «во время пребывания своего в Петербурге Берлиоз очень часто виделся со всеми музыкантами новой русской музыкальной школы» («Лист, Шуман и Берлиоз в России». Изд. РМГ, стр. 99).

Н. Римский-Корсаков свидетельствует иное: «О знакомстве моем, Мусоргского и Бородина с Берлиозом не было и речи. Стеснялся ли Балакирев испросить у Берлиоза разрешения представить нас, чувствуя его полнейшее равнодушие к этому предмету, или сам Берлиоз просил его уволить от знакомства с подающими надежды молодыми русскими композиторами,—сказать не могу, помню только, что мы сами на это знакомство не напрашивались и не заводили с Балакиревым об этом речи» (Летопись, стр. 50).

⁶⁵ Письмо Римскому-Корсакову 15 июля 1867 г. ПИД, стр. 130.

Еще в 1861 г. В. Стасов указал Балакиреву на благодарный для музыки сюжет былины «Садко». Балакирев, очевидно, рекомендовал этот сюжет Мусоргскому, от которого он перешел к Римскому-Корсакову.

⁶⁶ Н. Р. - К о р с а к о в. Летопись, стр. 62.

«Классик» был записан Мусоргским в двух вариантах 30 декабря 1867 г. (дата в обоих автографах). Посвящен Н. Опочининой. Второй вариант был напечатан весной 1870 г. в типографии Э. Аригольда («собственность автора»). Позднее переиздан В. Бесселем. В этом варианте пьесы примечание Мусоргского гласит: «По поводу некоторых музыкальных статей г-на Фаминцына. В Записке для Л. Шестаковой «Классик» отмечается Мусоргским как «начало музыкальных памфлетов» (ПИД, стр. 194).

⁶⁷ Ц. К ю и. Избр. статьи, стр. 293.

⁶⁸ Б. Асафьев. Избр., том IV, стр. 95. В приведенном отрывке (из статьи «О русской природе и русской музыке») Б. Асафьев цитирует стихотворение Кольцова, текст которого Мусоргский, в соответствии со своим замыслом, сократил и видоизменил. Две строфы стихотворения, процитированные Б. Асафьевым, в песне Мусоргского изложены иначе:

Не забыть мне никогда,
Как она вздыхала!
Как с улыбкою любви
Робко отвечала,
Из кувшина в забыты
Воду проливала.

Песня «По-над Доном сад цветет» впервые издана лишь после смерти композитора, в 1883 г.— под ред. Н. Римского-Корсакова (В. Бессель, СПб). Оригинальная, авторская редакция этой песни опубликована в 4-м выпуске V тома Полного собр. соч. Мусоргского (М., 1931).

6. РУБИКОН

¹ О Н. Лодыженском — см. примеч. 13 к главе «Новое время».

² В рецензии на уже упомянутый Славянский концерт, опубликованной в «СПб. ведомостях» 13 мая 1867 г. (№ 130), В. Стасов писал: «Кончим наши заметки желанием: дай бог, чтобы наши славянские гости... навсегда сохранили воспоминание о том, сколько поэзии, чувства, таланта и умения есть у маленькой, но уже могучей кучки русских музыкантов» (В. Стасов. Избр., том I, стр. 173). Характерно, что Римский-Корсаков по этому поводу заметил, что Стасов «бестактно обозвал» кружок «могучей кучкой» (см. Летопись, стр. 62).

О том, что прозвище *Могучая кучка* возникло по инициативе Серова, сам же Стасов рассказал впоследствии в своих очерках «Искусство XIX века» (Избр., том III, стр. 725).

³ Так сообщал Даргомыжский в письме Л. Кармалиной 17 июля 1866 г. о замысле «Каменного гостя».

⁴ Н. Р.-Корсаков. Летопись, стр. 52.

⁵ Отрывок из воспоминаний Н. Римской-Корсаковой (Пургольд) о Мусоргском, начатых в 1910 г. См. Пид, стр. 159—160. Ср. также выдержки из ее Дневника, характеризующие отношения сестер Пургольд к Мусоргскому (опубликованы в книге А. Орловой «Труды и дни М. П. Мусоргского»).

Надежда Николаевна Пургольд—Римская-Корсакова (1848—1919) училась у А. Герке, затем в консерватории—у Н. Зарембы. Ее незаурядные музыкальные способности раскрылись в общении с А. Даргомыжским и композиторами Могучей кучки. Превосходная пианистка проявляла влечение и к композиции. Написанная ею в 1872 г. оркестровая картина «Заколдованное место» посвящена Мусоргскому.

Старшая ее сестра — Александра Николаевна Пургольд, в замужестве Молас (1844—1929) — занималась пением у Г. Ниссен-Саломан. Настоящую школу вокального артистизма прошла у Даргомыжского и Мусоргского, с которым ее связывали узы искренней дружбы. Ее небольшой голос (меццо) отличался гибкой выразительностью и чистотой интонирования, а исполнение — чуткой эмоциональной отзывчивостью, что так ценил Мусоргский. Она была замечательной исполнительницей его вокальных пьес (в особенности «Детской»). Краткие воспоминания А. Пургольд-Молас напечатаны в сб. *Мусоргский*, стр. 142—143.

⁶ На близкое интонационное родство «мотива баюканья» в «Колыбельной Еремушки» и причитаний народа в прологе «Бориса Годунова» обратила внимание В. Васина-Гроссман в статье «Типическое в песнях Мусоргского» (СМ, 1954, № 2, стр. 87—88).

⁷ В. Стасов. Избр., том II, стр. 187.

⁸ Вокальная сценка «Дитя с няней» (называлась также: «С няней», «Ребенок», слова Мусоргского) записана 26 апреля 1868 г. Послушав пьесу, Даргомыжский сказал: «Ну, этот заткнул меня за пояс» (Н. Римская-Корсакова. Из моих воспоминаний об А. С. Даргомыжском. Цит. в книге А. Орловой «Труды и дни М. П. Мусоргского», стр. 153). Над вокальным циклом «Детская» (семь пьес-сенок) Мусоргский работал вплоть до 1872 г.

«Детская песенка» на слова Л. Мея сочинена Мусоргским в апреле 1868 г.

⁹ В цитированном выше письме Л. Шестаковой 30 июля 1868 г. Пид, стр. 142.

¹⁰ Письмо В. Никольскому 15 августа 1868 г. Пид, стр. 147.

¹¹ Письмо Н. Римскому-Корсакову 30 июля 1868 г. Пид, стр. 146.

¹² Письмо ему же 15 августа 1868 г. Пид, стр. 151—152.

¹³ Н. Р.-Корсаков. Летопись, стр. 60.

¹⁴ Письма А. П. Бородин, вып. I. М., 1928, стр. 109.

¹⁵ В. Стасов. Избр., том II, стр. 193.

¹⁶ Письмо Ц. Кюи 3 июля 1868 г. Пид, стр. 139.

¹⁷ Там же, стр. 138.

¹⁸ Реплика Феклы сокращена в композиции Мусоргского. У Гоголя здесь: «Фекла. А тебе же худо! 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». У Мусоргского уязвленный Подколесин обрывает Феклу на полслове; он не дает ей договорить и в следующей реплике («Как не быть...» и т. д. — см. клавир «Женитьбы», М., 1933, стр. 33—34). Эпизод «медвежьей ажитации» динамизирован в музыке Мусоргского.

¹⁹ В. Каратыгин. «Саламбо» Мусоргского. «Аполлон», 1909, № 2, стр. 33.

²⁰ См. примеч. 16.

²¹ В. Белинский. Полное собр. соч., том VI, стр. 574.

²² Письмо В. Стасову в день его рождения — 2 января 1873 г. Пид, стр. 239.

Рукопись «Женитьбы» хранилась у В. Стасова до 1893 г., затем он передал ее в Публичную библиотеку, но долгое время никому не разрешал ею пользоваться. В 1906 г. Н. Римский-Корсаков, по соглашению со Стасовым, взял на себя труд отредактировать и подготовить к печати рукопись Мусоргского. В 1908 г. она вышла в издании Бесселя (редакция Римского-Корсакова). 21 декабря того же года первое действие «Женитьбы» было исполнено (по клавиру) в Москве силами Кружка любителей русской музыки; 19 марта 1909 г. — в Петербурге, в концерте Вечеров современной музыки. Сценическая премьера первого акта «Женитьбы» Мусоргского состоялась 13 октября 1917 г. в петроградском Театре музыкальной драмы (редакция Римского-Корсакова, инструментовка А. Гаука).

²³ Выражение Мусоргского. См. его письмо А. Голенищеву-Кутузову 2 марта 1874 г. СМ, 1939, № 4, стр. 67.

²⁴ Ренэ Декарт. Правила для руководства ума. М.—Л., 1936, стр. 57.

²⁵ Письмо Н. Римскому-Корсакову 30 июля 1868 г. Пид, стр. 145.

²⁶ Б. Асафьев. Избр., том II, стр. 332.

²⁷ Г.-В. Лейбниц. Новые опыты о человеческом разуме. М.—Л., 1936, стр. 159.

²⁸ Письмо В. Стасову 25 декабря 1876 г. Пид, стр. 361.

²⁹ Письмо А. Голенищеву-Кутузову 15 августа 1877 г. СМ, 1939, № 4, стр. 77—78.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ — БИТВА ЖИЗНИ

1. В БОЯХ ЗА «БОРИСА»

¹ Подробнее об этом рассказано в главе «Новое время».

Редактор «СПб. ведомостей» В. Корш, выражавший настроения либеральных кругов русской интеллигенции, писал в 1865 г.: «...с беспримерною злобою мы сокрушали в минувшем году те самые кумиры, пред которыми преклонялись еще так недавно; мы рвали в клочки самих себя, какими мы были еще за три, за два года, и с злобною радостью издевались над своим собственным растерзанным существованием» («СПб. ведомости», 1865, № 1). Признание характерное.

² См. разбор «Саламбо» Мусоргского.

³ А. Герцен. Сочинения в девяти томах, том VIII, стр. 96.

⁴ Письмо Л. Шестаковой 30 июля 1868 г. Пид, стр. 141.

⁵ Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым, том I, стр. 218.

⁶ Письмо В. Стасову 18 апреля 1871 г. Пид, стр. 190.

⁷ «Мусоргский... имел намерение после «Хованщины» писать оперу «Пугачевцы». Об этом у него со мною много было разговоров», — сообщает В. Стасов (Избр., том II, стр. 151).

Обдумывая план и композицию «Пугачевщины», Мусоргский исподволь собирал материалы. Сохранилась записанная им в 1877 г. (от П. Пашино) киргизская народная песня «Излядам ся ни» («Излядим сяни») с примечанием Мусоргского: «*NB для последней оперы «Пугачевщина»*. Запись опубликована в 10-м выпуске V тома Полного собр. соч. Мусоргского. М.—Л., 1939, стр. 25.

⁸ Письмо В. Стасову 16 и 22 июня 1872 г. Пид, стр. 217.

⁹ В. И. Ленин. Толстой и пролетарская борьба. Соч., том 16, стр. 323.

¹⁰ «Задумано в осень 1868 г.; работа начата в октябре 1868 г.» — отметил Мусоргский в подаренном ему Л. Шестаковой томике сочинений Пушкина с «Борисом Годуновым». На специально вклеенных между страницами книги чистых листах Мусоргский записывал либретто оперы (Пролог и первое действие).

¹¹ Хронология сочинения «Бориса Годунова» (к сожалению, не полная) устанавливается согласно датам в автографах композитора.

¹² Это свидетельствует В. Стасов в составленной им биографии Мусоргского (Избр., том II, стр. 197).

¹³ А. Пушкин. Полное собр. соч. в одном томе. М., 1949, стр. 1318.

¹⁴ Письмо Н. Римскому-Корсакову 23 июля 1870 г. Пид, стр. 178.

¹⁵ 10 февраля 1871 г. в рапорте на имя П. Федорова — начальника репертуарной части императорских театров — Иван Ферреро сообщал, что комитетом была рассмотрена «партитура предполагаемой к постановке русской оперы: «Борис Годунов» соч. г. Мусоргского в присутствии гг. Луи Маурера, Направника, Воячек, Манжана, Папкова, Бетца и моем, которые единогласно решили сделать баллотировку в присутствии вышеозначенных семи человек, вследствие которой выпало шесть черных шаров и один белый, означенную партитуру при сем имею честь возвратить Вашему сиятельству». Через неделю, 17 февраля, Мусоргский получил обратно партитуру с официальным уведомлением (без всякой мотивировки), что опера его не одобрена. Оба эти документа приведены в книге А. Орловой «Труды и дни М. П. Мусоргского», стр. 213 и 214.

9 марта того же года Ц. Кюи выступил в «СПб. ведомостях» с протестом против бракования «Бориса Годунова» комитетом. «Спору нет, — писал он, — в этой опере есть крупные недостатки, но есть и замечательные достоинства. Многие частности разработаны г. Мусоргским полнее, чем кем бы то ни было до сих пор; во многом он является новатором, кое в чем он прокладывает искусству новые пути, подвигает его вперед...». Указав далее, что автор оперы «в комитет позван не был» и что «это чрезвычайно важное обстоятельство, особенно для произведения юного по направлению», Кюи едко высмеял неавторитетность состава оперного комитета. «Не должно подлежать сомнению, — писал он, — что единственный

член — музыкант, г. Направник, чуткий к современному музыкальному движению... стоял горою за «Бориса», а остальные шесть членов, из которых *четыре едва ли знают и по-русски...* забраковали замечательную русскую оперу». (Цит. там же, стр. 215).

¹⁶ Н. Р.-Корсаков. Летопись, стр. 65. Говоря об «упраздненной» впоследствии сцене, Римский-Корсаков имеет в виду первую картину четвертой части оперы — Площадь перед собором Василия Блаженного.

¹⁷ Письмо А. и Н. Пургольд 13 июля 1870 г. ПИД, стр. 171.

¹⁸ История пушкинского «Бориса Годунова» подробно исследована в обширном и содержательном комментарии Г. Винокура к этой трагедии — в VII томе Полного собр. соч. А. Пушкина, М., 1936.

¹⁹ В. Стасов. Избр., том II, стр. 197.

²⁰ В конце рукописи упоминаемой картины авторская дата: 10 апреля 1871 г. Цитируемое письмо В. Стасову помечено 18 апреля того же года. ПИД, стр. 190.

²¹ Письмо В. Стасову 11 сентября 1871 г. ПИД, стр. 201.

²² Записка В. Стасову 14 декабря 1871 г. ПИД, стр. 204.

²³ Слова эти сказаны были Мусоргским вскоре после окончания работы над «Борисом Годуновым» — в письме В. Стасову 15 июля 1872 г. ПИД, стр. 228.

²⁴ А. Римский-Корсаков. «Борис Годунов» М. П. Мусоргского — статья в МС, 1917, январь—февраль, стр. 110—111.

21 декабря 1868 г. титулярный советник Мусоргский, служивший ранее в Главном инженерном управлении и оставшийся за штатом, назначен был помощником столоначальника в Лесном департаменте, с окладом 450 р. в год (т. е. 37 рублей с копейками в месяц).

²⁵ Н. Р.-Корсаков. Летопись, стр. 46 и 72.

Мусоргский и Римский-Корсаков поселились вместе 1 сентября 1871 г. в одной из меблированных комнат (кв. № 9) в доме Зарембы по Пантелеймоновской ул. (ныне ул. Пестеля, д. 11, кв. 4). В начале лета 1872 г. Римский-Корсаков переехал в Парголово (под Петербургом), где 30 июня состоялась его свадьба с Н. Пургольд (см. Летопись, стр. 75—76).

О совместном житье Мусоргского и Римского-Корсакова сохранилось колоритное воспоминание часто навещавшего их В. Стасова. «Никогда не забуду,—писал он,— того времени, когда они, еще юноши, жили вместе в одной комнате, и я, бывало, приходил к ним рано утром, заставлял 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 с швейцарским сыром, который они так любили, что Римского-Корсакова и меня часто товарищи звали «сыроежками». И тотчас после этого чая мы принимались за наше главное и любезное дело — музыку, начиналось пение, фортепьяно, 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» (письмо В. Стасова А. Керзину 20 апреля 1905 г. Пид, стр. 212).

²⁶ «...Батраческий прием сотрудников по *Младе*, оценка их труда тупоголовая до безобразия, отсутствие всякого *обычая* в достопочтенном подрядчике, следующее отсюда нравственное *fiasco* кружка (не за горами) — вот что меня мутит», — писал Мусоргский В. Стасову 31 марта 1872 г. Пид, стр. 211.

Затея С. Гедеонова не осуществилась. Музыка, написанная четырьмя композиторами к «*Младе*», использована была ими в других сочинениях.

²⁷ В. Стасов. Избр., том II, стр. 198.

²⁸ Там же.

²⁹ Письмо Н. Римскому-Корсакову 23 июля 1870 г. Пид, стр. 178. Упомянутое в письме исполнение сцен из «Бориса Годунова» происходило у В. Стасова на даче в Парголове.

³⁰ В. Стасов. Избр., том II, стр. 200.

³¹ Письма А. П. Бородин, вып. I, стр. 312.

³² Этот любопытный документ цитируется в книге А. Орловой «Труды и дни М. П. Мусоргского», стр. 243—244. См. там же стр. 246—247 и 249—250.

³³ В деловой записке В. Бесселью 6 мая 1872 г., Мусоргский сообщал: «Заседание по поводу «Бориса» сегодня вечером в 1/2 8-го вечера в Марининском театре. Жду Вас». Пид, стр. 523.

³⁴ Из воспоминаний Ю. Платоновой (в письме В. Стасову 27 ноября 1888 г.) Цит. в сб. *Мусоргский*, стр. 144.

Юлия Федоровна Платонова (урожд. Гардер, в замужестве Тванева; 1841—1892) — известная оперная певица, лирико-драматическое сопрано. В 1863 г. успешно дебютировала в роли Антонида («Иван Сусанин» Глинки); вскоре заняла видное положение в оперной труппе Марининского театра. Ее вокально-сценическое дарование высоко ценили Даргомыжский, Римский-Корсаков, Мусоргский, Кюи. В 1876 г. вынуждена была оставить театр; некоторое время занималась концертной и педагогической деятельностью.

³⁵ Пид, стр. 423.

³⁶ На следующий день Мусоргский излил переполнявшие его чувства радости и благодарности в восторженном письме Э. Направнику (6 февраля 1873 г.; Пид, стр. 242).

³⁷ Письмо В. Стасову 2 января 1873 г. Пид, стр. 238—239. В конце письма примечание Мусоргского по поводу «Non, non et non, Madame» («Нет, нет и нет, мадам»):

«При выпуске из Смольного монастыря императрица Мария Федоровна беседовала с первой по выпуску княжной Волконской и ошиблась в какой-то исторической подробности. Волконская заметила императрице «Non, Madame», а на выговор императрицы: «он ne me dit pas non, ma chère» [«Мне не говорят нет, моя милая»] ответила: «Non, non et non, Madame!».

³⁸ Колоритный рассказ Ю. Платоновой воспроизведен в статье В. Стасова «Памяти Мусоргского», написанной в 1886 г. (В. Стасов. Избр., том III, стр. 32—33). Ю. Платонова, быть может, несколько преувеличивает свою роль в постановке «Бо-

риса», но в целом ее рассказ безусловно правдив (что подтверждается свидетельствами современников).

³⁹ В. Стасов. Избр., том II, стр. 201—202.

⁴⁰ Спектакли «Бориса Годунова» несмотря на повышенные цены проходили неизменно с аншлагами, и попасть на оперу было нелегко. М. Ипполитов-Иванов (тогда пятнадцатилетний юноша), на которого «Борис» произвел колоссальное впечатление, — «чтобы проникнуть лишний раз на спектакль», нанялся статистом, и в этой роли участвовал в народных сценах. (М. Ипполитов-Иванов. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях. М., 1934, стр. 15).

⁴¹ История с подношением венка была затеяна В. Стасовым. По его инициативе четыре молодые почитательницы Мусоргского — А. Никольская (сестра В. Никольского), Н. Дютур (дочь С. Дютур-Серовой и В. Стасова), Н. Пивоварова (воспитанница Стасовых) и З. Чарушникова (близкая знакомая Стасовых) — приготовили лавровый венок с четырьмя вышитыми лентами, который должен был быть преподнесен Мусоргскому в день премьеры на сцене (против чего, между прочим, возражала Л. Шестакова, считая, что на *первом* представлении *первой* оперы композитора это будет выглядеть нескромно). Венок был отправлен в театр, но преподнести его автору оперы публично, видимо, не разрешила дирекция. Произошла неловкая заминка. В конце концов венок был передан Мусоргскому за кулисами.

Инцидент, в сущности пустяковый, стал предметом обывательских пересудов и вызвал довольно пошлую газетную шумиху. 5 февраля Мусоргский выступил в «СПб. ведомостях» с разъяснением дела. Но и после этого зубоскальство по поводу «поднесения венка» продолжалось (в фельетонах Ц. Кюи и Г. Лароша). Злополучная «история с венком» подробно освещена в Пид, стр. 295—298.

⁴² Далее в тексте дана краткая характеристика статей Г. Лароша о «Борисе Годунове», напечатанных в газете «Голос» (29 января и 13 февраля 1874 г.), затем в «Московских ведомостях» (24 и 25 февраля 1874 г.).

⁴³ Письмо М. Антокольского В. Стасову 16/28 февраля 1874 г. Цит. в книге А. Орловой «Труды и дни М. П. Мусоргского», стр. 370.

⁴⁴ Письмо В. Стасову 6 февраля 1874 г. Пид, стр. 299—300.

⁴⁵ Три письма Н. Страхова — «По поводу новой оперы «Борис Годунов» — были опубликованы в №№ 8, 9 и 11 газеты Достоевского «Гражданин» (25 февраля, 4 и 18 марта 1874 г.). Приведенные выдержки взяты из второго и третьего письма Страхова.

⁴⁶ Свидетельство В. Стасова — см. Избр., том II, стр. 199; том III, стр. 34.

⁴⁷ Литературные и журнальные заметки Н. Михайловского в мартовском номере «Отечественных записок» за 1874 г.

⁴⁸ Урезки в «Борисе Годунове» Мусоргского. Письмо в редакцию «Нового времени» 29 октября 1876 г. См. В. Стасов. Избр., том I, стр. 279.

⁴⁹ Н. Р.- Корсаков. Летопись, стр. 86.

⁵⁰ М. Ипполитов-Иванов. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях, стр. 33.

⁵¹ Клавир оперы «Борис Годунов», изданный В. Бесселем, поступил в продажу 15 января 1874 г. Согласно договору (нотариальному акту), заключенному лишь 31 января 1874 г., Бессель приобрел издательские права на оперу «для всех стран» за 600 рублей. Но и этот небольшой гонорар не был полностью уплачен Мусоргскому. См. Пид, стр. 244—246 и 524—525.

⁵² В. Стасов. Избр., том I, стр. 278—279.

⁵³ Н. Р.- Корсаков. Летопись, стр. 227.

⁵⁴ А. Луначарский. В мире музыки. Статьи и речи. М., 1958, стр. 59—65. Статья о «Борисе Годунове» была издана в 1920 г. брошюрой; впоследствии неоднократно перепечатывалась.

⁵⁵ Первая после Октябрьской революции постановка «Бориса Годунова» была осуществлена в 1918 г. театром Московского совета рабочих и солдатских депутатов (режиссеры Комиссаржевский и Тихомиров, дирижер Плотников, художник Малютин; Бориса пел Григорий Пирогов). «Известия» (16 ноября 1918 г.) отметили, что «новая театральная публика» восторженно приняла оперу. В 1920 г. «Борис Годунов» был возобновлен на сцене Большого театра.

⁵⁶ А. Луначарский. Подлинный «Борис Годунов». См. сборник «В мире музыки», стр. 328—330.

2. ОПЕРА И НАРОД

¹ Письмо А. Голенищеву-Кутузову 15 августа 1877 г. См, 1939, № 4, стр. 77.

² А. Пушкин. Полное собр. соч. в одном томе, стр. 1319 и 1342.

³ Этого ошибочного взгляда придерживался даже Белинский. В известной статье о «Борисе Годунове» он писал: «Пушкин рабски во всем последовал Карамзину,—и из его драмы вышло что-то похожее на мелодраму, а Годунов его вышел мелодраматическим злодеем, которого мучит совесть и который в своем злодействе нашел себе кару» (В. Белинский. Полное собр. соч., том VII. М., 1955, стр. 508).

⁴ К. Базилевич. Борис Годунов в изображении Пушкина. См. Исторические записки Академии наук СССР, том I. М., 1937, стр. 37.

В литературоведении вопрос о зависимости пушкинской трагедии от Карамзина был критически пересмотрен лишь в конце прошлого века. Важную роль здесь сыграло исследование проф. И. Жданова «О драме А. С. Пушкина «Борис Годунов» (1892).

⁵ Письмо А. Пушкина Н. Раевскому 30 января 1829 г.

⁶ В. Ключевский. Курс русской истории. Сочинения, том III. М., 1957, стр. 24—26.

⁷ Эти слова Белинского приводит в своих Очерках гоголевского периода русской литературы Н. Чернышевский (Полное собр. соч., том III. М., 1947, стр. 285).

⁸ В. Белинский. Полное собр. соч., том VII, стр. 534.

⁹ Здесь и далее — в разборе «Бориса Годунова» — все ссылки даются на полный клавир оперы, изданный в 1931 г.

¹⁰ Б. Асафьев. Избр., том III, стр. 143.

¹¹ И Пушкин и Мусоргский тут точно следовали историческим фактам, отраженным в летописях. «Под угрозой тяжелого штрафа за сопротивление полиция в Москве сгоняла народ к Новодевичьему монастырю челом бить и просить у постригшейся царицы ее брата на царство. Многочисленные пристава наблюдали, чтобы это народное челобитье приносилось с великим воплем и слезами, и многие, не имея слез наготове, мазали себе глаза слюнями, чтобы отклонить от себя палки приставов. Когда царица подходила к окну кельи, чтобы удостовериться во всенародном молении и плаче, по данному из кельи знаку весь народ должен был падать ниц на землю; не успевших или не хотевших это сделать пристава пинками в шею сзади заставляли кланяться в землю...» (В. Ключевский. Курс русской истории. Сочинения, том III, стр. 26—27).

¹² В клавире «Бориса Годунова», изданном в 1874 г., первая картина оперы заканчивается хором калик перехожих (As-dur). Так она завершается и в редакции Н. Римского-Корсакова (несколько расширено оркестровое заключение).

¹³ Мусоргский мог почерпнуть эти сведения и в «Истории России с древнейших времен» С. Соловьева, труд которого он действительно изучал.

¹⁴ А. Пушкин. Полное собр. соч. в одном томе, стр. 1302.

¹⁵ Счастливое выражение А. Римского-Корсакова. МС, 1917, январь — февраль, стр. 147.

¹⁶ В скобки взяты слова, имеющиеся в либретто, но исключенные в клавире. Пушкинский текст здесь Мусоргским сокращен и несколько изменен, но смысл рассказа передан полностью.

¹⁷ См. клавир «Бориса Годунова», стр. 65—66. В редакции Н. Римского-Корсакова этот эпизод переделан. Изменен тональный план (схема А—е—G вместо As—es—G). Ладовые контрасты сглажены плавным модулированием. Терпкие созвучия «выправлены». Фактура упрощена. Ср. клавир оперы в редакции Н. Римского-Корсакова. М., 1939, стр. 72—73.

¹⁸ См. статью В. Протопопова «Образ Бориса в опере Мусоргского». СМ, 1939, № 4, стр. 36.

¹⁹ В основной редакции хор отшельников за сценой использован Мусоргским и в начале картины в келье (пробуждение Григория, его первые реплики — см. клавир, стр. 55 и 59).

²⁰ Об этом упоминалось уже в предыдущих главах. Читатель может сравнить отмеченные темы и мотивы, сопоставив примеры.

²¹ Такой точки зрения придерживался Б. Асафьев в своей столь же интересной по содержанию, сколь и спорной по выводам работе «Музыкально-драматургическая концепция оперы

«Борис Годунов» Мусоргского» (Избр., том III, стр. 78 и след.).

²² Композиция второго действия оперы основана в общих очертаниях на десятой сцене пушкинской трагедии («Царские палаты»). Монолог Бориса перенесен Мусоргским в это действие из седьмой сцены трагедии, причем в текст монолога (основная редакция) внесены значительные изменения.

²³ Цит. в книге М. Янковского «Шаляпин и русская оперная культура». Л.—М., 1947, стр. 80.

²⁴ Тема бедствий в монологе Аминахара. Ср. пример 23 в главе «Саламбо».

²⁵ Письмо В. Стасову 10 августа 1871 г. Пид, стр. 198.

²⁶ Это место в основной редакции оперы было сокращено. См. клавир, стр. 204. Далее Мусоргский «укоротил» также начало диалога Бориса с Шуйским (стр. 206—207).

²⁷ В предварительной редакции диалога, включая рассказ Шуйского о посещении Углича, тема царевича Димитрия (=Самозванца) применяется очень широко (см. клавир, стр. 141—151). В основной редакции Мусоргский пользуется ею лишь в узловых моментах музыкально-сценического развития, непосредственно связанных с данным образом. И это обусловлено логикой драматургии целого: после действия в царском тереме (в основной редакции) следует большой «польский акт», где тема Димитрия — Самозванца получает новое смысловое развитие.

²⁸ Б. А с а ф ь е в. Избр., том III, стр. 96.

²⁹ «Польский акт» самостоятельно сконструирован Мусоргским из трех сцен пушкинской трагедии (XI. Краков. Дом Вишневецкого. XII. Замок воеводы Мнишка. XIII. Ночь. Сад. Фонтан). Пушкинский текст использован «выборочно» и в свободной транскрипции. Ряд эпизодов (Марина и Рангони, Самозванец и Рангони, финал акта) сочинен Мусоргским.

³⁰ А. Пушкин. Наброски предисловия к «Борису Годунову». Полное собр. соч. в одном томе, стр. 1318.

³¹ Здесь в характеристике Рангони Мусоргский воспользовался музыкою из арии Мато. Ср. клавир «Саламбо», стр. 181.

³² А. Пушкин. Наброски предисловия к «Борису Годунову». Цит. изд., стр. 1319.

³³ Напев Самозванца «Ты ранишь сердце мне, жестокая Марина» построен на мотиве страсти Мато. Ср. клавир «Саламбо», стр. 72.

³⁴ В. Белинский. Полное собр. соч., том VII, стр. 521.

³⁵ А. Чехов. Враги.

³⁶ Ср. клавир «Саламбо», стр. 188 и след.

³⁷ Там же, стр. 193—195.

³⁸ Этот небольшой эпизод (27 тактов перед рассказом Шуйского) выпущен Мусоргским в основной редакции оперы. См. клавир, стр. 338—339.

³⁹ Для начала рассказа Шуйского («Бледный, холодным потом обливаясь...») Мусоргский переработал отрывок из арии Мато (Подземелье Акрополиса. Ср. клавир «Саламбо», стр. 176—177).

⁴⁰ В. Белинский. Полное собр. соч., том VII, стр. 534.

⁴¹ В основной редакции эпизод с упоминанием Самозванца (10 тактов — от слов «Венец тебе достался в тяжкую годину...») Мусоргским опущен. См. клавир, стр. 356.

⁴² Здесь использована с некоторыми изменениями музыка молитвы Саламбо в храме Таниты. Ср. клавир «Саламбо», стр. 49—50.

⁴³ Напев былины про Вольгу и Микулу. Записан был Мусоргским от олонечского сказителя Т. Рябинина в 1871 г. См. А. Гильфердинг. Онежские былины, том II. М.—Л., 1938, стр. 64—65 и примеч. на стр. 688. Напев этой былины включен в Сборник русских народных песен, составленный Н. Римским-Корсаковым (1876), в его же гармонизации и с примечанием: «Пето Т. Г. Рябининым. Сообщено М. П. Мусоргским».

⁴⁴ Драматический эпизод с иезуитами построен на музыке «сцены проклятья» из второго действия «Саламбо» (ср. клавир, стр. 80—83).

⁴⁵ Ср. клавир «Саламбо», стр. 139—143.

3. ВЫСТРАДАННЫЕ ГОДЫ БОРЬБЫ

¹ Н. Р.-Корсаков. Летопись, стр. 85—86. Отрывок цитируется из XII главы, написанной Римским-Корсаковым в 1893 г. (Ялта).

² Письмо Л. Шестаковой 11 июля 1872 г. ПИД, стр. 219.

³ Письмо В. Стасову 13 июля 1872 г. ПИД, стр. 222 и след.

⁴ Там же, стр. 224.

⁵ В письме В. Стасову 19 октября 1875 г. ПИД, стр. 327.

⁶ Письма А. П. Бородин, вып. II. М., 1936, стр. 107—108. Письмо Л. Кармалиной 1 июня 1876 г. Ту же мысль Бородин высказывал и ранее — см. там же, стр. 89.

⁷ Письмо В. Стасову 23 июля 1873 г. ПИД, стр. 261.

⁸ В письме И. Репину 13 июня 1873 г. ПИД, стр. 250.

⁹ Выдержки из письма В. Стасову 16—22 июня 1872 г. ПИД, стр. 217.

¹⁰ ПИД, стр. 251.

¹¹ Письмо П. Стасовой 26 июля 1873 г. ПИД, стр. 265. Поликсена Степановна Стасова (1839—1918) — жена Д. В. Стасова, известная в свое время общественной деятельницей. Преданная почитательница таланта Мусоргского, к которому относилась с необычайной теплотой и сердечностью.

¹² Письмо Н. Стасовой 2 августа 1873 г. ПИД, стр. 274. Надежда Васильевна Стасова (1822—1895) — сестра В. Стасова. Много и плодотворно работала на поприще общественной деятельности. Одна из учредительниц Высших женских курсов.

¹³ Дм. Стасов писал жене 6 июня 1873 г.: «...Мусоргский сам говорил Володе [В. Стасову] на днях, что он чувствовал в Троицу припадку сумасшествия, как у него уже они были несколько лет тому назад, и при этом сам постоянно прибавляет, что он ведь пьет очень мало, хотя и любит выпить! Вот-то не-

счастье, если это случится». Цит. в книге А. Орловой «Труды и дни М. П. Мусоргского», стр. 296.

¹⁴ *Надгробное письмо Н.П.О.чи...ой* (слова и музыка Мусоргского) опубликовано было в 1912 г. В. Каратыгиным, при сочинившем 12 тактов заключения.

¹⁵ Любопытный эпизод, характеризующий филистерскую ограниченность и педантизм Н. Зарембы, приводит М. Ипполитов-Иванов. «...Я вспоминаю,— пишет он,— случай с одним из очень крупных музыкантов, имя которого я не хочу здесь называть. Теорию музыки этот Х слушал у Н. И. Зарембы — известного теоретика, директора Петербургской консерватории и не менее известного и требовательного педагога, ничего ученику не прощавшего и безжалостно относившегося к задачам Х; тот усмотрел в этом явное к себе пристрастие и решил над ним подшутить. Пользуясь тем, что не все же хоралы Баха может помнить Заремба, Х переписал один из них и принес в класс как свою работу. Заремба очень внимательно проверил работу своего ученика и добросовестно переделал все, причем от Баха, как говорится, камня на камне не осталось...» (М. Ипполитов-Иванов. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях, стр. 84).

¹⁶ Это выражение Л. Толстого (из его *Дневника* 1857 г.) приведено в статье К. Чуковского «Ростислав и его письма к Некрасову», дающей живую характеристику неприглядной литературной деятельности Феофила Толстого. См. сборник К. Чуковского «Люди и книги», стр. 294—336.

¹⁷ Разбор «Классика» (1867) см. в главе «Диалектика души». «Классик» был издан в 1870 г.

¹⁸ О событиях этого периода борьбы рассказано в главе «Новое время».

¹⁹ В. Стасов. Избр., том II, стр. 204.

Мысль о сочинении «Райка» подал Мусоргскому В. Стасов — ему и посвящена эта пьеса (издана в 1871 г.).

²⁰ Сценарий оперы «Бобыль», составленный В. Стасовым, опубликован — вместе с сопроводительным письмом Мусоргскому (26 июля 1870 г.) — в Пид, стр. 468—475.

²¹ Фортепианное скерцино «Швея» сочинено, по-видимому, в самом начале 1871 г. (впервые напечатано в 1872 г. — в «Нувеллисте»). Мусоргский любил эту неприхотливую пьесу и часто исполнял ее в концертах.

«Вечерняя песенка» (слова А. Плещеева) написана в марте 1871 г.

²² Обложка издания украшена рисунком И. Репина. На первом печатном экземпляре «Детской» автор надписал: «Надежде Петровне и Александру Петровичу Опочининым. Мусоргский».

²³ Варвара Комарова. Из детских воспоминаний о великих людях. Мусоргский. МС, 1917, январь—февраль, стр. 15.

²⁴ Б. Асафьев. Избр., том IV, стр. 101.

Две последние сценки — «Кот Матрос» и «Поехал на палоч-

ке» — были изданы после смерти Мусоргского (в 1882 г.) отдельно под заглавием «На даче».

²⁵ В. Стасов. Избр., том II, стр. 205. Выдающейся исполнительницей «Детской» (как и других вокальных произведений Мусоргского) была А. Молас (Пургольд), выступавшая совместно с автором. В начале нынешнего века выдвинулась талантливая толковательница вокальной лирики Мусоргского — М. Оленина-д'Альгейм.

²⁶ Письмо А. фон Шорн В. Бесселю 19 мая 1873 г. ПИД, стр. 497—498 (приложение III). Лист показывал «Детскую» в присутствии композитора В. д'Энди, виолончелиста Ф. Серве, критика О. Лессмана и А. фон Шорн.

²⁷ Письмо В. Стасову 6 августа 1873 г. ПИД, стр. 275. См. также его письма от 23 июля и 6 сентября 1873 г. — ответ на письмо В. Стасова из Вены (ПИД, стр. 261, 279, 476—477).

²⁸ Письмо В. Стасову 2 августа 1873 г. ПИД, стр. 268—269.

²⁹ Арсений Аркадьевич Голенищев-Кутузов (1848—1913) в пору своей молодости был увлечен либерально-демократическими идеями и льнул к прогрессивной интеллигенции. Именно в ту пору его связала недолгая, но искренняя дружба с Мусоргским. Впоследствии взгляды А. Голенищева-Кутузова коренным образом изменились. От либеральных увлечений не осталось и следа. Он обосновался на откровенно реакционных позициях, что вполне соответствовало и его успешной карьере (он стал придворным сановником, личным секретарем императрицы).

Через восемь лет после смерти Мусоргского Голенищев-Кутузов написал о нем воспоминания, долгое время оставшиеся неизвестными (впервые опубликованы в сборнике «Музыкальное наследство», М., 1935). Эти воспоминания содержат небезынтересный фактический материал, но — в весьма тенденциозном освещении.

³⁰ По поводу этой сатирической пьесы В. Стасов писал Н. Римскому-Корсакову 1 июля 1874 г.: «Новая вещь должна называться *«Крапивная гора»*, и все дело состоит в том, что *Рак* (т. е. Ларош) созывает на эту гору весь синодрий 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 в «навозных кучах», и бог знает что ему приписывают, благо он в кои-то веки отыскал там какие-то два-три зернышка!.. Вся компания придакивает *Раку*, обещается по его совету и примеру ходить задом наперед и пятиться назад и потом свернуть шею *Петуху*. А в заключение все хором кричат и орут: *«Анафема, анафема Петуху!»*. Для всего этого уже есть и матерьялы». См. V том Полного собр. соч. Н. Римского-Корсакова (Литературные произведения и переписка). М., 1963, стр. 351—352.

Из музыкальных материалов к «Крапивной горе» сохранился только набросок вступления для голоса и фортепиано («Между небом и землею, в месте вовсе неизвестном...»).

³¹ Письмо Л. Кармалиной 23 июля 1874 г. ПИД, стр. 306.

³² В известной биографии Мусоргского В. Стасов писал: «Два ряда романсов последнего времени, один под заглавием

«Без солнца» (1874 года на слова его приятеля гр. Кутузова), другой на слова гр. А. Толстого (1877) мало дают уже узнать прежнего Мусоргского» (В. Стасов. Избр., том II, стр. 212).— Какая поспешная и несправедливая оценка!

С прискорбным непониманием отозвался о песнях «Без солнца» Бородин: «...все это напоминает «Бориса» или плод чисто головного измышления, производит впечатление крайне неудовлетворительное» (см. Письма А. П. Бородина, вып. II, стр. 81).

³³ В. Белинский. Полное собр. соч., том IV, стр. 533. Приведенные слова Белинского сказаны в статье о поэзии Лермонтова — в связи с мрачной безысходностью некоторых стихотворений великого поэта.

³⁴ Письмо В. Стасову; июнь 1874 г. ПИД, стр. 302.

³⁵ В письме В. Стасову 23 июля 1873 г. ПИД, стр. 261.

³⁶ Об этом подробно рассказал В. Стасов в статье «Василий Васильевич Верещагин» (Избр., том II, стр. 247).

³⁷ Сочинение баллады «Забытый» В. Стасов относит к осени 1874 г. А. Орлова в работе «Труды и дни М. П. Мусоргского» (Введение, стр. 20—21) приводит данные, позволяющие предположить, что баллада «Забытый» сочинена была в середине мая 1874 г.

В 1879 г. Мусоргский познакомился с Верещагиным и показывал ему «Забытого». «Верещагин был в большом восторге,— писал композитор А. Голенищеву-Кутузову в декабре того же года.— «Забытый» — текст и музыка ему очень по душе, даже глубже: он высказался, что местами его охватывало нервное чувство» (СМ, 1939, № 4, стр. 82).

³⁸ Письмо Л. Толстого А. Фету 17 октября 1860 г. (вскоре после смерти Н. Толстого). Цитируется А. Фетом в его автобиографии («Мои воспоминания». СПб., 1890, часть первая, стр. 351). Небезынтересно сопоставить приведенные высказывания Л. Толстого с суждениями Мусоргского, вызванными смертью Гартмана (см. ПИД, стр. 268—269).

³⁹ Мусоргский свободно распоряжался стихотворными текстами А. Голенищева-Кутузова, полностью подчиняя их своему музыкально-драматургическому замыслу. Так, коренной переработке подверглись тексты «Трепака» и «Серенады»; существенные изменения внесены в тексты «Полководца» и «Колыбельной». Вполне вероятно, что переделка стихотворных текстов «Песен и плясок смерти» производилась при участии поэта, выполнявшего требования композитора. Сравнительный анализ текстов дан в статье Е. Тыняновой «Цикл смерти» Мусоргского, опубликованной в сб. «Русский романс». М.—Л., 1930.

⁴⁰ В. Стасов. Избр., том II, стр. 210—211. Добавим: 17 июля 1876 г. Стасов сообщал Римскому-Корсакову, что Мусоргский для своего цикла («Песен и плясок смерти») «начал еще 4-й №: «Схимник» — очень хорошо, и затевает 5-й: «Аника-воин и смерть». (Н. Римский-Корсаков. Полное собр. соч., том V, стр. 358). Одна из тем цикла — «Изгнанник» — упо-

минается в письме Мусоргского Голенищеву-Кутузову 9/10 декабря 1875 г. (СМ, 1939, № 4, стр. 76).

⁴¹ В этом перечне подчеркнуты темы «*Богач*», «*Пролетарий*» и «*Мужичок*». См. комментарий П. Аравина, обнародовавшего письма Мусоргского Голенищеву-Кутузову. СМ, 1939, № 4, стр. 86.

⁴² Письмо В. Стасову 23 июля 1873 г. Пид, стр. 261—262.

⁴³ К. Маркс. Различие между натурфилософией Демокрита и натурфилософией Эпикура. См. К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., том I. М., 1928, стр. 29.

⁴⁴ Письмо Л. Шестаковой 29 октября 1874 г. Пид, стр. 309.

⁴⁵ М. Горький. История русской литературы, стр. 255.

⁴⁶ Письмо А. Голенищеву-Кутузову 18 марта 1875 г. СМ, 1939, № 4, стр. 69.

⁴⁷ Письмо Л. Шестаковой 28/29 февраля 1876 г. Пид, стр. 342.

⁴⁸ Мусоргский писал об этом А. Голенищеву-Кутузову 17 августа 1875 г. СМ, 1939, № 4, стр. 72.

⁴⁹ Письмо Л. Шестаковой 17 декабря 1875 г. Пид, стр. 335. Чиновное начальство Лесного департамента продолжало преследовать Мусоргского, так что он вынужден был осенью 1878 г. перейти на службу во временную ревизионную комиссию Госконтроля младшим ревизором. Когда об этом пришло извещение в Лесной департамент, начальник оного, гр. Чапский, начертал резолюцию: «Очень рад». См. Пид, стр. 335.

⁵⁰ Письмо Л. Шестаковой 28/29 февраля 1876 г. Пид, стр. 342.

⁵¹ Письмо В. Стасову 12 февраля 1876 г. Пид, стр. 340.

⁵² Письмо Н. Римскому-Корсакову 15/16 мая 1876 г. Пид, стр. 348. Как известно, в Сборник русских народных песен, составленный в 1875—1876 гг. Н. Римским-Корсаковым, вошло несколько мелодий, сообщенных Мусоргским.

⁵³ См. коллективное письмо Мусоргского, Балакирева и Шестаковой В. Стасову 28 июля 1878 г. Пид, стр. 373 и 374. В. Стасов находился тогда в Париже.

⁵⁴ Письмо М. Балакирева В. Стасову 13 октября 1878 г. Цит. в книге А. Орловой «Труды и дни М. П. Мусоргского», стр. 516.

⁵⁵ Горбунов Иван Федорович (1831—1895) — выходец из крепостных («дворовых людей»), талантливый актер-самородок (выступал в Александринском театре) и непревзойденный мастер — сочинитель и исполнитель — устных рассказов и комических сцен из народного быта. Мусоргский ценил и любил родственное ему дарование Горбунова, которого называл «народным русским художником». Особенно тесно сблизились они в последние годы жизни композитора. Мусоргский посвятил Горбунову свою фп. пьесу «В деревне» («Au Village. Quasi Fantasia»; 1880 г.).

⁵⁶ Письмо семье Наумовых (М. Федоровой-Костюриной, П. Наумову и сыну его С. Наумову) 3—15 августа 1879 г. Пид, стр. 394.

⁵⁷ Письмо Л. Шестаковой 9 сентября 1879 г. Пид, стр. 396—397.

⁵⁸ 17 февраля 1880 г. В. Стасов сообщал М. Балакиреву, что «еще другая компания выдает Мусоргскому вспомоществование по 80 рублей в месяц, но с единственным обязательством, чтобы он в течение года, или приблизительно, кончил свою оперу «Сорочинская ярмарка» (Пид, стр. 409). Эта «другая компания» возникла, очевидно, по инициативе Ф. Ванлярского (товарища Мусоргского по гвардейской школе), но кто еще принимал в ней участие — в точности неизвестно.

⁵⁹ Письмо И. Горбунову 4/5 января 1880 г. Пид, стр. 407.

⁶⁰ Мусоргский писал об этом В. Стасову 5 августа 1880 г. из Ораниенбаума. Пид, стр. 410.

4. ТРАГЕДИЯ «ХОВАНЩИНЫ»

¹ Письмо В. Стасову 15 июля 1872 г. Пид, стр. 228.

² См. письма П. Стасовой и В. Стасову 23 июля и 6 сентября 1873 г. Пид, стр. 257 и 281.

Летом 1872 года, приступая к работе над «Хованщиной», Мусоргский завел специальную тетрадь, в которую заносил исторические сведения из первоисточников, выписки из летописей, научных исследований, мемуаров и другие материалы. В самом начале тетради (озаглавленной: *Хованщина. Народная музыкальная драма в пяти частях М. Мусоргского*) дан перечень материалов (собранных в 1872 г.):

- | | | |
|-----------|---|--|
| Материалы | { | 1. Летописи русской литературы и древности Н. Тихонравова. Москва 61 г. |
| | | 2. Записки И. А. Желябужского и Сильвестра Медведева. СПб. 1840 г. |
| | | 3. История Выговской пустыни. |
| | | 4. Деяния Петра Великого, Голикова. |
| | | 5. Правление царевны Софьи, Шебальского. Москва 56 г. |
| | | 6. Извлечение из Русского Слова 1869 г. № 12. Современные портреты Софьи Алексеевны и В. В. Голицына, М. Семевского. |
| | | 7. Записки Гр. Матвеева. СПб. 1841 г. |
| | | 8. Протопопа Аввакума. |

М. Мусоргский.

7 июля 1872 года
в Петрограде

Сохранившаяся тетрадь составляет лишь малую часть работы Мусоргского по изучению исторических материалов, относящихся к эпохе «Хованщины».

³ Мусоргский предполагал вывести в «Хованщине» юного Петра и царевну Софью; им задумана была и сочинялась большая картина в Немецкой слободе с музыкою «в моцартовском

стиле», планировалась также драматическая сцена раскольничьего суда над Марфой. «Многие, конечно, помнят,— писал Н. Римский-Корсаков,— как Мусоргский играл на фортепиано и пел некоторые места [из «Хованщины»], так и оставшиеся незаписанными» (Предисловие к изданию клавира «Хованщины» в переработке Н. Римского-Корсакова. СПб., 1883).

⁴ Так характеризовал эту сцену Мусоргский в письме В. Стасову 6 августа 1873 г. ПИД, стр. 277.

⁵ Письмо П. Стасовой 23 июля 1873 г. ПИД, стр. 257.

⁶ В письме В. Стасову 16—22 июня 1872 г. (начало формирования замысла «Хованщины»). ПИД, стр. 217.

⁷ Этот рассказ, со слов М. Бермана, занес в свой Дневник И. Тюменев (ученик, почитатель и либреттист Н. Римского-Корсакова). Цит. в книге А. Орловой «Труды и дни М. П. Мусоргского», стр. 588.

⁸ И. Тюменев. Воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. См. сборник: Римский-Корсаков. Исследования, материалы, письма, том II. М., 1954, стр. 198.

⁹ Н. Р.-Корсаков. Летопись, стр. 148.

¹⁰ Д. Шостакович. Партитура оперы. «Известия», 1 мая 1941 г.

¹¹ Здесь и далее в разборе «Хованщины» ссылки даются на авторский клавир народной музыкальной драмы (II том Полного собр. соч. Мусоргского), опубликованный Музгизом (Москва) совместно с венским Универсальным издательством в 1931 г.

¹² Письмо В. Стасову 23 июля 1873 г. ПИД, стр. 262.

¹³ Мусоргский гениально завершает первое действие «Хованщины» замирающими звуками колокола на уменьшенной квинте (*Fis — C*). Римского-Корсакова смутила эта «неразрешенность» окончания, и он приписал четыре такта благообразного кадансового заключения (*Allargando molto*), «сгладив» выразительную силу авторского замысла. Даже В. Каратыгин, с большим пиететом относившийся к редакторской работе Римского-Корсакова, не мог оправдать такой поправки. «Мусоргский,— писал он,— в смелости своей часто опережал вкусы своего времени. И можно думать, что I-ое действие сознательно оставлено у него без традиционного кадансового конца. Сам Римский-Корсаков кончает 3-ье действие «Китежа» голой уменьшенной квинтой. На это он решился в 1905 г. А «Хованщина» редактирована свыше чем 20-ью годами ранее. В 80-х годах Римский-Корсаков не отваживался на многое, чем после стал охотно и уверенно пользоваться...» (МС, 1917, январь—февраль, стр. 208).

¹⁴ Письмо В. Стасову 16 августа 1876 г. ПИД, стр. 356. Из этого письма явствует, что Мусоргский продолжал работать над вторым действием «Хованщины» вплоть до осени 1876 г.

¹⁵ Меткая характеристика историка В. Ключевского (Сочинения, том III, стр. 356).

¹⁶ Развивая эту мысль, В. Стасов — в пространном письме

Мусоргскому 18 мая 1876 г.—предлагал свой собственный сюжетный вариант второго действия оперы. Пид, стр. 483 и след.

¹⁷ Письмо В. Стасову 15 июня 1876 г. (ответ на упомянутое выше письмо В. Стасова). Пид, стр. 349.

¹⁸ Замысел сцены гадания сложился у Мусоргского в самом начале работы над «Хованщиной»; приведенные строки читаем мы в его письме В. Стасову 6 августа 1873 г. Пид, стр. 276.

¹⁹ См. его письма В. Стасову 6 августа 1873 г. и 16 августа 1876 г. Пид, стр. 277 и 355.

²⁰ Песня «Исходила младенька» сообщена Мусоргскому И. Горбуновым. Включена в Сборник русских народных песен, составленный Н. Римским-Корсаковым (1876) с примечанием: «Сообщено М. П. Мусоргским, записавшим эту песню по пению И. Ф. Горбунова».

²¹ Письмо В. Стасову 6 сентября 1873 г. Пид, стр. 279.

²² Первоначальный замысел сцены Марфы и Сусанны подробно изложен Мусоргским в цитированном выше письме (см. примеч. 21). Сочиненный композитором вариант этой сцены опубликован в клавире «Хованщины» (стр. 341—368).

²³ Начало этой большой сцены (до появления стрелецких жен) сохранилось в авторской оркестровке.

²⁴ Перерабатывая «Хованщину», Римский-Корсаков довольно сурово обошелся с Кузькой, превратив этого лихого заводилу-тенора в солидного баритона, а сатирическую песню Кузьки с хором «про сплетню» вовсе выбросил из оперы.

²⁵ О содержании выпущенной сцены в Немецкой слободе В. Стасов писал следующее: «...я бы опять-таки предложил, согласно тому, как мы успели вчера переговорить: чтоб вся сцена была «*Scène d'intérieur*», т. е. тетка, племянница, куриное безоблачное житье, мирные разговоры etc. Является Андрей, амурится, получает нос, призывает помощников и силою похищает канарейку Эмму» (письмо В. Стасова Мусоргскому 18 мая 1876 г. Пид, стр. 485—486). См. также примеч. 3.

²⁶ Темы песен «Возле речки на лужочке» и «Поздно вечером сидела» заимствованы Мусоргским из сборника Ю. Мельгунова («Русские песни, непосредственно с голосов народа записанные и с объяснениями изданные Ю. Н. Мельгуновым. Выпуск I, для фортепиано в 2 руки». М., 1879).

²⁷ В сцене величания Хованского («Плывет, плывет лебдушка...») Мусоргский использовал мелодию русской народной песни «Приданыи, удалыи, ладу, ладу», записанную им от М. Шишко. Песня эта, в записи Мусоргского, вошла в сборник Римского-Корсакова. О М. Шишко см. статью Е. Гордеевой «Мусоргский и народная песня». СМ, 1956, № 4, стр. 128.

²⁸ Автограф этой картины точной авторской даты не имеет; лишь сохранившийся вариант рассказа Марфы — «Видно мало чуял, княже» (с посвящением А. Голенищеву-Кутузову) — помечен датой: 25/26 июня 1879 г. См. клавир, стр. 370.

²⁹ Письма В. Стасову 23 июля и 2 августа 1873 г. Пид, стр. 260 и 271.

³⁰ Пид, стр. 412.

³¹ Письмо Л. Кармалиной 23 июля 1874 г. Пид, стр. 306.

Старинная раскольникья молитва, сообщенная Мусоргскому Кармалиной в конце 1873 г., приведена в клавире «Хованщины» (стр. 334); там же воспроизведен автограф начала заключительного хора раскольников (стр. 335—336).

³² В цитированном уже письме В. Стасову 23 июля 1873 г. Пид, стр. 260.

5. ЗОВ УТРАЧЕННОЙ ЮНОСТИ

¹ Выдержки из писем Мусоргского В. Стасову и Л. Шестаковой (6 августа 1873 г., 27 октября 1874 г., 7 августа 1875 г., 25 декабря 1876 г., 16 января 1880 г. и 27/28 августа 1880 г.). Пид, стр. 276, 308, 321, 362, 407—408 и 414.

² Так писал Мусоргский 23 июля 1874 г. Л. Кармалиной, сообщая о замысле «Сорочинской ярмарки» (Пид, стр. 306).

³ Письмо Л. Кармалиной 20 апреля 1875 г. Пид, стр. 315.

⁴ В письме Л. Шестаковой 31 августа 1876 г. Пид, стр. 358.

⁵ Письмо А. Голенищеву-Кутузову 15 августа 1877 г. СМ, 1939, № 4, стр. 77. В письме содержатся важные сведения о работе Мусоргского над вторым действием «Сорочинской ярмарки».

⁶ 7 ноября 1877 г. В. Стасов писал А. Голенищеву-Кутузову: «Он [Мусоргский] летом сочинил много *дряни* в «Сороч. ярмарку», но теперь после всеобщих нападков (особенно моих) решился все это повыкидывать вон, и останется одно хорошее» (РМГ, 1916, № 42, стр. 777). Замечание В. Стасова относительно того, что Мусоргский «решился все это повыкидывать вон», опровергается сохранившимися автографами второго действия «Сорочинской ярмарки».

⁷ Письмо А. Голенищеву-Кутузову 10 ноября 1877 г. СМ, 1939, № 4, стр. 80. Ср. примеч. 6.

⁸ Письмо В. Стасову 10 сентября 1879 г. Пид, стр. 401.

⁹ По свидетельству Д. Леоновой, во время концертной поездки по Украине и Южной России Мусоргский «заимствовал много малороссийских мотивов». См. сб. *Мусоргский*, стр. 158.

¹⁰ В. Стасов. Избр., том II, стр. 211—212.

¹¹ Н. Р. - Корсаков. Летопись, стр. 130; см. также стр. 85—86.

¹² Результаты исследовательской работы В. Каратыгина над комической оперой Мусоргского изложены им в большой статье — «О Сорочинской ярмарке». МС, 1917, январь—февраль, стр. 168—191.

¹³ Далее, в разборе оперы, все ссылки даются на этот клавир «Сорочинской ярмарки», изданный в 1933 г. Музгизом (Полное собр. соч. Мусоргского, том III, выпуск 1). В 1934 г. вышла и партитура оперы. выполненная В. Шебалиным (том III, выпуск 2).

По подготовленной к печати партитуре — еще до выхода ее в свет — «Сорочинская ярмарка» была поставлена на сцене Московского музыкального театра им. В. Немировича-Данченко (сезон 1932/33 г.).

¹⁴ Предисловие (от редактора) к клавиру «Сорочинской ярмарки», стр. XV.

¹⁵ Одно из характерных высказываний Мусоргского о Го-голе. См. письмо В. Стасову 18 октября 1872 г. ПИД, стр. 233.

¹⁶ В. Белинский. Полное собр. соч., том V, стр. 566.

¹⁷ Запись в *Дневнике* Н. Римского-Корсакова, 9 марта 1904 г. См. Легопись, стр. 241.

Прелюдия к «Сорочинской ярмарке» сохранилась в авторской инструментовке, к сожалению, малоудачной. В. Шебалин, составляя партитуру оперы, переинструментовал Прелюдию, сохранив в неприкосновенности ее музыку.

¹⁸ Мусоргский заимствовал из написанной им в 1872 г. музыки к «Младе» лейтмотив сцены торго- (пример 165), возникающий там на репликах торговцев и торговок: «Кто хочет меду, есть мед и вино! Тонкая есть пряжа, ой, купите пряжу!..» и т. д. (ср. ПИД, стр. 510). Заимствованный мотив получил в «Сорочинской ярмарке» совершенно иное развитие.

¹⁹ Этот хор казаков и паробков построен на записанной Мусоргским мелодии украинской народной песни «Гаю, гаю, молодцы».

²⁰ Темой песни «Як пишов я до дивчины», записанной Мусоргским, впоследствии воспользовался Римский-Корсаков для характеристики Головы в «Ночи перед рождеством».

²¹ Дата окончания ярмарочной сцены указана Мусоргским в письме В. Стасову 27/28 августа 1880 г.: «...сию секундо-чку, ночью, учинил ярмарочную сцену из «Сорочинской». ПИД, стр. 414.

²² Все три темы — народные. Песни «Ой, вже ж чумак...» и «Ой, дуду, рудуду» сохранились в записи Мусоргского. Мелодия песни Кума «Вдоль по степям...» заимствована, по-видимому, из сборника Н. Лысенко (см. статью Л. Ефремовой «Украинская тема в творчестве Мусоргского»; СМ, 1954, № 4, стр. 64). Записанная Мусоргским песня «Ой, дуду, рудуду» использована позднее Римским-Корсаковым в «Ночи перед рождеством» — для характеристики Чуба.

²³ «Думка Паробка» была обработана Ан. Лядовым как самостоятельная вокальная пьеса для концертного исполнения. Издана в 1904 г. (клавір и партитура).

²⁴ Вариант разработки темы Цыгана; см. клави́р, стр. 23 и 63—64. Использование этого отрывка Шебалиным в финале первого действия, конечно, условность, однако условность оправданная.

Намечавшийся Мусоргским в конце первого действия «Гопачок» (см. сценарий) не следует путать с «Гопакон веселых паробков», представляющим собою массовую народно-танцевальную сцену, которая — в согласии с гоголевской повестью — должна увенчать финал оперы.

²⁵ Упомянутые реплики Черевика построены на сочетаниях украинских народных мотивов, сохранившихся в записи Мусоргского («Я за Ганку рубля дам», «А кто ж мене лучше»). Скороговорка Хиври «Так ты меня не слушаться» также основана на народных попевках.

²⁶ Мусоргский мастерски использовал в этой сцене украинские народные темы. Песня «Ой, ты, дивчино...» заимствована им из сборника Гр. Галагана; песни «Утоптала стеженьку» и «Отколи ж я Брудеуса встретила» сообщены композитору писателем Вс. Крестовским (в ноябре 1876 г.).

Песню Хиври («Отколи ж я Брудеуса...») А. Лядов обработал для голоса с оркестром; партитура вышла в 1914 г.

²⁷ Авторский набросок музыки «переполоха» опубликован в 10-м выпуске V тома Полного собр. соч. Мусоргского. М.—Л., 1939, стр. 39.

²⁸ Второе действие «следует тотчас после Intermezzo (Шабаш на Лысой горе; — называться будет «Сон паробка»)), — писал Мусоргский в 1877 г. (СМ, 1939, № 4, стр. 77). В процессе сочинения план Мусоргского, видимо, изменился. Во всяком случае, сценическая композиция Intermezzo («Сонное видение Паробка»), созданная Мусоргским весной 1880 г., не согласуется с первоначальным замыслом автора дать ее перед вторым действием.

²⁹ Программа «Сонного видения Паробка» приложена Мусоргским в письме В. Стасову 22 августа 1880 г. ПИД, стр. 414.

³⁰ Текст для «Сонного видения Паробка» заимствован Мусоргским из фольклорного сборника И. Сахарова (Сказания русского народа, собранные И. Сахаровым, том I, книга вторая. СПб., 1841). Легенда о ночном шабаше ведьм на Лысой горе была распространена в различных вариантах и в России и на Украине.

³¹ Двухручный клавир «Гопак веселых паробков» в авторской редакции был издан в 1886 г. А. Лядов оркестровал «Гопак» (партитура вышла в 1904 г.).

³² Н. Гоголь. Сорочинская ярмарка. Полное собр. соч. в шести томах, том I. М., 1950, стр. 35. Все ссылки на повесть даны по этому изданию.

³³ Отрывок партитуры «Думки Параси» относится, очевидно, к январю 1881 г.

³⁴ См. сб. *Мусоргский*, стр. 163.

³⁵ Рассказ о выступлении Мусоргского на этом вечере записан со слов очевидца В. Дружинина (известного археолога) И. Лапшиным и воспроизведен им в статье «Модест Петрович Мусоргский». МС, 1917, январь—февраль, стр. 107.

³⁶ Воспоминания Д. М. Леоновой («Исторический вестник», 1891, январь—апрель). Цит. в сб. *Мусоргский*, стр. 158—159.

³⁷ О хлопотах по устройству Мусоргского в Николаевский госпиталь рассказано в очерке врача Л. Бертенсона «К биографии М. П. Мусоргского», напечатанном в «Еженедельнике петроградских гос. академических театров», 1922, № 3.

³⁸ Письмо В. Стасова М. Балакиреву 13 февраля 1881 г. Цит. в книге А. Орловой «Труды и дни М. П. Мусоргского», стр. 602.

³⁹ В. Стасов. Избр., том II, стр. 117.

⁴⁰ Там же. Одной из причин этого последнего удара была, по-видимому, роковая неосторожность. В начале марта Мусоргского навещил брат Филарет и оставил ему денег. Чувствуя себя в те дни окрепшим, Мусоргский нарушил запрет врачей и уговорил больничного сторожа достать ему, за хорошую мзду, вина. Последствия сказались немедленно... В. Стасов не упоминает об этом прискорбном факте, но его достоверность, к сожалению, очевидна. См сб. *Мусоргский*, стр. 160 и 165; см. также письмо И. Репина А. Римскому-Корсакову (1927) — ПИД, стр. 252.

Вряд ли можно было уберечь от такой трагической случайности тяжело больного Мусоргского, помещая его в палату военного госпиталя под надзор казенных фельдшеров и сиделок. Нельзя винить друзей композитора — они сделали, что могли. Беда заключалась в том, что они могли слишком мало...

Мусоргский умер от паралича сердца. Семнадцатого марта состоялись две панихиды (днем и вечером), восемнадцатого — похороны. Мусоргский погребен в Александро-Невской лавре, вблизи могил Глинки, Даргомыжского и Серова. В 1885 г., по инициативе И. Репина, над могилой Мусоргского сооружен памятник — на средства, собранные среди друзей и почитателей великого композитора.

6. НОВОЕ СЛОВО ПРАВДЫ

¹ М. Ипполитов-Иванов. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях, стр. 32.

² Философские и общественно-политические произведения петрашевцев. М., 1953, стр. 249—250.

³ См. главу «В кружке, в «коммуне» и наедине с самим собой».

⁴ Письмо А. Голенищеву-Кутузову 2 марта 1874 г. СМ, 1939, № 4, стр. 66.

В связи с высказанной здесь мыслью Мусоргского уместно напомнить слова А. Серова: «Дух времени, постоянно высказываемый в истинно-художественных произведениях, часто без ведома художника, служит к возвышению достоинства этого произведения, делая из него, сверх всего прочего, исторический памятник данной эпохи» (А. Серов. Избр., том II, стр. 162).

⁵ Письмо В. Стасову 18 октября 1872 г. (после чтения Дарвина). ПИД, стр. 233.

⁶ А. Герцен. Письма об изучении природы. М., 1946, стр. 19.

⁷ ПИД, стр. 424—425.

⁸ Н. Добролюбов. Избранные философские сочинения, том I. М., 1945, стр. 82.

⁹ В письме Н. Римскому-Корсакову осенью 1867 г. ПИД, стр. 135.

¹⁰ Б. Асафьев. Избр., том III, стр. 40.

¹¹ А. Серов. Избр., том II, стр. 65 и 76.

¹² В. Белинский. Полное собр. соч., том VIII. М., 1955, стр. 89.

¹³ Высказывая эти мысли в Автобиографической записке (ПИД, стр. 424), Мусоргский ссылается (в скобках) на имена двух крупных немецких ученых — патолога и антрополога Рудольфа Вирхова (Virchow R., 1821—1902) и литературоведа-историка Георга Гервинуса (Gervinus G., 1805—1871). Эти ссылки говорят не столько о решающей роли исследований именно данных ученых в выработке эстетических взглядов Мусоргского, сколько о многосторонности его интеллектуальной («мозговой») деятельности, круг которой, как мы знаем, был необычайно обширен. Развиваясь самостоятельно, Мусоргский пылливо искал объективно-научного обоснования своим новаторским опытам и устремлениям — в самых различных и порой весьма отдаленных от музыки областях знания. И не напрасно! Вспомним, какую важную роль в его развитии сыграло изучение великого Дарвина («О происхождении видов»). Немало ценного почерпнул для себя Мусоргский и в антропологических изысканиях Р. Вирхова и, особенно, в капитальной работе Г. Гервинуса о Генделе и Шекспире («Händel und Shakespeare», 1868), где исследуются столь интересовавшие композитора вопросы о взаимоотношениях музыкального тона и слова в человеческой речи, о речитативе и пении, об «эмоциональных акцентах» в мелодической декламации и т. д. «В живой речи потенциально содержится мелодическая линия, выявляя которую композитор фиксирует эмоциональное состояние» — так определяет Б. Асафьев смысл воззрений Г. Гервинуса, подчеркивая их близкую родственность взглядам Мусоргского. См. статью И. Глебова (Б. Асафьева) «Музыкально-эстетические воззрения Мусоргского» — в сб. *Мусоргский*, стр. 49—50.

¹⁴ Шекспир. Гамлет. (Собр. соч., том V. М., 1936, стр. 81).

¹⁵ А. Серов. Критические статьи, том IV. СПб., 1895, стр. 1640.

¹⁶ В. Белинский. Полное собр. соч., том VI, стр. 529.

¹⁷ А. Чехов. Сильные ощущения.

¹⁸ А. Пушкин. Полное собр. соч. в одном томе, стр. 1270.

¹⁹ Примеров тому в музыке Мусоргского множество; характерные образцы приведены в разборе его сочинений. Влечение к народным ладам сказалось уже в ранних творческих опытах Мусоргского (вспомним одну из первых его песен — фригийскую «Где ты, звездочка?»). Любопытная деталь: на обороте письма Балакиреву 7 февраля 1859 г. Мусоргский подчеркнул (в скобках): «От *in modo lidico*» (ПИД, стр. 44). Балакирев иронически относился к этому пристрастию Мусоргского. «Нелепый автор Ливийских и Миксолидийских драм...» — так выразился он об авторе «Саламбо» (в письме к Кюи; см. ПИД, стр. 113).

²⁰ Цит. в «Философских тетрадах» В. И. Ленина. М., 1933, стр. 270.

²¹ Б. Асафьев (Игорь Глебов). Мусоргский. Опыт характеристики. М., 1923, стр. 19.

²² «...В русских хоровых песнях голоса двигаются не в зависимости от сочетания созвучий (как в аккордовом изложении), а, напротив, сами созвучия появляются в результате одновременных ходов (попевок) в отдельных голосах», — отмечает А. Кастальский в своем исследовании «Основы народного многоголосия» (М.—Л., 1948, стр. 33). На этом принципе русской народной музыки зиждется голосоведение у Мусоргского и его великолепно своеобразная хоровая полифония.

²³ В. Белинский. Полное собр. соч., том VIII, стр. 79.

²⁴ Эти характерные высказывания Ан. Лядова приведены в статье В. Каратыгина о «Сорочинской ярмарке» — МС, 1917, январь — февраль, стр. 175.

²⁵ В. Ястребцев. Мои воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове, вып. II. Пг., 1917, стр. 99 (запись 5 июня 1894 г.).

²⁶ Первые пять романсов (на стихи Ал. Толстого) Мусоргский написал в марте 1877 г.; «Видение» (стихи А. Голенищева-Кутузова) — в апреле того же года; «Странник» (стихи Фр. Рюккерта, перевод А. Плещеева) — в 1878 г. По времени все эти превосходные романсы примыкают к завершающему цикл «Песни и пляски смерти» «Полководцу» (окончен 5 июня 1877 г.); по содержанию и характеру музыки они представляют своеобразное ответвление цикла «Без солнца» (1874).

²⁷ В. И. Ленин. Л. Н. Толстой и его эпоха. Соч., том 17, стр. 31.

²⁸ Письмо А. Голенищеву-Кутузову, сентябрь 1875 г. СМ, 1939, № 4, стр. 73.

²⁹ Пид, стр. 424.

³⁰ Цит. в статье М. Иванова-Борецкого «Мусоргский на Западе»; см. сб. *Мусоргский*, стр. 191.

³¹ Постановки «Бориса» (1908) и «Хованщины» (1913) были показаны Парижу во время «русских сезонов», которые открылись в 1907 г. симфоническими концертами с участием Римского-Корсакова и Шаляпина. Организатором русских сезонов был энергичный театральный деятель и антрепренер С. Дягилев (1872—1929). Обширная программа включала концерты, оперные и балетные спектакли. К исполнению привлекались лучшие артистические силы русской музыки и театра. Оперными постановками руководил главный дирижер Марининского театра Ф. Блуменфельд. В числе художников фигурировали крупные мастера — А. Головин, А. Бенуа, К. Юон (декораторы «Бориса Годунова»), Ф. Федоровский (декоратор «Хованщины»). Громадный успех парижских постановок «Бориса» и «Хованщины» не только способствовал широкой популяризации музыкальных драм Мусоргского за рубежом, но и возбудил живой интерес к их авторским оригиналам.

В парижской постановке «Хованщины» сделана была попытка «приблизить» звучание спектакля к авторскому замыслу,

С этой целью Дягилев пригласил к сотрудничеству Равеля и Стравинского. Редакция Римского-Корсакова подверглась пересмотру. В партитуру были внесены изменения и частичные вставки; кое-что заимствовано из оригинала, кое-что сокращено, многое переоркестровано Равелем, хоровой финал заново написан Стравинским... Такое решение задачи, слишком поспешное и, по существу, эклектично-компромиссное, не могло дать желаемого результата. Однако возникло оно не случайно. Предприимчивый Дягилев чувствовал и понимал, что публика хочет услышать «Хованщину» в подлинной редакции, но не в его силах было выполнить это желание.

³² Новая постановка «Бориса Годунова» в Мариинском театре (после 1904 г.) состоялась 6 января 1911 г. (с участием Шаляпина). Дирижировал А. Коутс; художник А. Головин; режиссер Вс. Мейерхольд.

7 ноября 1911 г. впервые на Мариинской сцене дана была «Хованщина» — в постановке Ф. Шаляпина (он же исполнитель роли Досифея); оформление художника К. Коровина.

³³ Оленина (по мужу д'Альгейм) Мария Алексеевна (р. 1869) — выдающаяся русская певица, меццо-сопрано. Училась у Ю. Платоновой и А. Молас. В ее обширной артистической деятельности центральное место занимал Мусоргский, произведения которого она исполняла с неповторимой выразительностью. Горячим почитателем Мусоргского был и муж Олениной — французский литератор Пьер д'Альгейм (1862—1922); он выпустил книжку о Мусоргском, выступал с лекциями о его творчестве (в Париже), перевел на французский язык большую часть вокальных текстов композитора.

В 1908 г. М. Оленина (вместе с мужем) основала в Москве «Дом песни», ставший одним из центров творческой пропаганды Мусоргского — его называли «домом Мусоргского». Концертные выступления Олениной-д'Альгейм приобрели мировую известность. Ее проникновенным исполнением песен Мусоргского навеяно стихотворение Ал. Блока «М. А. Олениной-д'Альгейм» («Темная, бледно-зеленая детская комнатка...»). С 1918 г. певица жила в Париже; в 1958 г. возвратилась в Советский Союз. Ей принадлежит интересная книжка «Заветы Мусоргского» («Les legs de Moussorgsky». Paris, 1908; рус. перевод издан редакцией журнала «Музыка и Жизнь» в 1910 г.).

³⁴ Cl. Debussy. Monsieur Croche antidilettante (1914). Paris, 1921. Цит. в книге А. Альшванга «Клод Дебюсси». М., 1935, стр. 58.

³⁵ Ромен Роллан. Собр. соч., том XVI. Л., 1935. стр. 408.

³⁶ Об инструментовке Равелем первого акта «Женитьбы» Мусоргского сообщалось (из Парижа) в журнале «Музыка» 27 ноября 1910 г. (стр. 24). Клавир «Женитьбы» (в редакции Римского-Корсакова) был издан в 1908 г.

Сцены из «Хованщины» Равель оркестровал по предложению С. Дягилева — для парижской постановки (1913), в которой частично была восстановлена авторская редакция музыкальной драмы Мусоргского (см. примеч. 31). Эта постановка

«Хованщины» вызвала серьезные возражения видных русских музыкантов. Равель принял участие в завязавшейся дискуссии (см. журнал «Музыка», 1913, №№ 123, 129 и 139). Партитура Равеля не опубликована.

Оркестровая композиция «Картинок с выставки» Мусоргского, сделанная Равелем (1922), напечатана Российским муз. издательством (Париж, 1927). Впоследствии неоднократно переиздавалась.

³⁷ О поразительной силе воздействия народных музыкальных драм Мусоргского на массовую аудиторию первых лет революции автор этих строк говорит не только по рассказам очевидцев, но и по личным воспоминаниям и наблюдениям.

³⁸ См. об этом в заключительной части главы «В боях за «Бориса».

³⁹ В. Белинский. Полное собр. соч., том IX, стр. 527.

ПРИЛОЖЕНИЯ

СОЧИНЕНИЯ МУСОРГСКОГО
(АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ)

ALLA MARCIA NOTTURNA. Маленький марш для оркестра (в характере ночного шествия). Пьеса учебного задания. *Опыт инструментовки — урок к среде. Инструментовал 14 марта 1861 г. в С.-Пбге. Модест Мусоргский.*

АХ, ЗАЧЕМ ТВОИ ГЛАЗКИ ПОРОЮ (Малютка). Романс для голоса с фп. Слова А. Плещеева. («Юные годы», 10). Посвящен Л. Азарьевой. 7 января 1866 года. Питер. Впервые напечатан в 1923 г. фирмой В. Бесселя в Париже. См. Юные годы.

АХ ТЫ, ПЬЯНАЯ ТЕТЕРЯ (Из походов Пахомыча). Для голоса с фп. Слова Мусоргского. Посвящается В. Никольскому. 22 сент. 66 г. Невск. Просп. д. Бенардаки у Милия Балакирева. Песня-шутка. Впервые издана под ред. А. Римского-Корсакова. М., 1926.

БАЙДАРЫ — см. Близ южного берега Крыма.

БЕЗ СОЛНЦА. Вокальный цикл: шесть песен для голоса с фп. на слова А. Голенищева-Кутузова. Посвящен ему же. Содержание цикла:

Настоящий указатель содержит лишь самые необходимые сведения о музыкальных произведениях Мусоргского — законченных и незаконченных, а также о замыслах композитора, оставшихся неосуществленными. *Курсивом* воспроизводится текст Мусоргского — авторские пометки, даты записи сочинений, поясняющие выдержки из писем и других авторских высказываний. В указателе использованы данные «Списка произведений и музыкальных работ Мусоргского», составленного П. Ламмом при участии С. Попова (сб. Мусоргский. Статьи и материалы. М., 1932, стр. 291—310); учтены некоторые дополнительные данные и уточнения, приведенные в работах Г. Орлова «Летопись жизни и творчества М. П. Мусоргского» (М.—Л., 1940) и А. Орловой «Труды и дни М. П. Мусоргского» (М., 1963).

1. В четырех стенах («Комнатка тесная, темная, милая»). 7 мая 74 г. В Петрограде.

2. Меня ты в толпе не узнала. 19 мая 74 г. в Петрограде.

3. Окончен праздный, шумный день. 19/20 мая 74 в Петрограде.

4. Скучай (В альбом светской барышне). 2 июня 74 г. Петроград.

5. Элегия («В тумане дремлет ночь»). 19 августа 1874 в Петрограде.

6. Над рекой («Месяц задумчивый, звезды далекие»). 25 августа 1874 г. в Петрограде.

Весь цикл впервые напечатан в 1874 г. у В. Бесселя (СПб.).

БЛИЗ ЮЖНОГО БЕРЕГА КРЫМА. Байдары. Cariccio (Гурзуф у Аю-Дага. Из путевых заметок). Пьеса для фп. Январь 1880 г. Впервые напечатана в журнале «Нувеллист», СПб., 1880, № 2.

БЛОХА — см. Песня Мефистофеля в погребке Ауэрбаха.

БОБЫЛЬ. Замысел оперы по мотивам повести Ф. Шпильгагена «Ганс и Грета». В июле 1870 г. В. Стасов составил для Мусоргского сценарий оперы (в четырех действиях), переделав сюжет повести и придав ему русский колорит (Пид, стр. 468—475). Мусоргский сделал для «Бобыля» эскиз сцены гадания (20 августа 1870 г.). Музыкальный материал этой сцены использован в «Хованщине». Замысел оперы «Бобыль» остался неосуществленным.

БОЕВАЯ ПЕСНЬ ЛИВИЙЦЕВ («Свободно, высоко взлетает орел...»). Мужской хор с сопровождением оркестра из неоконченной оперы «Саламбо» («Ливиец»). Павловск 17 июня 1866 года (партитура). Позднее (в семидесятые годы) Боевая песнь ливийцев переработана в смешанный хор «Иисус Навин».

БОЛЬШАЯ СЮИТА. Замышлялась летом 1880 г. — для оркестра с арфами и фортепиано на мотивы, собранные мною от разных добрых странников сего мира: программа ее от болгарских берегов, через Черное море, Кавказ, Каспий, Ферган до Бирмы. Сюита уже немножко начата (Пид, стр. 410). Записей Сюиты нет.

БОРИС ГОДУНОВ. Опера (народная музыкальная драма) в четырех действиях с прологом. Сюжет заимствован из драматической хроники А. Пушкина того же названия, с сохранением большинства его стихов. Работа над оперой начата осенью 1868 г.; в мае 1869 г. окончена в clavire (предварительная редакция); оркестрована к 15 декабря 1869 г. Летом 1870 г. композитор представил оперу в дирекцию императорских театров, но в постановке оперы ему было отказано. Мусоргский предпринял переработку оперы, которая — в новой (основной) редакции — была завершена 23 июня 1872 г. Опера была вторично забракована театральным комитетом. Принята к постановке лишь по распоряжению директора имп. театров С. Геденова (под давлением передовой общественности и благодаря усилиям артистки Ю. Платоновой). Впервые исполнена на сцене Мариинского

театра (СПб.) 27 января 1874 г. под управлением Э. Направника.

Клавир оперы «Борис Годунов» в неполной авторской редакции был напечатан В. Бесселем (СПб., 1874). В переработке Н. Римского-Корсакова издан в 1896 и затем в 1908 г. (с дополнениями). Партитура в редакции Н. Римского-Корсакова литографирована в 1906—1908 гг.

Полное издание оперы «Борис Годунов» — по автографам композитора — осуществлено в 1928 г. муз. сектором Гос. издательства (Музгиз, Москва) совместно с издательством Оксфордского Университета (Лондон): в трех выпусках I тома Полного собр. соч. Мусоргского напечатаны — клавир оперы «Борис Годунов», партитура и либретто.

Содержание оперы «Борис Годунов»:

Пролог: 1 картина — Двор Новодевичьего монастыря под Москвою; 2 картина — Площадь в Кремле московском (венчание на царство).

Первое действие: 1 картина — Сцена в келье Чудова монастыря; 2 картина — Корчма на литовской границе.

Второе действие: Царский терем в московском Кремле (в двух редакциях).

Третье действие: 1 картина — Уборная Марины Мнишек в Сандомире; 2 картина — Замок Мнишек в Сандомире (Сцена у фонтана).

Четвертое действие: 1 картина (предв. редакция) — Сцена у собора Василия Блаженного; 1 картина (осн. редакция) — Грановитая палата в московском Кремле (смерть Бориса); 2 картина — Лесная прогалина под Кромами.

В 1963 г. издательство «Советский композитор» (Москва) выпустило в свет полную партитуру оперы, оркестрованной Д. Шостаковичем (1939—1940) по автографам Мусоргского.

БУРЯ НА ЧЕРНОМ МОРЕ. *Большая музыкальная картина* для фп. (осень 1879 г.); *сочинена и исполнена самим автором в нескольких уже концертах.* (Автобиографическая записка). Запись пьесы не сохранилась.

В ДЕРЕВНЕ (*Au Village. Quasi Fantasia*). Пьеса для фп. Посвящается И. Горбунову. Сочинена, очевидно, в 1880 г. Впервые напечатана в журнале «Нувеллист» (СПб., 1882).

ВЕСЕЛЫЙ ЧАС («Дайте бокалы! Дайте вина!»). Застольная песня для голоса с фп. Слова А. Кольцова. («Юные годы», 2). Посвящена В. Захарьину. 1858 г. С.Петербург. Впервые опубликована в 1923 г. фирмой В. Бесселя в Париже. См. Юные годы.

ВЕЧЕРНЯЯ ПЕСЕНКА («Вечер отрадный лег на холмах»). Для голоса с фп. Слова А. Плещеева. Посвящена С. Сербиной (Фортуна). 15 марта 1871 года. Впервые издана в 1912 г. В. Бесселем (СПб.) в редакции В. Каратыгина.

ВИДЕНИЕ («Я видел ночь»). Романс для голоса с фп. Слова А. Голенищева-Кутузова. Посвящен Елиз. Гулевич. 6 ап-

реля 1877 года. С.Петербург. Впервые напечатан в 1882 г. В. Бесселем (СПб.) под ред. Н. Римского-Корсакова.

ВЛАДЫКО ДНЕИ МОИХ. Вокальная пьеса на слова Пушкина. В письме Балакиреву 26 сентября 1860 г. Мусоргский сообщает об этом сочинении как уже законченном. Запись не найдена.

ВОКАЛИЗЫ — для трех женских голосов (без текста): a-moll, F-dur и D-dur. Впервые опубликованы в V томе Полного собр. соч. Мусоргского (выпуск 10-й, М.—Л., 1939).

ГАН ИСЛАНДЕЦ. Юношеская попытка сочинения оперы на сюжет В. Гюго «Нап d'Islande» в 1856 г. По признанию Мусоргского — *ничего не вышло, потому что не могло выйти* — (автору было 17 лет). Пид, стр. 193.

ГДЕ ТЫ, ЗВЕЗДОЧКА? Песня для голоса с фп. Слова Н. Грекова. («Юные годы», 1). Называлась также *Сельская песня*. Посвящена Изаб. Грюнберг. 1857 год. С.-Петербург. Впервые опубликована в 1909 г. в Париже. См. Юные годы. Песня инструментована Мусоргским 4 июня 1858 года.

ГОПАК («Гой! гоп, гоп, гопака! Полюбила казака»). Песня для голоса с фп. В подзаголовке: *Кобзарь. Старик поет и подплясывает*. Слова из поэмы «Гайдамаки» Т. Шевченко, в переводе Л. Мея. Посвящена Н. Римскому-Корсакову. Павловск. 31 авг. 66 года. Впервые напечатана в 1867 г. у А. Иогансена (СПб.). В 1868 г. оркестрована Мусоргским.

ГОРНИМИ ТИХО ЛЕТЕЛА ДУША НЕБЕСАМИ. Романс для голоса с фп. Слова А. К. Толстого. 9 марта 1877 г. в Спб-ге. Впервые напечатан в 1882 г. В. Бесселем (СПб.) под ред. Н. Римского-Корсакова.

ГРЕХ ДА БЕДА. Неосуществленный замысел оперы на сюжет пьесы А. Островского «Грех да беда на кого не живет». Мусоргский намеревался писать эту оперу в 1870 г. по совету Ц. Кюи.

ДЕТСКАЯ. Эпизоды из детской жизни. Семь песен для голоса с фп. Слова Мусоргского.

1. С няней («Расскажи мне, нянюшка»). Называлась также: *Дитя с няней, Ребенок*. Посвящена: *Великому учителю музыкальной правды Александру Сергеевичу Даргомыжскому*. 26 апреля 1868 года в Петрограде.

2. В углу («Ах, ты, проказник! Клубок размотал»). Посвящена В. Гартману. 30 сентября 1870 года.

3. Жук («Няня, нянюшка! Что случилось?»). Посвящена В. Стасову. 18 октября 1870 г. в Петрограде.

4. С куклой («Тяпа, бай-бай, тяпа, спи, усни, угомон тебя возьми»). Первоначально называлась *Колыбельная*. Посвящена *Танюшке и Гоге Мусоргским* (племянникам композитора). 18 декабря 1870.

5. На сон грядущий («Господи, помилуй папу и маму»). Называлась также *Молитва*. Посвящена *Саше Кюи*; написана в конце 1870 г.

6. Кот Матрос («Ай, ай, ай, ай, мама, милая мама!...»). 15 августа 1872 г. в Петрограде.

7. Поехал на палочке («Гей! Гоп, гоп, гоп! Гей, поди!»). Другие названия: *Езда верхом на палочке в Южки, На даче*. Посвящена Димитрию Васильевичу и Поликсене Степановне Стасовым. 14 (15) сентября 72 г. в Петрограде.

В 1872 г. В. Бессель издал в СПб. пять первых песен «Детской» (сборник с рис. И. Репина). Последние две песни под общим названием «На даче» вышли в свет в 1882 г. (под ред. Н. Римского-Корсакова).

Для цикла «Детская» Мусоргским задуманы были и другие пьесы-сценки, в том числе упоминаемые В. Стасовым «Ссора двух детей» и «Фантастический сон ребенка». Они остались незаписанными.

ДЕТСКАЯ ПЕСЕНКА («Во саду, ах, во садочке»). Для голоса с фп. Слова Л. Мея из «Руснацких песен» («Нана»). Апрель 1868 г. Петроград. Впервые издана В. Бесселем в 1871 г. (СПб.).

ДЕТСКИЕ ИГРЫ—УГОЛКИ (*Ein Kinderscherz*). Детское скерцо для фп. В первоначальной редакции пьеса, под заглавием *Детские игры № 1. «Уголки»* (скерцо), посвящена Н. Левашеву (26 сентября 1859 года). Другая редакция записана 28 мая 1860 г. Издана в 1873 г. А. Битнером в сборнике фп. пьес «Frühlingsblüthen. Album» (СПб.).

ДНЕПР — см. На Днепре.

ДОНСКАЯ ПЕСНЯ XVI ВЕКА («Как на славных степях было саратовских»). Сложена для юбилея славных Войск Донского Мусоргским, а профессором Римским-Корсаковым устроена для военного оркестра. Опубликована в V томе Полного собр. соч. Мусоргского (выпуск 10-й, М.—Л., 1939).

ДУМА (*Réverie*). Пьеса для фп. Сочинена на тему Вяч. Логинова 22 июля 1865 года. Посвящена ему же. Впервые напечатана в 1911 г. В. Бесселем (СПб.) под ред. В. Каратыгина.

ДУЮТ ВЕТРЫ, ВЕТРЫ БУЙНЫЕ. Песня для голоса с фп. Слова А. Кольцова. («Юные годы», 8). Посвящена Вяч. Логинову. 28 марта 1864 года. С.-Петербург. Впервые издана в Париже в 1909 г. См. Юные годы.

ЕВРЕЙСКАЯ ПЕСНЯ («Я цветок полевой»). Для голоса с фп. Слова Л. Мея. Посвящена Фил. Петр. и Татьяне Павл. Мусоргским. Мыза Минкино. 12 июня 1867 года. Впервые издана в 1868 г. у А. Иогансена (СПб.).

EIN KINDERSCHERZ — см. Детские игры — уголки.

ЖЕЛАНИЕ («Хотел бы в единое слово»). Романс для голоса с фп. Слова Гейне в переводе Л. Мея. Посвящен Н. Опочининой в память ее суда надо мной. Записан: С 15-го на 16-ое апреля 1866. Питер (2-ой час ночи). Впервые напечатан в 1911 г. В. Бесселем (СПб.) под ред. В. Каратыгина.

ЖЕЛАНИЕ СЕРДЦА — см. *Meines Herzens Sehnsucht*.

ЖЕНИТЬБА (*Совершенно невероятное событие в трех действиях*). Опыт драматической музыки в прозе. Первое действие, в четырех сценах, для голосов с фп. на текст из одноименной комедии Гоголя. Посвящается В. Стасову. *Сочинение начато во вторник 11 июня 1868 года в Петрограде, окончено во вторник 8 июля 1868 г. в Тульской губ. в деревне Шилово*. Клавир впервые издан в 1908 г. В. Бесселем (СПб.) под ред. Н. Римского-Корсакова. Авторская редакция «Женитьбы» опубликована Музгизом (Москва) совместно с венским Универсальным издательством в 1933 г. (2-й выпуск IV тома Полного собр. соч. Мусоргского). В 1931 г. М. Ипполитов-Иванов присочинил второе, третье и четвертое действия и оркестровал «Женитьбу» Мусоргского.

ЗАБЫТЫЙ («Он смерть нашел в краю чужом»). Баллада для голоса с фп. на слова А. Голенищева-Кутузова. Написана в мае 1874 г. под впечатлением картины В. Верещагина «Забытый» (из серии его туркестанских картин). Первое издание Баллады, напечатанное В. Бесселем (СПб., 1874), было задержано цензурой. Вновь издана в 1877 г. А. Гутхейлем в Москве.

ЗЛАЯ СМЕРТЬ («Злая смерть, как коршун хищный»). «Надгробное письмо» для голоса с фп. Слова Мусоргского. Сочинялось под впечатлением смерти Н. Опочининой (ум. 29 июня 1874 г.). Не окончено. Впервые напечатано в 1912 г. В. Бесселем (СПб.) под ред. В. Каратыгина (последние двенадцать тактов присочинены редактором).

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ ДЕТСТВА — см. Няня и я, Первое наказание.

ИЗ СЛЕЗ МОИХ ВЫРОСЛО МНОГО. Романс для голоса с фп. Стихи Гейне в переводе М. Михайлова. Посвящен Вл. Опочинину. *Павловск 1 сент. 66 г.* Опубликован впервые в V томе Полного собр. соч. Мусоргского (выпуск 3-й, М., 1933).

ИИСУС НАВИН («Стой, солнце!»). Для смешанного хора, солистов и фп. Посвящается Н. Римской-Корсаковой. Переработка хора «Боевая песнь ливийцев» (из оперы «Салаambo», 1866 г.). *Царское село. 2 июля 1877 г.* Впервые издан в 1883 г. у В. Бесселя (СПб.) — в оркестровой редакции Н. Римского-Корсакова (клавир сделан Н. Римской-Корсаковой).

IMPROMPTU PASSIONNÉ (Страстный экспромт). Пьеса для фп. В подзаголовке: *Воспоминание о Бельтове и Любе*. Пьеса навеяна чтением романа Герцена «Кто виноват?». *1 октября 1859 года*. Посвящена Н. Опочининой. Впервые издана в 1911 г. у В. Бесселя (СПб.) под ред. В. Каратыгина.

INTERMEZZO IN MODO CLASSICO (Интермеццо в классическом роде; h-moll). Первоначально — характерная пьеса для фп., возникшая под впечатлением сельской картины в Кареве. Записана (без трио) в 1861 г. (дата дважды отмечена

самим композитором — см. Пид, стр. 193 и 377). В 1867 г. разработана в симфоническую картину; партитура закончена в ночь с 11 на 12 июля 1867 на мызе Минкино. В том же месяце автором сделана полная фп. транскрипция Интермеццо. Пьеса посвящена А. Бородину.

Интермеццо для фп. впервые издано в 1873 г. А. Битнером в сборнике фп. пьес «Frühlingsblüthen. Album» (СПб.). Партитура Интермеццо в оркестровой редакции Н. Римского-Корсакова вышла в 1883 г. у В. Бесселя (СПб.). Авторская редакция партитуры — в VII томе Полного собр. соч. Мусоргского (выпуск 5-й, М., 1931).

КАК НЕБЕСА ТВОЙ ВЗОР БЛИСТАЕТ. Неосуществленный замысел романа на стихи Лермонтова. Относится к 1865 г.

КАЛИСТРАТ («Надо мной певала матушка»). Песня для голоса с фп. Называлась также *Калистратушка. Этюд в народном стиле*. Слова из Н. Некрасова. («Юные годы», 14). Посвящена Ал. Опочинину. 22 мая 1864 г. С.Петербург. Впервые издана в 1883 г. у В. Бесселя (СПб.) под ред. Н. Римского-Корсакова. См. Юные годы.

КАРТИНКИ С ВЫСТАВКИ (*Воспоминание о Викторе Гартмане*). Сюита из десяти пьес для фп. Создана под впечатлением посмертной выставки работ архитектора и художника В. Гартмана (1834—1873), открытой в начале 1874 г. Сюита сочинялась в июне 1874 г. (окончена 22 июня). Посвящена В. Стасову. Состав Сюиты:

Promenade (Прогулка).

1. Gnomus (Гном).

2. Il vecchio castello (Старый замок).

3. Tuileries (Dispute d'enfants après jeux). (Тюильрийский сад. Ссора детей после игры).

4. Bydło (Быдло).

5. Балет невылупившихся птенцов.

6. Samuel Goldenberg und Schmuyle (Два еврея, богатый и бедный).

Promenade

7. Limoges. Le marché (La grande nouvelle). (Лиможский рынок. Большая новость).

8. Satacombae. Sepulcrum romanum (Катакомбы. Римская гробница). С мертвыми на мертвом языке.

9. Избушка на курьих ножках (Баба-Яга).

10. Богатырские ворота. В стольном городе во Киеве.

Весь цикл впервые издан в 1886 г. у В. Бесселя (СПб.) под ред. Н. Римского-Корсакова. Сюита инструментована в 1922 г. Морисом Равелем.

КЛАССИК («Я прост, я ясен, я скромн, вежлив, я прекрасен»). Музыкальный памфлет (для голоса с фп.). Слова Мусоргского. Посвящается Н. Опочининой. Петроград, 30 де-

кабря 1867 года. В подзаголовке: *В ответ на заметку Фаминцына по поводу еретичества русской школы музыки.* (В другой редакции: *По поводу некоторых музыкальных статей г-на Фаминцына*). Первое издание — у М. Бернарда (СПб., 1870).

КОЗЕЛ («Шла девица прогуляться»). *Светская сказочка* для голоса с фп. Слова Мусоргского. Посвящена А. Бородину. 23 дек. 67 г. Петроград. Впервые напечатана в 1868 г. у А. Иогансена (СПб.).

КОЛЫБЕЛЬНАЯ ЕРЕМУШКИ («Баю-бай, бай. Ниже тоненькой былиночки надо голову клонить»). Называлась также *Песня Ерёмушке*. Для голоса с фп. Слова из Н. Некрасова. Посвящена А. Даргомыжскому. 16 марта 1868 г. Петроград. Впервые издана В. Бесселем в 1871 г. (СПб.).

КОЛЫБЕЛЬНАЯ ПЕСНЯ — см. Спи, усни, крестьянский сын.

КОМИЧЕСКАЯ ОПЕРА НА СЮЖЕТ ГОГОЛЯ замышлялась Мусоргским в 1871 г., о чем он сообщил в Записке для Л. Шестаковой (август 1871 г.). *Задумание послужило началом народной исторической музыкальной драмы с участием приволжской казачины* (ПВД, стр. 195).

КРАПИВНАЯ ГОРА (*Небывальщина*). Музыкальная сатира на противников и гонителей новой русской музыки (называлась также *Рак*). Это сочинение, начатое композитором летом 1874 г., осталось неосуществленным. Сохранился лишь вступительный отрывок для голоса и фп. («Между небом и землею, в месте вовсе неизвестном, есть крапивная гора...»). Рукопись помечена: 10 августа 74 г. Опубликована в V томе Полного собр. соч. Мусоргского (выпуск 10-й, М.—Л., 1939).

LA CAPRICIEUSE (Шалунья). Пьеса для фп. на тему Л. Гейдена. Посвящена Н. Опочининой. 26 июля 1865 года. Впервые напечатана в VIII томе Полного собр. соч. Мусоргского. М.—Л., 1939.

ЛЕЙБ-КАМПАНЦЫ — на этот исторический сюжет Мусоргский предлагал в 1879 г. А. Голенищеву-Кутузову написать драму, замечая: *а я (жив буду) оперу сделаю* (СМ, 1939, № 4, стр. 81).

ЛЕШИЙ — неосуществленный замысел оперы, которую Мусоргский намеревался писать на сюжет повести А. Писемского. Замысел относится к 1859 г.

ЛИСТЬЯ ШУМЕЛИ УНЫЛО. *Музыкальный рассказ* для голоса с фп. Стихи А. Плещева. («Юные годы», 3). Посвящен М. Микешину. С. П.-бг. 1859 год. Впервые издан в 1909 г. в Париже. См. Юные годы.

МАЛЮТКА — см. Ах, зачем твои глазки порою.

МАРШ «ВЗЯТИЕ КАРСА» для большого оркестра (*к живою картине «Взятие Карса»*). Закончен в партитуре 3 февраля

1880 г. В сочинении использован материал Марша князей и жрецов из музыки к «Младе». Впервые издан в 1883 г. В. Беселем (СПб.) в оркестровой редакции Н. Римского-Корсакова. Авторская партитура — в VII томе Полного собр. соч. Мусоргского (выпуск 1-й, М., 1931).

МАРШ ШАМИЛЯ («Имам берейшкер») для тенора, баса, хора и оркестра. Посвящен А. Арсеньеву. Написан, по-видимому, осенью 1859 г.

MEDITATION (Feuillet d'album). Раздумье (Листок из альбома). Пьеса для фп. Написана в 1880 г. Напечатана в журнале «Нувеллист», СПб., 1880, № 11.

MEINES HERZENS SEHNSUCHT (Ach, wie kannst im Glück dich laben?). Желание сердца («Ласточке легко резвиться»). Романс для голоса с фп. на немецкие слова (автор текста неизвестен). Посвящен Мальвине Бамберг (невесте Ц. Кюи). 6 сентября 1858 года. Впервые опубликован в журнале «В мире искусств» (Киев, 1907, № 6).

MENUETTO (или *Menuet monstre*) упоминается Мусоргским в Записке для Л. Шестаковой (а также в Автобиографической записке — см. Пид, стр. 193 и 424) как инструментальная пьеса, сочиненная в 1861 г. Не сохранилась.

МЛАДА. Сцены оперы-балета (феерии) «Млада», сочинявшейся в 1871—1872 гг. Мусоргским, Бородиным, Римским-Корсаковым и Кюи — по предложению директора имп. театров С. Геденова на его же сюжет и сценарий (либретто составлял В. Крылов). Опера осталась неоконченной. Мусоргский написал для «Млады» три сцены:

1. Сцена торга (народная сцена во втором действии), для хора с сопровождением фп. в четыре руки. Написана в 1872 г. (Вслед за Сценой торга следует набросок начала «Кулачного боя».) Сцена торга опубликована в IV томе Полного собр. соч. Мусоргского (выпуск 4-й, М., 1931). Музыка этой сцены частично использована композитором в первом действии «Сорочинской ярмарки».

2. Марш князей и жрецов (во втором действии), для фп. в четыре руки. 26 февраля 1872 г. Главная тема основана на мелодии русской нар. песни «Бурлацкая» (из сборника М. Балакирева; СПб., 1866, № 6); в средней части разработана «тема жрецов», сочиненная Н. Римским-Корсаковым. Марш опубликован в IV томе Полного собр. соч. Мусоргского (выпуск 3-й, М., 1931). В 1880 г. Мусоргский воспользовался материалом этого сочинения, переработав его в Марше «Взятие Карса» и сочинив новую среднюю часть (*trio alla turca*).

3. Служение Черному козлу (славление Чернобога — в третьем действии), для хора и оркестра. По свидетельству Н. Римского-Корсакова, Мусоргский «переделал соответственно свою «Ночь на Лысой горе», приспособив ее для Чернобога в третьем действии «Млады» (Летопись, стр. 66 и 149). Рукопись этой сцены не найдена.

МНОГО ЕСТЬ У МЕНЯ ТЕРЕМОВ И САДОВ. Романс для голоса с фп. Слова А. Кольцова. («Юные годы», 4). Посвящен

П. Бориспольцу. *Петербург, 1863 год*. Впервые напечатан фирмой В. Бесселя в 1923 г. в Париже. См. Юные годы.

МОЛИТВА. Романс для голоса с фп. Слова М. Лермонтова. («Юные годы», 5). Посвящается Ю. Мусоргской. 2 февраля 1865 года. Впервые напечатан в 1923 г. фирмой В. Бесселя в Париже. См. Юные годы.

НА ДАЧЕ — см. Детская (№№ 6 и 7).

НАДГРОБНОЕ ПИСЬМО — см. Злая смерть.

НА ДНЕПРЕ («Стой, Днепр! Слушай, Днепр!»). Песня для голоса с фп. на слова из поэмы «Гайдамаки» Т. Шевченко; посвящена С. Наумову. Сочинена в первой редакции в конце 1866 г. — называлась *Песнь Ярёмы или Днепр* (рукопись не сохранилась). В 1879 г. Мусоргский пересмотрел и заново записал эту песнь, озаглавив ее: *На Днепре. Мое путешествие по России. 23 декабря 1879 г.* Впервые напечатана в 1888 г. В. Бесселем (СПб.) под ред. Н. Римского-Корсакова.

НАРОДНАЯ ИСТОРИЧЕСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМА С УЧАСТИЕМ ПРИВОЛЖСКОЙ КАЗАЧИНЫ — замысел оперы, о котором Мусоргский упоминает в Записке для Л. Шестаковой (Пид, стр. 195). См. Комическая опера на сюжет Гоголя.

НА ЮЖНОМ БЕРЕГУ КРЫМА. (*Гурзуф у Аю-Дага. Из путевых заметок*). Пьеса для фп. Посвящена Д. Леоновой. Сочинена осенью 1879 г. Впервые опубликована в журнале «Нувелист», СПб., 1880, № 6.

НЕ БОЖИИМ ГРОМОМ ГОРЕ УДАРИЛО. Песня для голоса с фп. Слова А. К. Толстого. Посвящена Ф. Ванляркому. 4/5 марта 1877. *Петроград*. Впервые издана в 1882 г. В. Бесселем (СПб.) под ред. Н. Римского-Корсакова.

НЕПОНЯТНАЯ («Тиха и молчалива»). Романс для голоса с фп. Слова Мусоргского. Посвящен М. Костюриной — *барыньке на елку. 21 декабря 75 года*. Впервые издан в 1911 г. В. Бесселем (СПб.) под ред. В. Каратыгина.

НО ЕСЛИ БЫ С ТОБОЮ Я ВСТРЕТИТЬСЯ МОГЛА («Расстались гордо мы»). Романс для голоса с фп. Слова В. Курочкина. («Юные годы», 9). Посвящен Н. Опочининой. 15 августа 1863 года. С. Волок. Впервые напечатан в 1923 г. фирмой В. Бесселя в Париже. См. Юные годы.

НОЧЬ («Мой голос для тебя и ласковый и томный»). *Фантазия* для голоса с фп. Слова А. Пушкина. («Юные годы», 13). Посвящена Н. Опочининой. 10 апреля 1864 года. Во второй редакции (значительно отличающейся от первой) текст стихотворения Пушкина дан в «свободной обработке» композитора. Романс впервые издан в 1871 г. В. Бесселем (СПб.) во второй редакции. Первая редакция романса опубликована в 1923 г. фирмой В. Бесселя в Париже. См. Юные годы. Фантазия «Ночь» была оркестрована Мусоргским в 1868 г.

НОЧЬ НА ИВАНОВ ДЕНЬ — «программа» предполагавшейся оперы в трех действиях на сюжет из повести Гоголя,

написанная П. Боборыкиным и обсуждавшаяся на «заседании 25 декабря 1858 г.» при участии Мусоргского и Балакирева. См. Пид, стр. 430.

НОЧЬ НА ЛЫСОЙ ГОРЕ. Первый замысел сочинения под этим названием относится к осени 1860 г. (сентябрь), когда Мусоргский намеревался писать музыку к драме Г. Менгдена «Ведьмы» — *полное действие на Лысой горе*. Работа, по-видимому только начатая, была отложена. (Часть музыкального материала, использованного позднее в оркестровой картине «Ночь на Лысой горе», сохранилась в третьем действии оперы «Саламбо»; 1864.) К осуществлению симфонического замысла «Ночи на Лысой горе» Мусоргский приступил в апреле 1866 г. (*Ведьм начал набрасывать*). Летом 1867 г. работа была закончена («Интермедия для оркестра. Иванова ночь на Лысой горе»). В начале партитуры значится: *Содержание — 1. Сбор ведьм, их толки и сплетни; 2. Поезд Сатаны; 3. Черная служба (Messe noire); 4. Шабаш*. В конце: *Задумано в 1866 году. Начал писать на оркестр 12-го июня 1867 года, окончил работу в канун Иванова дня 23 июня 1867 года в Лужском уезде на мызе Минкино. — Модест Мусоргский.*

По свидетельству Н. Римского-Корсакова, «Ночь на Лысой горе» написана была Мусоргским предварительно для фп. с оркестром, а затем лишь переделана в оркестровую пьесу (предисловие к партитуре «Ночи» в обработке Н. Римского-Корсакова). Но никаких следов этого сочинения для фп. с оркестром не обнаружено. В 1872 г., также по свидетельству Н. Римского-Корсакова, при сочинении «Млады» Мусоргский воспользовался имеющимся в «Ночи на Лысой горе» материалом и, введя туда пение, написал сцену Чернобога на горе Триглаве (Летопись, стр. 149). Рукопись этой редакции, сделанной Мусоргским, не найдена.

В 1880 г., используя и переработав материал вокальной и оркестровой редакции «Ночи», он написал музыкально-сценическую интермедию для оперы «Сорочинская ярмарка» — *Сонное видение Паробка (текст заимствован из сборника Сахарова)*. Дата записи сочинения (четыrehручный «клавир, тройной хор, солисты, балет»): *10 мая 1880 г.*

«Ночь на Лысой горе» в свободной оркестровой редакции Н. Римского-Корсакова была издана в 1886 г. В. Бесселем (СПб.).

НЯНЯ И Я. Пьеса для фп. *Посвящаю памяти моей матушки. 22 апреля 1865 г. С. П.-бг.* Впервые издана в 1911 г. В. Бесселем (СПб.) вместе с фп. пьесой «Первое наказание» — под общим заглавием: «Из воспоминаний детства», под ред. В. Каратыгина.

OGNI SABATO AVRETE IL LUME ACCESO («Я в субботу затеплю свечу»). Тосканская песня. Музыка Гордиджиани. 18 августа 1860 г. Мусоргский обработал ее для голоса с фп. (посвящение М. Шиловской). В 1864 г. переложил ту же песню

для вокального дуэта с фп. Переложение посвящено Влад. Гродскому. Дуэт включен в сборник «Юные годы» (18). Впервые напечатан в V томе Полного собр. соч. Мусоргского (выпуск 1—2, М., 1931). См. Юные годы.

ОЗОРНИК («Ох, баушка, ох, родная, раскрасавушка, обернись»). Песня для голоса с фп. Слова Мусоргского. Посвящена В. Стасову. *Петроград 19 декабря 1867 г.* Впервые издана в 1871 г. В. Бесселем (СПб.).

ОИ, ЧЕСТЬ ЛИ ТО МОЛОДЦУ ЛЕН ПРЯСТИ. Песня для голоса с фп. Слова А. К. Толстого. *СПбг. 20 марта 1877 г.* Первое издание — у В. Бесселя (СПб., 1882) под ред. Н. Римского-Корсакова.

ОТВЕРЖЕННАЯ («Не смотри на нее ты с презрением»). *Опыт речитатива*; для голоса с фп. Слова И. Гольц-Миллера. («Юные годы», 15). *5 июня 1865 г. С.-Пбг.* Впервые напечатана в 1923 г. фирмой В. Бесселя в Париже. См. Юные годы.

ОТЧЕГО, СКАЖИ, ДУША-ДЕВИЦА. Песня для голоса с фп. Слова неизвестного автора. («Юные годы», 6). Посвящена З. Бурцевой. *31 июля 1858 года С.-Петербург.* Впервые издана в 1867 г. у А. Иогансена (СПб.). См. Юные годы.

ПЕРВОЕ НАКАЗАНИЕ (*Няня запирает меня в темную комнату*). Пьеса для фп. (1865). *Посвящаю памяти моей матушки.* Сочинение осталось неоконченным. Впервые напечатано в 1911 г. В. Бесселем (СПб.) вместе с фп. пьесой «Няня и я» — под общим заглавием: «Из воспоминаний детства», под ред. В. Каратыгина, присочинившего окончание (13 тактов) пьесы «Первое наказание».

ПЕСНИ И ПЛЯСКИ СМЕРТИ. Цикл песен для голоса с фп. на слова А. Голенищева-Кутузова.

1. Колыбельная («Стонет ребенок»). Посвящается А. Воробьевой-Петровой. *1875 г. (14 апреля).*

2. Серенада («Нега волшебная, ночь голубая»). Посвящается Л. Глинке-Шестаковой. *Петроград 11 мая 1875 г.*

3. Трепак («Лес да поляны, безлюдье кругом»). Посвящается О. Петрову. *1875 г. (17 февраля).*

4. Полководец («Грохочет битва, блещут брони»). Посвящается А. Голенищеву-Кутузову. *Царское село. 5 июня 1877 г.*

Замысел цикла был обширнее. По свидетельству В. Стасова, предполагались еще: Схимник (смерть сурового монаха-фанатика), Изгнанник (смерть политического изгнанника, возвращающегося на родину), Смерть молодой женщины (умирающей среди воспоминаний о любви), Аника-воин и смерть и некоторые другие сюжеты (В. Стасов. Избр., том II, стр. 210—211). В бумагах А. Голенищева-Кутузова сохранился перечень двенадцати сюжетов, намеченных для этого цикла (СМ, 1939, № 4, стр. 86).

Сочиненные Мусоргским четыре песни цикла «Песни и пляски смерти» изданы В. Бесселем (СПб., 1882) под ред. Н. Римско-

го-Корсакова. Весь цикл в оригинальной, авторской редакции впервые опубликован в V томе Полного собр. соч. Мусоргского (выпуск 9-й, М., 1928).

Номера цикла были инструментованы: 1. Трепак — А. Глазуновым в 1882 г.; 2. Колыбельная — А. Глазуновым в 1916 г.; 3. Серенада — Н. Римским-Корсаковым в 1908 г. (не оконч., доинструментовал М. Штейнберг); 4. Полководец — Н. Римским-Корсаковым в 1908 г. В 1963 г. «Песни и пляски смерти» Мусоргского (все четыре номера) оркестрованы Д. Шостаковичем. Партитура напечатана изд. «Музыка» (М., 1966).

ПЕСНЬ БАЛЕАРЦА из оперы «Саламбо» («В объятьях девы молодой»). Для голоса с фп. (*Первое действие: На пиру в садах Гамилькара*). Слова Мусоргского. («Юные годы», 17). *Новая деревня. Август 1864 года*. Впервые издана в 1923 г. фирмой В. Бесселя в Париже. См. Юные годы.

ПЕСНЬ САУЛА ПЕРЕД БОЕМ — см. Царь Саул.

ПЕСНЬ СТАРЦА («Стану скромно у порога»). Для голоса с фп. Слова из «Вильгельма Мейстера» Гёте в рус. переводе. («Юные годы», 11). Посвящена А. Опочинину. *13 авг. 1863 г. Село Канищево*. Впервые издана в 1909 г. в Париже. См. Юные годы.

ПЕСНЯ МЕФИСТОФЕЛЯ В ПОГРЕБКЕ АУЭРБАХА («Жил-был король когда-то, при нем блоха жила»). Для голоса с фп. Слова из «Фауста» Гёте; перевод А. Струговщикова. Посвящается Д. Леоновой. Сочинена осенью 1879 г. Издана в 1883 г. В. Бесселем (СПб.) под ред. Н. Римского-Корсакова. В 1914 г. инструментована И. Стравинским.

ПИРУШКА («Ворота тесовы растворились»). Рассказ для голоса с фп. Слова А. Кольцова. Посвящается Л. Шестаковой. *Сентябрь 1867 года*. Первое издание у А. Иогансена (СПб., 1868).

ПЛЫВЕТ, ВОСПЛЫВАЕТ. Обработка русской нар. песни для четырехголосного мужского хора. Относится, по-видимому, к 1880 г. Не закончена. Сохранившийся в рукописи отрывок напечатан в V томе Полного собр. соч. Мусоргского (выпуск 10-й, М.—Л., 1939).

ПО ГРИБЫ («Рыжичков, волвяночек, белых беляночек»). Песенка для голоса с фп. Слова Л. Мея. Посвящена В. Никольскому. Сочинена в августе 1867 г. Издана А. Иогансеном (СПб., 1868). Оркестрована в 1908 г. Н. Римским-Корсаковым.

ПОДИБРАД ЧЕШСКИЙ. Замысел симфонической поэмы, над которой Мусоргский работал летом 1867 г. Содержание поэмы изложено им в письме Н. Римскому-Корсакову 15 июля 1867 г.; там же приводятся основные темы сочинения (Пид, стр. 128—129). Из музыки поэмы, кроме этих тем, ничего не сохранилось.

ПОДПРАПОРЩИК-ПОЛЬКА — см. Porte-enseigne Polka.

ПО-НАД ДОНОМ САД ЦВЕТЕТ. Песня для голоса с фп. Слова А. Кольцова. *Декабрь 1867 г. Петроград*. Впервые напечатана в 1883 г. В. Бесселем (СПб.) под ред. Н. Римского-Корсакова.

ПОРАЖЕНИЕ СЕННАХЕРИБА («Как стая волков голодных, на нас враги набежали»). Хор с оркестром на слова из «Еврейских мелодий» Байрона (свободная транскрипция Мусоргского). В первоначальном изложении (клавир и партитура) хор, называвшийся *Поражение Сенахерима*, посвящен М. Балакиреву. *Петроград 29 января 1867 года*. Клавир издан в 1871 г. А. Битнером («Сборник хоровых пьес», составленный А. Рубцом, СПб.). Во втором, *улучшенном* изложении хор «*Поражение Сеннахериба*» посвящен В. Стасову (*на 2-е января 1874 г.*). Клавирные редакции хора опубликованы в VI томе Полного собр. соч. Мусоргского (М.—Л., 1939).

PORTE-ENSEIGNE POLKA (Подпрапорщик-полька). Пьеса для фп. Сочинена была Мусоргским в 1852 г. и тогда же издана М. Бернардом (СПб.). Тринадцатилетний автор посвятил ее *товарищам по юнкерской школе*. Пьеса была забыта и долгое время считалась утраченной. Лишь в 1947 г. была опубликована в № 2 журнала «Советская музыка» — по случайно найденному проф. М. Пекелисом печатному экземпляру.

PRELUDE (или *Preludio*) — несохранившаяся инструментальная пьеса Мусоргского (1861). Упоминается им в Автобиографической записке как *Prélude* (Пид, стр. 424); в Записке для Л. Шестаковой значится после *Intermezzo* как *Preludio in modo classico* (по-видимому, описка; см. Пид, стр. 193).

ПУГАЧЕВЩИНА (Пугачевцы). Замысел народной музыкальной драмы, возникший и формировавшийся во второй половине семидесятых годов. Исподволь обдумывая композицию и собирая материалы, Мусоргский намеревался приступить к сочинению «Пугачевщины» после окончания «Хованщины» (см. В. Стасов. Избр., том II, стр. 151). Сохранилась запись киргизской нар. песни «Излядам ся ни», сделанная Мусоргским 17 апр. 77 с примечанием: *NB для последней оперы «Пугачевщина»* (опубликована в V томе Полного собр. соч. Мусоргского, выпуск 10-й, М.—Л., 1939).

РАЕК («Эй, почтенны господа, захватите-ко глаза»). Музыкальный памфлет. Для голоса с фп. Слова Мусоргского. Посвящен В. Стасову. 15-е июня 1870 г. в Петрограде. Содержание «Райка»: *Вступление — я сам*. [1] *Заремба. Подражание Генделю*. [2] *Ростислав — Ф. М. Толстой* (Салонный вальс). [3] *А. Фаминцын*. (Одна из пьес). [4] *Из славной оперы «Рогнеда»* (А Серов). [5] *Гимн Музе* («О, преславная Евтерпа»). «Рак» впервые напечатан в 1871 г. В. Бесселем (СПб.).

РАК — см. Крапивная гора.

РАССЕВАЕТСЯ, РАССТУПАЕТСЯ. Песня для голоса с фп. на слова А. К. Толстого. Посвящена О. Голенищевой-Кутузовой. СПбг. 21 марта 1877 г. Впервые издана в 1882 г. В. Бесселем (СПб.) под ред. Н. Римского-Корсакова.

РАССТАЛИСЬ ГОРДО МЫ — см. Но если бы с тобою я встретиться могла.

ROMANCE SANS PAROLES (De ménestrel). Романс без слов (Менстрель). Для фп. Сохранились только начальные такты пьесы (факсимиле в сборнике «Автографы музыкальных деятелей 1839—1889 гг.», приложении к журналу «Нувеллист» за 1889 г.).

САЛАМБО (*Ливиец*). Неоконченная опера по роману Г. Флобера «Саламбо». Сочинялась в 1863—1866 гг. Сценарий и либретто составил Мусоргский (в некоторых сценах использованы стихи Полежаева, Майкова, Жуковского). В опере должно было быть четыре действия (семь картин). Сохранились следующие сцены и картины:

Первое действие. Из 1 картины (*На пиру в садах Гамилькара*): *Песнь балеарца* — для голоса с фп.; из 2 картины (?): *Боевая песнь ливийцев* — клавир и партитура.

Второе действие. 2 картина (*Внутренность храма Таниты в Карфагене*): полностью — клавир с оркестровыми пометками.

Третье действие. 1 картина (*Капище Молоха*): полностью — клавир с оркестровыми пометками.

Четвертое действие. 1 картина (*Подземелье Акрополиса*): полностью — клавир и партитура; из 2 картины (?): *Хор жриц* («Жрицы утешают Саламбо и одевают ее в брачные одежды») — для женского хора и фп.

Клавир неоконченной оперы «Саламбо» опубликован в IV томе Полного собр. соч. Мусоргского (М.—Л., 1939).

СВЕТИК САВИШНА («Свет мой, Савишна, сокол ясенький»). Песня для голоса с фп. Слова Мусоргского. Посвящена Ц. Кюи. *Павловск 2 сент. 66 г.* Впервые издана в 1867 г. А. Иогансенем (СПб.).

СЕЛЬСКАЯ ПЕСНЯ — см. Где ты, звездочка?

СЕМИНАРИСТ («Panis, piscis, crinis, finis... Ах ты, горе, мое горе»). Песня для голоса с фп. Слова Мусоргского. Посвящена Л. Шестаковой. *27 сент. 66. Питер.* Запрещена цензурой. Впервые напечатана в Лейпциге, как собственность автора, в 1870 г. См. Полное собр. соч. Мусоргского, том V, выпуск 3-й, М., 1933.

СИМФОНИЯ D-DUR в четырех частях. Сочинялась в 1861—1862 гг. (клавир); должна была быть посвящена *Товариществу Среды* (т. е. Балакиревскому кружку). В письмах Мусоргского упоминаются *Andante fis-moll*, *Scherzo H-dur* (с двумя трио) и финальное *Allegro* Симфонии. Записи не сохранились.

СИРОТКА («Барин мой миленький, барин мой добренький»). Песня для голоса с фп. Слова Мусоргского. Посвящена Е. Бородиной. *13 янв. 1868 г. Петроград.* Впервые издана (второй вариант, подготовленный к печати автором) в 1871 г. В. Бесселем (СПб.).

СКАЖИ, ДЕВИЦА МИЛАЯ. Обработка русской нар. песни для четырехголосного мужского хора а cappella. Относится, по-видимому, к 1880 г. Впервые напечатана в третьем выпуске сборника хоров «Думский кружок» (М., 1894).

СКЕРЦО (Scherzo) В-dur — для оркестра. Посвящено А. Гуссаковскому. *С.Петербург. 1858 года, ноября 19-го*. Инструментовано под руководством М. Балакирева. Впервые издано в 1883 г. В. Бесселем (СПб.) в оркестровой редакции Н. Римского-Корсакова. Оригинальная партитура опубликована в VII томе Полного собр. соч. Мусоргского (выпуск 4-й, М., 1931).

СКЕРЦО (Scherzo) cis-moll — для фп. Посвящено Люб. Бубе. *1858 год. 25 ноября*. Впервые напечатано в 1911 г. В. Бесселем (СПб.) под ред. В. Каратыгина. Во втором варианте (автограф без точной даты) посвящено А. Извольской. Скерцо (в двух авторских вариантах) опубликовано в VIII томе Полного собр. соч. Мусоргского (М.—Л., 1939).

СЛЕЗА (Une larme). Пьеса для фп. Сочинена ок. 1880 г. Впервые напечатана П. Юргенсоном (Москва) в восьмидесятых годах прошлого века.

СОНАТА C-DUR (Sonata in C-dur) — для фп. в четыре руки. В рукописи дан перечень намеченных частей: *Allegro assai—C-dur, Andante—Des-dur, Scherzo—F-dur* [тональность перечеркнута], *Allegro con brio—C-dur*. Сохранилось: *Allegro assai C-dur* (законченное 8 декабря 1860). К нему добавлено *Scherzo c-moll* — четырехручная транскрипция фп. *Scherzo cis-moll* (см. выше). Обе части напечатаны в VIII томе Полного собр. соч. Мусоргского (М.—Л., 1939).

СОНАТА D-DUR — для фп. О работе над нею Мусоргский сообщал М. Балакиреву 31 марта 1862 г. из с. Волок: *Scherzo h-moll уже начал писать* (Пид, стр. 78). Запись утрачена.

СОНАТА ES-DUR — для фп. Сочинялась летом 1858 г. Темы приводятся Мусоргским в письме М. Балакиреву 13 августа 1858 г. (Пид, стр. 39). Замысел остался неосуществленным.

СОНАТА FIS-MOLL — для фп. Сочинялась одновременно с Сонатой Es-dur (см. Пид, стр. 39). Не сохранилась.

СОРОЧИНСКАЯ ЯРМАРКА. Комическая опера в трех действиях на сюжет одноименной повести Гоголя. Мусоргский работал над «Сорочинской ярмаркой» (либретто и музыка) в течение последних семи лет жизни (с перерывами). Закончить ее не успел. Сохранились следующие рукописные материалы:

1. Сценарий оперы (19 мая 1877 г.). Программа «Сонного видения Паробка» (1880).

2. Записи украинских песен, предназначенные для оперы.

3. Вступление к опере. (Оркестровая прелюдия — «Жаркий день в Малороссии»). Партитура.

4. Ярмарочная сцена первого действия. Окончена в августе 1880 г. (клавир).

5. Сцена Кума и Черевика. (Комический дуэт «Дуду, рудуду»). Для голосов с фп.

6. Думка Паробка («Зачем ты, сердце, рыдаешь и стонешь»). Для голоса с фп.

7. Второе действие — до рассказа Кума о Красной свитке. Для голосов с фп.

8. Сонное видение Паробка. Большая музыкально-сценическая Интермедия. Переработка «Ночи на Лысой горе» для тройного хора, солистов, балета и фп. в четыре руки (текст заимствован из «Сказаний русского народа, собранных Н. Сахаровым», том 1, СПб., 1841). Закончена 10 мая 1880 г.

9. Думка Параси («Ты не грусти, мой милый»). Для голоса с фп. Посвящена Елиз. Милорадович. 3 июля 1879 г. Старый Петергоф. Частично инструментована автором (до Allegretto grazioso).

10. Гопак веселых паробков. Клавир.

После смерти Мусоргского над завершением оперы «Сорочинская ярмарка» работали: Н. Римский-Корсаков («Ночь на Лысой горе»), А. Лядов (пять отдельных номеров), В. Каратыгин (три номера). В 1914—1916 гг. Ц. Кюи досочинил и оркестровал всю оперу (клавир и партитура изданы В. Бесселем, СПб., 1916). В 1923 г. в Париже вышел клавир «Сорочинской ярмарки» — в компилятивной редакции Н. Черепнина (с использованием музыкального материала из других сочинений Мусоргского).

Полный клавир оперы «Сорочинская ярмарка», составленный по автографам Мусоргского П. Ламмом (недостающие сцены досочинены В. Шебалиным), опубликован в III томе Полного собр. соч. Мусоргского (выпуск 1-й, М., 1933). Партитура оперы (оркестровая редакция В. Шебалина) опубликована во 2-м выпуске того же тома (М., 1934).

СПЕСЬ («Ходит спесь надуваючись»). Песня для голоса с фп. Слова А. К. Толстого. Посвящена А. Пальчикову. 15/16 марта 1877 г. С.Пб.-г. Впервые напечатана в 1882 г. В. Бесселем (СПб.) под ред. Н. Римского-Корсакова.

СПИ, УСНИ, КРЕСТЬЯНСКИЙ СЫН. *Колыбельная песня* («Баю, баю, мил внученочек»). Для голоса с фп. Слова из пьесы А. Островского «Воевода». («Юные годы», 16). Песня посвящена памяти Ю. Мусоргской. 5 сентября 1865 г. Питер (первая редакция). В 1871 г. была издана В. Бесселем (СПб.) вторая редакция Колыбельной, существенно отличающаяся от первой. Первая редакция опубликована в 1923 г. фирмой В. Бесселя в Париже. См. Юные годы.

СТРАННИК («Тени гор высоких на воду легли»). Романс для голоса с фп. Слова Фр. Рюккерта; русский перевод А. Плещеева. Сочинен ок. 1878 г. Впервые напечатан в 1883 г. В. Бесселем (СПб.) под ред. Н. Римского-Корсакова.

СТРЕКОТУНЬЯ-БЕЛОБОКА. Песня-шутка для голоса с фп. на слова Пушкина (из двух его стихотворений «Стрекотунья-белобока» и «Колокольчики звенят»). Посвящена А. и Н. Опочининым. 26 авг. 67 г. Питер (второй автограф: Мыза Минкино. Сентябрь 67 г.). Издана в 1871 г. В. Бесселем (СПб.).

SOUVENIR D'ENFANCE (Воспоминание детства). Пьеса для фп. Посвящена Н. Оболенскому. 16 октября 1857 года. Впервые напечатана в 1911 г. В. Бесселем (СПб.) под ред. В. Каратыгина.

ТЫ ВЗОЙДИ, ВЗОЙДИ, СОЛНЦЕ КРАСНОЕ. Обработка русской нар. песни для четырехголосного мужского хора. Относится, по-видимому, к 1880 г. Опубликовано в 1882 г. в первом выпуске собрания хоров «Думский кружок».

У ВОРОТ, ВОРОТ БАТЮШКИНЫХ. Обработка русской нар. песни для четырехголосного мужского хора. Относится, по-видимому, к 1880 г. Опубликовано в 1882 г. в первом выпуске собрания хоров «Думский кружок».

УЖ ТЫ, ВОЛЯ, МОЯ ВОЛЯ. Обработка русской нар. песни для двух теноров соло и мужского хора. Относится, по-видимому, к 1880 г. Опубликовано в 1884 г. во втором выпуске собрания хоров «Думский кружок».

ХОВАНЩИНА. Народная музыкальная драма в пяти действиях (шести картинах). Сюжет — из русской истории конца семнадцатого столетия — предложен был В. Стасовым. Сценарий и либретто музыкальной драмы Мусоргский составлял самостоятельно. Работа над «Хованщиной» была начата летом 1872 г. и продолжалась (с перерывами) последние восемь лет жизни композитора. Звершить ее полностью он не успел. Музыка в клавире была написана (за исключением нескольких страниц — в заключительной сцене второго действия и в финале пятого). Но партитура осталась едва начатой (в авторской оркестровке сохранилось два отрывка: Песня Марфы «Исходила младешенька» и начало большой хоровой сцены в Стрелецкой слободе — «Поднимайся, молодцы» — до *Alla breve*).

Содержание народной музыкальной драмы «Хованщина»:

Первое действие: Москва. Красная площадь. (Окончено 30 июля 1875 г. в Петрограде.)

Второе действие: У князя Василия Голицына. (Активно сочинялось в 1875—1876 гг.; заключение не дописано)

Третье действие: Стрелецкая слобода. (Окончено 29 мая 1880 г. Ораниенбаум.)

Четвертое действие: 1 картина — Трапезная палата в хоромах князя Ивана Хованского (*Ораниенбаум 5 августа 1880 г.*); 2 картина — Москва. Площадь перед церковью Василия Блаженного (1879).

Пятое действие: Сосновый бор. Скит. Лунная ночь. (Активно сочинялось в 1873 и 1880 гг. Финал не дописан.)

После смерти Мусоргского Н. Римский-Корсаков переработал, дописал недостающие страницы и оркестровал «Хованщину», сделав значительные сокращения и ряд коренных изменений в авторской рукописи. В редакции Н. Римского-Корсакова она была издана В. Бесселем (СПб.) в 1883 г. (клавир и литографированная партитура).

«Хованщина» в авторской редакции впервые опубликована в 1931 г. Музгизом (Москва) совместно с венским Универсальным издательством (II том Полного собр. соч. Мусоргского. Клавир составил по автографам композитора П. Ламм).

В 1963 г. Музгиз выпустил в свет полную партитуру «Хованщины», оркестрованной Д. Шостаковичем (1958) по авто-

графам Мусоргского. (Д. Шостакович дописал заключение второго действия и финал пятого, присочинив эпилог народной музыкальной драмы — на тематическом материале Мусоргского).

ЦАРЬ САУЛ. *Песнь Саула перед боем* («О, вожди, если выйдет на долю мою»). Драматический монолог для голоса с фп. (по замыслу — с оркестром). Слова Байрона (из «Еврейских мелодий»), перевод П. Козлова. («Юные годы», 12). Посвящается А. Опочинину, 1863 год. С. Волок (первая редакция). Тем же годом помечен автограф второй редакции «Песни Саула», значительно отличающейся от первой; во второй редакции она была издана В. Бесселем (СПб., 1871). Первая редакция «Песни Саула» опубликована в 1923 г. фирмой В. Бесселя в Париже. См. Юные годы. В 1878 г. оркестрована Мусоргским; в 1908 г. — Глазуновым.

ЧТО ВАМ СЛОВА ЛЮБВИ. Романс для голоса с фп. Слова А. Аммосова. («Юные годы», 7). Посвящен М. Шиловской. 1860 г. Сп-бг. Впервые издан в 1923 г. фирмой В. Бесселя в Париже. См. Юные годы.

ШВЕЯ. *Scherzino.* Маленькое скерцо для фп. Пьеса написана ок. 1871 г. Впервые напечатана в журнале «Нувеллист» (СПб, 1872).

ЭДИП. Музыка к трагедии Софокла «Царь Эдип» для хора (с солистами) и оркестра. Задумана в 1858 г. Работа продолжалась (с перерывами) до 1861 г., но осталась неоконченной. Сочинено было несколько номеров, которые исполнялись автором в кружке друзей. В письмах Мусоргского упоминаются: *Интродукция к Эдипу (увертюра)*, хоры — *Andante b-moll* и *Allegro Es-dur* (которые должны были войти в Интродукцию) и *Сцена в храме — Хор народа, f-moll*. Сохранился только этот f-moll'ный хор, представляющий собою большую народную сцену, два клавирных изложения которой помечены одной датой: 23 января 1859 года. С-Петербург. Второе изложение инструментовано 1-го Марта 1860 года. С.-Петербург. В 1861 г. сделана новая редакция партитуры. Хор посвящен М. Балакиреву. Позднее Мусоргский использовал музыку этого хора в финале второго действия оперы «Саламбо».

Хор народа (сцена в храме) из музыки к «Эдипу» впервые издан В. Бесселем (СПб.) в 1883 г. под ред. Н. Римского-Корсакова (клавир и партитура). Клавирные изложения Хора народа опубликованы в VI томе Полного собр. соч. Мусоргского (М.—Л., 1939).

ЮНЫЕ ГОДЫ. В сборник под этим названием Мусоргский включил восемнадцать разнохарактерных вокальных пьес (песни, романсы, дуэт), написанных в годы юности (1857—1866). Содержание сборника:

1. *Где ты, звездочка?* Песня (1857). 2. *Веселый час.* Застольная песня (1858). 3. *Листья шумели уныло.* Музыкальный

рассказ (1859). 4. *Много есть у меня теремов и садов*. Романс (1863). 5. *Молитва* (1865). 6. *Отчего, скажи, душа-девица*. Романс (1858). 7. *Что вам слова любви*. Романс (1860). 8. *Дуют ветры, ветры буйные*. Песня (1864). 9. *Но если бы с тобою я встретиться могла*. Романс (1863). 10. *Ах, зачем твои глазки порою*. Романс (1866). 11. *Песнь старца* (1863). 12. *Царь Саул*. Песнь Саула перед боем (1863). 13. *Ночь*. Фантазия (1864). 14. *Калистратушка*. Этюд в народном стиле (1864). 15. *Отверженная*. Опыт речитатива (1865). 16. *Спи, усни, крестьянский сын*. Колыбельная песня (1865). 17. *Песнь балаурца на пиру, в садах Гамилькара*. Из оперы «Саламбо» (1864). 18. *Ogni sabato avrete il lume acceso* (Я в субботу затеплю свечу). Тосканская песня; переложение для дуэта (1864).

Точная дата составления сборника неизвестна. Остается также невыясненным, кем и когда он был увезен за границу. В 1909 г. рукописный сборник Мусоргского был приобретен библиотекарем Парижской оперы Шарлем Малербом. Тогда же в приложении к журналу «Bulletin français de la S.J.M.» (Paris, 1909, № 5) напечатаны были четыре пьесы из сборника: «Где ты, звездочка?», «Листья шумели уныло», «Дуют ветры, ветры буйные» и «Песнь старца». В 1923 г. фирмой Бесселя в Париже было опубликован сборник «Юные годы» без дуэта и с отступлениями от оригинала. Полное, тщательно выверенное по автографам композитора издание сборника «Юные годы» осуществлено под ред. П. Ламма — в V томе Полного собр. соч. Мусоргского (выпуск 1—2; напечатан Музгизом совместно с Универсальным издательством, Москва—Вена, 1931).

ОБРАБОТКИ И ПЕРЕЛОЖЕНИЯ МУЗЫКИ ДРУГИХ АВТОРОВ

БАЛАКИРЕВ.

Музыка к трагедии Шекспира «Король Лир». Увертюра и антракты. Переложение для фп. в четыре руки (Увертюра — в 1859 г.; антракты — в 1860).

Увертюра на три русские темы. Переложение для фп. в четыре руки (1860).

Грузинская песня («Не пой, красавица, при мне»). Переложение с оркестровой партитуры для голоса с фп. (изд. в 1862 г., СПб.).

БЕРЛИОЗ.

Два отрывка из драматической симфонии «Ромео и Юлия»: «Grande fête chez Capulet» — из второй части и Скерцо «Фея Маб» — четвертая часть. Переложение для двух фп. в восемь рук. Оба переложения исполнялись в балакиревском кружке весной 1862 г. (свидетельство Н. Римского-Корсакова — Летопись, стр. 22).

БЕТХОВЕН.

Переложения частей из струнных квартетов.

Для фп. в две руки: 1. Allegretto из Квартета e-moll (ор. 59, № 2); 5 августа 67 г. на мызе Минкино. 2. Andante из

Квартета C-dur (ор. 59, № 3); 9-го апреля 1859-го года. Переложение посвящается А. С. Гуссаковскому. 3. Presto (5-я часть) из Квартета cis-moll (ор. 131). Переложение сделано для Опочинских Суббот. 2 августа 67 года на мызе Минкино. 4. Vivace (Scherzo) из Квартета F-dur (ор. 135). Переложение посвящается Н. Опочининой. Lento из того же Квартета. 3 августа 67 г. Мыза Минкино.

Для двух фп. в четыре руки: части из Квартета B-dur (ор. 130) — Allegro (Село Волок 27 марта 1862 г.); Presto (Село Волок 28 марта 1862 г.); Cavatine (25 апреля 1862 г. с. Волок); Scherzo (27 апреля 1862 г. с. Волок); Final. Allegro — переложение осталось незаконченным.

ГЛИНКА.

Персидский хор из оперы «Руслан и Людмила». Переложение для фп. в четыре руки (Начал 23 мая, кончил 27 мая 1858).

«Ночь в Мадриде» (Испанская увертюра). Переложение для фп. в четыре руки (Начал 28 октября. Кончил 11 ноября 1858 года).

Интродукция из оперы «Руслан и Людмила». Переложение для клавира с партитуры (совместно с М. Балакиревым. Сентябрь 1867 г.).

ГОРДИДЖИАНИ.

Тосканская песня «Ogni sabato avrete il lume acceso» («Я в субботу затеплю свечу»). Переложение для голоса с фп. (18 августа 1860 г.) и для вокального дуэта с фп. (1864).

ДАРГОМЫЖСКИЙ.

«К Востоку», трио на слова В. Жуковского. Оркестровано Мусоргским в декабре 1877 г.

ЛЕОНОВА.

«После бала». Вальс-каприччио для голоса с фп. Текст сочинен Мусоргским, которому принадлежит и концертная обработка романса Д. Леоновой (1879 г.; изд. в том же году М. Бернардом, СПб.).

ЛОДЫЖЕНСКИЙ.

«Восточная колыбельная песня» для голоса с фп. Обработка. (Для Владимира Васильевича Стасова, с карандашного наброска Н. Лодыженского снял, с некоторыми упрощениями, М. Мусоргский. 26 июня 74.)

САРТИ.

«Начальное управление Олега». Отрывки из оперы в переложении для хора с фп. (1874).

ТАНЕЕВ А.

«Колыбельная» (на слова Лермонтова) для голоса с фп. Обработка (1874).

Записи народных песен и тем, эскизы, черновые наброски и др. материалы собраны и прокомментированы П. Ламмом в V томе Полного собр. соч. Мусоргского (выпуск 10-й, М.—Л., 1939).

БИБЛИОГРАФИЯ

(КРАТКИЙ ОБЗОР)

- М. П. Мусоргский. Письма и документы. Собрал и подготовил к печати А. Н. Римский-Корсаков при участии В. Д. Комаровой-Стасовой. М.—Л., 1932 (там же помещена Автобиографическая записка Мусоргского, стр. 421—425).
- М. П. Мусоргский. Письма к А. А. Голенищеву-Кутузову. Собрал и подготовил к печати П. Аравин. «Советская музыка», 1939, № 4, стр. 64—89. Отдельное издание М.—Л., 1939.
- Н. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1955 (I том Полного собрания сочинений).
- В. Стасов. Собрание статей о М. Мусоргском и его произведениях. М.—Пг., 1922.
- В. Стасов. Избранные сочинения в трех томах. М., 1952.
- А. Серов. Избранные статьи в двух томах; том I, М.—Л., 1950; том II, М., 1957.
- Ц. Кюи. Избранные статьи. Л., 1952.
- М. Ипполитов-Иванов. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях. М., 1934.
- А. Голенищев-Кутузов. Воспоминания о М. П. Мусоргском. В сборнике «Музыкальное наследство» (под ред. М. Иванова-Борецкого), вып. I. М., 1935.
- Н. Компанейский. К новым берегам. Модест Петрович Мусоргский. «Русская музыкальная газета», 1906, №№ 11, 12, 14—18.
- И. Репин. Далекое близкое. М., 1939.
- А. Орлова. Труды и дни М. П. Мусоргского. Летопись жизни и творчества. М., 1963.
- Г. Орлов. Летопись жизни и творчества М. П. Мусоргского. М.—Л., 1940.

- М. П. Мусоргский. К пятидесятилетию со дня смерти. 1881—1931. Статьи и материалы. Под ред. Ю. Келдыша и В. Яковлева. М., 1932. В сборнике, помимо статей, очерков и воспоминаний, дается аннотированный перечень сочинений Мусоргского (сост. П. Ламм) и подробная библиография (доведена до 1928 г. включительно).
- Мусоргский. Сборник.— Статьи и исследования. [«Борис Годунов»]. М., 1930.
- Мусоргский и его «Хованщина». Сборник статей. М., 1928.
- «Музыкальный современник». 1917. Январь — февраль. Книга пятая—шестая. Сдвоенный номер журнала посвящен Мусоргскому. (Автобиографическая записка Мусоргского, статьи В. Комаровой, А. Римского-Корсакова, В. Каратыгина, И. Лапшина и др. материалы).
- «Советская музыка». 1939, № 4. Номер журнала посвящен Мусоргскому — к столетию со дня рождения композитора. (Письма Мусоргского А. Голенищеву-Кутузову, статьи А. Альшванга, А. Римского-Корсакова, Г. Хубова, Ю. Кремлева, Вл. Протопопова, И. Кубикова, Б. Штейнпресса, И. Ремезова и др. материалы).
- А. Луначарский. «Борис Годунов» Мусоргского. М., 1920. (См. также статьи Луначарского о Мусоргском в сборнике «В мире музыки», М., 1958).
- Игорь Глебов (Б. Асафьев). Мусоргский. Опыт характеристики. М., 1923.
- Игорь Глебов (Б. Асафьев). К восстановлению «Бориса Годунова» Мусоргского. Сборник статей. М., 1928.
- Б. Асафьев. Избранные труды, том III. М., 1954. (Работы о Мусоргском).
- А. Веприк. Очерки по вопросам оркестровых стилей. М., 1961. Третья часть книги — сравн. анализ трех оркестровых редакций первой картины «Бориса Годунова» (Мусоргский — Римский-Корсаков — Шостакович).
- В. Каратыгин. Мусоргский. Шаляпин (Очерки творчества). П., 1922.
- В. Каратыгин. Избранные статьи. М.—Л., 1965.
- Ю. Келдыш. Романсовая лирика Мусоргского. М., 1933.
- Ю. Келдыш. История русской музыки, часть вторая. М.—Л., 1947 (глава шестая — «Мусоргский»).
- М. Оленина-д'Альгейм. Заветы М. П. Мусоргского. М., 1910 (издание журнала «Музыка и Жизнь», перевод с французского В. Гречаниновой).
- Т. Попова. Мусоргский. М., 1967.
- П. и В. Слётовы. Мусоргский. М., 1934.
- А. Соловцов. М. П. Мусоргский. М.—Л., 1945.
- Н. Туманина. М. П. Мусоргский. Жизнь и творчество. М.—Л., 1939.

Э. Фрид. Модест Петрович Мусоргский. Л., 1939.
А. Шавердян. «Борис Годунов» (Критический разбор). М., 1931.

В советской периодике (газетах и журналах), а также в отдельных сборниках, брошюрах и нотных изданиях Мусоргскому и его творчеству посвящены статьи, публикации, очерки: А. Альшванга, Е. Антиповой, П. Аравина, Б. Асафьева, В. Беляева, Г. Бернандта, В. Бобровского, В. Богданова-Березовского, Е. Браудо, Н. Брюсовой, И. Бэлзы, В. Васиной-Гроссман, А. Глазунова, А. Гозенпуда, Е. Гордеевой, В. Городинского, Е. Грошевой, А. Дмитриева, М. Друскина, Л. Ефремовой, Д. Житомирского, Н. Запорожец, И. Земцовского, М. Иванова-Борецкого, Д. Кабалевского, Ю. Келдыша, М. Коваля, Ю. Кремлева, П. Ламма, Л. Лебединского, И. Мартынова, И. Нестьева, Г. Орлова, А. Оссовского, М. Пекелиса, Л. Поляковой, Т. Поповой, В. Протопопова, И. Ремезова, А. Римского-Корсакова, З. Савеловой, К. Саквы, М. Сокольского, И. Соллертинского, А. Соловцова, Е. Тыняновой, Н. Финдейзена, Э. Фрид, А. Хохловкиной, Г. Хубова, А. Шавердяна, Ю. Шапорина, Д. Шостаковича, Б. Штейнпресса, В. Яковлева, Б. Ярустовского и других авторов.

Среди многих работ о Мусоргском, изданных за рубежом, следует отметить:

Pierre d'Alheim. Moussorgski. Paris, 1896.

Claude Debussy. La chambre d'enfants de Moussorgski. La Revue Blanche. 15 avril et 1 juin 1901.

Camille Bellaigue. Un grand musicien réaliste: Moussorgski. Revue des Deux Mondes. Paris, 1901.

M. Olenine d'Alheim. Le legs de Moussorgsky. Paris, 1908.

M. D. Calvocoressi. Moussorgsky. Paris, 1908; London, 1919; Wien, 1921.

M. D. Calvocoressi. M. Moussorgsky. His Life and Works. London, 1956.

Oskar von Riesemann. Monographien zur russischen Musik. II. Modest Petrowitsch Mussorgski. München, 1926; London, 1935.

Kurt von Wolfurt. Mussorgskij. Stuttgart, 1926.

R. Godet. En marge de Boris Godounof. Paris—London, 1926/27.

R. Hofmann. Moussorgsky. Paris, 1952.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абаринова А. И. — 392
 Аввакум — 638, 758
 Аксаков С. Т. — 18
 Александр II — 46, 112, 117, 384
 Александр III — 408
 Александр Невский — 9
 Александровский С. Ф. — 497
 д'Альгейм П. — 767
 Альшванг А. А. — 767
 Аммосов А. Н. — 100
 Антокольский М. М. — 396, 397, 637, 749
 Аравин П. В. — 757
 Арнгольд Э. — 742
 Асафьев Б. В. (Игорь Глебов) — 133, 138, 287, 295, 314, 354, 414, 426, 466, 518, 592, 628, 682, 696, 719, 730, 737, 740, 741, 743, 745, 751—754, 765, 766
 Астафьев И. А. — 248
 Ахматова Е. Н. — 741
 Бабинин Т. Я. — 720
 Базилевич К. В. — 750
 Байрон Дж. — 79, 177, 179, 284, 285, 288, 734, 738, 740
 Бакунин М. А. — 575, 578, 706
 Балакирев М. А. — 28, 54—58, 60—70, 74, 76, 78, 81, 83—87, 90, 91, 94, 97, 98, 100, 107, 110, 120—127, 129, 130, 132, 134—136, 138, 141—144, 146—150, 154, 159—162, 166—169, 175, 184, 185, 224, 235, 251, 252, 271, 272, 288, 290, 298—300, 302, 303, 307—309, 317—319, 333, 352, 366, 367, 378, 379, 382, 385, 402, 406, 495, 496, 503, 508, 566, 567, 571, 584, 691, 700, 722—729, 731—734, 736, 739—742, 745, 757, 758, 764, 765
 Баллина О. — 636
 Бамберг М. Р. — 726
 Барятинский А. И. — 108
 Бах И. С. — 94, 95, 165, 286, 680, 681, 698, 754
 Бегичев А. — 727
 Белинский В. Г. — 20, 44, 92, 96, 103, 115, 116, 123, 130, 157, 188, 223, 232, 242, 283, 345, 422, 483, 484, 533, 648, 684, 691, 698, 715, 726, 728, 730, 735, 738, 740, 744, 750—752, 756, 762, 765, 766, 768
 Бенни А. — 182
 Бенуа А. Н. — 470, 766
 Берлиоз Г. — 162, 296, 298, 299, 308, 309, 680, 681, 695, 731, 742
 Берман М. А. — 584, 759
 Бернард М. И. — 27, 28, 35, 640
 Бертенсон Л. Б. — 671, 763
 Бессель В. В. — 520, 736, 739, 742, 743, 745, 748, 755
 Бетховен Л. ван — 22, 23, 57, 64, 75, 94, 95, 97, 162, 675, 680, 681, 698, 700, 741, 742

Указатель составлен В. Беликовой. Курсивом выделены страницы Примечаний.

- Бетц (Бец) Э. — 374, 746
 Блок А. А. — 767
 Блуменфельд Ф. М. — 766
 Боборыкин П. Д. — 91, 726
 Борель — 140, 388
 Бородин А. П. — 36, 39, 49, 50, 61, 73—77, 88, 121, 122, 129, 139, 140, 151, 152, 163, 164, 166, 224, 300, 316, 333, 378, 380, 382, 383, 406, 495, 502, 503, 508, 565, 571, 574, 705, 706, 723, 724, 730, 733, 741, 742, 744, 748, 753, 756
 Бортнянский Д. С. — 723
 Боткин С. П. — 115
 Бошо М. — 709
 Булахов П. П. — 392
- Вагнер Р. — 75, 299, 681, 682, 695
 Вальц К. — 727
 Ванлярский Ф. А. — 48, 50, 758
 Васильев (2-й) В. М. — 392
 Васина-Гроссман В. А. — 744
 Вебер К. М. — 75, 742
 Вельяминов К. Н. — 319, 332, 382
 Верещагин В. В. — 545—547, 756
 Виардо П. — 173, 733
 Виельгорский М. Ю. — 730
 Винокур Г. О. — 747
 Вирхов Р. — 765
 Волков Н. С. — 49
 Воячек И. Я. — 746
- Галаган Г. — 636, 763
 Гардер Ю. Ф. — см. *Платонова Ю. Ф.*
 Гартман В. А. — 516, 522, 533—538, 541—543, 756
 Гаук А. В. — 745
 Ге Н. Н. — 102
 Геденов С. А. — 372, 380, 389, 390, 748
 Гейне Г. — 150, 252, 253, 315, 736, 739
 Гендель Г. Ф. — 681, 765
 Гераклит — 696
- Гервинус Г. — 765
 Герке А. А. — 17, 21, 22, 27, 34—37, 39, 49, 80, 722, 723, 743
 Герц А. — 17, 22, 23
 Герцен А. И. — 20, 101—103, 107, 111, 118, 119, 123, 150, 153, 157, 365, 680, 728, 729, 732, 745, 764
 Гёте И. В. — 71, 79, 177, 178, 296, 570
 Гильфердинг А. Ф. — 753
 Гликман Г. — 189
 Глинка М. И. — 20, 21, 30, 35, 49, 51—53, 55, 57, 59, 60, 63, 84, 88—90, 95, 97, 98, 106, 122, 126, 127, 129, 130, 133, 134, 139, 165, 568, 570, 571, 591, 681, 683, 695, 724, 726, 730, 731, 733, 748, 764
 Глюк Хр. В. — 63, 359, 680, 681, 742
 Гоголь Н. В. — 20, 91, 115, 151, 232, 296, 331, 334—336, 341, 349, 350, 355, 358, 417, 528, 636—640, 642, 643, 646—648, 650, 656, 657, 661, 666, 667, 685, 691, 693, 744, 762, 763
 Голенищев-Кутузов А. А. — 277, 523, 546, 549, 550, 562, 563, 566, 641, 721, 734, 740, 745, 750, 755—757, 760, 761, 764, 766
 Голенищев-Кутузов М. И. — 8
 Голиков И. И. — 758
 Голицын В. В. — 758
 Головин А. Я. — 438, 452, 766, 767
 Гольбах П. А. — 157, 158
 Гольц-Миллер И. И. — 192, 249, 738
 Гомер — 92
 Гончаров И. А. — 114
 Горбунов И. Ф. — 565—567, 572, 757, 758, 760
 Гордеева Е. М. — 760
 Гордиджани Дж. — 736, 737
 Горький А. М. — 560, 728, 730, 757
 Греков Н. П. — 54
 Грессер Ю. — 727

Грибоедов А. С. — 498
Григорович Д. В. — 83
Григорьев А. — 720
Григорьева И. Г. — 720
Гридин Ф. Д. — 568
Гродский В. — 736, 737
Грюнберг И. Л. — 722
Гус Я. — 215, 216
Гуссаковский А. С. — 57, 58, 61,
87, 724, 729
Гюго В. — 40, 296

Давыдов И. — 721
Дарвин Ч. — 158, 764, 765
Даргомыжский А. С. — 51—55,
60, 61, 65, 78, 81, 90, 95, 99, 100,
126, 127, 139, 136—139, 145,
168, 317, 319—322, 329, 332,
333, 347, 350, 354, 355, 396,
513, 516, 571, 681—683, 692,
722, 724, 727, 728, 743, 744,
748, 764
Дебюсси К. — 525, 709—711,
767
Декарт Р. — 351, 745
Демидов Г. А. — 48
Дианин С. А. — 724
Дмитриев-Мамонов Э. — 335
Добролюбов Н. А. — 46, 107,
114, 123, 156, 157, 282, 732,
764
Достоевский Ф. М. — 241, 548,
669
Дранишников В. А. — 413
Дружинин В. Г. — 763
Дютур Н. В. — 749
Дютур-Серова С. — 749
Дюфи — 357
Дягилев С. П. — 766, 767

Евреиновы — 27, 722
Егорова А. Г. — см. *Мусорг-
ская А. Г.*
Едличка А. — 636
Елена Павловна (вел. кн.) —
134, 136, 310, 508, 512, 730,
731
Ефремова Л. П. — 762

Жданов И. — 750
Желябужский И. А. — 758

Жемчужников Ал-др М. — 563
Жемчужников А. М. — 563
Жемчужников В. М. — 563, 572

Заремба Н. И. — 127, 134, 143,
508, 511, 512, 743, 747, 754
Захарьина А. П. — 727

Иванов-Борецкий М. В. — 766
Ивановский С. А. — 73, 74
Ивашенко А. — 735
Ипполитов-Иванов М. М. — 406,
749, 750, 754, 764

Кабалевский Д. Б. — 713
Кавелин К. Д. — 46, 83
Калькбреннер Ф. — 21
Каншин Д. — 730
Каракозов Д. — 118, 119, 136
Карамзин Н. М. — 381, 418,
419, 691, 750
Каратыгин В. А. — 9, 206, 220,
341, 612, 641—644, 719, 720,
725, 735, 736, 739, 744, 754,
759, 761, 766
Каренин Вл. — см. *Комарова-
Стасова В. Д.*
Кармалина Л. И. — 52, 528,
631, 724, 753, 755, 761
Кастальский А. Д. — 766
Келдыш Ю. В. — 719
Керзин А. М. — 748
Кипренский О. А. — 229
Ключевский В. О. — 420, 421,
750, 751, 759
Ковалевский П. И. — 115, 727
Козлов П. А. — 177, 734
Козловский И. С. — 487
Кологривов В. А. — 730
Кольцов А. В. — 62, 90, 192,
225—228, 306, 311, 726, 743
Комаров — 22, 24
Комарова-Стасова В. Д. — 514,
719, 720, 754
Комиссаржевский Ф. Ф. — 750
Коммисаржевский Ф. П. — 385,
386, 392, 495, 563
Компанейский Н. И. — 26, 43—

- 45, 142, 221, 721, 723, 731,
733, 736, 739
- Кондратьев Г. П. — 385, 386
- Коненков С. Т. — 714
- Константин Николаевич (вел.
кн.) — 390
- Контский А. — 55
- Копьев — 720
- Коровин К. А. — 608, 767
- Корш В. Ф. — 292, 741, 745
- Костомаров Н. И. — 83, 115,
404
- Костюрина М. И. — 563, 757
- Коутс А. — 767
- Крамской И. Н. — 73, 115, 119,
123, 182, 234, 549
- Крестовский В. В. — 763
- Кропачев Н. А. — 738
- Крупский К. К. — 26, 39, 723
- Кубиков И. — 216, 736
- Курочкин В. С. — 177
- Курочкин Н. — 728
- Кушелева Н. Е. — 732
- Кюи А. Ц. — 517
- Кюи Ц. А. — 28, 54—56, 58, 61,
86, 88, 128, 141, 143, 150,
157, 162, 168, 176, 224, 235,
286, 288, 290—292, 295, 298,
300, 313, 316, 319, 320, 332,
333, 350, 352, 379, 380, 382,
389, 397—403, 495, 503, 506,
508, 513, 517, 564, 571, 572,
584, 643, 644, 724—726, 731—
733, 736, 737, 740—742, 744,
746, 748, 749, 766
- Лаблаш Л. — 100
- Ламанский В. И. — 83
- Ламм П. А. — 29, 195, 413, 414,
423, 588, 644, 646, 735
- Лапшин И. И. — 763
- Ларош Г. А. — 394—398, 403,
404, 495, 500, 528, 690, 749,
755
- Лафатер И. — 64, 67, 107, 722,
725
- Левашев Н. А. — 108, 179, 181,
184, 722, 734
- Левашов Н. А. — см. *Лева-
шев Н. А.*
- Лейбниц Г. В. — 355, 356, 745
- Ленин В. И. — 112—114, 121,
153, 370, 729, 730, 732, 746,
766
- Леонова Д. М. — 385, 386, 563,
565, 567—570, 573, 574, 608,
628, 639, 669, 670, 761, 763
- Лермонтов М. Ю. — 20, 23, 24,
26, 48, 64, 65, 192, 248, 721,
727, 730, 756
- Лессман О. — 755
- Лист Ф. — 14, 15, 21—23, 296,
299, 520, 521, 551, 571, 680,
681, 695, 731, 741, 742, 755
- Литольф А. — 734
- Лобковский Н. — 179, 181, 184,
722, 734
- Логинов В. А. — 179, 181, 184,
228, 734
- Логинов Л. А. — 179, 181, 184,
734
- Логинов П. А. — 179, 181, 184,
722, 734
- Лодыженский Н. Н. — 122, 317,
730, 743
- Ломакин Г. Я. — 125, 126
- Лопухина М. А. — 721
- Лукашевич Н. А. — 386, 388
- Луначарский А. В. — 146, 412,
413, 731, 750
- Лысенко Н. В. — 636, 762
- Лядов А. К. — 641, 642—644,
649, 698, 762, 763, 766
- Лядов К. Н. — 92, 99
- Ляпунов С. М. — 731
- Майков А. Н. — 215, 216, 668,
736
- Маковский К. Е. — 53
- Малютин С. В. — 750
- Мамонтов С. И. — 410
- Манжан С. — 374, 746
- Марджанов (Марджанишвили)
К. А. — 642
- Маркс К. — 559, 757
- Матвеев А. А. — 758
- Матэ В. — 58
- Маурер Л. — 746
- Межюль Э. — 383
- Медведев С. — 758

- Мей Л. А. — 150, 252, 261, 289, 304, 329, 739, 744
 Мейербер Дж. — 88, 396, 408
 Мейерхольд В. Э. — 767
 Мельгунов Ю. Н. — 760
 Мельников И. А. — 392
 Менген Г. Ф. — 252, 289, 739
 Менделеев Д. И. — 115
 Мендельсон Ф. — 74, 174
 Мечников И. С. — 115
 Микешин М. О. — 728
 Михаил Павлович (вел. кн.) — 136
 Михайлов М. И. — 117, 216, 217, 739
 Михайловский Н. К. — 404, 749
 Молас А. Н. — 319, 321, 322, 332, 382, 386, 565, 743, 744, 747, 755, 767
 Монастырев Р. В. — 8
 Монюшко С. — 54
 Мордовцев Д. Л. — 381
 Моцарт В. А. — 23, 34, 35, 49, 64
 Мошелес И. — 21, 23
 Мстислав Удалой — 8
 Муравьев — 118
 Мусоргская А. Г. — 12, 13
 Мусоргская Т. Ф. — 517
 Мусоргская Ю. И. — 7, 13, 14, 25, 96, 164, 243, 250, 506, 720, 721
 Мусоргский А. Г. — 12, 42
 Мусоргский Г. Ф. — 517
 Мусоргский Е. П. — см. *Мусоргский Ф. П.*
 Мусоргский П. А. — 7, 12—14, 17, 19, 21, 22, 25, 27, 36, 37, 720
 Мусоргский Ф. П. — 7, 8, 10, 14, 17, 19, 20, 22, 23, 27, 38, 47, 66, 91, 96, 185, 250, 308, 331, 722, 723, 733, 764
 Мясковский Н. Я. — 713
 Направник Э. Ф. — 374, 385—387, 390, 392, 393, 586, 746—748
 Наумов П. А. — 562, 563, 663, 757
 Наумов С. П. — 757
 Некрасов Н. А. — 114, 192, 225, 232, 234, 326, 328, 737, 738, 754
 Неронов Ф. П. — 572
 Никитенко А. В. — 19, 29, 721
 Николай I — 18, 19, 36, 38, 45, 721
 Никольская А. В. — 749
 Никольский В. В. — 11, 270—272, 289, 292, 296, 304, 332, 370, 377, 381, 720, 738, 740, 741, 744, 749
 Нилендер В. — 726
 Нилькгейм К. — 384
 Ниссен-Саломан — 744
 Оболенский Н. А. — 48
 Обручев В. А. — 216
 Оленина-д'Альгейм М. М. — 708, 755, 767
 Опочинин А. П. (ст.) — 100, 177, 251, 304, 378, 379, 727, 737, 754
 Опочинин В. П. — 100, 251, 255, 722, 727
 Опочинин Н. П. — 100, 251, 742
 Опочинина Н. П. — 100, 101, 103, 177, 178, 230, 251, 252, 255, 304, 378, 379, 506, 522, 528, 742, 754
 Орлов П. — 48
 Орлова А. А. — 742—744, 746, 748, 749, 754, 756, 757, 759, 764
 Орканья А. — 551
 Орфано А. Г. — 48
 Островский А. Н. — 192, 243, 317, 513, 738
 Палестрина Дж. П. — 680
 Палечек О. О. — 386, 392
 Папков А. Д. — 746
 Патти А. — 510
 Пашино П. — 746
 Пекелис М. С. — 29, 30, 723, 724, 728

Перов В. Г. — 241
 Петр I — 575, 576, 579—581, 758
 Петрашевский М. В. — 674
 Петров О. А. — 127, 385, 386, 392, 495, 565, 566, 637
 Пивоварова Н. Ф. — 749
 Пирогов Г. С. — 750
 Пирогов Н. И. — 115
 Писарев Д. И. — 116, 118
 Писемский А. Ф. — 83
 Платонова Ю. Ф. — 385, 386, 388—390, 392, 495, 748, 767
 Плещеев А. Н. — 103, 104, 114, 251, 728, 754, 766
 Плотников — 750
 Подебрад Я. — 301
 Полежаев А. И. — 214, 735
 Попов В. Д. — 50, 73
 Пржевальский Н. М. — 115
 Прокофьев С. С. — 545, 697, 709, 713
 Протопопов В. В. — 751
 Пургольд А. Н. — см. *Молас А. Н.*
 Пургольд В. Ф. — 319, 381, 386
 Пургольд Н. Н. — см. *Римская-Корсакова Н. Н.*
 Пушкин А. С. — 5, 18, 20, 90, 108, 115, 192, 225, 229, 230, 232, 235, 303, 315, 317, 319, 333, 372, 375, 384, 392, 396, 398, 403, 416—422, 427, 430, 436, 437, 445, 449, 460, 466—468, 470, 476, 482, 484, 523, 638, 691, 694, 726, 746, 747, 750—752, 765

Равель М. — 544, 709—711, 767, 768
 Раевский Н. Н. — 750
 Разин С. Т. — 577
 Рахманинов С. В. — 709
 Рейзен М. О. — 600
 Репин И. Е. — 58, 115, 119, 120, 124, 128, 163, 182, 504, 505, 551, 552, 672, 729, 730, 733, 753, 754, 764
 Риман Г. — 707

Римская-Корсакова Н. Н. — 319—323, 332, 382, 386, 743, 744, 747
 Римский-Корсаков А. Н. — 719, 720, 726, 727, 732, 740, 747, 751
 Римский-Корсаков Н. А. — 56, 57, 61, 95, 109, 121—124, 129, 132, 139—141, 143, 146, 147, 149—152, 162, 166, 220, 224, 235—237, 250, 256, 261, 269, 270, 288—290, 292, 294, 295, 299—302, 306, 307, 309, 311, 316, 319, 321, 331—333, 374, 378—380, 383, 406, 408—411, 413, 414, 426, 494—496, 498, 503, 508, 564, 565, 571, 574, 584, 586—588, 626, 627, 629, 631, 632, 640—642, 649, 699, 700, 706, 707, 709, 719, 723, 724, 729—733, 735—739, 741—748, 750, 751, 753, 755—757, 759—762, 765—767
 Рис Ф. — 21
 Роллан Р. — 711, 767
 Ростислав — см. *Толстой Ф. М.*
 Ростовцев Я. И. — 19, 23
 Рубец А. И. — 636
 Рубинштейн А. Г. — 63, 87, 97, 126, 131—134, 136, 143, 308, 400, 408, 724, 730
 Рубинштейн Н. Г. — 143
 Руссо Ж. Ж. — 402, 703
 Руставели Ш. — 702
 Рюккерт Фр. — 563, 766
 Рюмина О. А. — 22
 Рябинин Т. Г. — 753

Салтыков-Щедрин М. Е. — 114
 Санин А. А. — 642
 Сахаров И. П. — 763
 Сахновский Ю. С. — 642, 644
 Свиридов Г. В. — 545, 713
 Селивачевы — 734
 Семевский М. И. — 758
 Серве А. Ф. — 755
 Серебеницкий А. Н. — 720
 Серно-Соловьевич Н. — 118
 Серов А. Н. — 21, 51, 55, 56, 59, 87, 88, 125—127, 130—133,

137—143, 145, 148, 168—172,
174, 175, 185, 193—195, 206,
261, 286—288, 309, 317, 318,
396, 509, 510, 512, 544, 571,
682, 683, 689, 719, 724, 726,
730, 731, 734, 739, 743, 764,
765

Серова В. С. — 185, 734

Сеченов И. М. — 115

Симов В. — 649

Скрябин А. Н. — 709

Слепцов В. А. — 182, 185, 734

Слетов В. — 25, 721

Слетов П. — 25, 721

Смельские — 27, 722

Соловьев Н. Ф. — 393

Соловьев С. М. — 751

Софокл — 63, 92, 93, 726, 727

Софья Алексеевна (царевна) —
579—581, 758

Соханский Г. — 669

Стасов В. В. — 22, 48, 54, 55,
58, 59—61, 64—66, 77—81,
86, 100, 102, 122, 123, 125—
127, 129, 131, 138—144, 148,
149, 161, 162, 168, 169, 179,
180, 181, 185, 186, 193, 194,
202, 224, 235, 250, 254, 256,
265, 272, 280, 282, 286, 288,
289, 309, 311, 318, 319, 328,
333, 350, 366, 367, 376, 380—
383, 387, 391, 394, 397, 402,
405, 406, 408, 495, 499, 501,
510, 512—514, 516, 519, 521,
527, 532, 533, 535, 539, 549,
550, 565—567, 571, 572, 574,
576, 581, 604, 624—626, 637,
638, 640, 671, 706, 719—728,
730—737, 739, 740, 742—750,
752—764

Стасов Д. В. — 58, 514, 518,
519, 730, 732, 753

Стасова Н. В. — 753

Стасова П. С. — 519, 734, 741,
753, 758, 759

Стравинский И. Ф. — 709, 767

Стравинский Ф. И. — 495

Страхов Н. Н. — 403, 404, 749

Суриков В. И. — 548, 623

Сутгоф А. Н. — 26, 28, 36, 722

Тальберг З. — 22, 23

Тамбурина А. — 100

Тванева Ю. Ф. — см. *Плато-
нова Ю. Ф.*

Твардовский А. Т. — 740

Тимирязев К. А. — 115

Тихомиров — 750

Тихонравов Н. С. — 758

Толстой А. К. — 79, 563, 740,
756, 766

Толстой Л. Н. — 114, 370, 510,
548, 549, 560, 702, 734, 746,
754, 756, 766

Толстой Н. Н. — 756

Толстой Ф. М. — 495, 509—512,
754

Толстой Ф. П. — 722, 728

Тургенев И. С. — 18, 83, 114,
173, 288, 733

Тынянова Е. — 756

Тюменев И. Ф. — 759

Тютчев Ф. И. — 111

Увре — 710

Улыбышев А. Д. — 55

Устимович Г. А. — 160, 732

Ушинский К. Д. — 115

Фаминцын А. С. — 149, 305,
309, 398, 510, 512, 742

Федоров П. С. — 746

Федорова-Костюрина М. И. —
см. *Костюрина М. И.*

Федоровский Ф. Ф. — 474, 476,
484, 615, 766

Ферреро Дж. (И. О.) — 374,
388, 746

Фет А. А. — 756

Филиппов Т. И. — 572, 584

Фильд Дж. — 14, 17, 21, 23, 30

Флобер Г. — 192—195, 203, 210,
216, 217, 221, 415, 734—736

Фортуна С. В. — 166, 733

Франс А. — 493

Хачатурян А. И. — 713

Хотинский М. С. — 292, 741

Хренников Т. Н. — 713

Циммерман Ю. Г. — 731

Чаадаев П. Я. — 20

Чайковский П. И. — 99, 130,
135, 137, 140, 143—145, 178,
253, 318, 400, 503, 532, 548,
731, 732

Чапский Э. К. — 757

Чарушникова З. М. — 749

Черепнин Н. Н. — 643, 644

Чернышевский Н. Г. — 46, 107,
114, 116, 117, 119, 123, 153,
157, 180, 182—184, 186, 188—
191, 216, 217, 240, 282, 422,
674, 676, 734, 751

Чехов А. П. — 476, 692, 725,
752, 765

Чириков И. И. — 8, 720

Чирикова Ю. И. — см. *Мусорг-
ская Ю. И.*

Чуковский К. И. — 182, 733,
734, 754

Шаляпин Ф. И. — 410, 447,
707, 708, 752, 766, 767

Шамиль — 108

Шан-Гирей А. — 24, 25, 722

Шапорин Ю. А. — 713

Шебалин В. Я. — 644, 653, 654,
660—662, 665, 666, 761, 762

Шевченко Т. Г. — 83, 106, 255,
256, 261, 262, 264, 265, 269,
636, 728, 740

Шейн П. В. — 380

Шекспир У. — 42, 60, 92, 261,
688, 689, 698, 700, 739, 765,
766

Шелгунов Н. В. — 187, 734

Шервинский С. — 726

Шестаков Д. — 726

Шестакова Л. И. — 28, 86, 107,
127, 157, 250, 251, 257, 265,
270, 306, 319, 329, 349, 370,

381, 498, 501, 563—566, 570,
634, 637, 723, 724, 730, 732,
737, 739, 742, 744—746, 749,
753, 757, 758, 761

Шиловская М. В. — 99, 100,
722, 727

Шиловский С. — 99, 722, 727

Шишко М. Ф. — 760

Шишко О. М. — 760

Шишков М. А. — 401, 405

Шопен Фр. — 22, 571

Шорн А. фон — 529, 755

Шостакович Д. Д. — 414, 424,
545, 589—592, 598, 607, 621,
626, 628, 629, 632, 633, 697,
713, 759

Шпильгаген Фр. — 513

Шуберт К. Б. — 97

Шуберт Фр. — 57, 95, 97, 532,
571

Шуман Р. — 21—23, 57, 74, 75,
95, 97, 251, 255, 571, 681, 695,
731, 742

Щапов А. П. — 115

Щебальский П. К. — 758

Щербачев Н. В. — 122, 730

Щукарев — 160, 732

Энгельс Фр. — 757

д'Энди В. — 755

Эсхил — 634

Юон К. Ф. — 766

Юргенсон П. И. — 727

Яковлев В. В. — 719

Яначек Л. — 709

Янковский М. О. — 752

Ястребцев В. В. — 766

ОГЛАВЛЕНИЕ

Часть первая

СЫН СТАРИННОЙ РУССКОЙ СЕМЬИ

Глава первая. В деревне	7
Глава вторая. Гвардейский подпрапорщик	18
Глава третья. Конец карьеры, начало жизни	42

Часть вторая

ТАЛАНТ И ХАРАКТЕР

Глава первая. Накануне	73
Глава вторая. Новое время	111
Глава третья. В кружке, в «коммуне» и наедине с самим собой	153
Глава четвертая. «Саламбо»	192
Глава пятая. Диалектика души	223
Глава шестая. Рубикон	316

Часть третья

БИТВА ЖИЗНИ

Глава первая. В боях за «Бориса»	363
Глава вторая. Опера и народ	416
Глава третья. Выстраданные годы борьбы	493
Глава четвертая. Трагедия «Хованщины»	575
Глава пятая. Зов утраченной юности	634
Глава шестая. Новое слово правды	673

Примечания	717
----------------------	-----

Приложения	
Сочинения Мусоргского (алфавитный указатель)	771
Библиография (краткий обзор)	792
Указатель имен	795

ХУБОВ ГЕОРГИЙ НИКИТИЧ

МУСОРГСКИЙ

Редактор *Д. Фришман*. Художник *Ю. Марков*

Худож. редактор *Ю. Зеленков*. Техн. редактор *В. Кичоровская*

Корректор *Л. Апасова*

Сдано в набор 6/IX 68 г. Подписано к печати 31/III 1969 г. А06542.
Форм. бум. 84×108¹/₃₂. Печ. л. — 25,31. Усл. л. — 42,5. Уч.-изд.
л. — 39,01 (включая иллюстрации). Тираж 19000 экз. Заказ 303.
Т. п. 69, № 745. Цена 2 р. 35 к. Бум. № 1. Гос. № 4730.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная ул., 14.

Московская типография № 20 Главполиграфпрома Комитета по
печати при Совете Министров СССР. Москва, 1-й Рижский пер., 2.