



М. П. Мусоргский.
1874 г. —

Н. Т У М А Н И Н А

М. П. МУСОРГСКИЙ

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО



К СТОЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

1839 ~ 1939



ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА · ЛЕНИНГРАД
1939



I

ЮНОСТЬ

Род Мусоргских, к которому принадлежал великий русский композитор,— древнего происхождения. Основателем фамилии Мусоргских был дворянин Роман Васильевич Монастырев, живший в XV в. и прозванный Мусорга. Один из предков композитора, Иван Макарович Мусоргский, участвовал в московском осадном сидении во время нашествия поляков в 1608 г., за что был пожалован царем поместьем в Луцком уезде. Его правнук, Михаил Иванович Мусоргский, также отличившийся в войне против поляков в 1654—56 гг., был награжден царем Алексеем Михайловичем вотчиной в том же Луцком уезде. В дальнейшем дворяне Мусоргские прочно обосновались на Псковской земле.

Все Мусоргские служили на военной службе; и прадед, и дед композитора были гвардейцами. По установившейся в семье традиции отец композитора также должен был стать гвардейским офицером, но этому помешало одно чрезвычайное обстоятельство: дед композитора Алексей Григорьевич Мусоргский вступил в «неравный» брак, женившись после многолетней связи на своей крепостной Ирине Егоровой, так что бабушка композитора была простой крестьянкой. Отец композитора был рожден до брака и узаконен уже взрослым, что и помешало его военной карьере.

Петр Алексеевич Мусоргский был состоятельным помещиком, владеющим 10.000 десятин. Выйдя в отставку, он поселился в одном из своих поместий в Псковской губернии.

В первой половине XIX в. Псковская губерния не выделялась ничем из других земель северо-западной России. Основным занятием жителей было земледелие, а также лесные промыслы и рыболовство. Природа Псковской губернии, несмотря на некоторое однообразие, проникнута тонкой, поэтической прелестью. Холмистая местность покрыта целой сетью озер и рек, протекающих по лесистым берегам. Старые дремучие леса, обильные дичью и зверями, окружают ясные глубокие озера.

Иногда попадаются широкие просторные поля и луга, на которых, звеня колокольчиками, пасутся стада; овраги, поросшие мелким кустарником и старыми деревьями.

Торопецкий уезд особенно красив. Густые старые леса занимают больше половины его площади. Там вблизи двух больших озер Жисцы и Двинья расположилось село Карево, принадлежавшее Петру Алексеевичу Мусоргскому. Барская усадьба была расположена на высоком месте, на самой макушке покрытого лесом косогора, — из окон старого дома открывался широкий горизонт. Сквозь густой сад, спускающийся по косогору, можно было разглядеть голубые воды живописного и многоводного озера Жисцы. А дальше, за озером, бесконечная линия горизонта, теряясь в широких просторах полей, исчезала в холмах.

В этом старом доме 9 марта 1839 г. родился Модест Петрович Мусоргский¹.

Первые десять лет своей жизни Мусоргский провел в родной усадьбе. Его детские впечатления, глубоко запомнившиеся, были навеяны простой деревенской жизнью.

Почти с самого рождения Мусоргский был отдан на попечение няни. Об этой первой воспитательнице композитора осталось очень мало сведений. Повидимому, она была хорошая, преданная и любящая женщина. Она заботилась о ребенке и первая познакомила его с русскими сказками. Сказки были одним из самых сильных впечатлений детства. В своей автобиографической записке Мусоргский подчеркнул это: «Няня близко познакомила меня с русскими сказками, и от них я иногда не спал по ночам. Они были также главным импульсом к музыкальным импровизациям на фортепиано в то время, когда я не имел еще понятия о самых элементарных правилах игры на фортепиано»².

Так уже в самом раннем детстве Мусоргский узнал, полюбил и крепко сжился с народным творчеством, ставшим впоследствии тем неисчерпаемым источником, из которого возникли гениальнейшие его произведения.

Поэтическая природа Озерного края также оказала неизгладимое влияние на душу живого и впечатлительного ребенка. Тонкое понимание и глубокое чувство природы, характерное для взрослого Мусоргского, зародилось в детские годы. Впечатления природы переплетались с впечатлениями преданий и сказок родных мест. Наверно не раз, гуляя с няней по берегу озера Жисцы, маленький Мусоргский вспоминал народное

¹ Указываются две даты рождения Мусоргского. Метрическая запись указывает 9 марта (приводится в родословной Мусоргского, составленной В. Я. Каратыгиным). Сам композитор считал днем рождения не 9, а 16 марта, и это число отмечается во многих биографиях.

² Мусоргский, Автобиографическая записка.

предание о событии, разыгравшемся здесь в старину. В народе рассказывали, что в эпоху стрелецких бунтов один из мятежных полков хотел поднять крестьян Псковской земли. К торопчанам был послан гонец с грамотой и поручением организовать крестьянское восстание. Гонец отправился в дальний путь через непроходимые леса. Долго пробирался он к озеру Жисце и, наконец, достиг его. Была бурная осенняя ночь,



Домик в с. Карэво,
где родился М. П. Мусоргский

озеро было беспокойно, седые волны ходили с мрачным шумом по его поверхности. Но гонец торопился и бесстрашно пустился в путь через озеро. Он... утонул, так и не доставив грамоты торопчанам и не исполнив своего поручения. Таинственный рассказ о мятежах и восстаниях, в которых, вероятно, участвовали их прадеды, особенно нравился крестьянам. Впечатлительный ребенок с удовольствием слушал это предание. Его живая фантазия рисовала темную ночь, скачущего гонца и бурю на озере.

С впечатлениями природы были также тесно связаны первые наблюдения жизни крестьян и первое общение с ними. Отец композитора, сын крепостной, был воспитан просто и своим детям — Модесту и его старшему брату Филарету — не запрещал играть с крепостными ребятами. Дети часто

бывали в деревне. Живой и наблюдательный мальчик мог видеть трудовую жизнь крестьян — земледелие, уборку урожая, рыбную ловлю, домашние промыслы; он наблюдал интересные типы крестьян и дворовых, запоминал их яркую и своеобразную речь, с восхищением смотрел на их игры и пляски, обрядовые церемонии и слушал их чудесные песни. Он очень близко принимал к сердцу все их дела и тогда уже бессознательно проникся уважением и любовью к народу, восхищением перед его силой, простотой и душевными качествами. Образ народа с тех пор стал у него всегда связываться с трудом, тяжелым страданием и силой. Впоследствии русский народ стал для него высшим предметом творчества, так как он видел всегда в русском крестьянине настоящего человека.

В родном доме мальчика окружали другие влияния. Отец его, Петр Алексеевич Мусоргский, был веселым простым человеком, кутилой, любившим широко пожить; в его поместье постоянно бывали гости — соседи-помещики. Веселились, танцевали, обильно ужинали, устраивали длинные увеселительные прогулки, катанье на лодках, рыбную ловлю и т. п. В доме постоянно бывало много народу. Благодаря этому, оба мальчика росли общительными и совершенно не дичились людей. Они с детства привыкли к ласковому и слегка небрежному отношению отца, шумным разговорам гостей; они наблюдали за играми и общими развлечениями, а иногда и участвовали в них.

Самым близким человеком в семье, благотворно влиявшим на Модеста, была его мать, Юлия Ивановна Мусоргская.

Дочь небогатого помещика Чирикова не поражала ничем особенно выдающимся. Она не блистала ни красотой, ни умом, ни образованием, но привлекала мягкой женственностью, чувствительностью и нежной любовью к семье. Она не принадлежала к числу пустых, вздорных, болтливых провинциальных барынь, каких было очень много среди ее соседок, отличаясь художественными наклонностями (она писала стихи) и романтической натурой.

Сын унаследовал от нее чуткое сердце, способное страстно привязываться к близким, и тонкую душевную организацию, выражающуюся в сильной впечатлительности и беспокойном горячем темпераменте.

Модест Петрович страстно любил мать. Она же была его первой преподавательницей музыки. Юлия Ивановна, сама недурно играя на фортепиано, любила музыку и начала учить детей очень рано. У маленького Модеста «дело пошло так успешно, что уже в семилетнем возрасте он играл небольшие сочинения Листа, а на девятилетнем в большом обществе, в доме своих родителей, он сыграл большой концерт Филь-

да»¹. Родители, любившие музыку, очень гордились талантом сына и всячески способствовали его развитию. Конечно, они не придавали серьезного значения увлечению мальчика музыкой. В провинциальных помещичьих домах вообще много музицировали. Музыка составляла приятный досуг, веселое развлечение в обществе и семье и занятия ею не имели скольконибудь серьезной цели. В некоторых семьях очень любили музыку и занимались ею более глубоко и охотно, но в других дело не шло дальше поверхностного брэнчания на фортепиано и пения чувствительных романсов. Но и в том и в другом случае музыка была только лишь забавой, развлечением, скрашивающим часы досуга.

Родители Мусоргского так же, как и большинство людей их круга, не считали музыку серьезным занятием. Воспитание детей должно было завершиться в казенном учебном заведении в столице.

Когда дети подросли — старшему, Филарету, исполнилось 13, а Модесту 10 лет,— вся семья Мусоргских переехала в Петербург. Там осенью 1849 г. дети поступили учиться в немецкую Петропавловскую школу, одно из лучших петербургских учебных заведений того времени. В этой школе преподавали образованные учителя, внимательно относившиеся к своим питомцам. За трехлетнее пребывание в Петропавловской школе Модест Петрович сильно развился; он заинтересовался чтением и хорошо изучил немецкий и латинский языки; французскому языку его еще с детства выучила мать. Учение давалось ему легко, он схватывал все очень быстро и также быстро усваивал и запоминал. Живой и наблюдательный, мальчик отличался огромной любознательностью и сам охотно брался за какую-нибудь работу или книгу, которую его товарищи читали по приказу учителя.

Наряду с учением в школе Мусоргский продолжал усердно заниматься музыкой. Отец пригласил для него знаменитого тогда в Петербурге фортепианного учителя А. А. Герке; с ним Модест занимался в течение нескольких лет. Герке полюбил одаренного мальчика, а тот под его руководством двигался так быстро, что очень скоро учитель выпустил его играть на открытом вечере. Это был домашний концерт, устроенный с благотворительной целью. Совершенно уверенный в себе и привыкший играть в обществе, двенадцатилетний Мусоргский сыграл с большим подъемом блестящее Рондо Герца. Он играл так хорошо, с таким чувством и блеском, что публика наградила его бурными аплодисментами. Учитель его, всегда строгий в своих оценках, на этот раз был очень растроган и взволнован; он похвалил Модеста Петровича и в знак особой любви к нему, на память об этом публичном выступлении, подарил ему ноты — сонату Бетховена *As-dur*.

¹ М. П. Мусоргский, Автобиографическая записка.

Но родители, хотя и от души восхищались успехами сына в музыке, конечно, не думали о карьере музыканта для него. Выбор будущей профессии для обоих сыновей был уже давно предreshен. Все Мусоргские были гвардейцами, следовательно, и Модест тоже должен был поступить в юнкерскую школу. Поэтому родители взяли его из Петропавловской школы и от-дали на год в частный пансион Комарова, откуда мальчики переходили в училище гвардейских прапорщиков.

Четыре года (1852—1856), проведенные в среде будущих гвардейцев, резко отличавшейся от более интеллигентной сре-ды Петропавловской школы, сыграли неблагоприятную роль в формировании характера молодого Мусоргского.

Чуткий, живой и впечатлительный мальчик попал в чуждую среду гвардейской школы. Молодых людей воспитывали в пренебрежении к знаниям и труду. Прежде всего они должны были заботиться о «чести мундира». Старшие воспитанники, называвшие себя «господами корнетами» считали занятия нау-ками и приготовление уроков делом унижительным для буду-щих офицеров. Свободное от занятий время юнкера прово-дили в свете. Начальство же следило, главным образом, за тем, чтобы они умели хорошо стоять в строю и командовать солдатами. К каждому юнкеру был приставлен крепостной ла-кей. Если же юнкер был недоволен лакеем, последнего же-стоко наказывали.

По отношению к своим учителям юнкера держались до-вольно свободно и хотя повиновались им в силу военной дис-циплины, но не уважали и не любили многих из них.

Нравы и быт юнкерского училища не составляли какого-либо особого исключения из общей картины жизни закрытых учебных заведений. Как раз в тот год, когда Мусоргский кончал училище гвардейских прапорщиков, в Петербург при-ехал для поступления в Морской кадетский корпус двенадца-тилетний Николай Римский-Корсаков, которому суждено было потом стать другом Мусоргского. Так же, как и Мусорг-ский, Римский-Корсаков родился и вырос в тихой обстановке провинциального города, в кругу ласковой и любящей семьи. И так же родители, несмотря на любовь ребенка к музыке и явную его музыкальную одаренность, предreshили его буду-щую карьеру. Старший брат Римского-Корсакова служил во флоте, младшего по традиции также отдали в кадетский кор-пус. Обстановка кадетского корпуса мало отличалась от обста-новки юнкерской школы. Та же общая ограниченность, тупая военная муштровка, низкий культурный уровень руководи-телей и учителей. Впоследствии, вспоминая эти годы, Н. А. Рим-ский-Корсаков так описывает быт кадетского корпуса:

«Сечение было в полном ходу; каждую субботу перед от-пуском собирали всех воспитанников в огромной столовой

зале, где награждали прилежных яблоками сообразно с числом десятков (баллов), полученных ими из разных научных предметов за неделю, и пороли ленивых, т. е. получивших 1 или 0 из какой-либо науки. Между товарищами развито было так называемое старикашество. Старый, засидевшийся долго в одном классе воспитанник первенствовал, главенствовал, называясь старикашкой, обижал слабых, а иногда даже равных по силе, заставлял себе служить и т. п. При мне в нашей 2-й роте таковым был некий 18-летний Балк, позволявший себе возмутительные вещи: он заставлял товарищей чистить себе сапоги, отнимал деньги и булки, плевал в лицо и т. д.»¹ Начальство, повидимому, поощряло подобное поведение.

Описанные в этом отрывке нравы мало отличаются от уже известных нам привычек и обычаев будущих гвардейцев. Только с кадетами начальство обращалось гораздо проще и бесцеремоннее, чем с юнкерами, так как среди них было гораздо меньше отпрысков знатных и богатых семей. Положение умных и одаренных юношей, какими были два будущих великих русских композитора, в грубой и неподходящей для них обстановке военной школы, было почти одинаковым.

Впрочем, Мусоргский, благодаря своей общительности и живому характеру, сравнительно легко свыкся с новой средой. Он был любим всеми товарищами, близок со многими из них, и во время отпуска бывал у них в гостях, принимая участие во всеобщих увеселениях. Нет сомнения, что пустое и бесплодное времяпрепровождение изо дня в день, лентяйство и пренебрежение к труду, легкомысленная атмосфера гвардейской школы, окружавшая его, очень скверно повлияли на юного Мусоргского. Нравы «золотой молодежи» — легкое отношение к жизни и труду, мотовство и склонность к пьянству — отразились на образе жизни юноши.

Но большой природный ум, любовь к знанию, страстная любознательность и общая одаренность, сказывающаяся в живом и творческом интересе к различным сторонам жизни, не дали скверным влияниям превратить юношу в рядового кутилу-юнкера. Участвуя в кутежах и попойках товарищей и развлекаясь в свете, он не переставал интересоваться наукой. Мусоргский учился в школе хорошо и всегда находился в первом десятке учеников. Кроме того, он много читал, увлекался сочинениями немецких философов и интересовался историей. Он прочел много исторических произведений, научных и беллетристических, а также усердно читал Лафатера², которого

¹ Н. А. Римский-Корсаков, *Летопись моей музыкальной жизни*, изд. 5, стр. 25.

² И. К. Лафатер (1741—1801), немецкий писатель XVIII в., особенно был известен своими идеями о физиономистике, которую он хотел превратить в науку о психике.

даже одно время переводил на русский язык для товарищей, не знавших немецкого языка. Любопытно отметить, что уже в ранние юношеские годы Мусоргский проявляет усиленный интерес к двум областям, сыгравшим впоследствии большую роль в его творчестве: истории и психологии.

Своим интересом к наукам, к чтению и общей любознательностью Мусоргский резко выделялся из среды своих безалаберных товарищей. Такое «странное» поведение юнкера и будущего офицера весьма беспокоило директора школы генерала Сутгофа, который, впрочем, очень любил своего симпатичного воспитанника. Иногда генерал призывал Мусоргского к себе и «отечески» распекал его за увлечение книгами, вызывая к его юнкерской совести: «Какой же, mon cher, из тебя офицер выйдет, если ты будешь столько читать!»

Так, благодаря традиции, установившейся в дворянской семье, и отсутствию чуткости и внимания к замечательным творческим задаткам сына со стороны родителей, необыкновенно одаренный мальчик с богатой и тонкой душевной организацией в эпоху формирования характера и индивидуальности попал в исключительно неблагоприятные условия. Хорошо еще, что некоторые свойства его характера — пытливый ум, интерес к наукам и общая любознательность — до известной степени нейтрализовали вредные влияния.

Кроме того, было еще одно обстоятельство, которому мы обязаны сохранением цельности и непосредственности натуры юного Мусоргского. Все четыре года, проведенные в юнкерской школе, Мусоргский усердно занимался музыкой. Герке продолжал давать ему фортепианные уроки. Под его руководством Мусоргский, достигший уже значительных успехов в технике игры на рояле, изучал, главным образом, немецкую музыку. Русской музыки он тогда еще совсем не знал, зато часто посещал итальянскую оперу и хорошо изучил ее.

В школе, среди товарищей, Мусоргский славился как выдающийся виртуоз. Даже генерал Сутгоф охотно слушал его игру и часто приглашал к себе на вечера, где Мусоргский играл либо соло, либо в четыре руки с директорской дочкой. Товарищи, любившие Мусоргского, тоже часто просили его поиграть, и для их удовольствия юноша разыгрывал различные танцы, иногда тут же импровизируя их. Он очень любил импровизировать, руководствуясь только своим слухом и воображением. Его никто никогда не учил музыкальной теории, и он не умел записывать свои импровизации. Так они и остались незаписанными. Исключением была лишь полька «Porte-enseigne» («Подпрапорщик»), сочиненная им еще в 1852 г. и посвященная товарищам. Пьеска эта вызвала восторг отца, который при содействии Герке напечатал ее у издателя Бернарда.

Занятия музыкой не ограничивались только фортепиано: Мусоргский участвовал в церковном хоре юнкерской школы и в свободное время приятным по тембру свежим баритоном распевал для удовольствия товарищей арии из модных итальянских опер. Уже тогда он выделялся замечательным даром художественной интерпретации исполняемых произведений. Товарищи любили слушать его пение. Захватывала искренность чувства и верность передачи, какой-то особый творческий подъем юного певца и исключительная одаренность. Любовь к музыке и занятия ею и эта общая талантливость создавали особую черту в характере молодого Мусоргского. Неосознанное еще призвание к искусству, большая даровитость, еще не проявившаяся, светилась в его глазах, слышалась в его голосе, когда он пел, чувствовалась в его игре, когда он часами просиживал за фортепиано. Но сам он пока не придавал музыке большого значения, и окончив школу одним из первых, поступил в Преображенский гвардейский полк.

Образ жизни офицеров мало отличался от жизни юнкеров. Они, конечно, были свободнее, над ними не тяготело никакое обучение наукам, они подчинялись только высшему начальству, но интересы и занятия оставались теми же. В этом смысле школа «хорошо» воспитывала их. Каждое утро офицеры должны были являться на учение, маршировку и военные упражнения. Раз в неделю они несли караульную службу во дворце, дежурили там же. Остальное время у них было свободно. Почти каждый день заканчивался грандиозным пьянством; шампанское лилось рекой, проигрывались целые состояния, а иногда и наследственные имения.

После окончания школы Мусоргский поселился вместе с матерью и братом на частной квартире. Отец его умер еще в 1853 г., промотав все состояние и оставив детям совершенно расстроенное имение. Недостаток средств пока мало смущал обоих молодых гвардейцев (старший Мусоргский также служил в Преображенском полку) — по привычке, свойственной людям их положения, они сорили деньгами направо и налево. Но так продолжалось недолго. Жизнь кутилы-гвардейца скоро надоела Модесту Петровичу, а все усиливающаяся страстная любовь к музыке сблизила его с наиболее серьезной частью молодых офицеров, любителей искусства и меломанов. Товарищи, любители музыки, стали часто собираться вместе, чтобы помузицировать. Играли, пели и спорили о музыке. В этих спорах Мусоргский с верным врожденным чутьем нападал на второсортную итальянскую оперу, бывшую тогда в большой моде, и противопоставлял ей произведения гениального Моцарта. Моцартовского «Дон-Жуана» он уже успел хорошо узнать и полюбить. Опер Глинки и «Русалки» Даргомыжского, поставленной в 1856 г., он еще не слышал и не знал. Итальян-

скую оперу продолжал посещать довольно часто, хотя и бранил и критиковал ее.

Он очень много играл на фортепиано и с увлечением импровизировал. В фортепианной игре Мусоргский достиг большого блеска и настоящей виртуозности. Теперь Герке уже больше не давал ему уроков, считая его готовым пианистом. Фортепиано понемногу сделалось необходимым предметом в жизни молодого Мусоргского. Впечатления жизни и образы богатой творческой фантазии выливались обыкновенно в форме музыкальной импровизации. Музыка стала языком его внутреннего существа и выразителем его творческой натуры. Не умея как следует записать свои импровизации, не представляя себе всей сложности композиторской техники, Мусоргский захотел сочинить настоящее большое произведение.

Постоянные посещения итальянской оперы действовали на него. Романтические итальянские оперы Россини, Доницетти, Беллини и других авторов с потрясающими любовными драмами, с невероятными трагическими событиями, с благородными разбойниками и героическими любящими женщинами, сходящими с ума от несчастий, — несмотря на ходульность и неестественность, привлекали к себе впечатлительного юношу своим поэтическим колоритом и мрачным романтизмом.

В первый год своего пребывания в полку Мусоргский прочитал роман молодого Гюго «Ган-Исландец». Книга произвела на него огромное впечатление своим захватывающим содержанием и отчаянным романтизмом. Из этого юношеского романа Гюго можно было легко сделать насыщенное драматическим действием либретто в духе современных итальянских опер. Ходульность и неестественность романа, невероятность приключений и схематичность в обрисовке действующих лиц скрадывались бы общим романтическим духом, которым насыщено пропитан роман. Но проект оперы так и остался только проектом.

Годом позже Мусоргский написал свой первый романс «Где ты, звездочка» на слова Грекова, вошедший впоследствии в сборник «Юные годы». Романс был написан в духе протяжной и печальной русской песни. Музыка его очень мелодичная и звучит свежо и оригинально. Хотя по мастерству и композиторской технике романс не стоит выше дилетантских песен того времени, но его широкая, задушевная, свободно льющаяся мелодия, вступление, имитирующее крестьянскую дудку, некоторые гармонические обороты, ставшие потом типичными для Мусоргского, — говорят об исключительном даровании молодого композитора. В то же время была сочинена пьеска для фортепиано «Воспоминания детства». Детские годы, проведенные в деревне, всегда были для Мусоргского самым поэтическим воспоминанием. Он с удовольствием возвращался к это-

му времени в своем творчестве. И теперь, вращаясь в свете, проводя время в кутежах или на бессмысленной и неинтересной службе, утомляясь до головной боли на военных парадах, он выбрал темой своей фортепианной пьески воспоминания о милых далеких годах, проведенных в простой обстановке деревни. Как много говорила ему такая тема! Мусоргского уже тогда стал тяготить образ жизни гвардейского офицера, и он начал понемногу сознавать, как мало по своему характеру, уму и творческим запросам он подходит к этой жизни.

Но эти мысли пока никак не проявлялись вовне. Наоборот, внешний облик Мусоргского того времени изобличает в нем изысканного и изящного гвардейца, с ног до головы светского молодого человека. Будущий друг, единомышленник и товарищ Мусоргского, будущий гениальный композитор А. П. Бородин, который как раз в то время впервые встретился с ним на совместном дежурстве в военном госпитале, так описывает его наружность:

«Модест Петрович 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 умеренный. Вежливость и благовоспитанность необычайные. Дамы ухаживали за ним. Он садился за фортепиано и, вскидывая кокетливо ручками, играл весьма сладко, грациозно и пр. отрывки из «Траватора», «Травиаты» и т. д., и кругом его жужжали хором: «*Charmant, délicieux!*»¹

Облик светского избалованного юноши еще не позволяет предугадывать в Мусоргском будущего гения и реформатора. Он сам еще не чувствовал в себе никаких определенных сил и тяготений. Он просто любил до страсти музыку и с упоением занимался ею в свободное время. Но уже самые ближайшие годы заставили его серьезно призадуматься о своем жизненном призвании.

¹ В. В. Стасов, А. П. Бородин. Его жизнь, переписка и музыкальные статьи.



II

СБЛИЖЕНИЕ С БАЛАКИРЕВЫМ

В начале зимы 1856—57 г. в жизни Мусоргского произошло очень важное событие. Однажды его товарищ по полку Ванлярский, большой любитель музыки, предложил ему пойти на вечер в дом известного композитора Александра Сергеевича Даргомыжского. Мусоргский с восхищением принял это предложение, и вечером молодые люди отправились на Моховую улицу, где жил тогда Даргомыжский. С волнением переступил Мусоргский порог дома прославленного композитора. Он ожидал встретить серьезного, величественного человека с особенными, отличающими его от обыкновенных людей лицом, манерами и речью. Навстречу им вышел маленький худощавый человек, одетый довольно небрежно, с бледным, даже серым и сердитым лицом: высокий лоб, перерезанный глубокими морщинами, сдвинутые брови, мешки под светлыми, словно выцветшими глазами, редкие усы, опущенные книзу — производили впечатление угрюмости и какого-то затаенного страдания. Он приветствовал гостей высоким, почти визгливым голосом. Это и был хозяин дома — автор «Русалки» и многих замечательных романсов — Даргомыжский.

Даргомыжский был в то время самым значительным русским композитором после Глинки. Своей «Русалкой» он сделал новый вклад в русскую оперу, но у «просвещенных русских дворян» встретил, как и Глинка, одни противодействия, насмешки и холодное равнодушие. Тяжело было быть русским композитором в те времена! Творческую силу богато одаренного народа душил и давил помещичье-крепостнический строй. Сколько талантливых людей — поэтов, художников и музыкантов — погибло только благодаря тому, что они происходили из крепостного сословия! Сколько трагических случаев связано с именами крепостных артистов! Дворянство мало считалось с народными талантами. Людей же, происходивших из привилегированного сословия, дворян, одаренных музы-

кальным талантом и захотевших стать профессиональными артистами — композиторами и исполнителями, «высшее» общество травило и презирало. По его взглядам, профессиональный труд, хотя бы и на поприще искусства, унижал «достоинство» дворянского сословия. Искусство было для них лишь интересным развлечением, но потребность в нем, по их мнению, прекрасно удовлетворялась иностранцами. Внешне эффектное, но часто внутренне пустое модное искусство иностранцев очень хорошо прижилось при русском дворе еще в XVIII в. Второсортная итальянская опера и французский театр прочно утвердились на столичных сценах. Они-то и определяли вкусы так называемого «общества» и в то же время в совершенстве удовлетворяли единственному требованию, предъявляемому к искусству, — быть занимательным.

В таких условиях национальному, истинно народному русскому искусству было очень трудно расти и развиваться. Но все же оно развернулось и расцвело с неслыханной силой. В тридцатых годах выступил со своей первой оперой Михаил Иванович Глинка. Русская опера существовала и до Глинки. История музыки XVIII и начала XIX в. выдвигает целый ряд талантливых русских композиторов, стремившихся в своих операх, водевилях и романсах к национальному русскому стилю. Многие из них, например, Верстовский, Алябьев и другие, были выдающимися по своему таланту композиторами, но только с появлением Глинки русская музыка вышла на общеевропейскую сцену и стала в один ряд с западно-европейской.

Искусство Глинки было истинно народным. Его первая опера «Иван Сусанин» была первым драгоценным камнем в сокровищнице русской музыки. Значение этой оперы огромно. Она дала направление последующему поколению русских композиторов. Ее замечательная музыка, основанная на народных песнях и танцах, ее героический сюжет, воссоздающий эпоху крестьянских восстаний и национально-освободительной войны русского народа против поляков в XVII в., образ величественного и могучего народного героя, проникновенная, глубокая любовь к родной земле и родному народу, которая звучит в каждом такте партитуры, ее идейность создали в ней высокий пример для младшего поколения. «Иван Сусанин» был первым замечательным опытом широкого воплощения русской народности в музыке. И поэтому неудивительно, что несмотря на внешне благополучный сюжет, с точки зрения царской цензуры, опера не понравилась в высших кругах. К Глинке отнеслись пренебрежительно и порицали его за «музыку, которая может нравиться только кучерам».

В ближайшие после постановки этой оперы годы ему пришлось вынести много неприятностей из-за интриг «света», желавшего унижить и изгнать его из своего круга. Последнего

оно добилось сравнительно быстро, и вторая опера Глинки — гениальный «Руслан» — была написана Глинкой в уединении, в кругу близких друзей.

«Высшее общество», незадолго до этого затравившее насмерть величайшего гения русской поэзии Пушкина, воспользовалось случаем постановки «Руслана» для дальнейших преследований и унижений Глинки. Опера не имела успеха. Она была небрежно поставлена, изуродована купюрами, опошлена. В «свете» ее провозгласили пугалом, скучнейшей из всех опер. Двор задавал тон насмешкам и оскорбительным отзывам о «Руслане». Великий князь Михаил Павлович, изощряясь в остроумии, говорил, что когда ему нужно послать провинившегося офицера на гауптвахту, он посылает его на представление «Руслана и Людмилы» с обязательством высидеть до конца оперы. Даже наиболее просвещенный и культурный человек среди аристократии, граф Виельгорский, претендовавший на звание знатока и тонкого ценителя искусства и сам сочинявший музыку, осуждал превосходное произведение Глинки, называя оперу «Руслан и Людмила» «une chose manquée»¹, и уродовал партитуру, вырезая из нее огромные куски гениальной музыки.

Огорченный и разочарованный, Глинка покинул родину и конец своей недолгой жизни провел в скитаниях по Европе.

Такая же — с небольшими вариациями — судьба постигла и Даргомыжского.

В своей опере «Русалка» Даргомыжский, как и Глинка, основывался на богатом русском народном творчестве. Он еще дальше развил черты творческого реализма, правдивого изображения действительной жизни, которые впервые явно выступили в операх Глинки. Стремление к драматизму и реализму в музыке сделалось главным творческим принципом Даргомыжского.

«Русалка» была окончена Даргомыжским в 1855 г. и поставлена в следующем сезоне на императорской сцене. Опера не имела успеха. Даргомыжский переживал провал «Русалки» очень тяжело, он глубоко разочаровался в русском обществе. Неудача «Русалки» была явлением вполне обусловленным и закономерным. Как могла пользоваться успехом прекрасная, драматичная опера, раскрывающая душевную драму любящей женщины из народа, обманутой вероломным любовником-князем? Светское общество было увлечено модной поверхностной и банальной итальянской оперой и какое ему было дело до страданий русской девушки, воспетой простой правдивой музыкой! Разве кого-либо из высокопоставленной публики интересовали яркие картины народного быта, изображение древне-

¹ Неудавшаяся вещь.



А. С. Даргомыжский
В 40-е годы

русских свадебных обрядов и т. п.? «Русалка» была с пренебрежением отвергнута обществом.

Трудно было пробиваться в то время русскому искусству среди чащи интриг, равнодушия и недоброжелательства «сильных мира». Русскому композитору оставалось только уехать за границу и скитаться там до конца своей жизни или затвориться в тесном кругу близких друзей. Даргомыжский выбрал последнее. Он замкнулся в небольшом кружке друзей и учеников, с которыми он мог беседовать по душе и с которыми ему приятно было заниматься музыкой. В кружке участвовали ученицы Даргомыжского, певицы-любительницы, почитатели его таланта и др.

Первый вечер, проведенный молодым Мусоргским у Даргомыжского, открыл ему глаза на многое. Он впервые лицом к лицу встретился с настоящим русским музыкантом, вся жизнь и деятельность которого были посвящены только музыке. В обществе Даргомыжского на музыку смотрели, как на серьезное и важное дело, а не как на забаву и приятное времяпрепровождение. Все это создавало разительный контраст по сравнению с полковой обстановкой. Мусоргский стал часто бывать у Даргомыжского, который в свою очередь полюбил одаренного и экспансивного юношу. У него в доме Мусоргский впервые познакомился с великими творениями Глинки и произведениями самого Даргомыжского. Для него как бы открылся новый мир. Музыка Глинки поразила его самобытной силой, мощной красотой и оригинальностью; произведения Даргомыжского понравились правдивостью, простотой, драматизмом. Только теперь он узнал новую русскую музыку и мог себе представить, сколько неисчерпаемого богатства таит она в себе. Жившая с детства в глубине его души любовь к родному народу, его яркому и выразительному языку, чудесным сказкам и песням вспыхнула в нем с новой силой, когда он узнал творчество новых русских композиторов. Любовь к Глинке и Даргомыжскому, зародившуюся именно в это время, он сохранил до конца своей жизни.

Вскоре в доме Даргомыжского произошли две знаменательные встречи, глубоко изменившие всю жизнь молодого Мусоргского.

Однажды, весной 1857 г., Мусоргский пришел, как обычно, к Даргомыжскому, чтобы послушать музыку, поговорить о ней и самому поиграть. Среди постоянных гостей Даргомыжского, изящных и красивых молодых женщин, нескольких отставных военных, артистов и других, ему бросилось в глаза новое лицо. Это был молодой человек лет 20 в мундире студента Военно-инженерной академии, высокий, стройный, живой, с густыми волосами, причесанными на косой ряд, со смешной курчавой круглой бородкой, растущей по овалу лица и оста-

вляющей свободным подбсродок, франтоватыми усиками и темными близорукими глазами. Он говорил быстро, отчеканивая слова, с заметным польским акцентом. Мусоргского познакомили с ним. Молодой человек оказался Цезарем Антоновичем Кюи, полуполяком, полуфранцузом по происхождению, студентом, кончающим Военно-инженерную академию. Он был страстным любителем музыки и композитором и уже сочинил много красивых романсов и фортепианных пьес и задумывал оперу на сюжет пушкинского «Кавказского пленника».

Молодые люди быстро сошлись и подружились несмотря на различие характеров. Добродушный Мусоргский часто удивлялся резкости, жесткости и подчас злему остроумию нового друга. Но они оба были так увлечены музыкой, что готовы были целыми часами говорить о ней, играть в четыре руки, показывать друг другу свои наброски и т. д. Они переиграли в 4 руки все симфонии Бетховена, Шуберта и Шумана. Последний им обоим особенно нравился. Мягкая лирика в соединении с глубиной и силой мысли, страстная порывистость и фантастичность, свежесть и оригинальность музыки великого немецкого романтика привлекали их с неотразимой силой.

1857 г. стал важнейшим рубежом в жизни Мусоргского, после которого радикально переменилась вся его жизнь. Летом этого года Кюи познакомил его с Балакиревым.

Милий Алексеевич Балакирев был лишь немного старше Мусоргского. В 1857 г. ему исполнилось только 20 лет, но он был уже выдающимся пианистом, композитором и с успехом концертировал в провинции и Петербурге. Несмотря на молодость, он был образованным и знающим музыкантом и — самое главное — уже вполне сложившимся, очень умным и необыкновенно талантливым человеком. Он обладал тонким и верным вкусом, острым критическим чутьем, а его собственные сочинения были своеобразны и поражали исключительной силой дарования.

Балакирев был родом из Нижнего-Новгорода и только в 1855 г. переехал в Петербург. Сын бедного служащего из захудалых дворян, он вырос в тяжелых условиях постоянной материальной нужды. Музыкальное дарование Балакирева выявилось рано, в четырехлетнем возрасте. Очень скоро он развился в замечательного пианиста. Так как Милий был исключительно одаренным ребенком, то родители его смотрели на занятие музыкой, как на его будущую профессию, как на средство пробить дорогу в жизни. Дальнейшее музыкальное образование М. А. Балакирева протекало в доме нижегородского богача и мецената, просвещенного любителя музыки А. Д. Улыбышева, автора известного труда о Моцарте. Дом Улыбышева был центром музыкальной жизни города. У него часто устраивались квартетные и симфонические ве-

чера. Здесь-то Милий Балакирев и получил широкую возможность развить свой большой музыкальный талант. В симфонических концертах юноша на практике изучает искусство дирижирования и концертмейстерства, участвует в качестве пианиста в камерных ансамблях. Кроме того, в доме Улыбышева он получил возможность хорошо изучить многие гениальные произведения прошлого, как например, симфонии Бетховена, «Реквием» Моцарта, его же оперные партитуры, камерные произведения великих классиков и т. п. В это время он сам очень много сочиняет, пробуя себя в различных жанрах. С шестнадцати лет юный Балакирев сам содержит себя, давая уроки музыки детям.

Два года провел Балакирев в Казанском университете, куда поступил на математический факультет. Занятия в университете не уменьшили страсти к музыке, и в 1855 г. Балакирев бросил университет и переехал в Петербург. Благодаря рекомендациям Улыбышева и своему пианистическому таланту, Балакирев легко вошел в музыкальное общество Петербурга. Он познакомился с Глинкой, который высоко оценил молодого музыканта, сразу почувствовав в нем огромную творческую силу. Глинка ввел Балакирева в дом своей сестры Людмилы Ивановны Шестаковой и, уезжая в свое последнее путешествие, поручил ему музыкальное воспитание ее дочери, своей любимой племянницы. Прощаясь с сестрой, он сказал ей: «В Балакиреве, первом я нашел взгляды, так близко подходящие к моим во всем, что касается музыки. Ты можешь ввести ему Олю вполне и быть покойной, что он пойдет по стопам твоего брата, и я тебе скажу, что со временем он будет второй Глинка»¹.

Даргомыжский, на музыкальных вечерах которого стал бывать Балакирев, также оценил талант молодого композитора и угадал его призвание вождя и новатора в музыке. Он прозвал его «орлом» — прозвищем метким в отношении Балакирева. Личное обаяние Балакирева было очень сильно.

«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, запоминающий мгновенно играемые ему сочинения, Балакирев производил обаяние, как никто другой»².

Мусоргский сразу был очарован и покорен этой яркой, захватывающе талантливой и сильной личностью. Темперамент вождя и руководителя, борца и новатора, проявлявшийся во всех движениях, поступках и речах Балакирева, придавал ему

¹ Л. И. Шестакова, Воспоминания о М. И. Глинке.

² Н. А. Римский-Корсаков, Летопись, стр. 38.



М. А. Балакирев
В 60-е годы

исключительную привлекающую силу в глазах молодых его друзей. Мусоргский обратился к Балакиреву с просьбой заниматься с ним по композиции.

Сначала они регулярно занимались, но очень скоро эти уроки прекратились и перешли в дружеские беседы, совместное изучение современной и классической западной музыки, творчества Глинки, Даргомыжского и других.

Вскоре после знакомства с Мусоргским Балакирев тяжело и опасно заболел. Мусоргский, очень привязавшийся к нему и высоко ценивший его, часто навещал его. В один из жарких летних дней он зашел к нему прямо после учения. У постели Балакирева сидели два молодых человека, с которыми он оживленно разговаривал и которые, судя по какому-то неуловимому внешнему сходству, были, повидимому, братьями.

Старший сразу привлекал к себе открытым и энергичным выражением лица и какой-то внутренней силой облика. Это были большие друзья Балакирева — братья Стасовы. Старший брат Владимир Васильевич, выдающийся археолог и знаток искусства работал в художественном отделе Петербургской публичной библиотеки. Он был одним из самых передовых и культурных людей своего времени. Оба брата очень подружились с Балакиревым еще в 1856 г. Балакирев горячо любил и высоко ценил В. В. Стасова, восхищаясь его умом и исключительной эрудицией. Особенно ему нравилось, что «Владимир Стасов знает музыку, как свои пять пальцев; если есть такие знатоки в Европе, то вероятно их немного». Владимир Васильевич со своей стороны преклонялся перед дарованием своего молодого друга.

Балакирев представил Мусоргского, охарактеризовав его как талантливого любителя музыки, подающего надежды. Потом они несколько раз еще встречались у постели больного, а когда Балакирев выздоровел, то все вместе стали собираться регулярно по средам для занятий музыкой и бесед на волнующие темы. Любовь Мусоргского к Балакиреву возрастала с каждым днем.

Влияние Балакирева на Мусоргского в первый год их дружбы было самым благотворным. Это тем более важно подчеркнуть, что эти годы были временем формирования Мусоргского как человека, периодом перехода от юношества к зрелости. В начале их дружбы он вполне подчинился влиянию своего друга; Балакирев стал для него больше чем учителем, — интеллектуальным руководителем и поверенным мыслей, впечатлений и переживаний. Письма Мусоргского к Балакиреву в первые годы их дружбы проникнуты искренней и горячей любовью. Мусоргский очень высоко ценил своего старшего друга и руководителя, хотя подчас спорил с ним и отстаивал свое собственное мнение. История взаимоотношений

Мусоргского и Балакирева чрезвычайно сложна. Сильная и страстная натура Балакирева заставляла его нередко быть деспотом. Он часто требовал от своих друзей-учеников полного подчинения себе и раздражался, если они выходили из повиновения. Мусоргский, несмотря на природное добродушие и мягкость, не был уступчивым, в особенности, если дело касалось чего-либо очень дорогого и близкого ему, того, что он глубоко чувствовал и сознавал. Он становился упрямым, как только начинался подобный спор и выводил из себя вспыльчивого Балакирева. Но эти стычки не ослабляли, а скорее укрепляли любовь Мусоргского к Балакиреву. Двумя годами позже, в одном из писем к Балакиреву, Мусоргский откровенно анализирует свое отношение к нему, подчеркивая исключительно благотворное влияние друга на формирование его характера.

«Касательно взгляда на Вас, я должен пояснить, каким образом вел я себя с Вами, с самого начала нашего знакомства. Прежде я сознавал преимущество Ваше; в спорах со мной видел большую ясность взгляда и стойкость с Вашей стороны. Как не 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... 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 настороже, — но все время я не пропускал в себе ни малейшего промаха в отношении к добру и истине. В отношении людей, я Вам многим обязан, Милый, Вы меня славно умели толкать во время дремоты. Позже я понял Вас совсем и душой 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»¹.

Это письмо раскрывает внутренний облик юного Мусоргского. Склонность к самоанализу, настойчивое «ковыряние в собственных мозгах»², утрированная самокритика и страстное тяготение к «добру и истине», строгое внутреннее воспитание самого себя и осознание своих недостатков — излишней мягкости, душевной вялости, легкого отношения к людям — и стремление излечиться от них. Вместе с тем письмо заключает в себе интересное признание о родстве мыслей и

¹ Письмо к Балакиреву от 19 октября 1859 г.

² Выражение самого Мусоргского.

чувств двух друзей, правильно намечает те общие стремления и интересы, которые связывали Балакирева и Мусоргского как двух передовых людей своего времени.

Более простые, но далеко не такие близкие, как с Балакиревым, были отношения Мусоргского с Кюи. В 1857 г. Кюи кончил Военно-инженерную академию и был оставлен при ней в качестве преподавателя. Служба отнимала у него много времени, но он продолжал с увлечением сочинять музыку и часто встречался с друзьями-музыкантами. Попрежнему они с Мусоргским очень много играли в четыре руки, спорили и обсуждали свои творческие проекты.

В начале 1858 г. у Балакирева появился еще один ученик — семнадцатилетний Аполлон Гуссаковский. У него были замечательные музыкальные способности, и он очень удачно писал, преимущественно фортепианные пьесы. По словам Кюи, произведения Гуссаковского отличались богатством, свежестью и здоровьем мелодической стороны, но страдали недостатком разработки мыслей. Гуссаковский умер очень молодым — в возрасте всего 34 лет, жизнь его сложилась неудачно и талант его погиб, не развернувшись.

К концу пятидесятых годов балакиревский кружок состоял из четырех человек: двух «старших» — Балакирева и Кюи и двух «младших» — Мусоргского и Гуссаковского. Они часто собирались все вместе, главным образом, у Балакирева, показывали друг другу сочиненное, критиковали, спорили и выправляли написанное. Конечно, руководящая роль принадлежала Балакиреву. Его слушались беспрекословно, а он, ценя талантливость своих друзей, не мог не сознавать своего превосходства над ними, что, впрочем, хорошо чувствовали и они. «Влияние его на окружающих было безгранично и похоже на какую-то магнетическую или спиритическую силу»¹.

Постоянным посетителем Балакирева был также Владимир Стасов, дружба Балакирева с которым постепенно перешла в восторженную взаимную любовь. Они постоянно виделись, вместе читали, проигрывали различную музыку, главным образом, то, что им было еще незнакомо. Они переиграли Шуберта, Шумана, Берлиоза и Листа, причем постоянным помощником Балакирева при игре в четыре руки или на двух фортепиано был превосходный пианист Мусоргский. Они вместе перечитали классиков и внимательно следили за всеми новинками художественной литературы, а также научной — по истории, естественным наукам и т. п. С особенным интересом читают они Добролюбова и Чернышевского, перечитывают Белинского, увлекаются научными трудами Гумбольдта и Бера. В их кружке нет профессиональной узости: они говорят и спо-

¹ Н. А. Римский-Корсаков, *Летопись*, стр. 38.

рят обо всем, кругозор их делается все шире и шире, не замыкаясь в рамках одной музыки. «Младшие» члены кружка, жадно впитывая в себя все знания, которые дают им старшие товарищи, усердно занимаются композицией под руководством Балакирева.

В начале 1858 г. Мусоргский много и старательно работает по заданию Балакирева над учебной пьесой — каким-то не сохранившимся аллегро. Работа давалась ему трудно, так как он никогда не проходил основ музыкальной теории, и скоро это аллегро ему по его собственному признанию «до тошноты надоело»¹.

Живое воображение Мусоргского уже влекло его в другую сторону. Во время работы над своим аллегро, он уже задумал другое произведение, гораздо более интересное и более соответствующее его вкусам. В 1852 г. появился первый перевод на русский язык произведений великого древнегреческого трагика Софокла. Трагедия о царе Эдипе поразила Мусоргского, и он решил писать к ней музыку. Некоторую роль в этом выборе сыграло то, что Балакирев в это время был увлечен сочинением музыки к трагедии Шекспира «Король Лир». Но нельзя объяснить выбор Мусоргским «Царя Эдипа» только одним слепым подражанием Балакиреву. Выбор этой трагедии говорит о гораздо большем, чем простое подражание.

Трагедия Софокла «Царь Эдип» — одно из величайших произведений мировой литературы. «Царь Эдип» — трагедия рока. В ней показано столкновение сильного и мужественного человека с неумолимой судьбой. Трагедия личности тесно связана с народной драмой. Царь Эдип, владыка Фив, сам того не зная, совершил страшное преступление: он убил отца и женился на матери, не подозревая своего происхождения. Царствование мудрого и добродетельного Эдипа омрачено бедствиями и несчастьями; народ изнывает от ужасной эпидемии, уносящей массу людей. Оракул, вещающий волю богов, указывает на причину бед: среди народа живет преступник, совершивший тяжкий грех. Царь Эдип берется за розыски преступника, клянясь изгнать его или казнить. Дальнейшее течение действия приводит к раскрытию страшной тайны. Преступник — это сам Эдип. Иокаста, мать и супруга Эдипа, в отчаянии кончает самоубийством, а Эдип выкалывает себе глаза и отправляется в изгнание.

Трагедия производит потрясающее впечатление; она проникнута высоким пафосом и отличается исключительной силой в изображении характеров героев.

¹ Письмо к Балакиреву от 25 февраля 1858 г.

Сознание неизбежности рока чувствуется в каждой сцене трагедии и создает внутреннее единство в развитии действия.

Мусоргский был поражен силой и величием трагедии Софокла. И так как для него с детства было очень привычно и естественно передавать свои впечатления и переживания музыкой, он задумал писать музыку к «Эдипу». Едва-едва встав на ноги и научившись кое-как писать музыку, девятнадцатилетний юноша берется за произведение с глубоким и значительным содержанием, за произведение, выводящее на сцену возвышенную, героическую личность, борющуюся с судьбой и гибнущую в этом поединке. Выбор очень показателен и говорит о захватывающем интересе молодого Мусоргского к содержательным и глубоко идейным сюжетам.

Он начал с того, что сочинил интродукцию, или увертюру, к трагедии, которая, к сожалению, не сохранилась. Одновременно с работой над «Эдипом» Мусоргский продолжал и свои «учебные» занятия. Летом он начал писать сонату для фортепиано в Es-dur по заданию Балакирева. Он окрылен желанием учиться и работать, полон блестящих надежд и упований. Его горячее желание скорее научиться хорошо писать, овладеть композиторской техникой так и сквозит в его письмах к Балакиреву. В одном из них, описывая свои музыкальные работы, он наивно и радостно восклицает: «Ужасно хочется прилично писать!...»¹ Мусоргский занят не только одной композиторской работой, он продолжает с огромным интересом и вниманием изучать мировую музыкальную литературу. За это лето он хорошо узнал Глюка, проиграв многие его оперы, «Реквием» Моцарта, бетховенские фортепианные сонаты. «Эдип» вскоре был отложен, возможно, по настоянию Балакирева, настаивавшего на «учебной» работе. Мусоргский сам сознавал, что надо еще поучиться, но от мысли написать музыку к трагедии не отказался. Наоборот, в письмах к Балакиреву он признается, что у него все в голове «Эдип», о котором он очень серьезно думает и который должен быть очень хорош, так как он собирается посвятить его Балакиреву².

Вообще он относится к своей композиторской работе с чувством чрезвычайной ответственности. В «учебной» работе он неоднократно возвращается к старым произведениям. При инструментовке своей первой песни «Где ты, звездочка», которую он писал летом 1858 г., он очень расширил и изменил самую музыку. И впоследствии он не раз возвращался к уже написанным произведениям, переделывая и исправляя их; многие его песни и романсы известны в двух и даже трех редакциях.

¹ Письмо к Балакиреву от 13 августа 1858 г.

² Там же.



М. П. Мусоргский
1858 г.

В это лето 1858 г. Мусоргский переживал серьезный душевный кризис, результатом которого был поступок, в корне изменивший всю его жизнь. Усиленные занятия музыкой, уроки и беседы с Балакиревым, вся творческая работа кружка, в котором он участвовал, — все яснее и яснее указывали ему, что он может и должен быть только музыкантом. С того вечера, когда Мусоргский попал впервые в дом Даргомыжского, ему стало ясно, что существует мир настоящих музыкантов, для которых музыка — серьезное и важное дело, путь в жизни; с того времени, как он познакомился с Балакиревым, он понял, что не может даже удовлетвориться тем талантливым и интересным исполнительством, которым занимался полулюбительский кружок Даргомыжского. Страстное призвание к живой творческой деятельности, к которой он чувствовал себя способным, потянуло его к Балакиреву, Кюи, Стасову, в которых он увидел истинных друзей, помощников и товарищей, и главное, передовых людей нового времени. И чем больше он узнавал новых друзей, чем ближе сходиллся с ними, тем все яснее выступала невозможность постоянно находиться в пустой среде гвардейских офицеров и жить праздной жизнью светского молодого человека.

К лету 1858 г. у Мусоргского окончательно созрело решение бросить военную службу и выйти в отставку. Служба отнимала много драгоценного времени, которое можно было бы употребить на творческую работу, чтение и беседы с друзьями.

Когда Мусоргский сообщил Балакиреву о своем решении, тот не сказал ничего — ни за, ни против; с одной стороны, Балакирев не мог не сознавать, что гвардейская среда вредно действует на Мусоргского, с другой, — он не был еще уверен в наличии у Мусоргского выдающихся музыкально-творческих способностей, нужных для того, чтобы стать композитором по профессии. Немного позднее он высказался против отставки, найдя нужным повременить с нею. Кюи прямо стал отговаривать Мусоргского от этого решительного шага. Отговаривал и Владимир Васильевич Стасов. Но на этот раз доводы друзей не подействовали на Мусоргского. Он чувствовал в себе огромную творческую силу и хотел посвятить себя только одной музыке. Он не хотел довольствоваться полумерами: или все, или ничего! Его непосредственная и целостная, горячая и страстная натура требовала отдачи всего себя целиком, без остатка любимому искусству. Стасов все же советовал ему подождать и не торопиться, посмотреть, как пойдут дальше музыкальные дела. Но однажды между ними произошел разговор, после которого Стасов перестал настаивать. В тот вечер они оба были у Балакирева и вместе вышли. Была прекрасная погода, они решили немножко прогуляться. Разго-

вор опять перешел к отставке Мусоргского. Стасов стал уговаривать своего молодого друга остаться в полку и привел ему в пример Лермонтова, который, оставаясь гусарским офицером, был великим поэтом, «невзирая ни на какие дежурства в полку и на гауптвахте, невзирая ни на какие разводы и парады».

Мусоргский остановился и в ответ произнес с поразившей его собеседника твердостью и уверенностью: «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»¹.

После этого Стасов перестал настаивать, и оба больше не возвращались к этому разговору.

5 июля 1858 г. Мусоргский вышел в отставку из Преображенского полка. Этим же летом началась его странная нервная болезнь, которая продолжалась довольно долго — около года — и которая потом неоднократно возвращалась. Трудно точно определить, в чем состояло заболевание. Сам Мусоргский, тщательно скрывавший болезнь от друзей, уже после выздоровления определил ее как «мистицизм, смешанный с цинической мыслью о божестве»². Болезнь, по словам Мусоргского, проявлялась в страшной, почти болезненной впечатлительности и сильных душевных страданиях. Благодаря усилению воли и общему интеллектуальному развитию, а также благодаря занятиям, Мусоргский почти выздоровел. Осенью 1859 г. он писал Балакиреву: «Я очень далек от мистицизма и, надеюсь, навсегда, потому что мое умственное и моральное развитие его не допускает»³. У него снова появилось хорошее настроение, веселость, обычный для него интерес к чтению. Он с увлечением читает научные труды по геологии, поражаясь открытиями современной науки и радуясь ее прогрессу. Но в конце 1859 г. болезнь опять возобновилась с большой силой. Теперь она стала проявляться в виде болезненной раздражительности нервной системы, т. е., повидимому, в виде очень серьезной и сильной неврастении, сопровождавшей переходный период.

«Дух мой убил тело», — характеризует свою болезнь Мусоргский в письме к Балакиреву и тут же метко вскрывает предполагающиеся причины своего заболевания. Главными из них оказываются: «молодость, излишняя восторженность, страшное непреодолимое желание всезнания, утрированная внутренняя критика и идеализм, дошедший до олицетворения мечты в образах и действиях». Далее следует такой диаг-

¹ Об этом рассказывает В. В. Стасов в своей статье «Модест Петрович Мусоргский», собр. соч., т. III, стр. 750.

² Письмо к Балакиреву от 19 октября 1859 г.

³ Там же.

ноз: «физическая сторона не доформировалась до той степени, чтобы идти наравне с сильным нравственным движением, вследствие чего нравственная сила задушила силу материального развития»¹.

Новый приступ болезни продолжался всю первую половину следующего, 1860 г. Лишь осенью Мусоргский смог написать Балакиреву: «...Я выздоровел, Милый, славу богу, совсем... Мозг мой окреп, повернулся к реальному, юношеский жар охладился, все уравнилось, и в настоящее время о мистическом — ни пол-слова»².

Все течение заболевания Мусоргского обнаруживает его исключительно сложную душевную организацию, тяжело переносившую запоздавший переходный период, осложненный к тому же серьезными размышлениями об устройстве своей судьбы. Период созревания Мусоргского как человека был для него временем душевной неуравновешенности, неустойчивости, сложных внутренних противоречий. Его самоанализ в приведенном письме, содержащий характеристику причин болезни, и разумное стремление путем внутреннего самоусовершенствования избавиться от болезни показывают очень глубокую и интересную индивидуальность, в которой слабость и мягкость характера причудливо сплетены с энергией и недюжинной силой воли. Процесс формирования и созревания, превращения юноши во взрослого мужчину протекал у него нервно и болезненно.

Во время своей болезни Мусоргский продолжал работать как композитор, усердно вырабатывая технику письма. Но он неохотно показывал друзьям сочиненное, боясь, что его искренняя музыка сразу выдаст его тяжелое душевное состояние и болезненную напряженность ума. Он скрывал от друзей свое мрачное настроение и, борясь с ним, стремился проводить время в веселой компании.

Друзья Мусоргского быстро привязывались к нему, он отвечал тем же, круг его знакомых все расширялся; он любил доставлять удовольствие и радость своим друзьям и имел возможность это делать. Кроме музыкального дарования, он владел замечательным талантом актера и исполнителя-певца и обладал тонким чувством юмора.

Осенью 1858 г. он часто проводил время с веселой компанией молодежи, собиравшейся в доме Бамберга, отца невесты Цезаря Антоновича Кюи. На этих вечерах устраивались любительские спектакли, импровизированные концерты. Весной 1859 г. силами молодой компании была поставлена шутовская одноактная опера Кюи «Сын мандарина». Либретто писал то-

¹ Письмо к Балакиреву от 10 февраля 1860 г.

² Письмо к Балакиреву от 26 сентября 1860 г.

варищ Кюи В. Крылов. Оба молодых автора сами склеили декорации из обоев на китайский лад, достали костюмы, парики и начали готовить оперу к постановке. Центральная комическая роль мандарина была поручена Мусоргскому. Спектакль прошел очень живо; среди многочисленной публики присутствовал Даргомыжский. Кюи и Балакирев сыграли в четыре руки увертюру, а Мусоргский исполнял свою роль так живо, весело, ловко и с таким комизмом в пении, движениях и позах, что безусловно больше всех способствовал успеху спектакля. Глядя на него, публика все время безудержно хохотала и веселилась.

За это время Мусоргский написал несколько романсов и песен и два скерцо—B-dur для оркестра в собственной инструментовке и cis-moll для фортепиано.

Скерцо B-dur — маленькая, но не лишенная эффектности пьеска для оркестра, написанная в классической форме. Крайние части скерцо веселого, шаловливого характера и идут в очень быстром движении. Наименее классическая средняя часть с темой в духе восточной песни и непрерывным органическим пунктом, выдержанным басовым голосом. В этой части впервые встречается особенно любимая потом Мусоргским гармоническая комбинация:



К концу 1858 г. относится и второй оперный замысел Мусоргского на сюжет повести Гоголя «Ночь под Иваном Купалу». Проект этот остался невыполненным, как и «Ган-Исландец». Фантастическая повесть Гоголя, с ее яркими бытовыми сценами, была очень привлекательна именно как оперный сюжет. Но так как она не заключает в себе никакой значительной идеи и не выводит никаких интересных и сложных характеров, она была скоро забыта Мусоргским. Увлечение красивой романтикой «Ночи под Иваном Купалу» было не очень сильным и скоро совсем прошло. Он никогда впоследствии не возвращался к этому проекту.

Зато сочинение музыки к «Эдипу» понемногу двигалось вперед. Особенно удачной получилась драматическая «Сцена в храме» для хора и фортепиано, единственный сохранившийся фрагмент всей задуманной музыки. Кроме работы над оригинальными сочинениями, Мусоргский делает целый ряд переложений с оркестра на фортепиано. Он перекладывает сочи-

нения Глинки и Балакирева. Последний остается доволен работой своего младшего товарища и ученика.

С тех пор как Балакирев в 1858 г. побывал в Москве и изложил в письме оттуда свои восторженные впечатления, Мусоргский стремился поехать в Москву. Это желание исполнилось летом 1859 г., когда он был приглашен погостить в Глебово, подмосковном имении его новой знакомой, певицы-любительницы Марии Васильевны Шиловской.

Глебово очень понравилось Мусоргскому. Имение Шиловских было расположено в красивой местности, недалеко от Нового Иерусалима, по Волоколамскому шоссе. Дом поражал своим великолепием. Шиловские были богатые люди и большие любители музыки; в Глебове часто устраивались музыкальные вечера: выступал собственный хор и даже иногда выписывали оркестр из Москвы. Шиловские устраивали у себя в имении целые сложные оперные постановки, причем хозяйка дома пела главные партии. В Глебове постоянно гостило много народу. Иногда приезжал и Даргомыжский, и дирижер Мариинской оперы К. Лядов, и другие музыканты и любители музыки.

Мусоргский был очарован прекрасной природой Глебова и поэтической оригинальностью старых церквей Нового Иерусалима.

Но вот он впервые попадает в Москву. Старый русский город, обладающий таким замечательным историческим прошлым, город совсем особенный, новый для петербуржца Мусоргского, пленил и взволновал его своей необычайной, непривычной красотой. Москва представлялась ему живым куском прошлого, частью истории родного народа, таинственным и необыкновенно привлекательным.

В письме к Балакиреву Мусоргский делится своими впечатлениями и чувствами, вызванными созерцанием старой Москвы.

«Милый, наконец мне удалось видеть Иерихон¹. Опишу Вам свои впечатления. Подъезжая только к Иерихону, я уже заметил, что он оригинален, колокольни, купола церквей так и пахнули древностью. Красные ворота забавны и очень мне понравились, от них до Кремля нет ничего особенно замечательного, зато Кремль, чудный Кремль—я подъезжал к нему с невольным благоговением. Красная площадь, на которой происходило так много замечательных катавасий, немного теснит с левой стороны, — от гостинного двора — но Василий блаженный и Кремлевская стена заставляют забыть этот недостаток — это святая старина, Василий блаженный так приятно и вместе с тем, так странно на меня подействовал, что мне

¹ Шутливое прозвище Москвы, принятое в кружке Балакирева.

так и казалось, что сейчас пройдет боярин в длинном зипуне и высокой шалке. Под Спасскими воротами я снял шляпу, этот народный обычай мне понравился. — Новый дворец великолепен, в нем из теремов лучшая комната — бывшая Грановитая палата, где судили между прочим Никона. — Успенский собор, Спас на бору, Архангельский собор — это представители древности рука об руку с Василием блаженным. — В Архангельском соборе я с уважением осматривал гробницы, между которыми находились такие, перед которыми я стоял с благоговением, таковы Иоанна III, Дмитрия Донского и даже Романовых, при последних я вспомнил «Жизнь за царя» и оттого невольно остановился. — Лазил на колокольню Ивана Великого, с нее чудный вид на Москву; из Кремля со стороны дворца хороший вид на Замоскворечье, еще лучше вид с Москва-реки на Кремль в этом месте... Москва заставила меня переселиться в другой мир — мир древности (мир хотя и грязный, но не знаю, почему приятно на меня действующий) и произвела на меня очень приятное впечатление. Знаете что, я был космополит, а теперь — какое-то перерождение; мне становится близким все русское... Ах, забыл: в Оружейной палате есть карета царя Алексея Михайловича, деланная за границей — огромная. Внутри на европейском сиденье сделано кресло (род *porte-chaise*). Я как взглянул, так и вообразил себе фигуру Алексея Михайловича, отдающего приказы посланным в Малороссию воеводам.

До свидания, Милий. Ваш Модест»¹.

Это письмо — замечательный документ, раскрывающий особенность восприятия художником окружающей жизни. Созерцание памятников старины вызвало целый ряд живых образов прошлого России. Интересно также признание в зарождении патриотизма, которое делает Мусоргский в этом письме. С этого времени особенно усиливается любовь Мусоргского ко всему национально-русскому, вновь просыпается интерес к родному народу.

Первое посещение Москвы оставило глубокий след в душе молодого композитора.

Осенью 1859 г. Мусоргский особенно сильно страдал от своего нервного заболевания, от «болезненной утраты ума», как он сам называл свое душевное состояние. Поэтому он сравнительно мало работал, но все же написал несколько фортепианных пьес, романсов и набросок «Марша Шамиля» для оркестра, хора, тенора и баса соло. Последнее произведение было навеяно событиями войны с Кавказом. Как раз в 1859 г. русскими войсками был взят в плен предводитель горцев

¹ Письмо к Балакиреву от 23 июня 1859 г.

Шамиль. Характерно, что Мусоргский выбрал героем своего произведения свободолюбивого вождя восставших народов Кавказа. Произведение это осталось неизданным.

Пьеса для фортепиано под названием «Kinderschmerz», или «Детские игры», снова возвращает нас к беззаботному прошлому детских лет. Опять темой сочинения Мусоргский выбирает воспоминания детства.

Особого внимания заслуживает написанный осенью этого года романс «Листья шумели уныло» на измененный текст Плещеева, первоначально названный композитором «музыкальным рассказом». Мрачный, сдержанно-скорбный колорит музыки этого романса производит сильное и глубокое впечатление. Однообразный аккомпанемент передает образ глубокой осенней ночи в лесу и тайных похорон погибшего революционера. Есть сведения, что Мусоргский посвятил это произведение памяти декабристов.

Чувство суровой печали и таинственности, которым проникнуто все произведение, выражено медленной, мало развитой и очень мрачной мелодией, разворачивающейся в тусклом нижнем регистре инструмента и голоса. По силе выражения и цельности настроения, а также по музыкально-стилистическим приемам романс «Листья шумели уныло» резко выделяется из ранних произведений Мусоргского и предсказывает будущие его шедевры в песенном жанре. Романс был позже включен Мусоргским в сборник «Юные годы».

Из произведений осени 1859 г. следует еще остановиться на одной небольшой фортепианной пьесе «*Impromptu passionné*» («Страстный экспромт»).

Мусоргский ревностно следил за новой русской литературой, прочитывал почти все выходившие в свет романы, повести и драмы русских писателей. Очень большой интерес вызвал в нем роман Гончарова «Обломов», вышедший в 1859 г., и роман Герцена-Искандера «Кто виноват». Идейная насыщенность романа и блестящий психологический анализ мыслей, переживаний и чувств героя, высококультурного русского молодого человека сороковых годов, простота и искренность изложения пришлись Мусоргскому по душе.

Пьеса «*Impromptu passionné*» имеет подзаголовок «Воспоминание об одном эпизоде в любви Бельтова и Любы»¹ (об их первом и последнем поцелуе) в романе Герцена «Кто виноват». Но «*Impromptu passionné*» — не только воплощение в музыке впечатлений от прочитанного романа; с этой пьесой связаны глубокие личные переживания самого Мусоргского. Пьеса посвящена Надежде Петровне Опочининой.

С семейством Опочининых, состоявшем из шести братьев

¹ Бельтов и Люба — герои романа Герцена «Кто виноват».

и сестры, Мусоргский был знаком с юности. Вся семья была в дружеских отношениях с его матерью.

Надежда Петровна Опочинина была, повидимому, единственной женщиной, которую любил Мусоргский, если не считать юношеского увлечения М. В. Шиловской. О ней сохранилось очень мало сведений. Судя по некоторым скудным высказываниям Мусоргского, она была прекрасным человеком, с чарующей прелестью мягкой женственности, душевностью, внутренней теплотой. Кроме того, она была умна и, повидимому, хорошо умела разбираться в людях. Мусоргский не говорил и не писал никому о своем чувстве. О его любви к ней можно догадаться лишь по произведениям, посвященным ей. Осталось неизвестным, была ли эта любовь взаимной или, может быть, даже невысказанной. Никто, даже ближайшие друзья, не знал о его чувстве. Свои интимные переживания он прятал от других глубоко в своем сердце, опасаясь нескромности или любопытства,— так впечатлительна и болезненно чувствительна ко всякому неосторожному прикосновению была его натура. Сдержанность и скрытность в этом вопросе вообще характерны для Мусоргского.

«*Impromptu passionné*» — его первое произведение, посвященное Надежде Петровне.

Осенью 1859 г. произошла вторая встреча Мусоргского с А. П. Бородиным в доме любителя музыки врача Ивановского. В своих воспоминаниях о Мусоргском Бородин, описывая эту встречу, ярко обрисовывает облик нового Мусоргского.

«Осенью 1859 г. я снова свиделся с Мусоргским у адъютант-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 пр. были те же, но оттенка фатовства уже не было ни малейшего. Нас представили друг другу; мы, впрочем, сразу узнали один другого и вспомнили первое знакомство у Попова. Мусоргский объявил, что 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-моллю симфонию Мендельсона. Модест Петрович немножко поморщился и сказал, что очень рад, только чтобы его «уволили от Анданте, которое совсем не симфоническое, а одна из «Песен без слов» или что-то вроде этого,

переложенное на оркестр». Мы сыграли первую часть и скерцо. После этого Мусоргский начал с восторгом говорить о симфониях Шумана, которых я не знал тогда еще вовсе. Начал наигрывать мне кусочки Es-dur'ной симфонии Шумана; дойдя до средней части, он бросил, сказав: «Ну, теперь начинается музыкальная математика».

Все это было мне 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; 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 своей новизной. Вслушавшись немного, я начал оценивать и наслаждаться. Признаюсь, заявление его, что он хочет посвятить себя музыке, сначала было встречено мною с недоверием и показалось маленьким хвастовством; внутренне я подсмеивался немножко над этим. Но, познакомившись с его «скерцо», призадумался: верить или не верить?¹

Повидимому, надо было верить, и сам Мусоргский глубоко верил в себя. В одном из писем к Балакиреву, в том, где Мусоргский говорит о своем полном выздоровлении от «мистицизма и болезненной утраты ума», он пишет: «Вас должна порадовать перемена, происшедшая во мне и сильно без сомнения отразившаяся в музыке... Для меня настал новый период моей музыкальной жизни...»²

Покончив с болезнью, стряхнув с себя уныние и «мистицизм», воспитав в себе силу воли и критический ум, Мусоргский мог здраво глядеть на вещи, сравнивать их и сознательно выбрать свой путь в искусстве. Эти годы были временем резкого и крутого перелома не только во всем жизненном укладе Мусоргского, но и в его мировоззрении, в отношении к искусству, к общественной деятельности музыканта, к задачам передового художника. И влияние Балакирева, бывшего в то время настоящим идейным руководителем Мусоргского, сыграло в этом перевороте огромную роль.

¹ В. В. Стасов, А. П. Бородин. Его жизнь, переписка и музыкальные статьи.

² Письмо к Балакиреву от 26 сентября 1860 г.

III

МОГУЧАЯ КУЧКА

Шестидесятые годы — важнейший период в жизни Мусоргского, годы его полного созревания как художника и мыслителя. Именно начиная с шестидесятых годов стала проявляться его истинная сущность демократического художника-реалиста, бунтаря и новатора в музыке.

Шестидесятые годы были переломным периодом в истории России XIX в., рубежом, начавшим новую эпоху. Общественно-политическое оживление началось уже в конце пятидесятых годов, после поражения России в Крымской войне и смерти Николая I. Политическое и хозяйственное состояние крепостнической России свидетельствовало о полном разложении старой системы. Старые феодальные отношения рушились, дворянство обнаруживало свою полную несостоятельность.

Реформа 1861 г., отмена крепостного права, была тем важным общественно-политическим событием, которое расчистило путь капиталистическому развитию России и вызвало к жизни новые взгляды, новые отношения. Тогда же ясно определились две основные исторические тенденции в русском общественном движении той эпохи, которые В. И. Ленин в своих статьях «Крестьянская реформа и пролетарски-крестьянская революция» и «По поводу юбилея» назвал либеральной и демократической¹. Эти две тенденции, со временем ставшие резко враждебными друг другу, нашли свое отражение в искусстве — в литературе, музыке, живописи.

Реформа сопровождалась общественным подъемом, всколыхнувшим все русское общество. Во всех областях появ-

¹ «Либералы 1860-х годов и Чернышевский суть представители двух исторических тенденций, двух исторических сил, которые с тех пор и вплоть до нашего времени определяют исход борьбы за новую Россию». (В. И. Ленин, т. XV, стр. 143—144).

ляются на сцену новые люди — представители демократической интеллигенции — разночинцы, сменившие бездеятельную и разочарованную дворянскую интеллигенцию.

Русская литература в шестидесятые годы стала мощным средством пропаганды новых идей; и не только публицистика, но и художественная литература и эстетика.

Чернышевский был одним из главных вождей демократического течения; недаром он был впоследствии арестован царской охранкой, посажен в крепость и сослан.

«Чернышевский был социалистом-утопистом, который мечтал о переходе к социализму через старую, полуфеодальную крестьянскую общину, который не видел и не мог в 60-х годах прошлого века видеть, что только развитие капитализма и пролетариата способно создать материальные условия и общественную силу для осуществления социализма. Но Чернышевский был не только социалистом-утопистом. Он был также революционным демократом, он умел влиять на все политические события его эпохи в революционном духе, проводя — через препоны и рогатки цензуры — идею крестьянской революции, идею борьбы масс за свержение всех старых властей»¹.

Вся деятельность Чернышевского, Добролюбова и их единомышленников была устремлена к одной цели: служению народу. «До сих пор для русского человека, — писал Чернышевский, — единственная возможная заслуга перед высокими идеями правды, искусства, науки — содействие распространению их в его родине... Это дело до сих пор требует и, вероятно, еще долго будет требовать всех умственных и нравственных сил, какими обладают наиболее одаренные сыны нашей родины».

Огромная просветительская задача, поставленная здесь Чернышевским, разъяснялась им как задача широко демократическая. Но роль Чернышевского не ограничивалась только просветительством. Она была несравненно глубже и сложнее. Великий революционер-материалист Чернышевский своими публицистическими и литературными работами содействовал разрушению старых общественных отношений.

В своих произведениях Чернышевский создавал и вырабатывал новое мирозерцание, правда, еще недостаточно последовательное, но построенное на основных положениях материалистической философии.

Чернышевский и его товарищи совершенно ясно сознавали важность и серьезность переживаемого ими исторического момента и негодовали на вялость и подавленность русской общественной мысли, столько лет душимой реакцией. Их задачей стало расширение и распространение в обществе своих взгля-

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. XV, стр. 144.

дов, подстегивание общественной мысли, энергичное расталкивание «спящих всероссийских сурков»¹ и направление их внимания на народ. Среди целого ряда вопросов, выдвинутых в то время, вопрос о крестьянстве, о народе бесспорно занимал центральное место. Передовая часть русской разночинной интеллигенции в своей деятельности превыше всего ставила интересы народа. В этом движении было много идеализма, неправильного понимания законов общественного развития, связанного с утопическими мечтаниями о переходе России к социализму через крестьянскую общину. Но все же шестидесятые годы были временем высокого общественного подъема; лучшие представители демократической разночинной интеллигенции были охвачены жадой служения народу и готовы были отдать ему все лучшее, что создавали их ум и сердце, все сокровища своего труда и гения. Одним из таких людей стал Мусоргский.

В 1861 г. Мусоргскому исполнилось двадцать два года; он стоял на распутье. Твердо решившись избрать делом жизни любимое искусство, он еще не совсем осознал тот путь, по которому он должен был идти. Он много и серьезно думал о направлении своего будущего творчества, но подсказала его сама жизнь и та борьба, которая именно в эти годы разгоралась в области музыки между двумя направлениями: группой А. Рубинштейна, с одной стороны, и балакиревским кружком с другой.

Роль Антона Рубинштейна в истории русской музыкальной культуры была безусловно положительной. Именно ему принадлежит огромная заслуга внедрения профессионального музыкального образования в России. Будучи выдающимся пианистом, талантливым композитором, автором многих произведений, Антон Рубинштейн, кроме того, представлял собой замечательный тип просветителя, энергичного борца за распространение музыкального искусства вширь. Он получил блестящее образование за границей и завоевал там всеобщее признание как гениальный пианист-виртуоз. Вернувшись на родину, он не мог не видеть отсталости русской музыкальной жизни.

Правда, еще с начала столетия концертная жизнь развивалась довольно интенсивно. В Петербург часто приезжали многие выдающиеся европейские виртуозы. Местные любители музыки объединились в музыкальные общества и союзы, проводя время в «практическом изощрении на поприще изящного и высокого искусства». В начале столетия было организовано Петербургское филармоническое общество. В пятидесятые годы тяга общества к музыке заметно усиливается: известный А. Ф. Львов организует специальное концертное общество.

¹ Выражение Мусоргского.

Еще с сороковых годов стали устраиваться и любительские «Университетские симфонические концерты», обычными посетителями которых были более демократические круги. Но все же вся концертная практика не имела под собой профессиональной основы. В России почти не было необходимых кадров музыкантов-профессионалов, если не считать придворной певческой капеллы.

Антон Рубинштейн, видя такое положение русской музыкальной жизни, пришел к мысли о необходимости организовать в России учреждение, которое могло бы создать необходимые кадры профессиональных музыкантов.

В 1859 г., благодаря активности и связям А. Рубинштейна и нескольких других энтузиастов музыкального дела, было организовано Русское музыкальное общество (РМО).

Главной целью деятельности РМО было: устройство регулярных симфонических концертов и организация профессионального музыкального учебного заведения по образцу западно-европейских консерваторий. Вновь организованное общество было под особым покровительством великой княгини Елены Павловны и двора, так же, как и организованные в 1862 г. Музыкальные классы, скоро превратившиеся в Петербургскую консерваторию.

С сезона 1859—60 г. начались регулярные симфонические концерты РМО под управлением главного дирижера РМО Антона Рубинштейна и его помощника дирижера Карла Шуберта. В первый же сезон было устроено 10 симфонических и 6 квартетных собраний.

Программы концертов РМО ясно показывают вкусы ее составителей и то направление, которого решили придерживаться руководители Общества и в частности Рубинштейн.

Одной из причин расхождения между группой Рубинштейна и балакиревским кружком было своеобразное «западничество» Рубинштейна и других деятелей РМО. Они относились несколько пренебрежительно к молодому русскому искусству. Исполнение в концертах РМО произведений балакиревых происходило только благодаря влиянию Дмитрия Стасова, который был одним из основателей РМО. Сам Рубинштейн был, повидимому, совершенно убежден в неоспоримом превосходстве западной музыки перед отечественной. Его мало интересовал вопрос создания национального русского искусства. Он и в своем творчестве был «западником», продолжателем Мендельсона, которого особенно любил. Хотя он относился к русским песням и пляскам с большим интересом, но все же явно недооценивал великую оплодотворяющую силу народного творчества.

Деятельность РМО и консерватории, насаждение профессионального музыкального образования в России, само по себе

явление прогрессивное,—страдали значительными недостатками. На русскую почву механически пересаживались порядки, формы и достижения европейской музыкальной культуры, часто без учета особенностей русских условий. Кроме того, зависимость от двора и высшего общества, для которых музыка была лишь забавой, придавала новым музыкальным учреждениям оттенок кастовой замкнутости.

Но, с другой стороны, петербургская консерватория была все же первой русской музыкальной школой и в первые же годы своего существования воспитала и выдвинула многих замечательных музыкантов, среди которых были П. И. Чайковский, музыкальный критик Г. Ларош и др.

Антон Рубинштейн был одной из самых ярких и значительных фигур своего времени. Его роль организатора профессионального музыкального образования и популяризатора симфонической и камерной музыки в России — бесспорно очень велика и прогрессивна.

Но деятельность РМО и Рубинштейна отталкивала Мусоргского. Для молодого композитора, страстно любящего родной народ, его творчество, преклонявшегося перед гением русской музыки Глинкой, мечтавшего о создании национального русского искусства, самобытного и оригинального, было совершенно неприемлемо направление Рубинштейна и его группы, было неприятно преклонение их перед Европой, перед традициями; их профессионализация музыки, с введением строгих правил и распорядков, казалась сухой и мертвой материей. Он пошел к тем, кто был носителем и выразителем в музыке более передовых идей своего времени, воплотителем демократических настроений в искусстве, воодушевленным благородной и высокой задачей создания большого монументального национально-русского музыкального искусства, основанном на творческих заветах великого Глинки. Этим воплотителем был не один человек, а замечательное творческое содружество, в которое и вошел Мусоргский,—балакиревский кружок, через несколько лет образно названный Стасовым «могучей кучкой».

Только в шестидесятые годы балакиревский кружок оформился как творческий коллектив с определенным идейным направлением и определенной целью. В начале шестидесятых годов кружок пополнился еще двумя членами, будущими гениальными русскими композиторами: Римским-Корсаковым и Бородиным.

В ноябре 1861 г. один из знакомых Балакирева, пианист и педагог Ф. Канилле, привел к нему своего ученика, семнадцатилетнего воспитанника Петербургского морского корпуса Николая Андреевича Римского-Корсакова. Это был долговязый застенчивый юноша с мягкими чертами лица; он произвел

впечатление очень серьезного и талантливого человека. Римский-Корсаков страстно любил музыку и с детства занимался ею, играл на рояле и импровизировал, а в настоящее время руководил «тайным хоровым кружком» товарищей-кадетов — любителей музыки¹ и сочинял пьесы для фортепиано в две и четыре руки. Он оказался горячим поклонником Глинки и знал чуть ли не наизусть «Руслана» и «Ивана Сусанина». При первом же визите к Балакиреву он показал некоторые свои сочинения. Балакирев оценил замечательное дарование юноши и посоветовал писать симфонию, набросок которой особенно понравился.

«Я был в восторге, — пишет Н. А. Римский-Корсаков в своей «Летописи», описывая свое первое посещение Балакирева, — у Балакирева я встретил Кюи и Мусоргского, о которых имел понятие лишь по-наслышке от Канилле. Балакирев инструментовал тогда увертюру «Кавказского пленника» для Кюи. С каким восхищением я присутствовал при настоящих, деловых разговорах об инструментовке, голосоведении и т. п. Играли также в четыре руки Аллегро С-dur Мусоргского², которое мне понравилось. Не помню, что играл Балакирев из своего; кажется, последний антракт из «Короля Лира». Сверх того, сколько разговоров о текущих музыкальных делах. Я сразу погрузился в какой-то новый, неведомый мне мир, очутившись среди настоящих, талантливых музыкантов, о которых я прежде только слышал, вращаясь между дилетантами товарищами. Это было действительно сильное впечатление»³.

Восторженные впечатления юного Римского-Корсакова очень напоминают чувства и переживания Мусоргского в 1856—57 г., когда он впервые попал к Даргомыжскому и сблизился с Кюи и Балакиревым. Римский-Корсаков испытывал теперь то же самое чувство удивления и радости при встрече с настоящими музыкантами и находился почти в том же положении, как и Мусоргский пять лет тому назад. Он так же должен был служить на неприятной для него военной службе во флоте и должен был жертвовать для этого своим призванием и любовью к музыке. Римский-Корсаков стал часто посещать собрания кружка, подружился со всеми, а перед Балакиревым просто благоговел и скоро страстно к нему привязался. Балакирев отвечал ему также очень нежным чувством.

¹ «Между товарищами моими нашлись любители музыки и хорового пения. Я управлял составившимся из них хором. Хоровое пение почему-то преследовалось в училище начальством, и мы делали это тайком, в пустых классах, за что однажды нам досталось» (Н. А. Римский-Корсаков, «Летопись», стр. 30).

² В этом месте Римский-Корсаков приводит нотный пример.

³ Н. А. Римский-Корсаков, «Летопись», стр. 31.



Н. А. Римский-Корсаков
Рисунок И. Е. Решина, 1870 г.

Собрания кружка по субботам происходили регулярно и очень много давали его участникам. Жизнь кружка была самой интенсивной. Как и раньше, молодые люди не ограничивались только музицированием и разбором сочинений, но много читали вместе, обсуждали прочитанное, спорили. Римский-Корсаков, вспоминая это время, пишет следующее:

«В течении ноября и декабря (1861 г. — Н. Т.), каждую субботу вечером, я бывал у Балакирева, часто встречаясь там с Мусоргским и Кюи. Там же я познакомился с В. В. Стасовым. Помню, как в одну из суббот В. В. Стасов читал нам отрывки из «Одиссеи»... Мусоргский читал нам вслух «Князя Холмского», живописец Мясоедов — гоголевского «Вия». Балакирев один или в четыре руки с Мусоргским игрывал симфонии Шумана, квартеты Бетховена. Мусоргский пел кое-что из «Руслана» например, сцену Фарлафа и Наины, с А. П. Арсеньевым¹, изображавшим последнюю. Сколько помнится, Балакирев сочинял тогда фортепианный концерт, отрывки которого наигрывал нам. Он часто объяснял мне форму сочинений и инструментовку. От него я услышал совершенно новые для меня суждения.

Вкусы кружка тяготели к Глинке, Шуману и последним квартетам Бетховена. Восемь симфоний Бетховена пользовались сравнительно незначительным расположением кружка. Мендельсон, кроме увертюры «Сон в летнюю ночь», «Hebri den» и финала октета, был малоуважаем; Моцарт и Гайдн считались устаревшими и наивными; С. Бах — окаменелым, даже просто музыкально-математической, бесчувственной и мертвенной натурой, сочинявшей, как какая-то машина. Гендель считался сильной натурой, но впрочем о нем мало упоминалось. Шопен приравнивался Балакиревым к нервной светской даме... Берлиоз, с которым только что начинали знакомиться, весьма уважался. Лист был сравнительно мало известен и признавался изломанным и извращенным в музыкальном отношении, а подчас и карикатурным. О Вагнере говорили мало...»²

Все приведенные мнения свидетельствуют о чрезвычайно «боевом» настроении кружка. Римский-Корсаков, вспоминая это время спустя 35 лет, говорит о вкусах кружка с легкой насмешкой и удивляется бесцеремонности суждений. Действительно, мнения, приведенные им, пристрастные и неправильные, были потом изменены, в особенности по отношению к Шопену и Листу, но тогда в этих отзывах, осмелившихся критиковать общепризнанное, выявлялся молодой задор, стремление ко всему новому и интересному, желание разрушить окамене-

¹ А. П. Арсеньев — приятель Балакирева, ученый филолог и любитель музыки; сочинял стихи и пел.

² Н. А. Римский-Корсаков, *Летопись*, стр. 31—32.



Ц. А. Кюн
В начале 70-х годов

лые традиции и подойти к старым мастерам с меркой своего времени. В оценке великих композиторов прошлого было, конечно, много перегибов и ошибок, объясняемых общей враждебностью к традиционному преклонению перед западно-европейской музыкой. Все же знаменательно то, что во вкусах своих члены кружка явно тяготели к новаторам в музыке.

Но и к великим классикам они в сущности относились с большим уважением. Письма Балакирева этого периода к Стасову подтверждают это. Балакирев ценил Гайдна «за красоту и величие последних его симфоний»¹. Стасову же принадлежит замечательно верная характеристика Бетховена, улавливающая самое главное в мировом гении. Бетховен был назван Стасовым «Шекспиром масс, думающим и чувствующим за эти массы»². Величайшим достоинством Бетховена Стасов считал «способность воплотить в музыке массы рода человеческого»³. Да и вообще пристальное и внимательное изучение произведений великих композиторов прошлого было постоянным занятием балакиревцев, так что взгляды их и мнения ни в коей мере нельзя объяснять «незнанием классиков», и «невежеством в музыке», в чем любили их упрекать враждебные им критики противоположной «немецкой» партии.

Балакиревский кружок платил представителям этой партии той же монетой; молодые композиторы и В. В. Стасов относились к деятельности РМО и Антона Рубинштейна — пока не узнали его самого — непримиримо враждебно; им не нравилось преклонение перед Европой, подражание ей, характерные для «немецкой» партии Рубинштейна. Перед молодыми композиторами стояла совсем другая задача: создание новой, высокохудожественной русской музыки на основе творчества народов России. Мы выделяем это слово, чтобы подчеркнуть, что балакиревцы широко использовали в своих произведениях не только песни и пляски русского народа, но также увлекались богатым фольклором других народов: украинцев, народов Кавказа, татар, финнов и др. Горячий творческий интерес к музыке различных народностей был как бы «завещан» им их «духовным отцом» М. И. Глинкой, который в своем творчестве охотно применял, кроме народных русских, грузинские, персидские, финские и татарские темы.

«Глинка и русская национальная музыка» — таково было знамя балакиревцев. Отдавая должное заслугам Антона Рубинштейна, мы должны подчеркнуть, что идейное направление и творческая деятельность кружка, его борьба за новое русское искусство — наиболее передовое и самое значительное явление в истории русской музыкальной культуры второй

¹ Письмо Балакирева к Стасову от 25 июля 1858 г.

² Письмо Стасова к Балакиреву от 12 августа 1861 г.

³ Там же.

половины XIX в., наряду с которым можно поставить только творческую деятельность Чайковского, шедшего своим путем к той же цели.

Композиторы-кучкисты и Чайковский были создателями высокохудожественной музыки, «русской, новой, великой неслыханной, невиданной»¹.

В шестидесятые годы балакиревский кружок отражает демократическое направление в русской общественной жизни. Взгляды балакиревцев на музыку, на творчество, их вкусы, их страстная любовь и интерес к народному творчеству и стремление создать свое национальное искусство подтверждают это.

Летом 1860 г. Балакирев во время поездки по Волге с увлечением записывает русские народные песни, слушая их у крестьян приволжских деревень. Потом он обработал их гармонически и издал как сборник народных песен, названный Стасовым «первым достоверным и истинно-художественным и научным русским сборником, послужившим образцом для последующих композиторов, обрабатывавших русские народные песни». Дело собирания песен продолжали «птенцы его гнезда» и в первую очередь Мусоргский и Римский-Корсаков.

Интерес к народной песне, к восстановлению ее подлинного звучания очень характерен для передовых музыкантов шестидесятых годов, захваченных демократическими идеями.

Балакирев, Стасов и другие члены кружка с увлечением перечитывали Белинского, читали Герцена, Чернышевского, Добролюбова и в их работах находили отклик на свои запросы. Страстный полемический тон этих писателей действовал зажигательно. От чтения их книг вспыхивал еще ярче боевой дух, и борьба в своей области проходила еще ожесточенней.

Балакиревцы стремились продвинуть вперед, распространить вширь родную музыку — произведения великого Глинки, Даргомыжского и свои собственные. С «немецкой» партией боролись в области концертной деятельности, в прессе и везде, где только можно было.

РМО и консерватория для балакиревцев были олицетворением великосветского мещанства, узости, консервативной затхлости. В пылу борьбы они не хотели видеть их положительных качеств.

Мусоргский был чуть ли не самым левым и непримиримым в кружке по своей ненависти к «консерваторской партии». В его письмах к Балакиреву мы постоянно встречаемся с искажением имени Рубинштейна в «Тупинштейн» или «Дубинштейн» с прибавлением иронического звания «иерарха» и насмешливые, ядовитые выходки по адресу «немцев».

В марте 1862 г. Балакирев совместно с известным музы-

¹ Письмо Стасова к Балакиреву от 13 февраля 1861 г.

кантом и хормейстером Г. Я. Ломакиным организовал в противес РМО и консерватории Бесплатную музыкальную школу, ставшую своеобразным орудием борьбы и пропаганды идей и произведений кружка. Сначала Бесплатная школа ставила своей целью создать кадры хорошо подготовленных хоровых певцов, но очень скоро педагогическое значение школы было поглощено ее исполнительской деятельностью.

На концертах школы исполнялись произведения великих европейских композиторов — Бетховена, Шумана, Берлиоза и Листа и русская музыка — произведения Глинки и молодых композиторов. Деятельность Бесплатной школы в то время была вдвойне прогрессивной: с одной стороны, она объединяла представителей беднейших слоев городского населения, любящих музыку: студентов, учителей, мелких чиновников, фабричных рабочих и др.¹ С другой стороны, на концертах школы исполнялись произведения талантливой композиторской молодежи и лучшие современные произведения западной музыки. Бесплатная школа обслуживала совсем другую публику, чем РМО. Концерты РМО посещала самая «великосветская» публика: кавалергарды, пажы, лицеисты, правоведы, весь двор Елены Павловны и т. п. Концерты школы посещали: студенты, мелкие служащие, бедные чиновники, врачи, адвокаты, учителя и др.

Главным дирижером в симфонических концертах школы был Балакирев. В начале шестидесятых годов он находился в самом расцвете своей творческой деятельности. Вождь и организатор, он нашел себе в этой работе достойное применение.

Мусоргский горячо приветствовал организацию Бесплатной музыкальной школы, понимая, какое огромное значение имеет дело концертной пропаганды для их кружка. В одном из писем к Балакиреву он проводит параллель между двумя новыми школами — консерваторией и Бесплатной школой.

«В Питере на весьма ничтожном расстоянии образовались две школы, совершенные контрасты по характеру. — Одна — Профессория; другая: свободное общество роднящихся с искусством. — В одной Заремба с Тупинштейном в профессорских антимузыкальных тогах конопатят головы учеников разными мерзостями и заранее заражают их — бедные ученики видят перед собой не людей, а два неподвижные столба с какими-то дурацкими каракулями в виде музы-

¹ О составе участников Бесплатной школы Балакирев пишет: «К нам пришло в первый раз до 200 чел., преимущественно студенты Медицинской академии, фельдшера и их ученики, а также уличные мальчишки» (письмо к А. П. Арсеневу).

Г. Я. Ломакин: «В сентябре пришли к нам люди всякого звания — чиновники, люди из купечества, ремесленники, студенты, много дам и девиц любителей, не имеющих средств учиться, но обладающих голосами и способностями» (Автобиография).

кальных правил... В другой школе Вы с Гашенькой. — Но что тут говорить: Вы талант и следовательно все смелое, свободное, сильное Вам присуще, и такие люди нужны обыкновенно людям; и потому — успеха и благоденственного житья желаю Вашему хорошему делу и еще раз ликую за новорожденную!»¹

Резкие выпады против консерватории в приведенном письме не составляют какого-нибудь исключения. Большинство отзывов балакиревцев о противниках было в этом же роде. Примерно то же и Балакирев высказывал в своих письмах и разговорах. В их высказываниях очень многое неверно, тенденциозно и искажено, но это было результатом той борьбы с консерваторией, которую возглавлял Балакирев. Его первым помощником в этой борьбе и пропаганде был В. В. Стасов.

Имя замечательного критика-искусствоведа В. В. Стасова неразрывно связано со всем передовым и прогрессивным в русском искусстве. В. В. Стасов представляется нам и в наше время в некотором отношении идеалом критика-искусствоведа. Широко и многосторонне образованный, обладающий совершенно исключительной эрудицией в различных областях науки и искусства, Стасов необыкновенно привлекателен той принципиальностью, страстностью, энергией и силой убеждения, с которыми он излагал и отстаивал свои взгляды. Он был талантливым полемистом, обладал ярким писательским талантом и по праву может быть назван самым выдающимся теоретиком и пропагандистом демократического направления в русском искусстве, крупнейшим идеологом русского реалистического искусства. В жару полемики и в пылу борьбы за новое национально-русское искусство Стасов иногда уничтожающе отзывался о величайших достижениях классического искусства, но это было лишь знамение времени. По существу он хорошо знал и ценил великое наследие классиков.

Стасов был убежденным и страстным пропагандистом новой русской музыки и первым помощником Балакирева в борьбе с консерватизмом и схоластикой в музыке. Статьи его, написанные ярким, образным и простым языком, проникнутые боевым задором, имели очень большой успех среди передовых читателей. Они немало способствовали продвижению молодого русского искусства. Но роль В. В. Стасова в жизни его друзей-композиторов не ограничивалась только лишь пропагандой их творчества и дружбой, — она была несравненно значительнее и глубже. Стасов был первым вдохновителем и «толкачом» для своих друзей, недаром впоследствии на решетке его надгроб-

¹ Письмо к Балакиреву от 3 мая 1862 г.

Н. И. Заремба — преподаватель теории музыкального сочинения в первый период существования Петербургской консерватории, а впоследствии — ее директор. Тупинштейн — А. Г. Рубинштейн. Гашенька — Г. Я. Ломакин. Под словом «новорожденная» подразумевается Бесплатная школа.

ного памятника были изображены «шпора и зажигательное стекло». Огромное количество музыкальных произведений обязано ему своим существованием. Он давал идею, развивал план, подталкивал молодых художников в их работе. Будучи твердо убежден, что люди созданы на свет только для того, чтобы «рождать из себя новые создания, новые мысли, новую жизнь»¹, он всячески поддерживал и усиливал работоспособность в своих друзьях. Кроме того, он обладал замечательным чутьем и иногда уже в первых шагах художника видел будущий гений или выдающийся талант. Он страстно привязывался к талантливой молодежи и всевозможными способами помогал ей пробить дорогу в жизни. Для композиторов балакиревского кружка Стасов был идеологом, истинным другом, товарищем и помощником. Он способствовал тому, что молодые «орлы из балакиревского гнезда» стали лучше разбираться во многих сложных вопросах, и помогал им расширять свой идейный и художественный кругозор.

С 1864 г. его помощником в деле пропаганды русской музыки в печати был Ц. А. Кюи. Статьи Кюи, подписанные тремя звездочками, печатались в газете «Санкт-Петербургские ведомости» и едким, остроумным языком высмеивали РМО и консерваторию и расхваливали концерты Бесплатной музыкальной школы.

В центре всей деятельности балакиревского кружка стояла творческая работа, характерная исключительной значительностью и глубокой идейностью содержания. Кучкисты были создателями великих гениальных произведений, крепко утвердивших русскую музыку на новом пути самобытного истинно народного искусства, пути, по которому впервые пошел великий Глинка. Значительность и глубина содержания искупала все недостатки формы и внешней отделки. Богатство музыкальных мыслей, выразительность их, высокий драматизм или захватывающий лиризм сюжетов, вся идейная направленность их творчества превышали «формальное несовершенство».

Многие упрекали Балакирева в том, что он неверно руководил молодыми композиторами, заставляя их сразу приниматься за сонаты и симфонии, вместо того чтобы показать им основы контрапункта и гармонии. О том, что было справедливого в этом упреке, мы скажем дальше, но роль Балакирева в воспитании и направлении молодых его друзей-учеников огромна. Слова его, сказанные им как-то: «Прежде чем научиться ходить, надо выучиться летать» — очень ярко характеризуют его как руководителя и вождя. И он учил их летать и многого достиг.

Из всего сказанного не следует, что мы возводим в достоинство враждебное отношение кружка к музыкальному про-

¹ Письмо Стасова к Балакиреву, 1858 г.

фессионализму. Это враждебное отношение было его ошибкой, так как в профессионализме, в консерваторском обучении члены кружка во главе с Балакиревым видели большое зло для молодых передовых художников. Непримируемость в этом вопросе объясняется их постоянной борьбой с «консерваторской партией», в которой они многое воспринимали неправильно. Профессионализм в их глазах означал—Петербургская консерватория, а консерватория, по их мнению, была машинкой, стригущей всех под одну гребенку, да еще под «немецкую» гребенку.

В наше время, когда мы должны дать объективную оценку и правильный анализ исторических событий, необходимо подчеркнуть ошибочное положение «кучкистов» в вопросе музыкального профессионализма и консерваторского образования. Относясь отрицательно к частному случаю музыкального профессионализма (неудовлетворявшая их постановка дела в современной им Петербургской консерватории) они обобщали этот частный случай, от чего пострадали сами и в первую очередь Мусоргский.

Отсутствие систематического музыкального образования, недостаток гибкой и виртуозной композиторской техники сыграли отрицательную роль в дальнейшей творческой жизни Мусоргского и часто были причиной тяжелых переживаний композитора¹. Римский-Корсаков в своей «Летописи» пишет, что «Мусоргский был счастлив, когда ему удавалась красивая плавная последовательность»² и укоряет Балакирева за неверное руководство своими молодыми друзьями. Часть вины, действительно, ложится на Балакирева; владея композиторской техникой, он не заботился о том, чтобы его молодые друзья-ученики приобрели ее. Он был их духовным и идейным руководителем, но не дал им систематического композиторского образования, внушая презрение к профессионализму. В этом большая вина Балакирева. Самобытность дарования Мусоргского несколько бы не пострадала от устранения недостатка композиторской техники; порукой этому была значительность и глубина содержания его произведений.

¹ В работе над «Хованщиной» Мусоргский особенно чувствовал недостаточность своей композиторской техники. Собираясь писать вокальный квинтет, он хотел прибегнуть к помощи Римского-Корсакова и неоднократно затруднялся инструментровкой.

² Н. А. Римский-Корсаков, Летопись, стр. 73—74.



IV

ЖИЗНЬ В «КОММУНЕ»*

За пять лет — от 1856 до 1861 г. — Мусоргский написал сравнительно мало произведений; большую часть написанного составляла «учебная» работа. Однако он сильно вырос и развился. В 1861 г. ему исполнилось двадцать два года, он очень много читал, «жажда всезнания» не покидала его и заставляла глубоко вникать всем существом во все виденное, слышанное, прочитанное. Ободряюще подействовало на него исполнение в концерте РМО (в первый сезон, 11 января 1860 г.) его Скерцо для оркестра B-dur.

Первое исполнение! Сколько волнений, надежд и тревог связывает с ним молодой начинающий композитор. Скерцо было исполнено превосходно, дирижировал Рубинштейн. Пьеса всем понравилась, автора вызывали. В журнале «Музыкально-театральный вестник» известный музыкальный критик Серов одобрительно отозвался о дебюте молодого композитора, подчеркнув наличие таланта в молодом музыканте, и с удовлетворением отметил, что Скерцо Мусоргского, «совсем еще неизвестного композитора», нисколько не проиграло от соседства с произведением прославленного маэстро Мейербера¹.

После исполнения своего произведения Мусоргский почувствовал себя более самостоятельным и взрослым музыкантом. Дружеская, но несколько деспотическая опека Балакирева над каждым жизненным шагом и над каждым тактом, написанным им, начала слегка тяготить его. Балакирев очень любил своего товарища-ученика, но относился к нему, как к младшему, и считал, что он нуждается в постоянной помощи и руководстве. Кроме того, он хотел, чтобы ученики его писали свои произведения по его вкусу: «Малейшее уклонение от направления его вкуса жестоко порицалось им»². Мусоргский чувствовал,

¹ Программа концерта включала музыку Дж. Мейербера к драме «Струэнзе», см. статью Серова «Пятый, шестой и седьмой концерты РМО», собр. соч., т. III, стр. 1224.

² Н. А. Римский-Корсаков, *Летопись*, стр. 38.

что он уже вырос и хотел самостоятельности. На этой почве произошли первые столкновения двух друзей.

Новый, 1861 год застаёт Мусоргского в Москве. Очевидно, он приехал туда снова по приглашению Шиловских. На этот раз он собирался пробыть в Москве подольше: он взял на прокат рояль и завел новые интересные знакомства, сблизившись с кружком демократического студенчества. Новые друзья пришлись ему очень по сердцу.

«Я окружен здесь весьма приличными личностями, — пишет он Балакиреву, — все бывшие студенты, малые живые и дельные. По вечерам все ставим на ноги — и историю, и администрацию, и химию, и искусства — все, и приятно беседовать с ними... эти люди составляют в Москве как бы отдельный кружок...»¹

Наличие новых друзей, «живых и дельных» было первым камнем преткновения в дружбе Мусоргского и Балакирева. Возмущенный долгим и, по его мнению, беспричинным отсутствием Мусоргского из Петербурга, недовольный его новыми связями и увлечениями, Балакирев пишет ему в Москву «горячее и педержанное»² письмо. В ответ на это письмо Мусоргский в первый раз дает отповедь своему другу и наставнику.

«Скобки, в которых вы меня задеваете, насчет моего влечения к ограниченным личностям, требуют одного ответа: «скажи мне, кого ты любишь, я скажу, кто ты таков». — И так логично — я должен быть ограничен. Но Устинович³ — сильно развитая личность, притом крайне образованная и талантливая. Щукарев, с которым я живу, умный, развитой и вместе с тем оригинальный человек; два-три 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 мое без сомнения встретит предубеждение с вашей стороны, это естественно потому, что вас мутит образ действий моей личности.

Насчет того, что я вязну и меня приходится вытаскивать, скажу одно — если талант есть — не увязну, если мозг возбужден — тем более, а если ни того, ни другого нет, то стоит ли вытаскивать из грязи какую-нибудь щепку... Пора перестать видеть во мне ребенка, которого надо водить, чтобы он не упал...»⁴

Это письмо показывает нам уже не послушного юно-

¹ Письмо к Балакиреву от 13 января 1861 г.

² Характеристика Мусоргским этого письма Балакирева.

³ Устинович — московский знакомый Мусоргского.

⁴ Письмо к Балакиреву от 19 января 1861 г.

щу-ученика, но взрослого человека, с самолюбием и гордостью. Особенно интересен конец письма.

Мусоргский, убежденный в своем даровании, был оскорблен отношением Балакирева, который как будто бы и не доверял ему и считал необходимым повседневно руководить им. Пророчество будущего пристрастного отношения Балакирева к его произведению из-за недовольства поведением автора показывает большую проницательность Мусоргского. Вспыльчивый и нетерпимый Балакирев часто не мог в своей критике объективно отделить произведение от автора. Произведение, о котором идет речь в этом письме, — не сохранившаяся симфония D-dur в четырех частях, которую Мусоргский, по совету Балакирева, писал в то время. В течение 1861—62 г. он написал вторую, третью и четвертую части симфонии. Она, повидимому, так и осталась неоконченной, «обезглавленной», и не инструментованной; наброски, за исключением начала скерцо, приведенного в письме к Балакиреву, не сохранились. Одновременно с этой работой Мусоргский продолжал сочинять музыку к «Эдипу». Весной 1861 г. хор из «Эдипа» был исполнен в симфоническом концерте Дирекции императорских театров под управлением К. Лядова в Петербурге.

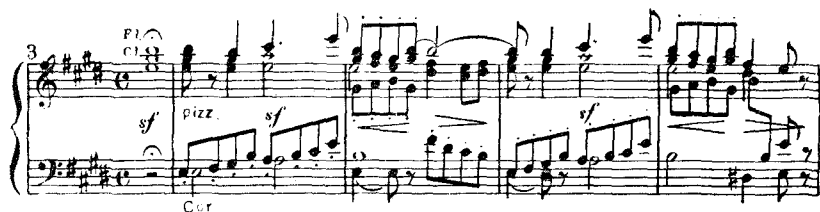
В декабре этого года, во время пребывания Мусоргского в родном имении в селе Кареве, возникло его первое совершенно самостоятельное произведение, в котором Балакирев уже не принимал никакого участия. Это интересное, оригинальное сочинение (неизвестно почему совершенно не исполняемое в наше время) хотя и было им названо «Intermezzo symphonique in modo classico» (Симфоническое интермеццо в классическом роде) — совершенно новая по духу вещь. История возникновения «Интермеццо» очень интересна и крайне показательна. По рассказу Стасова, «Интермеццо» было внушено Мусоргскому одной сельской картиной, глубоко запавшей в его воображение. Однажды в прекрасный солнечный день, в праздник, Мусоргский из окна своего дома увидел целую толпу мужиков, шедших по полям и тяжело шагавших по сугробам снега: многие из них поминутно проваливались в снег и потом с трудом опять оттуда выкарабкивались.

«Это, — рассказывал Мусоргский, — было вместе и красиво, и живописно, и серьезно, и забавно. И вдруг вдали показалась толпа молодых баб, шедших с песнями, с хохотом по ровной тропинке. У меня мелькнула в голове эта картина в музыкальной форме и, само собой, неожиданно сложилась первая шагающая вверх и вниз мелодия á la Bach; веселые смеющиеся бабенки представились мне в виде мелодии, из которой я потом сделал среднюю часть или трио. Но все это in modo classico, сообразно с тогдашними моими музыкальными занятиями. И вот и родилось на свет мое Intermezzo».

Правдивая жизненная сцена воплотилась в яркие художественные образы. «Интермеццо» — очень удачное сочинение. По классической традиции Мусоргский задумал его в трехчастной форме. Окончательная редакция «Интермеццо» была сделана им только в 1867 г. Тогда он написал среднюю часть и инструментовал всю пьесу. Крайние части «Интермеццо» разрабатывают тему «шагающих и проваливающихся в сугроб мужиков»; она, действительно, напоминает Баха своими мелодическими оборотами и суровым характером:



Средняя часть контрастирует с крайними. Это — живая, веселая музыка в русском духе. Тема «веселых бабенок» изображается шаловливым стаккато деревянных инструментов.



Сочинение «Интермеццо» — важный момент в творческой деятельности Мусоргского. Первая пьеса, задуманная и написанная без контроля Балакирева, показывает собственное творческое лицо молодого Мусоргского. Мы должны отметить, что в нем преобладают черты художника-реалиста, отражающего в виде своеобразных музыкальных тем, их сопоставления, развития, свои наблюдения живой действительной жизни. Может быть, поэтому «Интермеццо» вышло намного ярче и оригинальнее, чем «учебные» сонаты и симфонии, писавшиеся им ранее.

В начале 60-х годов материальное положение Мусоргского сильно пошатнулось. Как мы уже говорили раньше, отец композитора Петр Алексеевич размотал свое большое состояние, и сыновья получили в наследство всего несколько деревень с очень расстроеным хозяйством.

Имением оба брата владели нераздельно, главным распорядителем был старший брат, Филарет Петрович, так как Модест Петрович был мало расположен к этому делу. Но в период

между 1861—63 гг., когда входила в силу так называемая крестьянская реформа, пришлось и Модесту Петровичу неоднократно побывать в Кареве и уездном городе Торопце по делам имения.

Осталось неизвестным, как был разрешен вопрос новых отношений крестьян и помещиков в имении Мусоргских. Но, по-видимому, и Модест Петрович и его брат не хотели никаких собственных выгод за счет крестьян. Об этом свидетельствует очень большое понижение их доходов с имения и полное разорение, наступившее очень быстро. Модест Петрович, вскоре отказавшийся от своей части наследства в пользу женившегося брата, должен был крепко задуматься о средствах к существованию. Теперь уже материальные возможности не позволили Юлии Ивановне Мусоргской жить с сыновьями в Петербурге, и в начале 1862 г. она переехала на постоянное жительство в Кареву. Братья продолжали жить в Петербурге вместе в одной квартире.

Ранней весной 1862 г. Модест Петрович уехал в село Волок Псковской губернии к своим дальним родственникам Кушелевым. Причиной поездки послужило общее нервное состояние, выразившееся в лихорадочном настроении, разбросанности и растерянности. Глубокий внутренний кризис, приведший к перелому его мировоззрения, еще продолжался. Простая деревенская обстановка и регулярный образ жизни подействовали благотворно. Мусоргский принялся за симфонию и одновременно перекладывал бетховенский квартет, ор. 130 для двух фортепиано. Кроме музыки, его постоянным занятием было чтение. Он с большим интересом прочитал книгу знаменитого французского просветителя и материалиста Гольбаха «Философия природы». Ясность мыслей, логика и блестящий литературный стиль Гольбаха произвели на Мусоргского сильное впечатление. Знакомство с философией Гольбаха заложило основу будущего материалистического мировоззрения композитора.

Книгами его снабжал новый знакомый, с которым он сразу сошелся и подружился, — воспитатель детей хозяйки дома, какой-то оставшийся неизвестным молодой образованный немец. Мусоргский характеризует его как «светлую и развитую голову», как «человека, чрезвычайно энергичного и деятельного»¹ и, кроме того, как хорошего музыканта. Вместе с новым другом Мусоргский совершает длинные прогулки по окрестностям; по вечерам друзья занимаются музыкой. Новый друг хорошо играет Баха и любит его — Мусоргский слушает с большим удовольствием.

С укреплением здоровья укрепляется и характер. Мусоргский стремится изгнать из себя изнеженность, мягкость и рас-

¹ Письмо к Балакиреву от 31 марта 1862 г.

пущенность. Он чувствует потребность деятельности, какой-либо общественно-полезной работы. В первом письме из деревни, адресованном Балакиреву, Мусоргский прямо пишет об этом:

«Пора взяться за ум, полно небо коптить, надо работать, надо дело делать, а делать его можно в нормальном настроении духа, в лихорадочном можно только трястись да фантазировать и тратить силы понапрасну... Когда меняешь обстановку и окружающую среду — освежаешься; прошлое очищается, становится рельефнее и тогда смело разбирай прожитое. Попавши вследствие отъезда в деревню в такое положение, я вижу, что хотя от дела не бегал, но делал по российской ленности 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»¹.

Пребывание в деревне было очень полезно для Мусоргского. Он вернулся в Петербург поздоровевшим, окрепшим и в хорошем настроении.

В кружке произошли перемены: Балакирев был весь поглощен делами Бесплатной школы, спевками, оркестровыми репетициями и т. п. Юный Римский-Корсаков отправился в трехлетнее кругосветное плавание, Кюи много работал в Артиллерийском училище. Осенью появился новый товарищ — А. П. Бородин, с которым Мусоргский был уже знаком. Бородин, встретившись с Мусоргским у Балакирева, заметил, что он сильно вырос как музыкант. Так как новый товарищ совсем не знал музыки кружка, то Балакирев решил познакомить его с произведениями своих друзей-учеников и сыграл в четыре руки с Мусоргским готовые части из симфонии отсутствующего Римского-Корсакова.

«Игра была уже не та, что в первые две встречи, — пишет Бородин, — я был поражен блеском, осмысленностью, энергией исполнения и красотой вещи. Они сыграли финал симфонии. Тут Мусоргский узнал, что я имею кое-какие поползновения писать музыку, стал просить, чтобы я показал что-нибудь. Мне было ужасно совестно, и я наотрез отказался»².

Бородин только что вернулся из трехлетней заграничной командировки, предпринятой для научного усовершенствования. Занимаясь усиленно химией, он, однако, много времени уделял и страстно любимому с детства искусству — музыке, причем не ограничивался только посещением концертов, но и сам немного сочинял. До встречи с Балакиревым у него были написаны: квинтет для струнных инструментов с фортепиано, секстет, скерцо для фортепиано в четыре руки и др.

¹ Письмо к Балакиреву от 11 марта 1862 г.

² В. В. Стасов, А. П. Бородин. Его жизнь, переписка и музыкальные статьи.

Вернувшись из заграничного путешествия, Бородин стал работать профессором химии в Медицинской академии; научная и общественная деятельность всецело поглотили его. Осенью 1862 г. в доме известного врача Боткина он встретился с Балакиревым, который сразу почувствовал в новом знакомом большое композиторское дарование. Он стал уверять Бородину, что его настоящее дело и призвание — музыка. Бородин, правда, не согласился с этим, но с жаром принялся за сочинение своей первой симфонии *Es-dur*.

С осени 1862 г. Бородин стал одним из постоянных членов балакиревского кружка. Широко образованный, многосторонне одаренный, в совершенстве знавший литературу — художественную, научную и музыкальную, обладавший тонким умом и добрым сердцем, — он был исключительно интересным собеседником. Особое очарование придавала его добродушная насмешливость, тонкий незлобивый юмор и своеобразность речи. Все товарищи быстро привязались к нему и подружались с ним.

Характеризуя отношения, существовавшие в кружке, Римский-Корсаков говорит, что у них было разделение на «старших» и «младших». Кюи и Балакирев чувствовали себя, каждый по своему, зрелыми и большими; Бородин, Мусоргский и сам Римский-Корсаков были незрелыми и маленькими. «Отношение наше к Балакиреву и Кюи было несколько подчиненное; мнение их выслушивалось безусловно, наматывалось на ус и принималось к исполнению. Напротив, Балакирев и Кюи, в сущности, в нашем мнении не нуждались. Итак, отношение мое, Бородина и Мусоргского между собой было вполне товарищеское, а к Балакиреву и Кюи — ученическое»¹.

Бородин составлял некоторое исключение: он признавал авторитет Балакирева только в музыке, в остальном же он держался независимо. И понятно! Он был известным ученым, выдающимся общественным деятелем, занимал определенное общественное положение и был самым старшим в кружке (род. в 1833 г.).

Весной 1863 г. в русской музыкальной жизни произошло важное событие: 16 мая состоялась премьера оперы А. Н. Серова «Юдифь», которая была четвертой по счету значительной русской оперой (до нее были поставлены две оперы Глинки и «Русалка» Даргомыжского). Ее появление произвело целую сенсацию. А. Н. Серов до своего выступления на поприще композитора был широко известен как выдающийся музыкальный критик. Значение Серова как крупного русского музыкального критика, анализирующего в своих статьях основные, кардинальные вопросы музыкального творчества и исполнительства, оценивающего произведения с точки зрения их идейно-

¹ Н. А. Римский-Корсаков, *Летопись*, стр. 63.



А. П. Бородин
В 60 е годы

сти, содержательности, выразительности и соответствия общественным запросам, очень велико. Серов был талантливым писателем и многосторонне образованным человеком, статьи его интересны, содержательны и в наше время не потеряли своей свежести. Но иногда они изобличают некоторую неустойчивость мнений автора. В ранней молодости Серов был горячим поклонником Глинки, но впоследствии несколько изменил свое мнение и вторую оперу Глинки, гениального «Руслана», считал произведением выдающимся по музыке, но слабым с точки зрения драматургии. За такую «измену» Глинке В. В. Стасов, бывший с детских лет самым близким другом Серова, резко порвал с ним и до самой смерти Серова не устал яростно полемизировать с ним. Крайне нервный, вспыльчивый и раздражительный Серов часто бывал нелогичен в своих статьях. Огромную роль в его отзывах играло его собственное отношение к личности критикуемого композитора или исполнителя. И беда, если оно было неприязненным!

Все эти ошибки и срывы, конечно, не умаляют огромного значения Серова как крупнейшего русского музыкального критика.

Серов выступил на композиторское поприще очень поздно, на 44-м году жизни. Он написал всего три оперы: «Юдифь» (1863), «Рогнеда» (1865) и «Вражья сила» (1871, не закончена). Оперы Серова, обладавшие большими достоинствами с точки зрения драматургии, бесспорно оказали влияние на оперное творчество младших композиторов. В частности черты влияния «Юдифи», лучшей оперы Серова, можно найти и в «Борисе Годунове» Мусоргского, и в «Князе Игоре» Бородина.

При появлении своем на свет «Юдифь» была встречена балакиревцами в штыки. Зато публике опера очень понравилась, а автор ее прославился как талантливый театральный композитор. Прежний друг Серова, а теперь противник его, В. В. Стасов, был прямо ошеломлен огромным успехом «Юдифи». В бурном, страстном письме к Балакиреву, который в это время уехал в Пятигорск отдыхать и лечиться, Стасов изливает свое негодование, описывая премьеру «Юдифи», и попутно бранится и досадует на Мусоргского, который отнесся равнодушно к успеху плохой, по мнению Стасова, оперы Серова.

Мусоргский же не возмущался «Юдифью» так неистово и страстно, как Стасов, по весьма простой причине: многое в опере Серова ему понравилось. Правда, в письме к Балакиреву он тоже бранит оперу, говоря, что в ней нет «ни одного места, глубоко задевающего, ни одного сценического эпизода, над которым бы можно задуматься»¹. Но не надо забывать, что письмо адресовано Балакиреву, не любящему Серова и главе круж-

¹ Письмо к Балакиреву от 10 июня 1863 г.

ка, так что может быть здесь надо видеть желание не раздражать деспотического, но любимого и уважаемого друга. Письмо Мусоргского с подробным анализом оперы Серова — замечательный документ. Оно совсем не похоже на взволнованное, пристрастное и отчаянное письмо Стасова с отзывом о той же опере. Письмо Мусоргского показывает молодого композитора как серьезного критика, тонко анализирующего музыкально-драматическое произведение и с большим умом и врожденным чутьем драматурга произносящего свои суждения.

Он разбирает оперу очень подробно и приводит много нотных примеров по памяти. Память у него была превосходная: достаточно ему было один раз услышать какое-нибудь музыкальное произведение, как он уже мог воспроизвести его на рояле.

Анализируя «Юдифь», Мусоргский порицает Серова, во-первых, за недостаточное внимание к изображению в музыке народа и, во-вторых, за излишнюю лиричность музыки в партии героини оперы — Юдифи, тогда как образ ее по смыслу, характеру и действиям должен быть героическим. «Сама Юдифь не верна в опере. Юдифь по смыслу своего поступка, ба ба хоть куда, с размаха рубит голову Олоферна — к чему же здесь арфы и нежная идеальная инструментовка... Идея Юдифи не нежно-женственная, это идея героизма, силы, энергии!»¹ Мусоргский бранит Серова за анахронизм и подражание европейским композиторам умеренного направления. «Нет, уж если вольничать, так отрекшись навсегда от этой гнилятины. Будто бы первосвященник без аккомпанемента тромбонов и петь не может? Будто бы спиритуалистический характер евреев должен выражаться готическими секундами католических церквей! Пора бросить эту плесень!»²

В последних словах уже чувствуется бунтарь, страстный искатель жизненной правды в искусстве, требующий ее в музыке. Интересно то, что Мусоргский подчеркивает неумение Серова создать настоящую развернутую народную сцену. Очевидно, уже тогда Мусоргский понимал необходимость самого большого и серьезного внимания со стороны композитора к изображению народа в опере.

Письмо с разбором «Юдифи» было послано из уездного города Торопца, в котором Мусоргский вынужден был прожить довольно продолжительное время по делам имения и устройства своих новых отношений с крестьянами. Дела складывались неважно, материальное положение все ухудшалось. Необходимость обязательно служить выявлялась все резче. На-

¹ Письмо к Балакиреву от 10 июня 1863 г.

² Там же.

строение Мусоргского было самым мрачным. Единственным утешением и радостью было свидание с горячо любимой матерью, которая теперь жила в имении и была счастлива снова увидеться с сыном.

Постоянное пребывание в помещичьей среде и общение с помещиками вызвали резко отрицательное и презрительное отношение к этому паразитическому сословию. В письме к Балакиреву из Торонца Мусоргский пишет:

«Крестьяне гораздо способнее помещиков к порядку самоуправления — на сходках они ведут дело прямо к цели, и по своему дельно обсуждают свои интересы, а помещики на съездах бранятся, вламываются в амбицию — цель же съезда и дело уходят в сторону»¹.

Мусоргский рассчитывал работать по композиции, инструментовать «Интермеццо», писать что-нибудь новое, а вместо этого ему приходилось тратить время на праздные разговоры, хождение по различным учреждениям и т. п. Желчное и сердитое письмо к Ц. А. Кюи содержит в себе замечательно живую картину нравов и быта помещиков. Мусоргский дает несколько ярких характеристик помещиков, не скупится на насмешки и возмущается безалаберностью и нелепостью помещиков, жалующихся на утраченные «права». Это письмо очень интересно. Оно показывает, как Мусоргский резко и навсегда отошел от класса, к которому принадлежал по рождению, как чужды и дики стали для него права помещиков, как глубоко безразличны стали ему интересы землевладельческого дворянства.

Приводим выдержки из письма к Кюи от 23 июня 1863 г.

«...и скучно, и грустно, и досадно, и чорт знает что такое!.. и нужно было управляющему напасть в имении. — Думал заняться порядочными вещами, а тут производи следствие, наводи справки, толкайся по разным полицейским и не полицейским управлениям. Куда как много впечатлений!.. ...И что здесь за помещики! что за плантаторы! Обрадовались заведенному в городе клубу и чуть ли не каждый день собираются туда пошуметь... ...У одного из главных крикунов постоянные стычки с посредником, посредник это его *bête de somme*²; крикун разъезжает по городу и собирает Христа ради подписочки для удаления посредника. Другой крикун, скорбный разумом, за неимением достаточной силы убеждать, скрепляет свои доводы 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 разорением... вопль

¹ Письмо к Балакиреву от 10 июня 1863 г.

² Выючное животное.

и стоны и скандал! А я многогрешный вращаюсь в оной, вышеописанной ретирадной атмосфере. — Ретирадная атмосфера редко затрагивает инстинкт изящного; думаешь только о том, как бы не провонять или не задохнуться, — где тут думать о музыке! — а потому и стараешься реже заходить в ретирадный клуб; если уж зайдешь, так уж действительно по нужде...»

Конец лета Мусоргский провел в полюбившемся ему селе Волок. Там он написал три романса: «Песнь старца» на слова Гете, «В разлуке» на слова Курочкина и «Царь Саул» на слова Байрона в переводе Козлова, вошедшие в сборник «Юные годы».

«Нищий мою музыку может петь без зазрения совести — я так думаю»¹, — пишет Мусоргский по поводу своего первого романса, очевидно, желая подчеркнуть реалистический характер своей музыки. Весьма вероятно, что толчком к сочинению этого романса была встреча композитора с каким-нибудь интересным стариком-нищим. Нищий-старец романса — суровый и мрачный образ. Мусоргский с очень большим вниманием отнесся к декламационной стороне мелодии, стремясь к живой ее линии. Вздохи прерывают печальную песнь. Аккомпанемент идет в очень низком регистре для усиления общего сурового и несколько таинственного колорита. «Песнь старца» уже намечает уклон в сторону психологического романса, стремление к раскрытию тонких черт во внутреннем мире человека.

Романс «В разлуке», посвященный Надежде Петровне Опочининой, — замечательный пример песенной лирики Мусоргского. Тонкая изысканность музыкальных образов, задушевная искренность, углубленный психологизм, острота чувства в передаче сильных душевных переживаний характеризуют это произведение. Какая огромная разница с чувственным и вполне «земным» романсом Даргомыжского на этот же текст! Лирике Мусоргского совершенно не присущ чувственный характер. Напротив, все его любовные романсы проникнуты каким-то искренним, глубоким и возвышенным чувством. Однако в его лирике нет ни сухости, ни аскетизма; все переживания выражены очень полно и остро, выявлено сильное и сложное чувство, раскрыта глубина и серьезность душевного состояния, но все это дано в тонком музыкальном настроении, в намеках, в неуловимой игре музыкальных образов. Романс «В разлуке» был, повидимому, вызван к жизни усилившейся тоской по любимой женщине.

Совсем в другом роде третий романс этого лета — «Песня Саула перед боем». Романс написан с большим мастерством

¹ Письмо к Ц. А. Кюи от 22 июня 1863 г.

и блеском. Мусоргский предполагал оркестровать его. «Царь Саул» был, повидимому, задуман и написан под впечатлением «Юдифи» Серова. Образ древнееврейского царя-героя перед решительной битвой весьма близок героическим образам оперы Серова. Да и самый характер песни, блестящий и драматичный, приближает ее к героическим ариям больших опер. Вздохи, возгласы, декламация переходят в широкую, но также драматическую кантилену.

Подобно многим романсам этих лет, «Царь Саул» имеет две редакции, сильно отличающиеся друг от друга, хотя они и были написаны одна вслед за другой. Первая редакция сохраняет полностью и без изменения весь текст Байрона в переводе Козлова и заканчивается торжественным воззванием Саула к сыну, предрекающим победу в битве. В конце песни идет большое фортепианное заключение.

Во второй редакции Мусоргский совершенно изменил смысл последних слов Саула. Царь предчувствует смерть и готовится к ней. В связи с трагическим окончанием музыка очень сильно изменена, победное фортепианное заключение сокращено.

По этому романсу, а также и по другим произведениям, имеющим несколько редакций, мы можем судить о самом процессе творческой работы. Как видно, Мусоргский бывал неудовлетворен своими произведениями и упорно переделывал их, изменяя часто всю музыку, сохраняя только общий план. В связи с этим мы приводим одно место из письма более позднего времени, адресованного к Римскому-Корсакову; оно раскрывает точку зрения Мусоргского в этом вопросе.

«Творчество само в себе носит законы изящного. Проверка их — внутренняя критика; применение — инстинкт художника. Если нет того и другого — нет творца-художника, если есть творец-художник — должно быть и то и другое и художник сам себе закон. — Когда художник переделывает, он не удовлетворен. (Подчеркнуто нами. — Н. Т.). Когда он удовлетворенный переделывает или, что хуже, доделывает, он не мечтает¹, пережевывает сказанное...»²

Повидимому, убеждение, высказанное в этом письме, сложилось у Мусоргского с молодости; с первых лет своей композиторской работы он очень строго относился к себе и своему творчеству, которым часто бывал неудовлетворен (потому что переделывал!). Строгое отношение к себе, сильно развитое чувство внутренней критики характерны для Мусоргского во все периоды его деятельности и противоречат утверждению некоторых его современников о якобы необыкновенном творческом самолюбии Мусоргского, доходящем до самовлюбленности.

¹ Своеобразное выражение Мусоргского от слова «немец».

² Письмо к Н. А. Римскому-Корсакову от 15 августа 1868 г.

Осенью Мусоргский вернулся в Петербург и занялся устройством своих материальных дел. Они были в таком плохом состоянии, что необходимо было немедленно поступить на службу. И вот гениальный человек, прирожденный композитор, с 1 декабря 1863 г. зачислен в штат Главного инженерного управления в качестве чиновника.

Осенью же 1863 г. произошла значительная перемена во всем укладе жизни и бытовом устройстве Мусоргского, перемена, повлиявшая самым коренным образом на его мировоззрение и укрепившая в нем уже наметившиеся демократические взгляды, вкусы и симпатии.

Шестеро молодых людей — три брата Логиновых, Лобковский, Левашев и Мусоргский — организовали «коммуну» для совместного житья на общей квартире. В то время вся передовая молодежь увлекалась романом Чернышевского «Что делать»¹.

Роман оказал очень большое влияние на молодежь. В нем проповедывалась любовь, основанная на свободном выборе, и воспевался разумный труд, дарящий людям бодрость и силу. В романе была дана и практическая программа деятельности — устройство артельных организаций на подобие мастерских, устроенных героиней романа Верой Павловной, что действительно послужило в то время толчком к устройству целого ряда производственных ассоциаций. «Что делать» — яркое отражение общественных демократических идей и настроений того времени и поэтому неудивительно, что эта книга стала своего рода программой «шестидесятников».

Новые формы быта, основанные на разумных началах, описанные в романе Чернышевского, восхищали молодежь и вызывали подражание. Молодые люди стали организовывать «коммуны» с общим бытом, совместные квартиры и т. п. «Коммуна», в которую входил Мусоргский, была не единичным явлением. Но устраивались такие товарищеские содружества только среди передовой молодежи.

«Коммунальная» квартира молодых людей состояла из нескольких отдельных собственных комнат и одной большой общей, в которой по вечерам собирались все вместе для чтения, споров, обсуждений и т. п.

Жизнь была интересная, насыщенная, но с точки зрения организации хозяйства оставляла желать лучшего. Нерегулярное питание, к тому же плохо организованное, засиживание до 3—4 часов ночи, частые товарищеские выпивки за общим разговором и спором, сильно расстраивали здоровье Мусоргского. Та-

¹ Это произведение было написано Чернышевским в Петропавловской крепости, куда он был заключен после ареста 12 июня 1862 г. Роман был напечатан в начале 1863 г. и возбудил огромный интерес и внимание в передовых кругах разночинной интеллигенции.

кой образ жизни был очень вреден для его нервного организма и не слишком сильного физического здоровья. Но зато жизнь в «коммуне» помогла оценить существующее положение вещей и избрать направление.

Члены коммуны, по словам В. В. Стасова, 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 в министерстве; жизнь их была интеллектуальная, деятельная, с действительными интересами, со 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 его оперы «Борис Годунов» ясны следы юношеского, горячего, благородного настроения, прочно заложенного еще во времена товарищеского сожития с друзьями 1863—66 годов»¹.

Период «коммуны» был завершением воспитания характера. В «коммуне» окрепли и развились атеистические и материалистические взгляды, которые вели свое начало от переломного периода 1858—60 гг. Материалистическое мировоззрение, укрепленное чтением Гольбаха, Чернышевского и большого количества книг по естественной истории, окончательно оформилось в «коммуне». Там же ясно определилась демократическая тенденция и реалистическое направление в творчестве, которые лишь наметились в предыдущие годы. Там же окончательно стерлись все остатки привычек светского молодого человека и гвардейца.

Во время пребывания в «коммуне» Мусоргский познакомился со многими выдающимися людьми своего времени: Тургеневым, Костомаровым, Григоровичем, Писемским и рядом других.

«Жажда всезнания» у Мусоргского росла и увеличивалась с каждым годом. Дмитрий Стасов говорил о Мусоргском, что он был исключительно любознательным человеком, очень начитанным и живо интересовавшимся всеми отраслями знания, что он всегда очень много читал и по истории, и по естественным наукам, и по астрономии, и по иностранной литературе, не говоря о русской. Подход к книгам у него был очень своеобразен и показывал вдумчивый и пытливый ум, желание про-

¹ В. В. Стасов, Модест Петрович Мусоргский, собр. соч., т. III, стр. 756.

честь между строками; беседы с ним бывали исключительно интересны и содержательны.

«Коммуна» дала Мусоргскому очень много в смысле интеллектуального развития, она поддержала в нем его стремления к знанию и развила еще больше наклонность к мышлению.

Жизнь в «коммуне» нисколько не мешала музыкальной деятельности и участию в кружке. Стасов и Балакирев сочувственно относились к новому бытовому устройству Мусоргского. Оба зачитывались Чернышевским, наравне с Белинским и Герценом, и роман «Что делать» был одной из самых их любимых книг.

Так же интенсивно, как и прежде, проходили музыкальные собрания кружка. Все были заняты творчеством. Кюи писал романтическую оперу «Вильям Ратклифф» из шотландской жизни на сюжет Гейне; Балакирев, окончив Увертюру на русские темы, задумал оперу «Жар-птица» по русской сказке, а также набросал свою первую симфонию C-dur. Бородин работал над первой симфонией. Все это обсуждалось на собраниях кружка. С большим интересом балакиревцы следили за событиями, разыгравшимися в смежном искусстве — живописи. Там действительно происходили важные и коренные изменения, вызванные деятельностью группы так называемых «передвижников».

Осенью 1863 г. группа молодых художников, учащихся Академии художеств, перед самым выпуском демонстративно вышла из Академии. Это был протест против мертвого консерватизма и официального бюрократизма, царивших в ней. Молодые художники больше не хотели писать мифологические и условно-исторические картины, далекие от современности и действительной жизни. Они боролись за новое реалистическое искусство, за бытовую жанровую живопись, отражающую жизнь и человека со всеми его страданиями, радостями и надеждами.

Разрыв тринадцати самых талантливых молодых художников с Академией вызвал огромный общественный отклик. Молодые художники организовались в артель, стали работать вместе, сообща принимаясь за выполнение разных заказов. Они организовали производственную художественную артель и «коммуну» для совместного проживания. Это было знамение времени. Дела артели пошли недурно, ее стали даже заваливать заказами. Во главе артели стоял замечательный русский художник И. Н. Крамской. Всех воодушевляла великая и благородная идея: создание самобытной и оригинальной русской живописи. Впоследствии артель стала организовывать передвижные выставки своих картин, пропагандируя новое реалистическое искусство, отчего и движение художников получило название «передвижничества».

Передвижничество было выражением русского демократического движения в живописи, подобно тому, как в музыке оно выражалось в творческой деятельности «могучей кучки».

Вполне понятно, что молодые музыканты были очень заинтересованы борьбой художников. Мусоргский особенно увлекался делами будущих передвижников, а В. В. Стасов принимал в движении художников самое живое и непосредственное участие. Он скоро стал их первым другом, первым пропагандистом, первым теоретиком передвижничества и яростно отстаивал молодых художников в своих статьях, как до этих пор яростно защищал и выдвигал молодых композиторов балакиревского кружка.

Жизнь Мусоргского в коммуне продолжалась до осени 1865 г., который выдался для него очень тяжелым. Весной неожиданно скончалась мать, которую Мусоргский нежно и горячо любил. Еще зимой, за несколько недель до ее смерти, он посвятил ей новое вокальное произведение «Молитва» на слова Лермонтова, исполненное чувством горячей любви и нежности к матери. Впервые он почувствовал все огромное горе невозвратной потери милого и близкого человека и свое одиночество. Нервная, впечатлительная, страстно любящая натура его не выдержала сильных душевных страданий, а подорванное физическое состояние усугубило их. Вернулась нервная болезнь в очень сильной форме. Осенью она приняла такие угрожающие размеры, что Модесту Петровичу пришлось переехать к брату. Сначала он никак не мог привыкнуть к точному распорядку семейной жизни, но потом довольно быстро освоился, привык, поправился и стал работать попрежнему. Он прожил в семье брата до 1868 г.

За годы, прожитые в «коммуне», Мусоргский написал довольно много романсов и несколько фортепианных пьес. Основная же работа была сосредоточена над большой вещью — оперой на сюжет романа французского писателя Флобера «Саламбо».

Роман «Саламбо» появился в Петербурге в 1863 г. Вся молодежь буквально зачитывалась им. Товарищи по «коммуне», внимательно следившие за всеми новыми книгами, сейчас же прочитали его. Роман очень понравился всем молодым людям и особенно Мусоргскому. Его пленила фантастичность и поэтичность и вместе с тем реальность сюжета, понравился сильный древневосточный колорит. Он решил писать оперу на сюжет «Саламбо». Этот выбор был отчасти связан с впечатлением от «Юдифи», которое было, повидимому, довольно сильным, хотя, может быть, полностью и не осознанным. В «Саламбо» открывался тот же таинственный мир древнего Востока, что и в «Юдифи». Но особенно привлекла Мусоргского к этому сюжету мысль о создании музыки в восточном духе.

Русские композиторы, начиная с Глинки, охотно пользовались восточной музыкальной тематикой с ее оригинальными мелодическими оборотами и особенной свежестью. Все товарищи Мусоргского по кружку во главе с самим Балакиревым были увлечены своеобразной красотой музыки Востока. После поездок Балакирева на Кавказ любовь и интерес к восточной музыке еще больше усилились. «Саламбо» могла бы стать восточной оперой. Кроме того, сюжет развивался достаточно драматично: действие происходило во время большой войны древнего Карфагена с Ливией, что представляло возможность создать грандиозные массовые сцены.

Со времени первой оперы Глинки «Иван Сусанин» и до конца XIX в. русская опера развивалась как опера с большим участием масс народа (хора). Сюжетика, привлекавшая внимание русских композиторов, связывалась каким-либо образом с выдающимся общественно-политическим событием; оперы показывали бурные переломные эпохи в истории, национально-освободительные войны и т. п. Юношеская незаконченная опера Мусоргского «Саламбо» хотя не подходит целиком к этой линии развития в русском музыкальном театре, но имеет многие характерные черты этого типа. Либретто оперы Мусоргский писал сам. Опера должна была состоять из четырех актов и семи картин.

Огромную роль играли народные массы, изображение волнения и возбуждения которых отодвинуло на второй план сцены между отдельными действующими лицами.

Содержание оперы «Саламбо», сильно отличающееся от содержания романа Флобера¹, сводится к следующему: царевна Карфагена Саламбо является хранительницей особого священного талисмана Заимфа, покрова богини Таниты, обладание которым приносит счастье и победу над врагами. Идет война между Карфагеном и Ливией. Талисман похищается молодым ливийцем Мато, бывшим карфагенским рабом, влюбленным в Саламбо. Он тайно пробирается в храм и уносит Заимф, несмотря на мольбы Саламбо. Ужас и отчаяние Саламбо и карфагенян. Саламбо принимает решение: она пойдет в стан врагов и достанет обратно Заимф. Народ приветствует героиню. В последнем действии карфагеняне забирают Мато в плен и приговаривают его к смерти.

Постепенно в процессе работы на первый план выступил образ страстного и мужественного героя — Мато. Мусоргский переименовал оперу из «Саламбо» в «Ливийца». В либретто оперы Мусоргский вставил много стихов различных русских передовых поэтов. Не думая о соответствии их сюжету и эпохе оперы, он стремился к лучшему выражению своих мыслей и чувств в музыке. Мато был представлен как бунтарь, вождь

¹ Мусоргский изменил содержание романа в своем либретто.

свободолюбивого народа. Перед казнью молодой ливиец должен был петь очень популярные в шестидесятые годы стихи поэта Полежаева:

Я умру одинок, на позор палачам
Беззащитное тело отдам и т. д.

Мусоргский не кончил «Саламбо», или «Ливийца». Много из написанной музыки он использовал в других своих сочинениях. От «Саламбо» осталось несколько отрывков замечательно интересной и выразительной музыки: «Песнь балеарца в садах Гамилькара», «Молитва Саламбо», «Сцена жертвоприношения», «Сцена Мато в тюрьме», женский хор жриц, утешающих Саламбо, и др. Работа над «Саламбо» продолжалась до 1866 г., после чего Мусоргский оставил ее и никогда не возвращался к этому сюжету. Как-то впоследствии один из его друзей спросил у него, что заставило его бросить такой интересный для сцены сюжет, как «Саламбо»? Мусоргский засмеялся и сказал: «Это было бы бесплодно! Занятный вышел бы Карфаген!» Потом помолчал и добавил: «Довольно нам Востока и в «Юдифи».

Этот короткий разговор проливает некоторый свет на процесс созревания в Мусоргском композитора-реалиста, художника, чуткого и правдивого в изображении жизни в образах своего искусства.

«Занятный вышел бы Карфаген!» Ему хотелось не оперного Карфагена, а живого, настоящего, того, которого он не знал и поэтому не мог бы создать так, как хотел. Да вскоре он и совсем охладил к своему «европейскому» сюжету. Его творческое внимание все сильнее и сильнее стали привлекать родная земля и родной народ.

Работа Мусоргского над «Саламбо» очень показательна для его развития как композитора-драматурга.

Мусоргский был исключительно одаренным музыкантом-драматургом, он замечательно верно и тонко чувствовал сцену и внимательно относился ко всем особенностям театра.

В либретто своей первой оперы он уделил большое внимание описанию сценической обстановки, костюмов и самого действия: поз, жестов, движения своих героев. Он тщательно выписывает время суток, в которое происходит действие, состояние природы и т. п. Такое повышенное внимание к драматической стороне оперы характерно вообще для Мусоргского.

Из романсов и песен, написанных Мусоргским в эти годы, следует выделить романс-фантазию «Ночь», посвященный Надежде Петровне Опочининой. Об этом произведении Римский-Корсаков впоследствии писал, что «оно было представителем той идеальной стороны таланта Мусоргского, которую впоследствии он сам втоптал в грязь, но запасом которой он при слу-



М. П. Мусоргский
1870 г.

чае пользовался. Запас этот был заготовлен им в «Саламбо», когда он еще мало думал о сером мужике»¹. Эти несколько высокомерные слова Римский-Корсаков написал в то время, когда стал относиться отрицательно к подчеркнутому демократизму в творчестве друга своей молодости. «Идеальный» и возвышенно лирический романс «Ночь» возник благодаря глубоким личным переживаниям, связанным с любовью к женщине, которой он посвящен. «Ночь» имеет две редакции, сильно отличающиеся друг от друга. В первой редакции романс написан на известное стихотворение Пушкина, начинающееся словами «Твой голос для меня и ласковый и томный», и имеет подзаголовок «Импровизация». Но, видимо, импровизация не удовлетворила взыскательного художника. Он написал вторую редакцию на собственный текст, воспевающий чарующий образ любимой женщины; от пушкинского текста остались только две последние строки — признание в любви. Характер музыки в обеих редакциях одинаковый, несмотря на разницу в деталях. Воздушный светлый колорит, арфообразный прозрачный как бы дрожащий в воздухе аккомпанемент, плавно парящая выразительная лирическая мелодия, изысканный гармонический язык превращают романс «Ночь» в настоящую маленькую жемчужину песенной лирики Мусоргского. И опять, как и в лирическом романсе «В разлуке», — обаятельная и тонкая поэтичность, полное отсутствие чувственного элемента, глубина и большая внутренняя сила настроения.

Месяцем позже Мусоргский написал свое первое произведение в совершенно другом роде — песню «Калистрат» на слова Некрасова. В списке своих произведений, написанном в 1871 г., Мусоргский против названия романса «Калистрат» написал — «первая попытка комизма», но это определение не совсем точно. Песня «Калистрат» была первым произведением Мусоргского на социальный сюжет — в центре песни образ многострадального русского мужика.

«Калистрат» показывает новые черты в творческом облике молодого Мусоргского. Часть лета 1864 г. Мусоргский провел под Петербургом в местечке «Новая деревня». Там ему случилось, как и прежде при посещении деревни, видеть крестьян, наблюдать их ужасную нищету, нужду, голод и все тяготы трудовой крестьянской жизни. «Калистрат» был плодом творческой переработки этих наблюдений. Эта песня, написанная с потрясающей силой правдивости, рисует крестьянина, одного из миллионов обнищавших, еле-еле сводивших концы с концами людей, из которых и состоял тот народ, который с детства был так любим Мусоргским и к которому он стремился всей душой. Потому-то он и создал этот правдивый образ, сильный и трагический в своем горьком отчаянии.

¹ Н. А. Римский-Корсаков, *Летопись*, стр. 73.

С точки зрения композиторской техники песня «Калистрат» — настоящее, сложное, мастерски написанное произведение. Вступление своим как бы покачивающимся движением вызывает образ колыбельной, но не светлой и радостной, а печальной и безысходной. Долгое молчание. Затем тихо вступает голос — как будто бы крестьянин напевает за работой — вступает с унылой, протяжной, но широкой и свободно льющейся мелодией. Некоторые фразы повторяются как бы в забытьи. Музыка развивается дальше — воспоминание о далеком детстве сопровождается светлой тихой колыбельной, но потом она переходит в горькие насмешки замученного нуждой человека. Звучит искаженная плясовая музыка. «Нет счастливей, нет нарядней Калистратушки. Ох! Ключевой водицей умываюся, пятерней чешу волосыньки!» — и, наконец, самое главное горе — высший пункт страданий крестьянина — «Урожаю дожидаяся с незапаханной полосыньки!»

Чтобы создать такую проникновенную и простую, но такую отчаянно печальную и безнадежную мелодию, какую тут дает Мусоргский, нужно было писать сердцем, обливающимся кровью, нужно было любить народ всем существом и страдать за него всей душой... Тяжелые вздохи прерывают мелодию: «С незапаханной поло-сыньки, с неза-сеянной!» И опять ирония, горькое глумление над своей бедой, вызванное отчаянием нужды.

Мелодия «Калистрата» напоминает русские народные протяжные песни, и как она выразительна, какая гибкая, свободная декламационная линия, какая напевность!

Гениальный художник, пользуясь средствами своего искусства, создал глубокое социально значительное произведение, обладающее огромной обличительной силой. Начиная с «Калистрата», он стал в своем искусстве великим певцом народного горя.

К «Калистрату» непосредственно примыкает крестьянская колыбельная песнь «Спи, усни, крестьянский сын» на слова Островского (из «Воеводы»), написанная годом позже и посвященная памяти недавно умершей матери. Памяти матери посвящены также написанные тогда же две фортепианные пьески из детских воспоминаний: «Няня и я» и неоконченная пьеска «Первое наказание (Няня сажает меня в темную комнату)». Пьески эти не представляют особенного интереса. Напротив, песня «Спи, усни, крестьянский сын» — одно из лучших произведений Мусоргского. Это мастерски написанная вещь, проникнутая глубоким настроением. Как и «Калистрат», она говорит о вековечном крестьянском горе, нужде, побоях, крестьянской беде и непрерывной тяжелой страде.

В продолжение всей песни сохраняется движение и характер колыбельной: качающийся, как и в «Калистрате», акком-

панемент и широкая заунывная мелодия, выразительная и трогательная своей тяжелой, но спокойной печалью. Начало песни мрачное, унылое, темное, мелодия как бы отражает лишь придавленность, забитость и долговечное терпение народное, но потом прорывается острая, режущая сердце печаль. Оканчивается песня легкой, прозрачной музыкой, светлой, как спокойный и невинный сон ребенка.

Безусловно Римский-Корсаков ошибся, сказав, что, увлекшись «серым мужиком», Мусоргский втоптал в грязь идеальную сторону своего таланта. Наоборот! Правдиво и просто, с глубокой и мучительной любовью передавая своей музыкой жизнь и страдания «серого мужика», он поднял свой гений на неизмеримую высоту, и его музыка засверкала высшей и действительно идеальной красотой.

Сочинение двух крестьянских песен было началом нового периода в творчестве Мусоргского. Характеризуя значение этих произведений в общем развитии композитора, Стасов подчеркивает переломное значение годов «коммуны». «Это был решительный перелом в направлении творчества Мусоргского, он принимался за такое дело в музыке, 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, жизненному реализму, Мусоргский, конечно, чувствовал всю важность начинаемого им дела... Ученические, несамостоятельные годы его кончались, он становился на свои собственные ноги, он уже вырос в самобытного, зрелого, смелого мастера»¹.

¹ В. В. Стасов, Модест Петрович Мусоргский, собр. соч., т. III, стр. 761.

V

ПУТЬ К «БОРИСУ ГОДУНОВУ»

Во второй половине шестидесятых годов балакиревцы сблизились с Даргомыжским. В это время Даргомыжский переживал большое нравственное перерождение, совершенно изменившее его жизнь. Замкнутый, недовольный, разочарованный и ушедший в себя композитор в конце шестидесятых годов вдруг начинает проявлять горячий юношеский интерес к музыкальной жизни. Это «оживление» Даргомыжского было вызвано новым большим подъемом творческой энергии. Он приступил к работе над своим последним музыкально-драматическим произведением — оперой «Каменный гость» по Пушкину. В одном из писем к своей любимой ученице Л. И. Кармалиной Даргомыжский писал:

«Несмотря на тяжкое мое состояние ¹, я затянул лебединую песнь. Пишу «Каменного гостя». Странное дело. Нервическое настроение мое вызывает мысль одну за другой. Усилия почти нет. Я в два месяца написал столько, на сколько в прежние времена потребовался бы мне целый год. Вы, может быть, подумаете, что я под старость лет пишу что-нибудь пустенькое, вяленькое. В том-то и дело, что нет. Пишу не я, а какая-то сила, для меня неведомая... ²

Творческий подъем был, как видно, очень велик и напряжение очень сильно. Плодом этого вдохновения было замечательное произведение «Каменный гость», которое Стасов впоследствии назвал «гениальным, краеугольным камнем грядущего нового периода музыкальной драмы».

Даргомыжский всегда проявлял страстный интерес к проблеме музыкального реализма. Известное его выражение «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово» нужно понимать в широком смысле слова, а не буквально; здесь нужно видеть

¹ Он уже был болен тяжелой сердечной болезнью.

² Цитируется в статье В. В. Стасова «Модест Петрович Мусоргский», собр. соч., т. III, стр. 263.

желание композитора правдиво отобразить жизнь без всяких условностей и прикрас, свойственных современной ему западно-европейской опере.

«Каменного гостя» он задумал написать как исключительно рецитативную оперу без арий, ансамблей и хоров и решил положить на музыку весь пушкинский текст без изъятий и изменений. Работа была огромная и притом совершенно новая.

Творческое вдохновение преобразило старевшего и больного Даргомыжского; оно дало ему возможность снова жить высокой интеллектуальной жизнью, как в былые времена, в период создания «Русалки». Балакиревцы, восхищенные и пораженные этим замечательным проявлением творческой энергии, глубоко сочувствовали новым задачам, поставленным Даргомыжским в «Каменном госте» и окружили старого композитора вниманием, уважением и любовью.

Начиная с весны 1868 г., они стали часто посещать Даргомыжского, показывали ему свои и исполняли его произведения, главным образом, готовые куски новой оперы. Он со своей стороны платил им взаимным интересом, понимая, что они-то именно и есть носители будущего русской музыки.

Кроме дома Даргомыжского, был еще один дом, в котором еще раньше молодые композиторы нашли радушный прием и любовное внимание. Это был дом сестры покойного Глинки Людмилы Ивановны Шестаковой. При жизни своего гениального брата Людмила Ивановна была очень близка с ним, а после его смерти в 1857 г. посвятила всю свою жизнь делу увековечения его памяти и распространению, пропаганде его произведений.

Понятно, что балакиревцы, боготворившие Глинку, избравшие его имя своим творческим девизом, были встречены ею горячо. Стасов и Балакирев были давно уже с нею знакомы; Балакирев учил музыке ее дочку Олю, рано умершую. Теперь он представил ей своих молодых товарищей. К некоторым из них и в частности к Мусоргскому Людмила Ивановна относилась с трогательной нежностью и почти материнской заботливостью. Мусоргский, в свою очередь, безмерно уважая Людмилу Ивановну за ее энергичную деятельность, особенно любил ее за доброту, отзывчивость и искреннее восхищение его собственным творчеством. Людмила Ивановна считала Мусоргского гениальным человеком и внимательно следила за его развитием. Как и В. В. Стасов, она обладала замечательным свойством угадывать в людях их потенциальную творческую силу и теплым, участливым отношением к ним самим и вниманием к их творчеству способствовала их деятельности.

В доме Людмилы Ивановны Мусоргский познакомился и впоследствии близко сошелся с талантливейшим артистом той



Л. И. Шестакова

эпохи, ветераном русской оперной сцены — Осипом Афанасьевичем Петровым и его женой Анной Яковлевной Воробьевой-Петровой, талантливой певицей с несравненным голосом и драматическим дарованием. И Петров, и жена его были первыми исполнителями в операх Глинки, замечательными воплотителями образов героев Глинки. Петров был превосходным Сусаниным и Русланом, Воробьева — Ваней и Ратмиром. В шестидесятых годах оба они уже выступали редко на оперной сцене, но охотно пели у себя дома и на вечерах у Людмилы Ивановны или у других друзей.

Петровы как-то особенно крепко полюбили Мусоргского. В короткое время он стал своим человеком в их доме.

Осип Афанасьевич не раз исполнял его песни и романсы, восхищая всех своей правдивой и высоко драматической передачей. Мусоргский звал Петрова «дедушкой русской оперы». В его глазах Петров олицетворял русское национальное искусство. Л. И. Шестакова объясняла эту взаимную любовь тем, что «Мусоргский был талантлив, как никто из кружка, и Петровы по своим гениальным натурам понимали это; к тому же они, видя его истинную привязанность к себе, любили его, как сына»¹.

В те годы все эти выдающиеся люди составляли вместе замечательный творческий коллектив. Композиторы-балакиревцы были связаны самой нежной и тесной дружбой; они были неразлучны и как бы составляли одно целое. То было лучшее время в жизни кружка, время, когда они чувствовали себя молодыми, сильными, смелыми, верили в себя, гордо летели вперед и все вместе создавали новое искусство.

«Ничто не может сравниться с чудным художественным настроением, царствовавшим на этих маленьких собраниях! — восклицает Стасов, вспоминая шестидесятые годы. — Каждый из товарищей был крупный талантливый человек и приносил с собой ту чудесную поэтическую атмосферу, которая присутствует в натуре художника, глубоко занятого своим делом и охваченного вдохновением творчества. Каждый из товарищей редко приходил на собрание с пустыми руками; он приносил либо новое произведение свое, только что оконченное, либо отрывки из создаваемого в ту минуту. Один показывал новое скерцо, другой — новый романс, третий — части симфонии или увертюру, четвертый — хор, еще иной — оперный ансамбль. Какое это было раздолье творческих сил, какое роскошное торжество фантазии, вдохновения, поэзии, музыкального почина. Все толпой собирались около фортепиано, где аккомпанировал Милий Алексеевич Балакирев или Мусоргский, и тут шла тотчас же проба, критика, взвешивание достоинств и не-

¹ Л. И. Шестакова, Мои вечера.

достатков, нападение и защита. Затем игрались и пелись лучшие любимейшие товарищами прежние сочинения»¹.

Замечательный творческий коллектив! Не показателен ли и не отраден ли тот факт, что в переломные исторические эпохи, производящие переворот в области искусства, выступают вперед и действуют целые творческие коллективы, творческие содружества талантливейших и передовых художников своего времени, объединенных и крепко спаянных дружбой, вдохновленных своей высокой исторической задачей творить и открывать новые пути.

Вспомним великих французских материалистов XVIII в., философов-просветителей и писателей, группировавшихся вокруг издания энциклопедии; вспомним общество поэтов, писателей, литераторов, собиравшихся у Дельвига в конце двадцатых и начале тридцатых годов, — общество, в котором часто бывал Пушкин; вспомним передвижников. И, наконец, кружок Балакирева! Какие славные, истинно товарищеские отношения связывали молодых композиторов и как плодотворно это влияло на их творчество.

Л. И. Шестакова пишет:

«Эти четыре года (1866—69) отличались горячей деятельностью; в кружке царило полное единодушие, жизнь и работа кипели. Бывало им мало дня для исполнения сочиненного и для толков о музыке, и, по уходе от меня, они долго провожают друг друга, с неохотой расставаясь...»²

В это время все члены кружка интенсивно работали над целым рядом замечательных произведений.

Балакирев продолжал обдумывать оперу «Жар-птица» и набросал несколько произведений, между которыми симфоническая поэма «Тамара», фортепианная фантазия «Исламей» и др., написал много романсов, в том числе знаменитую «Грузинскую песню» на слова Пушкина.

Кюи продолжал работать над оперой «Вильям Ратклифф» и между делом сочинял свои прелестные, поэтические романсы.

Римский-Корсаков закончил свою первую симфонию и написал три новых симфонических произведения: симфоническую поэму «Садко», «Увертюру на русские темы» и «Сербскую фантазию». Кроме того, он задумал большую программную симфонию «Антар» на сюжет восточной сказки и написал несколько романсов.

Бородин писал свою первую симфонию и романсы.

Мусоргский создал много произведений, послуживших как бы подготовкой к будущему капитальному творению.

¹ В. В. Стасов, Модест Петрович Мусоргский, собр. соч., т. III, стр. 768.

² Л. И. Шестакова, Мои вечера.

Некоторые произведения кружка были исполнены в симфонических концертах и всегда с большим успехом у публики и неуспехом у консервативных критиков.

В 1866 г. Мусоргский еще продолжал работать над своей оперой «Саламбо», отрывки из которой он часто играл своим друзьям. Летом этого года он написал энергичную «Боевую песнь ливийцев». Кроме этого, в том же году он написал несколько романсов, продолжающих линию, начатую «Калистратом». В общей сокровищнице русской музыки эти романсы составляют немалую ценность.

Два из них написаны на слова Тараса Шевченко: «Гопак» из поэмы «Гайдамаки» и «Песнь Яремы» оттуда же, переработанная много лет спустя в песню «Днепр», или «На Днепре».

«Гопак» сразу же завоевал всеобщее признание. Песня написана в характере удалого украинского танца. Но хотя плясовой ритм выдержан в нем до конца, «Гопак» не просто плясовая песня. Скорее это целая сцена из жизни украинских крестьян. «Гопак» имеет подзаголовок «Песнь кобзаря» и примечание «Старик поет и подплясывает», но песня ведется как бы от лица пьяной, сердитой, но живой и темпераментной женщины. Удалые выкрики и пляска сменяются нежными напевными эпизодами с мягко льющейся вкрадчивой мелодией. Потом опять дикая разгульная пляска.

«Гопак» имеет две редакции, несколько отличающиеся одна от другой (вторая сделана для голоса с сопровождением оркестра). Песня очень интересна и оригинальна в музыкальном отношении и показывает настоящее большое мастерство. Мусоргский является здесь ярким колористом, великолепным мелодистом и новатором в гармонии. Интересна декламационная сторона мелодии — она отражает все малейшие капризные оттенки настроения, быстро и причудливо меняющиеся. Интонации то резко сварливые, то расслабленно лепечущие, то буйно задорные, то вкрадчиво обвораживающие. Благодаря художественной правдивости изображения, образ женщины становится живым и привлекательным.

Шуточная песня «Ах ты, пьяная тетеря» имеет подзаголовок «Из походов Пахомыча». Мусоргский, ловидимому, никогда не собирался издавать это сочинение; оно было написано, так сказать, «для домашнего употребления», так как в ней выведен большой друг Мусоргского, профессор-литературовед Владимир Васильевич Никольский, с которым члены балакиревского кружка познакомились в доме Л. И. Шестаковой. Дружба с В. В. Никольским, совместные беседы и споры сыграли большую роль в творческой деятельности Мусоргского.

В. В. Никольский, преподаватель истории и русской словесности в Александровском лицее и Училище правоведения,

выдающийся пушкинист своего времени, был широко образованным и весьма своеобразным человеком. Интересуясь музыкой и будучи поклонником Глинки, он по просьбе Л. И. Шестаковой редактировал «Автобиографию» Глинки. Занимаясь специально историей русского языка, Никольский любил в письмах и беседах выражаться юмористическим архаичным языком, пародируя обороты старинной речи, употребляя грамматические и синтаксические правила славянского языка. Это придавало его речи особую, несколько, впрочем, тяжеловатую оригинальность. Такая манера речи очень нравилась Мусоргскому, любившему все самобытное и живо интересовавшемуся историей родного языка, и вызвала у него подражание. Письма Мусоргского этого времени, адресованные Никольскому и Л. И. Шестаковой, часто написаны юмористическим языком в духе писаний старорусских дьяков и писарей. Вообще Мусоргский в письмах охотно надевал на себя разнообразные личины-маски, языком которых и излагал свои взгляды. Характерная черта для композитора, желающего порой как бы совершенно перевоплотиться в образы людей той отдаленной эпохи, которой он интересовался и которую воссоздавал в своем творчестве.

Но и тогда, когда Мусоргский не думал о подражании кому-либо, письма его написаны совершенно своеобразным языком. Они изобличают в нем большую талантливость и в области литературы. Литературное дарование Мусоргского ярко выявилося в текстах, которые он сам сочинял к романсам и песням, и в либретто его опер. Для него типичны яркость и крепость образов и сжатая лаконичность языка, богатые и красочные сравнения, часто заимствованные из народных песен и сказок. Здесь сказалась общая огромная одаренность Мусоргского.

Мусоргский очень уважал и любил Никольского; он прозвал его в шутку «Пахомычем» и «дядинькой» (дяденькой). Уважение вызвали обширные знания и огромная эрудиция Никольского в разных вопросах; особенно привлекала его живость и оригинальность характера.

Вокальная сценка Мусоргского «Ах ты, пьяная тетеря», очевидно, связана с каким-то комическим бытовым происшествием в доме Никольского. Она рисует плачущую жену, которая встречает выпившего мужа и бранит его за пьянство. Брань, сварливые выкрики сменяются жалобным причитанием и плачем. Тема причитания очень хороша и трогательно-серьезна; впоследствии Мусоргский использовал ее в «Борисе Годунове». «Ах ты, пьяная тетеря» — бытовая картинка из будничной жизни, поданная в виде гротеска. Это уже не песня и не романс, а маленькая драматическая сценка, прямо выхваченная из жизни.

Таковыми же вокальными сценками из жизни могут быть названы написанные тогда же два вокальных произведения: «Светик Савишна» и «Семинарист». Обе песни возникли из наблюдений жизненных сцен: «Семинарист» даже имеет подзаголовок «Картинка с натуры». Но в отличие от комической сценки «Ах ты, пьяная тетеря», обе картинки по более позднему определению самого Мусоргского «имеют трагическую заваску»¹.

В. В. Стасов сообщает, что Мусоргский задумал «Савишну» еще в 1865 г. Летом он гостил у брата, на мызе Минкино. Как-то стоя у окна, он увидел следующую сцену: несчастный молодой юродивый объяснялся в любви какой-то молодой женщине, умоляя ее о взаимности, и в то же время стыдился сам себя, своего безобразия, убожества и несчастного положения; казалось, что он сам понимал, что навсегда лишен счастья любви. Мусоргский был глубоко взволнован и потрясен. Эта сцена произвела на него сильное и болезненное впечатление, и тогда же он задумал написать песню «Светик Савишна», но занятый другим делом, привел в исполнение задуманное только через год. Текст написан им самим. Бессвязный робкий лепет, мольба юродивого о любви чередуются с душевраздирающими жалобами на свое несчастное положение «уродившегося на смех и потехи людям». Горькой насмешкой и бессильной злобой звучат его слова о жестокосердии и равнодушии людей:

А под праздничек как нарядятся,
Уберутся, вишь, в ленты алые,
Дадут хлебушка Ване скорбному,
Не забыть чтобы Ваню божьего.

И дальше опять идут робкие мольбы о жалости и сочувствии.

Сцена должна исполняться как бы на одном дыхании, вокальная партия идет почти без перерывов. Метр в $\frac{5}{4}$, выдержанный в продолжение всей пьесы, придает ей характер народно-русского причитания нараспев. И сама мелодия напоминает причитание. Постепенно развиваясь, тихая робкая жалоба доходит до стонущего крика: однообразный, тупой, но характерный аккомпанемент создает психологический фон жалобам и мольбам юродивого.

Сценка эта в хорошем исполнении производит потрясающее впечатление своей обнаженной жизненной правдой. Один из авторов воспоминаний о Мусоргском рассказывает, что противник и недоброжелатель балакиревцев А. Н. Серов, в первый раз услышав «Светик Савишну», был поражен и сказал: «Ужасная сцена. Это Шекспир в музыке»², подчеркивая эти-

¹ Письмо к А. Голенищеву-Кутузову от 10 ноября 1877 г.

² Н. И. Компанейский, Биография Мусоргского, Русская музыкальная газета, 1906 г.

ми словами высоту реалистического искусства Мусоргского, поднявшегося до трагического.

Сам Мусоргский очень любил это свое произведение и гордился им. Он с неподражаемым выражением и силой исполнял его, а товарищи и друзья восхищались этой сценой.

В сентябре 1866 г. была написана другая вокальная сцена «Семинарист», также на собственный текст.

«Семинарист», как и «Савишна», правдивая сценка из жизни, картинка с натуры. В этой сценке представлен здоровый, простой парень, семинарист, зубрящий скучные, непонятные и ненужные ему латинские слова. Сидит он и зубрит, а в голову его так и лезут воспоминания о только что пережитом приключении. Во время службы в церкви он загляделся на красавицу — служанку¹. попа, за что и был как следует после службы избит последним. Комизм этой сценки заключается в чередовании невыразительного бормотания на одном звуке скороговоркой бессмысленных латинских слов — исключений из правила 3-го склонения — с широкой, грубоватой, но не лишенной удалства и силы песней семинариста о красоте Стеши и обидчике-попе. Особенно выразителен конец песни, где семинарист, понявший, что ему, занятому другими мыслями, невозможно выучить латинские слова, выпаливает их все скороговоркой на одном дыхании.

В «Семинаристе» Мусоргский пародирует церковное пение, в соответствии с «социальным положением» своего героя. В соединении с совершенно неподходящим текстом пародирование протяжного заунывного пения в церковном ладе производит комическое впечатление.

Мусоргский не собирался издавать «Семинариста», так как знал, что цензура все равно не пропустит его. Но потом, уступив настояниям друзей, искренно восхищавшихся высокоталантливым произведением, попросил своих близких знакомых, ехавших за границу, напечатать «Семинариста» в Лейпциге. Но отпечатанного за границей «Семинариста» российская цензура все же запретила распродавать под тем предлогом, что там в смешном виде выведены священные предметы и священные отношения.

Запрещение «Семинариста» возмутило Мусоргского. Описывая «шествие «Семинариста» по геене огненной», т. е. по цензуре, в письме к В. В. Стасову в 1870 г., Мусоргский пишет в конце письма следующие крайне знаменательные слова, типичные для него и характеризующие его взгляд на роль и назначение художника в обществе:

«Послание это должно служить залогом первого огненного крещения и кумовства с правительством музыканта.

¹ Во второй редакции — дочку попа.

До сих пор цензура музыкантов пропускала; запрет «Семинариста» служит доводом, что из «соловьев, кущей лесных и дунных воздыхателей» музыканты становятся членами человеческих обществ, и если бы всего меня запретили, я не перестал бы долбить камень, пока бы из сил не выбился; ибо «несть соблазна мозгам и зело великий пыл от запретов ощущаю,— Vade retro satanas!»¹

«Семинарист» — одно из замечательных произведений Мусоргского. Песня начинается целый ряд сатирических песен и романсов. Комическая сценка носит явно выраженный обличительный характер. Здесь Мусоргский возвышается до социальной сатиры, воплощенной в ярких конкретных музыкальных образах.

Не случайно «Семинарист» был запрещен царской цензурой; именно обличительная сила сатиры заставила цензурный комитет конфисковать все экземпляры отпечатанного за границей произведения Мусоргского.

1867 г. начинается период особенно яркого цветения гения Мусоргского. В этом году композитор работал очень плодотворно и в различных жанрах. Зимой он начал сочинения хора «Поражение Сеннахериба» на текст Байрона; его еще не перестали интересовать древневосточные сюжеты. Хотя он уже совсем оставил свою оперу «Саламбо», но все-таки был внутренне еще привязан к ней.

Хор «Поражение Сеннахериба» был исполнен тогда же в концерте Бесплатной школы под управлением Балакирева, которому посвящена первая его редакция. (Во второй редакции Мусоргский переделал среднюю часть хора).

Лето и осень Мусоргский вынужден был прожить у брата в Минкине, так как его материальное положение было чрезвычайно тяжелым. С именина он уже больше не получал никаких доходов. Приходилось существовать только на весьма скудное жалование. Но весной 1867 г. он лишился и жалованья, так как был отчислен за штат Инженерного управления.

Летом 1867 г., в Минкине, Мусоргский был увлечен сочинением программной симфонической картины «Иванова ночь на Лысой горе». Это сочинение было задумано давно; первая мысль о нем появилась еще в 1861 г., когда Мусоргский прочитал драму Менгдена «Ведьма». Тогда же он набросал план программы, но потом отложил эту работу. Он вернулся к своим «Ведьмам» в 1866 г., сделав музыкальные наброски основных тем. Теперь сочинение было написано очень быстро. Партитура была закончена в течение двенадцати дней.

¹ Отойди от меня, сатана! Письмо к В. Стасову от 18 августа 1870 г.

Многое было, конечно, обдуманно заранее, но все же нельзя не удивиться скорости, стремительности и энергии творческого процесса Мусоргского.

Сюжет симфонической картины перекликается с финалом «Фантастической симфонии» Берлиоза (сцена ночного шабаша ведьм), бесспорное влияние которого, так же, как и «Пляски смерти» Листа, чувствуется и в музыке симфонической картины. Но основа «Ночи на Лысой горе» совсем другая, чем у великих западных романтиков, и глубоко русская. Сам Мусоргский подчеркивал национальный характер своего сочинения, называя его «самобытным русским произведением, не навеянным германским глубокомыслием и рутиной, а как «Савишна» вылившимся на родных полях и вскормленным русским хлебом»¹. По переписке с друзьями, относящейся к этому лету, можно сделать некоторые интересные наблюдения над самим процессом творчества Мусоргского. Перед окончательным оформлением симфонической картины Мусоргский прочитал много различных сочинений научного и полунучного характера о процессах ведьм в средние века и особенно заинтересовался книжкой Хотинского «Чародейство», в которой приводятся показания подсудимой молодой женщины, обвиненной в колдовстве и сознавшей в любовной связи с сатаной. Процесс происходил в XVI в. и бедная помещанная была сожжена. «Из этого описания, — пишет Мусоргский, — я настроился складом шабаша»².

Но все-таки его беспокоила правильность программы, положенной в основу симфонической картины, с точки зрения народной поэзии, и он спрашивается у Никольского, так ли он понял сюжет своего произведения. Тут же следует характерное для него объяснение причины своего беспокойства по этому поводу:

«Для меня очень важная статья — верное воспроизведение народной фантазии в чем бы она не проявилась — разумеется доступном только музыкальному творчеству. Вне этой художественной верности я не признаю сочинение достойным»³.

Приведенное место из письма Мусоргского показательно для выяснения особенностей его творческого метода. Его основное стремление было правдиво изображать действительность, и он перенес свои требования к самому себе и в работу над фантастическим сюжетом. Его музыка должна была правдиво воссоздавать не только жизненные события, но и фантастические вымыслы народной поэзии.

¹ Письмо к В. В. Никольскому от 12 июля 1867 г.

² Письмо к Н. А. Римскому-Корсакову от 5 июля 1867 г.

³ Письмо к В. В. Никольскому от 12 июля 1867 г.

Программа симфонической картины делится на четыре части, в соответствии с описанием шабаша: 1. Сбор ведьм, их толки и сплетни. 2. Поезд сатаны. 3. Поганая слава сатане, или Черная служба. 4. Шабаш.

Работая над симфонической картиной, Мусоргский весь горел творческим огнем и, окончив ее, остался очень доволен своим произведением.

Но судьба симфонической картины была несчастливой. «Ночь на Лысой горе» не понравилась Балакиреву, который подверг ее жестокой и уничтожающей критике. Нечего было и думать об ее ближайшем исполнении на концертах БМШ. Отношение Балакирева к его новому детищу очень огорчило Мусоргского; в письмах к Римскому-Корсакову он упрекал Балакирева в излишней строгости и желании опекать своих друзей больше, чем надо. Самому Балакиреву на предложение переделать и изменить «Ведьм» Мусоргский спокойно и твердо ответил: «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 бывшего настроения много поддерживает его личный критерий. Я выполнил свою задачу, как мог — по силам»¹.

Впоследствии Мусоргский неоднократно возвращался к своей «Ночи на Лысой горе». Так, в 1872 г. он переделал ее, прибавив хор, и превратил в «Сцену Чернобога на горе Триглаве» для фантастической оперы-балета «Млада». Второй раз он переделал ее для своей оперы «Сорочинская ярмарка». После смерти Мусоргского Римский-Корсаков собрал все имеющиеся авторские варианты «Ночи на Лысой горе» и обработал их в виде фантазии для оркестра, взяв, по его словам, из материалов Мусоргского все самое лучшее и ценное. В таком виде она занимает в наши дни почетное место в репертуаре симфонических оркестров.

Параллельно с «Ночью на Лысой горе» Мусоргский оркестровал и переработал свое «Intermezzo symphonique in modo classico», посвятив его Бородину в память увлечения последнего классической музыкой.

К этому же лету относится проект другого программного симфонического произведения под названием «Подибрад Чешский». В шестидесятых годах в России были довольно сильно распространены идеи панславизма — объединения всех славянских народностей под эгидой России. К концу шестидесятых

¹ Письмо к Балакиреву от 24 сентября 1867 г.

годов заметно усиливается интерес к западным славянам; начинается сближение с ними, пробуждается интерес к их культуре, быту и т. д.

В 1866 и начале 1867 г. Балакирев ездил в Прагу для постановки опер Глинки. Это было большим событием в жизни кружка. Все придавали постановке опер Глинки в столице Чехии большое политическое значение. Кроме того, это был первый показ русской оперы за границей. В Праге Балакиреву пришлось преодолеть немало препятствий. Ему пришлось столкнуться с разными интригами, направленными против него. Дело дошло до прямого выпада. В день премьеры «Руслана» из театра, с целью сорвать представление, была украдена единственная партитура оперы. Но Балакирев с честью вышел из положения, блестяще продирижировав всю оперу на память. Успех был огромный. После поездки Балакирев стал сильно интересоваться славянскими делами. Он с увлечением изучал славянские и мадьярские народные песни. Весной он написал свою прелестную «Увертюру на чешские темы», которая и была исполнена на торжественном концерте в Петербурге в честь делегатов от славянских народов. На этом же концерте была исполнена «Сербская фантазия» Римского-Корсакова. Успех концерта был необычайно велик. Стасов написал о нем восторженную рецензию, которую закончил такими словами:

«Дай бог, чтобы наши славянские гости никогда не забыли сегодняшнего концерта; дай бог, чтобы они навсегда сохранили воспоминание о том, сколько поэзии, чувства, таланта и умения есть у маленькой, но уже могучей кучки русских музыкантов»¹.

Здесь впервые было употреблено ставшее потом столь знаменитым прозвище балакиревского кружка — «могучая кучка».

Увлечение славянскими темами коснулось и друзей-учеников Балакирева: Римский-Корсаков написал свою талантливую «Сербскую фантазию», а Мусоргский задумал симфоническую поэму «Подибрад Чешский».

Его творческое внимание привлек героический образ национального чешского героя, короля Чехии в XV в. Георгия Подибрада, который своими победными войнами и мудрой внешней политикой прославил свою страну. Этот-то национальный герой, рыцарь и воин, мудрый правитель, освободитель родной страны от немецкого ига, должен был стоять в центре симфонической поэмы.

В письмах к Римскому-Корсакову из Минкина Мусоргский довольно подробно описывает будущую симфоническую поэму, приводя точные записи основных тем. Печальное, протяжное

¹ В. В. Стасов, Славянский концерт г. Балакирева, собр. соч., т. III, стр. 219.

вступление, как бы предвосхищающее тему вступления к «Борису Годунову», должно было, по мысли Мусоргского, изображать «печальное положение давимой немцами Чехии»¹; вторая тема — героического характера — должна была рисовать образ самого Подибрада. Поэма должна была заканчиваться победным, торжественным, маршеобразным изложением главной темы Подибрада, что должно было выражать победу чехов и провозглашение Подибрада королем Чехии.

Остается только пожалеть, что Мусоргский бросил эту свою работу; она обещала быть очень интересной. Повидимому, в охлаждении к «Подибраду» сыграла известную роль уничтожающая критика Балакирева, направленная на предыдущую работу («Ночь на Лысой горе»).

В песенном творчестве Мусоргский продолжал работать, главным образом, над крестьянскими сюжетами. Летом 1867 г. были созданы романсы: «Стрекотунья-белобока», «По грибы» и «Пирушка».

Первый из них — изящная шутливая песенка на текст Пушкина с тонко изысканным гармоническим сопровождением. «По грибы» — задорная, лихая песня, вложенная в уста молодой крестьянки, выданной за немилого старого мужа. Широко напевная удалая мелодия с характерными паузами — придыханиями посреди слов, говорит о желании композитора подражать подлинному крестьянскому пению. Гармония ярка, свежа и оригинальна. Вся песня пропитана молодостью, силой, энергией и горячим темпераментом.

«Пирушка» также написана в деревне и, повидимому, как и предыдущая песня, была создана под впечатлением наблюдения сцены из жизни крестьян. Ее своеобразный, заимствованный из народной русской песни метр, сложенный из $\frac{5}{4}$ и $\frac{6}{4}$, придает ей особенный, чисто русский и несколько эпический характер. И как соответствует именно такая широкая фраза простому, но образному тексту Кольцова и сюжету песни — русскому народному гостеприимству. Песня была посвящена «милрой хлебосольной» Л. И. Шестаковой в знак благодарности за ее любовь и ласку.

В ноябре Мусоргский вернулся в Петербург. Там в его отсутствие произошли важные перемены. Вместо умершего председателя дирекции Петербургского отделения РМО графа Матвея Виельгорского был избран Даргомыжский. А. Г. Рубинштейн отказался от руководства Петербургской консерваторией и РМО и уехал за границу.

По настоянию Кологривова², всегда очень сочувственно относившегося к Балакиреву, последний был приглашен главным дирижером симфонических концертов РМО. Балакирев стал

¹ Письмо к Н. А. Римскому-Корсакову от 15 июня 1867 г.

² Один из директоров-учредителей РМО.

руководить двумя музыкальными учреждениями, раньше враждовавшими: БМШ и РМО. Сразу изменилась репертуарная политика РМО. На афишах РМО появились имена Берлиоза, Шумана, Листа, Глинки, Даргомыжского и молодых русских композиторов. В сезоне 1867—68 г. были исполнены несколько сочинений «могучей кучки» и начинавшего свою композиторскую деятельность Чайковского.

Но самым важным событием этого концертного сезона был приезд Берлиоза, по настоянию Балакирева приглашенного дирекцией РМО дирижировать шестью симфоническими концертами. Успех концертов Берлиоза был потрясающий. В 1867 г. Берлиоз был уже старый человек, измученный тяжелой жизнью и болезнью. Все реже вспыхивал в нем прежний огонь неистовой страстности, одержимости, благодаря которому он когда-то получил прозвище «вулкана в извержении». Встречаясь с Балакиревым, Стасовым и Кюи, Берлиоз не познакомился с их «младшими» товарищами. Почему это вышло — неизвестно. Но симфонические концерты под управлением величайшего мастера оркестра произвели исключительно сильное впечатление на молодых композиторов, ярких поклонников его произведений. Балакиревцы питали особую любовь к Берлиозу, причину которой совершенно правильно обосновал В. В. Стасов в своей книге «Лист, Шуман и Берлиоз в России». Он говорит там, что балакиревцы «живо чувствовали не только громадность таланта этих трех великих композиторов, но и независимость их мысли и смелость дерзания на новые пути». Берлиоз восхищал молодых русских композиторов своим новаторством, смелыми поисками новых путей в музыке.

Несмотря на занятость Балакирева в связи с его новым назначением, жизнь кружка кипела попрежнему. Товарищи теперь иногда собирались и без Балакирева. Не то чтобы они стали меньше любить его, напротив, дружба и любовь к нему были сильны и крепки, а восхищение им все еще росло, но они, в частности Мусоргский, чувствовали себя окончательно выросшими и не нуждались в его непрестанной, но несколько деспотической опеке. Некоторые признаки «бунта» против Балакирева заметны в то время и у Римского-Корсакова.

В этот год началась особенная дружба и близость между двумя молодыми композиторами: Римским-Корсаковым и Мусоргским. Римский-Корсаков, вернувшийся в 1865 г. из кругосветного плавания на клипере «Алмаз», все еще продолжал служить во флоте в качестве «берегового лейтенанта», но занимался гораздо больше музыкой, чем службой. После прекрасной первой симфонии *es-moll*¹, которая была закончена

¹ Позже Римский-Корсаков переделал ее и переложил в *e-moll*.

в 1865 г. и с успехом исполнена в концерте БМШ, он написал еще несколько симфонических произведений, о которых мы уже упоминали. Летом 1867 г. он работал над фантазией для оркестра «Садко». Письма двух друзей, относящиеся к лету 1867 г., представляют прекрасный пример творческого содружества двух молодых композиторов; полное уважение и доверие друг к другу, взаимная критика и обмен мнениями, подробное обсуждение деталей своих произведений. Письма свидетельствуют о полной дружеской непринужденности. Если сравнить письма того времени Римского-Корсакова к Балакиреву с этими письмами, то сразу станет заметна разница между отношениями двух равных товарищей-композиторов и отношением «младшего» к «старшему», характерное для обращения к Балакиреву.

А между тем круг учеников Балакирева все увеличивался. В 1867 г. к кружку примкнул новый товарищ, Н. Н. Ладыженский, одаренный музыкант, умеющий очень хорошо импровизировать, но не имевший настоящей композиторской техники. Впоследствии он бросил музыку и стал видным дипломатом, но тогда все возлагали на него определенные надежды, так как сочинения его были очень красивы, изящны и музыкальны. За способность внезапно появляться в кружке и так же внезапно исчезать на определенное время Ладыженский получил прозвище Мифа, которое Бородин и Мусоргский переделали в Фима. Вообще в кружке были очень распространены всевозможные шуточные прозвища: В. В. Стасов назывался Бахом и «Генералом Бахом» — прозвище, которым наделил его покойный Глинка за пристрастие к великому полифонисту; А. П. Бородин назывался «химическим господином» и «алхимиком»; Римский-Корсаков — адмиралом; прозвище Мусоргского было переделано из его фамилии — Мусорянин.

В прозвищах и комических названиях особенно изощрялись Никольский и Мусоргский. Мы уже говорили об их общей склонности к невинным мистификациям в письмах к друзьям, где они появлялись под различными масками. Любимой маской Мусоргского в это время была маска «Савишны», им самим созданного персонажа, — смесь простоты, юродства с комической хитростью. Многие письма того времени подписаны Савишной.

Все балакиревцы много работали. Они уже получили некоторую известность; их произведения стали издаваться. В 1867 г. были напечатаны первые произведения Мусоргского (не считая детской «Польки»): «Савишна» и «Гопак».

Осенью и зимой Мусоргский продолжал работать над вокальными произведениями, главным образом, на собственный текст, придерживаясь социальной сюжетики «картин с натуры». В высокохудожественной, выразительнейшей музыке он

воссоздавал поразившие его жизненные образы. Таков его «Сиротка» — со стонущей мелодией, щемящей душу, рисующий бедного запуганного и замученного ребенка-нищего. «Сиротка» одно из самых обличительных произведений Мусоргского, сближающее его с Достоевским, создателем незабываемых образов обездоленных детей в своих романах. Когда Мусоргский в первый раз исполнил «Сиротку» на собрании кружка, все были потрясены страшной силой художественной правды этого произведения. Л. И. Шестакова рассказывает, что, услышав «Сиротку» в исполнении А. Я. Воробьевой-Петровой, была поражена, а потом разрыдалась так, что никак не могла успокоиться¹. Действительно эту песню трудно слушать равнодушно.

Тогда же была написана вокальная сценка «Озорник» и «Колыбельная Еремушки» на слова Некрасова. Последняя очень близка к «Калистрату»; снова Мусоргский берет сюжет из тяжелой и горькой жизни крестьян. Приблизительно в то же время возник и прелестный романс на текст Кольцова «По над Доном сад цветет», ароматный, изящный и поэтичный.

К этой же зиме относятся и несколько сатирических произведений Мусоргского, составляющих важный отдел в его песенном творчестве.

В концерте РМО 9 декабря 1867 г. под управлением Балакирева была в первый раз исполнена симфоническая фантазия Римского-Корсакова «Садко», имевшая значительный успех. Исполнение «Садко» дало удобный случай противнику балакиревцев, музыкальному критику Фаминицыну, выступить с ругательной статьей по поводу творчества кружка. По своим вкусам и симпатиям Фаминицын примыкал к самым правым кругам музыкальной общественности. Он относился с ненавистью к молодой русской школе и особенно к Балакиреву, нападая в свирепых и несправедливых рецензиях на концерты Бесплатной музыкальной школы и осуждая ее деятельность вообще. Писания Фаминицына были ярким выражением господствовавших в то время в официальном музыкальном мире консерватизма, тупости, узости и упорного нежелания признать, что и русские люди способны писать музыку не хуже европейцев.

Фаминицын был первой мишенью музыкального остроумия Мусоргского. Он стал героем музыкальной сатиры под названием «Классик» (на собственный текст). Прием, употребленный Мусоргским в «Классике», очень прост, но чрезвычайно остроумен. Речь идет от лица самого героя-классика, и поэтому первая часть пьесы в характере Menuetto пародирует все обычные приемы классической школы. Классик характеризует сам

¹ Л. И. Шестакова, Мои вечера.

себя: «Я прост, я ясен, я скромн, вежлив и прекрасен» и т. д. После «классического» начала идет средняя часть с ремаркой «тревожно». Мелодия принимает резко сварливый характер, текст направлен против врагов-балакиревичев: «Я злейший враг новейших ухищрений, заклятый враг нововведений» и т. д. Аккомпанемент развивает один из главных мотивов «Садко» Римского-Корсакова, что в связи с уродливыми ужимками мелодии производит особенно комическое впечатление. После «грозы» речитативной фразы: «В них гроб искусства вижу я» опять вступает жеманная мелодия начала. Как и следует в пародии на «классика», сатира заключена в классически ясную трехчастную форму.

В кругу друзей «Классика» встретили восторженно. Все хохотали и радовались едкой музыкальной насмешке над врагом. Особенно был доволен В. В. Стасов. И как же было не восхищаться! Ведь это было первым произведением нового жанра — музыкальной сатиры, еще не виданным в русской музыке. У Даргомыжского, правда, были песни юмористического характера, но такого памфлета, такой злой и остроумной шутки не было еще ни у одного композитора.

К музыкальным и даже социальным сатирам можно отнести написанную тогда же «светскую сказочку» «Козел», высмеивающую брак по расчету. Стрелы насмешки направлены на лживость и фальшь так называемого «общества», где молодые изящные барышни выходят по расчету за старых уродливых мужчин. Все вокальные сценки, особенно в несравненном исполнении самого композитора, имели в кружке огромный успех; друзья часто просили Мусоргского спеть то или другое произведение и восхищались их живостью и оригинальностью.

С зимы 1868 г. все стали часто собираться в доме больного Даргомыжского. Там оживленно и весело проходили пробы, показы сочинений, споры, критика и т. п. Кроме обычной компании молодых композиторов и Стасова, Даргомыжского посещали многие его знакомые — любители музыки, ученики и ученицы. С увлечением и интересом исполнялись фрагменты из «Каменного гостя».

Явившись однажды на такую «пробу» «Каменного гостя», Мусоргский застал у Даргомыжского двух незнакомых ему молодых девушек. Повидимому, они были сестры, хотя несколько не походили друг на друга. Старшая была очень красива с большими темными глазами и длинными темными локонами, падающими свободно и прихотливо на плечи; наружность младшей не бросалась в глаза, но привлекала какой-то милой серьезностью. Это были сестры Пургольд, ученицы и любимицы Даргомыжского и дочери его старого друга. Обе девушки обладали исключительными музыкальными способ-

ностями. Старшая, Александра Николаевна, была певица, младшая, Надежда Николаевна, — пианистка.

Скоро дом Пургольдов стал местом сборища молодых музыкантов, прозванных сестрами «разбойниками» и «разбойничьей компанией». Девушки быстро вошли в музыкальную жизнь кружка и стали неизменными участницами всех проб и исполнений новых сочинений. Александра Николаевна, обладавшая прекрасным голосом, и, по выражению В. В. Стасова, «неподражаемая в правдивой и жизненной декламации всех тех музыкальных созданий, где на первом плане была неподдельная истина жизни, жар душевный и т. д.»¹, исполняла все женские партии в операх, все вокальные произведения кружка. Надежда Николаевна, прозванная Мусоргским «наш милый оркестр», всем аккомпанировала, блестяще справляясь с любыми трудностями партитуры или клавира, часто играя по черновикам.

Знакомство с «музыкальными барышнями»² сыграло очень большую роль в творческой работе кружка; молодые композиторы, получив в свое распоряжение таких высокоталантливых исполнительниц, с удвоенной энергией взялись за работу. Про один из своих романсов Бородин любил часто говорить, что он сочинил его вдвоем с Александрой Николаевной, так как очень ясно представлял себе, как она будет его петь. Вообще очень скоро обе сестры стали настоящими товарищами и помощниками Балакиревых.

По вечерам у Даргомыжского исполняли «Каменного гостя»; сам автор пел сильным и старческим тенором, но с огнем и выражением Дон-Гуана, Мусоргский с неподражаемым комизмом изображал Лепорелло, Александра Николаевна пела Лауру и Донну Анну, сестра ее превосходно аккомпанировала. Постоянно исполнялись вокальные сценки Мусоргского, романсы Балакирева, Кюи, Римского-Корсакова. Играли в четыре руки все симфонические произведения. Даргомыжский, несмотря на болезнь, был весел, энергичен и бодр.

Как-то у Балакирева Мусоргский и другие товарищи встретились с молодым московским композитором П. И. Чайковским. Раньше балакиревы относились к нему неодобрительно, поскольку это был «консерваторский композитор», т. е. окончивший петербургскую консерваторию; но узнав его лично, переменили о нем мнение. Его первая симфония, которую он сыграл, имела успех в кружке. Балакирев все время поддерживал с ним дружескую переписку и неоднократно исполнял его сочинения в концертах. Он и познакомился с ним в связи с концертными делами. Уехав в Москву, Чайковский переписывался с ним.

¹ В. В. Стасов, Модест Петрович Мусоргский, собр. соч., т. III, стр. 773.

² Так прозвали сестер Пургольд Стасов и Мусоргский.

сывался с Балакиревым и посылал поклоны всей «якобинской компании»¹. С музыкой же «якобинцев» он в ту пору не очень хорошо был знаком; в частности не знал и замечательных вокальных сценок Мусоргского.

Сам Мусоргский смотрел на свои «картинки с натуры», как на подготовительную работу к будущей опере. В них он пробовал себя как композитор-драматург. Весной 1868 г., достигнув больших успехов в песенном творчестве, он принялся за оперу на сюжет комедии Гоголя «Женитьба».

Гоголь был самым любимым писателем Мусоргского; в Гоголе его пленяла живость речи, настоящий, глубоко лежащий комизм, яркость и характерность образов и типов. «Женитьба» нравилась ему особенным характером своего юмора. Он видел силу выразительности юмора этого произведения в том, что перемены в настроениях действующих лиц во время диалогов происходят от самых пустых причин. Мысль взять гоголевскую «Женитьбу» как сюжет для оперы была очень смелой и даже дерзкой. В одном из более поздних писем Мусоргский писал, что «Женитьба» была подсказана ему в шутку Даргомыжским и не в шутку Кюи². На решение Мусоргского положить на музыку весь без изменения прозаический текст комедии Гоголя безусловно повлияла идея «Каменного гостя». Но какая острая разница между двумя литературными источниками! Романтическая маленькая трагедия Пушкина с возвышенной и глубокой идеей искания смысла жизни давала широкие возможности раскрыть в музыке сложные внутренние переживания и чувства, которые трудно найти в комедии Гоголя, высмеивающей быт и нравы чиновников и купцов современного Петербурга, основанной хотя и на «совершенно невероятном», но смешном и мелком происшествии.

Мусоргский должен был совершить небывалое, но именно самая неслыханность и дерзость замысла особенно привлекали его. Не нужно здесь видеть каприз или эксцентричность со стороны композитора; выбор сюжета «Женитьбы» для оперы имеет сложную и крайне характерную для Мусоргского внутреннюю историю.

К концу шестидесятых годов Мусоргский окончательно сформировался как человек и как художник с определенными твердыми убеждениями и собственными эстетическими взглядами. Его эстетика во многом соприкасается с основными эстетическими установками шестидесятников и в первую очередь Чернышевского. Шестидесятники выдвинули и подняли на щит реалистическое искусство, правдиво отражающее действительную жизнь народа. Еще Белинский в последний период своей деятельности провозгласил, что искусство суще-

¹ Письмо Чайковского к Балакиреву от 3 мая 1869 г. и др.

² Письмо к Стасову от 2 февраля 1873 г.

ствуем для жизни, отрицая и критикуя идеалистическую теорию искусства для искусства. Художник должен выражать идеи и мысли при помощи образов, возникающих из наблюдений жизни и участия в ней. Белинский требовал от поэта, чтобы произведения его выражали дух современности и удовлетворяли интересам общества. Взгляды Белинского легли в основу нового направления в литературе пятидесятых и шестидесятых годов, самыми блестящими представителями которого были Добролюбов и Чернышевский. В 1855 г. Чернышевский выпустил в свет свою диссертацию под названием «Эстетические отношения искусства к действительности». В отличие от всех существовавших до него эстетических теорий, признававших прекрасным только искусство, Чернышевский выдвинул следующие положения.

«Прекрасное есть жизнь; прекрасно то существо, в котором видим мы жизнь такую, какова должна она быть по нашим понятиям; прекрасен тот предмет, который вызывает в себе жизнь и напоминает нам о ней». «...Природа и жизнь выше искусства».

«Задача искусства — воспроизведение природы и жизни»¹ (Разрядка наша.— Н. Т.).

«Искусство должно быть для человека учебником жизни». «Произведение искусства должно выражать приговор художника о явлениях жизни».

Эстетическая теория Чернышевского была выражением передовой общественной мысли. Это была, направленная против идеалистической эстетики, программа реализма в искусстве. Диссертация Чернышевского не свободна, правда, от некоторых натуралистических моментов.

Утверждая, что природа и жизнь выше искусства, Чернышевский как бы уничтожил специфику искусства по сравнению с живой действительностью.

Однако, несмотря на эти недостатки, диссертация Чернышевского сыграла огромную роль в борьбе за передовое реалистическое искусство.

Не следует ставить знака равенства между теорией Чернышевского и эстетическими взглядами Мусоргского, но большая общность между ними несомненна.

Многочисленные высказывания Мусоргского в письмах к друзьям дают полное и ясное представление об его взглядах на роль искусства в обществе и задачах художника. Мусоргский как ярко выраженный художник-реалист считал достойным предметом искусства только жизнь и человека с его внутренними переживаниями и поступками.

Как выражаются переживания и впечатления людей в жизни? Главным образом посредством речи. Мусоргский приходит к заключению, что речь людей регулируется строго музыкаль-

ными законами. Поэтому задачей музыки должно стать не только воспроизведение в звуках настроений и чувств людей, но и того, в чем эти настроения и чувства выражаются,—человеческой речи. Теорию музыкальных законов речи Мусоргский подкрепил чтением научных трудов, посвященных этому вопросу, и прежде всего прочитал книгу немецкого ученого Гервинуса, занимавшегося этой проблемой, и книгу русского профессора Троицкого¹.

«Женитьба» — первая попытка в крупной драматической форме передать музыкой разнообразные настроения и оттенки человеческой речи. Мусоргский не закончил «Женитьбы»; он написал только первый акт и бросил ее. Последнее обстоятельство доказывает, что он смотрел на нее как на предварительную работу, подготовляющую настоящее большое произведение. «Женитьба» решала только один частный вопрос — изображение речи — и не могла быть разрешением всех творческих вопросов музыкального реализма.

Часть первого действия (первая сцена—Подколесин и Степан) была написана в Петербурге весной. После этого Мусоргский уехал в деревню к брату, где решил провести лето. Там были написаны еще три сцены. Письма этого лета раскрывают процесс работы над «Женитьбой». Мусоргский писал Л. И. Шестаковой:

«Женитьба» это — клетка, в которую я засажен, пока не приручусь, а там на волю... Хотелось бы мне вот чего. Чтобы мои действующие лица говорили на сцене, как говорят живые люди, но притом так, чтобы характер и сила интонации действующих лиц, поддерживаемых оркестром, составляющим музыкальную канву их говора, прямо достигали своей цели, т. е. моя музыка должна быть художественным воспроизведением человеческой речи во всех тончайших изгибах ее. Звук человеческой речи, как наружные проявления мысли и чувства должны без утрировки и насилования сделаться музыкой правдивой, точной и значит художественной, высокохудожественной. Вот идеал, к которому я стремлюсь (Савишна, Сиротка, Еремушка)»².

В письме к В. В. Никольскому Мусоргский еще резче подчеркивает своего рода «подготовительно-учебную» роль работы над «Женитьбой»:

«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 мысли-

¹ Gerwinus Händel und Schakespeare, Leipzig, 1868. Троицкий, Немецкая психология в текущем столетии, историко-критическое исследование с предварительным очерком успехов психологии в Англии со времени Бэкона и Локка, 1867.

² Письмо к Л. И. Шестаковой от 30 июля 1868 г.



М. П. Мусоргский
1874 г.

тельную способность в тиски, то не подобает ли отдаться такому занятию? — Без подготовки супа не сварить. Значит: подготовясь к сему занятию, хотя бы «Женитьбой» Гоголя, капризнейшей штукой для музыки, не сделаешь ли хорошего дела, т. е. придвинешься ближе к заветной жизненной цели?»¹

Четыре сцены «Женитьбы», составляющие первый акт, выводят четырех действующих лиц гоголевской комедии: Подколесина, Кочкарева, сваху Феклу и слугу Подколесина Степана. Каждый из них обрисован в музыке в соответствии со своим характером. Тулая, неуклюжая и даже несколько мрачно неподвижная музыка создает облик Подколесина; сердитая и угрюмая — Степана; живая, веселая, легкомысленно суетливая рисует Кочкарева; быстрая, но как бы топчущаяся на одном месте, бестолковая и крикливая — сваху Феклу. Самое замечательное в оперном фрагменте — вокальные партии; в них каждое слово Гоголя передано соответствующей музыкальной интонацией. Они состоят из речитативов, если можно употребить здесь этот термин. Правильнее было бы назвать партии действующих лиц музыкальным разговором. Все изменения в настроении и чувствах лиц, даже самые незначительные, сейчас же отражаются в их интонациях. Работа над интонациями была самой трудной и сложной. Мусоргский относился к ней с большим вниманием и строгостью к самому себе. Только тогда, когда в его голове полностью складывалось музыкальное претворение текста Гоголя, он брался за нотную бумагу. «Терпение, а то впадешь в однообразие интонаций — самый страшный грех в капризной «Женитьбе», — пишет он Римскому-Корсакову, сообщая, что второе действие «только в мыслях и планировке — сочинять же еще нельзя — рано!»²

Весь процесс работы над «Женитьбой» показывает Мусоргского как вдумчивого, серьезного художника, относящегося к своей работе добросовестно, честно и строго, обосновывающего свою работу конечными задачами идейно-художественного порядка: полное отречение от существующих оперных традиций и открытие новых путей в музыкальном театре.

Но все же «Женитьба» является произведением, показывающим «болезнь роста» Мусоргского. В поисках точного отражения человеческой речи в мелодии Мусоргский вступил незаметно на опасный путь натурализма, простого фотографирования в музыке различных сторон, частных и деталей, из которых складывается жизнь. В погоне за разрешением настоящего вопроса (создание правдивых музыкально-речевых интонаций) Мусоргский забыл об общем комплексе всех вырази-

¹ Письмо к В. В. Никольскому от 15 августа 1868 г.

² Письмо к Н. А. Римскому-Корсакову от 15 августа 1868 г.

тельных средств, образующих высокохудожественное музыкально-драматическое произведение. Когда, спохватившись, он понял свою ошибку, то сейчас же оставил работу над «Женитьбой», избегнув таким образом опасного натуралистического уклона, незаметно могущего заменить прямой путь к созданию реалистического произведения широко обобщающего характера.

Жизнь в деревне благоприятно подействовала на здоровье и душевное состояние Мусоргского. Он любил работать на свободе, в сельском окружении. С большим наслаждением ведет он простой образ деревенского жителя; спит в избе, пьет молоко и целый день находится на воздухе; иногда с удовольствием работает на сенокосе и даже помогает невестке варить варенье и делать маринады. В письмах к друзьям он рассказывает о сельских новостях, пишет о граде, об урожае, о сенокосе. А между этими занятиями упорно и сосредоточенно обдумывает свою «Женитьбу» и внимательно наблюдает окружающую жизнь. И прежде всего, конечно, приглядывается к крестьянам, входит в их жизнь, работы и заботы. «Наблюдал за мужиками и бабами, — пишет он Кюи, — 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 бабьи экземпляры просто клад. — У меня всегда так: я вот запримечу кое-каких народов, а потом, при случае, и тисну»¹. Жадный интерес к людям и стремление раскрыть их скрытую сущность обусловили ярко выраженное творческое отношение к жизни, всегда характерное для Мусоргского, вне зависимости от места его пребывания.

Лето прошло хорошо, полно и плодотворно; осенью можно было показать друзьям его результаты. В сентябре Мусоргский вернулся в Петербург. Брат его, Филарет Петрович, переехал в деревню со всей семьей, и Модесту Петровичу нужно было думать о квартире. Брат и сестра Опочинины, предложили ему поселиться у них в так называемом Инженерном замке, на что он с восторгом согласился. Дружеская забота и окружение милыми и дорогими людьми во время работы — мог ли он пока желать лучшего? Мусоргский с нетерпением стремился в Петербург; ему хотелось поскорее показать товарищам свою «Женитьбу», услышать их приговор своему детищу.

Возобновились музыкальные собрания у Даргомыжского, Пургольд и Шестаковой. «Каменный гость» за лето сильно подвинулся и был совсем почти уже готов; неоднократно исполняли это замечательное сочинение, вызывавшее восхищение

¹ Письмо к Ц. А. Кюи от 15 августа 1868 г.

своей поэтичностью и тонкой выразительностью. Мусоргский показал свою «Женитьбу», которая вызвала огромный интерес кружка и понравилась своей оригинальностью и смелостью замысла. Демонстрация готового первого акта, в котором Мусоргский талантливо и с неподражаемым комизмом пел Подколесина, А. Н. Пургольд — Феклу, а Даргомыжский — Кочкарева, сопровождалась нескончаемым хохотом и весельем. Даргомыжский смеялся до слез и от смеха часто не мог петь. Н. Н. Пургольд, аккомпанировавшая «Женитьбу», рассказывала, что Даргомыжский всегда сбивался от смеха при словах «экспедиторченки, этакие канальченки» и говорил ей: «Вы там играете какую-то симфонию и мешаете мне петь», имея в виду забавные завитушки в аккомпанементе»¹.

Но при всем успехе «Женитьбы» друзья все же сочли ее непригодной для постановки на сцене вследствие необычайной дерзости и новизны. Мусоргский и сам уже охладел к своему «продерзостному сочинению», как только почувствовал, что овладел искусством передачи живых речевых интонаций в мелодии, составляющим только лишь часть целого в построении обобщающе реалистического произведения. «Клетка раскрылась», и он вышел на волю. Он стал думать о новом сюжете для большой, монументальной и серьезной оперы. Весь кружок в то время увлекался музыкально-драматическим жанром. Кюи заканчивал оперу «Вильям Ратклифф», Балакирев все еще думал о «Жар-птице», Бородин подумывал о «Царской невесте», Римский-Корсаков, окончивший летом новое программное симфоническое произведение «Антар», принялся за свою первую оперу «Псковитянка».

Мусоргский искал сюжета, достойного высоких задач, которые он ставил перед собой в творческой работе. Тяготение к сильным, трагическим сюжетам со значительной идеей в центре, с яркими и сложными характерами, с юности влекущее его к великим произведениям, затрудняло выбор. Но, наконец, осенью 1868 г. выбор был сделан. По совету пушкиниста и выдающегося литературоведа, своего друга профессора В. В. Никольского, Мусоргский начал писать оперу по трагедии Пушкина «Борис Годунов».

¹ Н. Н. Римская-Корсакова (Пургольд), Мои воспоминания о Даргомыжском, журн. «Музыка», 1913 г., № 116.



VI

«БОРИС ГОДУНОВ»

Комедия о настоящей беде Московскому государству, о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве», как назвал Пушкин свою историческую трагедию-хронику, была давно знакома Мусоргскому; он читал ее не раз и восхищался ею, как и другими произведениями великого поэта. Но только теперь, когда Никольский предложил ему ее как сюжет для музыкально-драматического произведения, он внезапно открыл в ней огромный и совсем особенный внутренний смысл и прочел ее новыми глазами. Он понял, что именно это произведение необыкновенно полно и всесторонне отвечает всем тем требованиям, которые он предъявлял к сюжету.

«Борис Годунов» был задуман и написан Пушкиным в ссылке, в селе Михайловском, в 1824—25 г. Трагедия, по мысли Пушкина, должна была стать реформаторским произведением, выводящим русский театр на новый путь. Пушкин во время работы над «Борисом» много читал по вопросам театра и драматургии, перечел исторические хроники Шекспира и романы Вальтер-Скотта и большое количество исторических материалов, не считая «Истории государства российского» Карамзина, послужившей главным источником.

Трагедия Пушкина — замечательное произведение, ломающее старые каноны и правила русской ложно-классической трагедии, — слабого и ходульного слепок с французского театра XVII и XVIII вв. В «Борисе Годунове» Пушкин разрушил знаменитые единства времени и места, разделив трагедию на двадцать три сцены, быстро сменяющие одна другую; вместо тяжелого, напыщенного шестистопного александрийского стиха ввел свободные белые стихи, ввел прозаические сцены и большое внимание уделил массовым народным сценам. Все эти качества роднят «Бориса Годунова» с шекспировскими трагедиями. Родство это было не случайным — Пушкин сознательно хотел схождения с великими образцами гения мирового

театра, так как у него было твердое убеждение, что «нашему театру приличны народные законы драмы шекспировской, а не придворный обычай трагедии Расина»¹. Однако огромная роль, которую играет в трагедии Пушкина народ, одно из главных и действующих лиц в «Борисе Годунове», указывает на то, что Пушкин шел еще дальше Шекспира.

Появление «Бориса Годунова» в свет было задержано «высочайшим цензором» Пушкина — Николаем I, не позволившим печатать трагедию; он «отечески» посоветовал автору «с нужным очищением переделать комедию в историческую повесть или роман наподобие Вальтера-Скотта», чем Пушкин был глубоко возмущен. «Борис Годунов» был напечатан только лишь в 1831 г. Пушкин предполагал написать предисловие к трагедии, где бы можно было объяснить значение ее как произведения реформаторского. Предисловие не было написано, но осталось много интересных его проектов и набросков. В одном из них Пушкин писал: «Отказавшись добровольно от выгод, мне представляемых системою искусства, оправданной опытами, утвержденной привычкою, я старался заменить сей чувствительный недостаток верным изображением лиц, времени, развитием исторических характеров и событий...»² (Разрядка наша.— Н. Т.). И в другой заметке:

«Изучение Шекспира, Карамзина и старых летописей дало мне мысль облечь в драматические формы одну из самых драматических эпох новейшей истории. Несмущаемый никаким иным влиянием — Шекспиру я подражал в его вольном и широком изображении характеров, в небрежном и простом составлении типов. Карамзину следовал я в светлом развитии происшествий, в летописях старался угадать образ мыслей и язык тогдашнего времени...»³ (Разрядка наша.— Н. Т.).

Подчеркнутые нами места — верное изображение характеров и событий, стремление изобразить интереснейшую историческую эпоху, образ мыслей и язык людей того времени — характеризуют те качества пушкинской трагедии, которые привлекли Мусоргского.

Но не это было главным магнитом; было здесь еще одно чрезвычайно важное обстоятельство.

«Борис Годунов» Пушкина не просто был запрещен «высочайшей цензурой». Появившись в бурную эпоху восстания декабристов, трагедия прямо касалась современной жизни. Хотя Пушкин выбрал ее содержанием эпизод из истории начала XVII в., главная идея произведения была вполне со-

¹ А. С. Пушкин, Заметки о Борисе Годунове, VI

² А. С. Пушкин, Письмо к Н. Н. Раевскому от 30 января 1829 г.

³ А. С. Пушкин, Заметки о Борисе Годунове, VI.

звучна его современности. Центральная проблема «Бориса Годунова» — власть царя и взаимоотношения царя и народа. Этот животрепещущий вопрос был художественно разрешен Пушкиным в трагедии далеко не в пользу царей. Трагедия царя Бориса Годунова заключалась в том, что при всех своих положительных качествах он не был способен понять народное движение своей эпохи. Между царем и народом образовалась непроходимая пропасть, в которой трагически погиб царь Борис Годунов. Вывод напрашивался сам собой: такова должна быть по ходу истории судьба царей-узурпаторов и тиранов своего народа.

Есть доказательства, что Пушкин, рисуя в «Борисе Годунове» прошлое России, отразил в нем ее настоящее. В письме к Раевскому от 30 января 1829 г. он писал:

«Вот моя трагедия, так как Вы непременно этого хотите; но я требую, чтобы прежде ее чтения Вы пробежали последний том Карамзина. Она исполнена шуток и намеков, относящихся к истории того времени, как наши безделки Киева и Каменки. Надо уметь понимать их — это непременное условие»¹.

Пушкинская трагедия была слишком опасной для царя даже в печати, не говоря уже об исполнении ее на сцене, и поэтому она долго находилась под запретом.

В конце шестидесятых годов, когда Мусоргский взялся за свою оперу, центральная идея пушкинской трагедии нисколько не устарела. Проблема царской власти и народа продолжала стоять в числе самых главных и не разрешенных, и постановка и разрешение ее в новом художественном произведении имели чрезвычайно важное общественное значение. Это прекрасно сознавал и чувствовал Мусоргский, когда остановил свой выбор на «Борисе Годунове», и именно поэтому он и выбрал его.

Горячий и живой интерес Мусоргского к сюжету «Бориса Годунова» был порожден общим интересом передовых демократических художников и ученых шестидесятников к эпохе крестьянских восстаний XVII в., изображенной в трагедии. Не надо забывать, что в 60-ые годы в России самой революционной и демократической идеей была идея крестьянской революции, которую выдвигали Чернышевский и его единомышленники. Отсюда у наиболее передовых людей того времени возникло желание серьезно изучить историю массового крестьянского движения и народных восстаний в прошлом России, чтобы «перекинуть от них мостик» к своей современности. Из

¹ Письмо Пушкина к Н. А. Раевскому от 30 января 1829 г.

В селе Каменка Киевской губ. находился один из политических центров декабристов. Пушкин жил несколько месяцев в Каменке, встречаясь там с декабристами. В разговорах очень большое место занимал вопрос о царской власти и взаимоотношений царя и народа.

всех работ такого типа, посвященных крестьянским движениям XVII в., особенно выделялись замечательные работы Костомарова, историка, изучавшего народные восстания при Борисе Годунове, при Лжедмитриях, восстание Разина и борьбу Богдана Хмельницкого.

Для передового художника-демократа, каким был Мусоргский, сюжет «Бориса Годунова» представлял колоссальные возможности.

Как и Пушкин, Мусоргский подходил к историческому сюжету не как к изображению давно прошедших событий, но как к сюжету живому и значительному для его современности. Несколькими годами позже в одном из писем к В. В. Стасову по поводу «Хованщины» Мусоргский написал слова, прямо перекликающиеся с цитированным письмом Пушкина: «Прошедшее в настоящем — вот моя задача»¹.

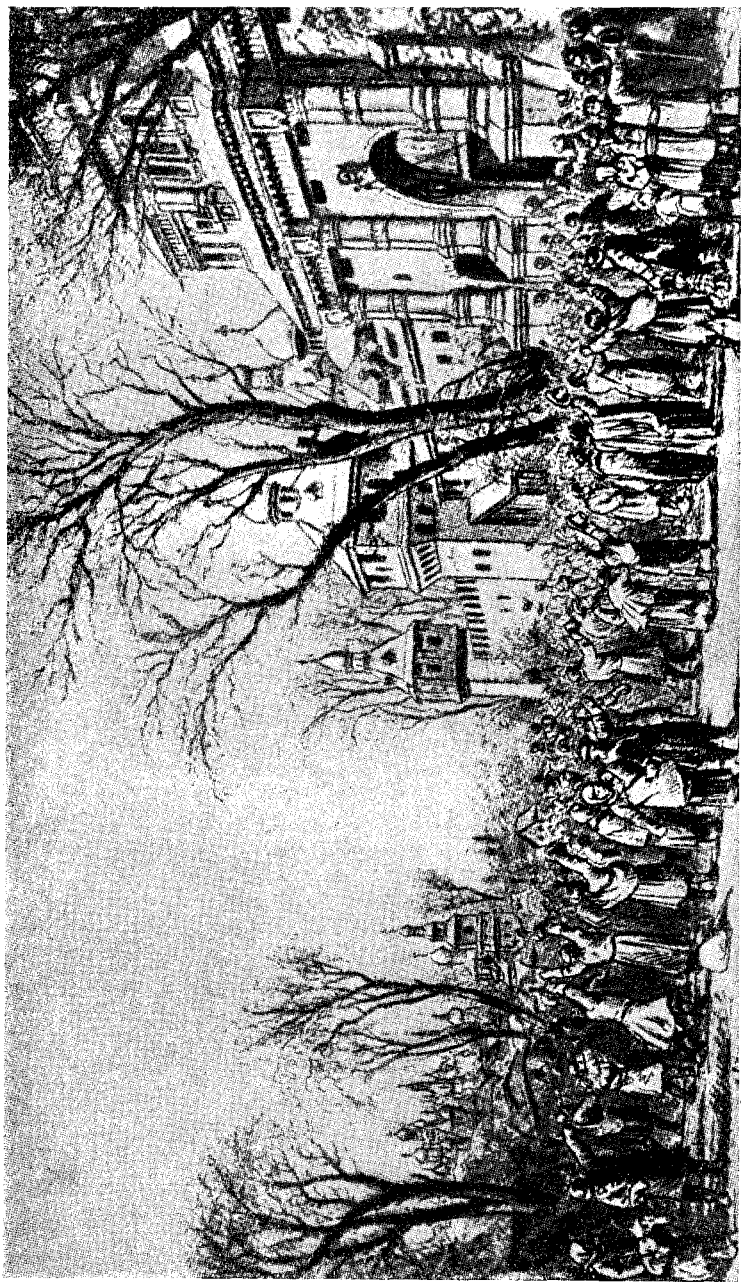
Трагедия Пушкина представляла собой благодарнейший сюжет для оперы. Уже упоминалось о том, что характерной особенностью русских композиторов, начиная с Глинки, было то, что они выбирали для своих исторических опер сюжеты из эпохи народных восстаний, национально-освободительных войн, больших общественных переворотов и т. п. Начало XVII в. для России было временем общественных бурь и потрясений. Глинка в своей гениальной опере «Иван Сусанин» воссоздал именно эту эпоху массовых крестьянских движений, народных восстаний и освободительной войны против поляков. Мысль воскресить в музыкальной драме жизнь того бурного времени, когда народ — страшная и грозная сила — зашевелился и восстал против своих угнетателей, неотразимо привлекла Мусоргского. Возможность вывести в своем произведении одним из главных действующих лиц могучий народ, восставший против царя, глубоко затронула и зажгла творческое вдохновение художника-демократа.

Но кроме народа, эпохи и самих событий восстания, Мусоргский был пленен центральным образом трагедии: царем-преступником Борисом Годуновым.

Мы уже неоднократно отмечали склонность Мусоргского к значительным сюжетам, к глубоким идейно насыщенным темам и монументальным трагическим образам. В трагедии Пушкина Мусоргский увидел именно такую идею, такого героя, такой сюжет.

Интересно то, что идея и сюжет «Бориса Годунова» в какой-то мере напоминают сюжет юношеского произведения Мусоргского — «Царь Эдип». В трагедии Софокла так же выведен царь-преступник и народные бедствия. Народ страдает так же потому, что царь осквернен ужасным грехом. В «Бо-

¹ Письмо к В. В. Стасову от 16 и 22 июня 1872 г.



Сцена у Новодевичьего монастыря

Декорация М. А. Шишкова. Первая постановка оперы «Борис Годунов» в Петербурге, 1874 г.

рисе Годунове» тема преступления и народных бедствий, конечно, преломлена совсем по-другому, но все же существует сходство в сюжетах двух великих трагедий.

Работа над «Борисом» была начата Мусоргским в октябре 1868 г. Несмотря на службу в Лесном департаменте, отнимавшую много драгоценного времени, он работал так интенсивно, с таким творческим подъемом и вдохновением, что в мае следующего года опера была закончена в клавише. Инструментовка заняла вторую половину 1869 г. и к новому 1870 г. была готова партитура. Либретто Мусоргский писал, как всегда, сам. Окруженный дружескими заботами Опочининых, у которых он проживал, постоянно общаясь с товарищами, Мусоргский жил тогда счастливой, полной жизнью. Он горел в творческом огне, и сочинение музыки шло очень быстро. Впоследствии, характеризуя это время, Мусоргский писал:

«Я жил «Борисом», в «Борисе» и в мозгах моих прожитое время в «Борисе» отмечено дорогими метками, неизгладимыми»¹.

Творческое горение, полный расцвет гения Мусоргского создали одно из величайших произведений русской музыки.

Партитура оперы, оконченная к 1870 г., делилась на четыре части и семь картин следующего содержания:

Часть I. Картина 1. Двор Новодевичьего монастыря. Народ просит Бориса Годунова на царство. Картина 2. Внутренность московского Кремля. Венчание Бориса на царство.

Часть II. Картина 1. Келья Чудова монастыря. Инок Григорий Отрепьев задумывает самозванство. Картина 2. Корчма на литовской границе. Самозванец убегает в Польшу.

Часть III. Картина 1. Царский терем в Кремле. Борис Годунов с детьми. Разговор с Шуйским. Первые известия о самозванце. Угрызения совести.

Часть IV. Картина 1. Площадь у собора Василия Блаженного. Разговор юродивого с Борисом. Народное недовольство. Картина 2. Боярская дума. Смерть Бориса Годунова.

Мусоргский был глубоко удовлетворен своей оперой, да и друзьям она очень нравилась, хотя ими были высказаны и различные возражения. Даргомыжский, скончавшийся в январе 1869 г., знал первые сцены «Бориса» и искренно восхищался ими, говоря, что Мусоргский в смысле жизненности и правдивости идет еще дальше него. В процессе создания оперы отдельные готовые сцены исполнялись в кружке, у Даргомыжского, Шестаковой, Пургольд. Мусоргский показывал свою музыку, исполняя ее с необыкновенным огнем и выра-

¹ Письмо к В. В. Стасову от 15 июля 1872 г.

зительностью; женские партии пела А. Н. Пургольд. Музыка оперы производила всегда сильное впечатление на товарищеско-композиторов, но драматургическая сторона вызывала споры. Прежде всех восстал В. В. Стасов, упрекая Мусоргского за то, что он сузил трагедию Пушкина до личной драмы царя Бориса. Другие товарищи также советовали расширить оперу и ввести польский акт.

Но Мусоргский спорил и не соглашался; он чувствовал, что произведение его не требует поправок, что его драматургия внутренне оправдана, что оно прекрасно раскрывает идею, содержание и характеры. Никакие доводы друзей не действовали; это даже раздосадовало Стасова. «Мусоргский уперся со своим «Борисом», — писал он Балакиреву. — Хорошо, говорит, да и только, хоть кол на голове теши»¹.

«Борис» заинтересовал товарищей и о нем постоянно спорили. Исключение составлял только Балакирев. Он переживал очень тяжелое время. Счастливая полоса в его жизни кончилась. Уже после проведенного им первого симфонического сезона усилились интриги «немецкой» партии, стремившейся сместить его с поста главного дирижера РМО. Но это не удалось, несмотря на различные грязные и недостойные способы², которые были употреблены. Балакирев работал в РМО и следующий сезон. Репертуарная политика, проводимая им, все более и более возмущала консервативные круги во главе с великой княгиней Еленой Павловной. Наконец в 1869 г. им удалось сломить «врага». Балакирев должен был уступить свое место посредственному немецкому дирижеру и уйти из РМО. Дела Бесплатной школы были тоже неважны; материальное положение школы, оставшейся без средств, без помещения, было тяжелое. Сам Балакирев терпел большую нужду и должен был давать уроки.

Крушение надежд, усталость и творческие разочарования постепенно сломили эту сильную и могучую натуру. Ко всем материальным невзгодам прибавилось еще и горькое сознание, что «птенцы его гнезда» выросли, научились хорошо летать и больше не нуждаются в нем. Нервный и впечатлительный Балакирев все преувеличивал. Друзья попрежнему любили и уважали его, но он замкнулся в себе и стал отдаляться от кружка, к великому огорчению товарищей. Он почти перестал интересоваться творчеством своих бывших питомцев и стал относиться к нему равнодушно. Процесс отчуждения Балакирева продолжался в течение нескольких лет и закончился в 1874 г. полным уходом от музыкально-общественной жизни. Гениально одаренный музыкант, признанный вождь и

¹ Письмо В. В. Стасова к М. А. Балакиреву от 1869 г.

² Например, письмо, посланное Берлиозу с просьбой дать отрицательный отзыв о Балакиреве, на которое Берлиоз не стал отвечать, и т. п.

руководитель молодых композиторов-новаторов поступил на службу в качестве рядового мелкого чиновника в Правление варшавской железной дороги. Немая, но потрясающая трагедия!

Год окончания Мусоргским «Бориса Годунова» был очень тяжелым для Балакирева. Он уже проявлял первые признаки своего трагического перерождения, выразившиеся в странном суеверии, нервной раздражительности и возбуждении. Он отнесся к новой опере пренебрежительно и невнимательно. Это оскорбило и огорчило Мусоргского, продолжавшего крепко любить старого друга, но боготворившего свое детище. «Борис» в то время составлял для него все.

Судьба только что законченной оперы еще не была определена. Мусоргский рассчитывал устроить ее на сцену Мариинского театра. Осенью 1870 г. он показал оперу комитету капельмейстеров и дирижеров театра, который, по заведенному порядку, должен был высказать свое мнение и передать его дирекции; последняя окончательно решала вопрос о постановке. Комитет, который слушал «Бориса», состоял из лиц, мало понимающих в музыке, хотя и музыкантов; среди членов комитета был только один серьезный и образованный музыкант, Э. Ф. Направник, да и тот не очень-то одобрительно относился к музыке балакиревского кружка.

Решение комитета о постановке оперы Мусоргского было вынесено только 10 февраля 1871 г. Опера была забракована и партитура возвращена Мусоргскому. Позорнейший факт в истории русского музыкального театра! Причиной отклонения оперы было выставлено преобладание ансамблей над сольными номерами и отсутствие большой, женской роли. Но в действительности Комитет был поражен и возмущен самой музыкой — ее дерзкой новизной, необычайной силой выражения, что в связи с «подозрительным» содержанием наводило на мысль о какой-то революционности. Отказ в постановке «Бориса Годунова» сильно подействовал на Мусоргского; это было первое очень серьезное и большое потрясение, за которым быстро последовали и другие.

Стасов и другие товарищи с новой силой напали на Мусоргского и стали уговаривать его переделать «Бориса», расширить оперу и включить в нее польский акт. Окорбленный и огорченный отказом комитета, композитор, продолжавший считать «Бориса» удачнейшим своим произведением, согласился на этот раз с ними и принялся за переработку оперы. Желание видеть ее на сцене и убеждение, что это необходимо для общего дела заставили его снова взяться за окончательную партитуру. Кое-что было у него уже набросано, но потом выключено из первоначальной редакции оперы. Теперь эти наброски составили основу польского акта. Подъем духа и твор-

ческое горение, в котором находился Мусоргский во время работы над первой редакцией, еще не оставили его. Он работал с увлечением и так быстро, что к весне 1872 г. была готова новая партитура. Теперь опера имела пять актов или четыре акта с большим прологом — всего девять картин.

Пролог. Картина 1. Новодевичий монастырь. Картина 2. Венчание Бориса на царство.

I акт. Картина 1. Келья в Чудовом монастыре. Картина 2. Сцена в корчме.

II акт. Картина 1. Сцена в царском тереме.

III акт. Картина 1. Уборная Марины Мнишек. Иезуит склоняет Марину действовать в пользу Польши через влюбленного в нее самозванца. Картина 2. Сцена в саду, у фонтана. Любовная сцена Марины и самозванца.

IV акт. Картина 1. Боярская дума. Смерть Бориса. Картина 2. Лесная прогалина под Кромами. Народное восстание.

Хотя работа над второй редакцией «Бориса Годунова» была вынужденной, — Мусоргский взялся за переделку своей оперы не потому, что был неудовлетворен ею, а потому, что от переделки зависела ее постановка, — она была выполнена с творческим вдохновением. В сущности вторая редакция оперы была развитием и расширением главной идеи оперы и не может считаться худшей, по сравнению с первой.

Мусоргский с увлечением сообщает в письмах к друзьям о той или иной подробности новой редакции. Он с головой погрузился в творчество.

«Иезуит не дал спать две ночи сряду, — это хорошо, я это люблю, т. е. люблю, когда так сочиняется»¹, — пишет он в одном из писем к Стасову, сообщая о работе над первой картиной польского акта. Он снова увлечен эпохой, погружен в исторические источники, вычитывает в истории Карамзина новые интересные подробности быта того времени и включает их в оперу. Так были написаны рассказ царевича Федора о погугае, сцена часов с курантами, игра в хлест и т. п.

Самым замечательным нововведением была сцена под Кромами, которая должна была заканчивать оперу в новой редакции. Такая перепланировка давала всей опере совершенно иное освещение и подчеркивала ее революционно-бунтарское содержание. Мысль о подобном изменении конца оперы была подсказана композитору В. В. Никольским, к величайшему огорчению В. В. Стасова, который долго досадовал, что не он, а другой человек, посоветовал Мусоргскому такое замечательное окончание оперы.

Во второй редакции «Бориса Годунова» Мусоргский ис-

¹ Письмо к В. В. Стасову от 18 апреля 1871 г.

пользовал довольно много материалов из своей неоконченной оперы «Саламбо» и музыки к «Эдипу». Так, например, молитва Саламбо о сохранении родины от врагов была использована в молитве умирающего Бориса, страстные любовные речитативы ливийца Мато перешли в любовные фразы самозванца в сцене у фонтана; торжественное славление Молоха превратилось в славление Дмитрия-самозванца при въезде в Кромь; смертный приговор Мато — в смертный приговор Самозванцу, произносимый Боярской думой в предпоследней сцене.

Мы выделили приведенные слова для того, чтобы доказать несостоятельность обвинения Мусоргского в механическом перенесении целых кусков музыки из одной оперы в другую, отличающуюся по характеру и колориту. Присмотревшись внимательно к заимствованиям, мы увидим, что основная их сущность не изменилась, так как молитва осталась молитвой, любовные фразы — любовными фразами и т. д. Что же касается деталей и частных в заимствованной музыке, то они были коренным образом переделаны. Старый материал был заново переработан, расширен, углублен в соответствии с требованиями нового сюжета.

В течение работы над второй редакцией оперы новые сцены и переделки немедленно демонстрировались на собраниях кружка. Нововведения встречались общим одобрением; особенно нравились сцена у фонтана, новое ариозо Бориса, заменившее прежний монолог, и рассказ Федора о попугае. Новая редакция имела успех гораздо больший, чем первая. Бородин был в восторге от нового «Бориса» и писал жене:

«Как теперь хорош «Борис». Просто великолепен. Я уверен, что он будет иметь успех, если будет поставлен. Замечательно, что на не музыкантов «Борис» положительно действует сильнее «Псковитянки», чего я совсем не ожидал...»¹

И в другом письме к ней же: «...В пятницу у Пургольд исполняли «Бориса» всего, кроме последнего действия. Прелесть! Какое разнообразие! Какие контрасты! Как все теперь округлено и мотивировано. Мне очень понравилось. Как опера «Борис» по моему мнению сильнее «Псковитянки», хотя последняя более богата чисто музыкальными красотами...»²

Другие члены кружка также не скупились на восторженные похвалы. Кое-какие фрагменты «Бориса» исполнялись в концертах. В феврале 1872 г. в концерте РМО под управлением

¹ А. П. Бородин, Письма. Письмо к Е. С. Бородинной от 24—25 октября 1871 г.

«Псковитянка» — опера Римского-Корсакова, которую он сочинял в те годы.

² А. П. Бородин, Письма. Письмо к Е. С. Бородинной от 12 ноября 1871 г.

Направника был исполнен финал первого действия; несколькими месяцами позже Балакирев, еще стоявший во главе БМШ, исполнил полонез из третьего акта на одном из концертов школы, хотя и к новой редакции «Бориса» относился холодно и равнодушно.

Наиболее дружеские отношения в то время у Мусоргского были с Н. А. Римским-Корсаковым. Они даже поселились с осени 1871 г. вместе в одной комнате. Римский-Корсаков писал свою «Псковитянку», оперу близкую по духу «Борису Годунову». Мусоргский сочувственно относился к работе друга и во многом помогал ему: советовал, отыскивал тексты песен, сам сочинял тексты и т. п.

Совместное житье двух молодых композиторов было полезно для них обоих. Оба переживали период большого творческого роста. По свидетельству Бородина, они «были диаметрально противоположны по музыкальным достоинствам и приемам: один как бы служил дополнением другому и влияние их друг на друга вышло самое полезное»¹.

Римский-Корсаков потом с удовольствием вспоминал это время молодости и кипучих надежд. В его жизни как раз тогда произошла очень важная перемена. Летом 1871 г. директор Петербургской консерватории пригласил его в качестве профессора сочинения и инструментовки и руководителя оркестрового класса в консерваторию. Приглашение одного из балакиревцев в консерваторию было «смелым» шагом для дирекции. Римский-Корсаков, подумав, принял предложение. С большой радостью вышел он в отставку. В первый год своей педагогической деятельности он и поселился в одной комнате с Мусоргским.

«Наше житье с Модестом,— пишет Римский-Корсаков в «Летописи»,— было, я полагаю, единственным примером совместного житья двух композиторов. Как мы могли друг другу не мешать? А вот как. С утра часов до 12 роялем пользовался 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»...²

¹ А. П. Бородин, Письмо к Е. С. Бородину от 24—25 октября 1871 г.

² Н. А. Римский-Корсаков, Летопись, стр. 110.

Так интенсивно и плодотворно шла жизнь двух друзей во время создания их гениальных творений.

«Борис Годунов» может быть назван вершиной всей творческой деятельности Мусоргского, лучшим его произведением и величайшим созданием русского музыкального театра. В «Борисе» замечательный гений Мусоргского развернулся во всю ширь и мощь.

Яркое цветение гения Мусоргского подтверждается каждым тактом партитуры. Могучее дарование Мусоргского, получив достойный сюжет и тему, глубоко захватившую все его существо, развернулось с необыкновенной силой и размахом. Многие страницы «Бориса Годунова» достигают вершин трагизма, еще не встречавшихся до него в русской музыке; другие поражают полнотой и силой в изображении конкретной живой жизни. Совершенная декламационная сторона мелодии, выразительнейшие обороты в вокальных партиях, проникновение в самую сущность народной музыки, замечательные народные песенные темы, оригинальная и свежая гармония, всегда драматически выразительная, выпуклая и характерная оркестровка, глубокое взаимное проникновение вокальной и симфонической стороны оперы и многие другие достоинства делают оперу истинным сокровищем мирового музыкального театра.

Мусоргскому часто предъявляли обвинение в том, что он якобы искажил Пушкина, посягнув на великое произведение великого поэта, испортил его. Этот «воплъ в защиту Пушкина» раздался сейчас же после обнародования оперы и не умолк, как это ни странно, и до нашего времени. И несмотря на то, что кричали об этом люди, среди которых были действительные поклонники Пушкина, а не только враги Мусоргского, это обвинение было самым несправедливым и ложным из всех обвинений, возводившихся на него. Оно показало только то, что люди эти ничего не поняли или не хотели понять в опере Мусоргского, как до того ничего не понимали в трагедии Пушкина.

Огромное значение «Бориса Годунова» заключается именно в том, что Мусоргский с гениальной прозорливостью понял истинный смысл пушкинской трагедии и раскрыл его в своей музыкальной драме. А музыка его смело может быть названа равной пушкинским стихам. Мы уже говорили о причинах, побудивших Мусоргского выбрать трагедию Пушкина сюжетом для своей музыкальной драмы, подчеркнув, что идея трагедии — конфликт между царем-самодержцем и народом, идея крестьянского восстания — стала основой также и оперы Мусоргского. Но, как у Пушкина, так и Мусоргского, трагическое столкновение двух сил усложнено внутренней душевной драмой царя Бориса трагедией совести. Основная идея в опере Мусоргского таким образом совпадает с идеей трагедии



Б. Корсов, первый исполнитель роли Бориса Годунова
Большой театр, 1888 г.

Пушкина, но, конечно, у него кое-что выделено и освещено несколько иначе, ввиду специфики оперного жанра.

В трагедии Пушкина заложено глубоко в самом основании противопоставление: царь — народ, и именно оно развивает трагедию и движет ее.

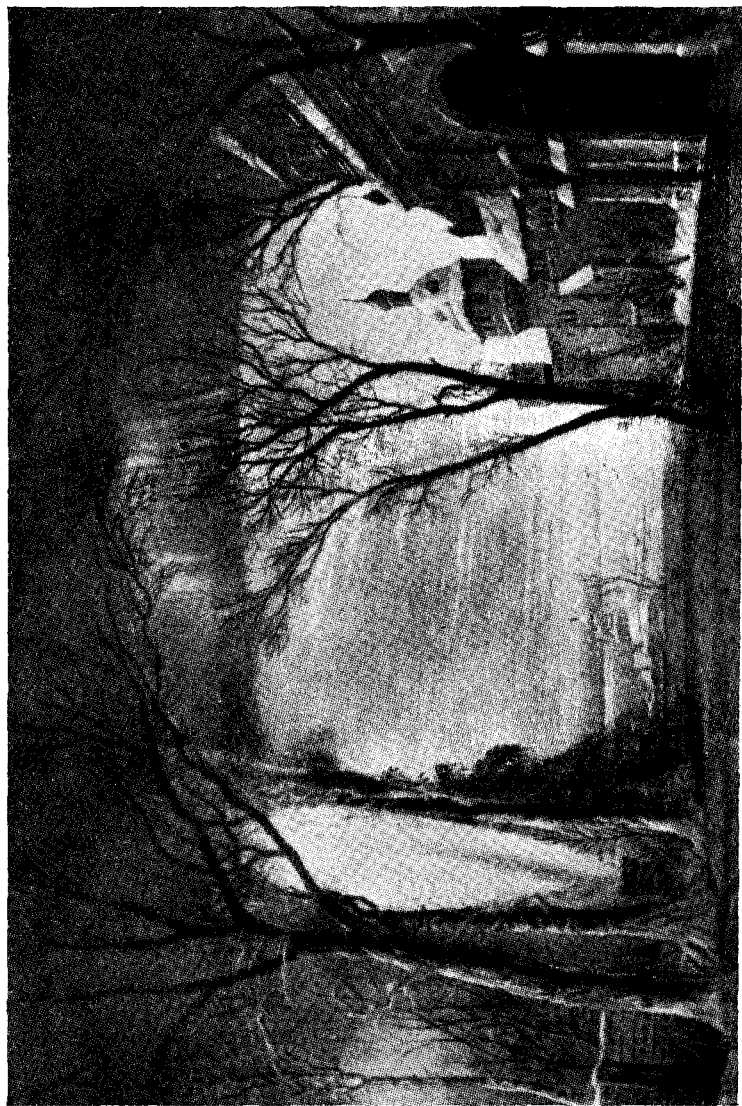
В своих заметках «О драме» Пушкин ясно сформулировал мысль, положенную в основу его трагедии: «Что развивается в трагедии? Какая цель ее? — Человек и народ — судьба человеческая и судьба народная»¹, т. е. идея трагедии должна сочетать общественные противоречия с личными.

Вот что надо было видеть и прочитать в трагедии Пушкина; но многие прошли мимо главной идеи ее, видя в ней только историческую хронику в драматической форме. Величайшая заслуга Мусоргского была в том, что он увидел и почувствовал зерно трагедии и дал ему широкое развитие в своей гениальной опере. Естественно, что специфика музыкального театра с требованием больших форм вызвала значительную переделку конструкции пушкинской трагедии с ее короткими сценами, двадцать три раза сменяющими одна другую. Мусоргскому пришлось многим пожертвовать. Он совершенно не использовал целых двенадцать сцен и в остальных сценах многое опустил. Девять картин окончательной редакции оперы имеют новый драматургический план, новую композицию, по сравнению с трагедией. Частично пушкинские сцены соединены вместе, т. е. укрупнены, частично изменены. Полностью вошли лишь сцена в келье и сцена в корчме и отчасти сцена у собора Василия Блаженного (в первой редакции). В этих сценах сохранен почти целиком текст Пушкина, в остальных много текста сочинено композитором и многое переделано из текста Пушкина.

Исключены некоторые действующие лица, например, патриарх Иов, игумен Чудова монастыря, князь Воротынский, Семен Годунов, Вишневецкий, Мнишек, Басманов, Гаврила Пушкин и др.

«Борис Годунов» Пушкина — одновременно и величайшая трагедия и историческая хроника, дающая очень широкий показ эпохи; Пушкин не только показал события и не только воспроизвел быт и весь уклад жизни того времени, но вывел могущественные и сильные исторические характеры. Все эти качества перешли в оперу Мусоргского. Мусоргский раскрыл и развил истинную сущность пушкинского произведения тем, что сконцентрировал и обострил основные противоречия трагедии, развил роль двух противостоящих сил: царя и народа, подчеркнул и обнажил поли-

¹ А. С. Пушкин, О драме.



Эскиз декорации к первой картине оперы «Борис Годунов».
Художник К. Ф. Вальд, Большой театр, 1888 г.

тическое содержание трагедии. И все это было сделано исключительно средствами музыканта-драматурга.

Уже в первых сценах Мусоргский показывает народ как массу, враждебную по отношению к Борису. Он подчеркивает равнодушие народа к происходящему избранию царя и показывает, что избрание царя происходит из-под палки. У Пушкина только один намек — живая сценка разговора двух людей из народа.

— О чем там плачут?

— А как нам знать? То ведают бояре,

Не нам чета.

Мусоргский берет драматургический мотив равнодушия народа как главный для первой сцены и на нем строит всю сцену. Вторая картина — также народная сцена. Народ так же равнодушен, как и в первой сцене; официально и холодно славят нового царя. Здесь же первое появление Бориса. У Пушкина спокойное, полное достоинства обращение Бориса к боярам. Мы еще не видим в Борисе будущего героя трагедии. Мусоргский резко обостряет психологический момент. Первый выход Бориса уже сразу создает образ трагической и сильной личности, человека, мучимого внутренним, душевным разладом.

Две следующие сцены, составляющие первый акт, — в келье и в корчме — целиком совпадают с пушкинскими.

Во втором акте (в царском тереме) раскрывается полностью образ царя Бориса. Личная, душевная трагедия Бориса у Пушкина дана в органичной связи с общественно-политической драмой, образуя как бы две тесно переплетенные нити. Борис Годунов полно представлен в трагедии как царь и политический деятель. Пушкин подчеркнул, что Борис, обладая многими положительными качествами, и искренно желая счастья своим подданным, все же был осужден на ненависть и вражду масс. Пушкин делает ударение именно на трагедии политического деятеля.

Мусоргский подчеркнул трагедию совести своей музыкой. У Мусоргского противопоставлены царь-преступник и народ. Политическая драма рельефнее отделена от личной. Такая разграниченность может быть дает большую яркость, но несколько уменьшает единство всей драматургической композиции.

Это особенно сказывается во втором акте оперы, хотя в первоначальной редакции Мусоргский создал образ царя близким к пушкинскому образу. Монолог «Достиг я высшей власти» почти целиком сохранял пушкинский текст и выдвигал Бориса как политического деятеля, страдающего от своей непопулярности и объясняющего ее своим преступлением. Во второй редакции Мусоргский значительно переделал весь вто-

рей акт в связи с требованиями оперного театра. Монолог Бориса был заменен новым, более эффектным с точки зрения обычной оперной сцены; пушкинский текст был заменен собственным. Основное внимание композитор уделил мукам совести Бориса, его раскаянию и страданиям из-за совершенного преступления. Суровый, монументальный образ был смягчен и романтизирован, но и несколько упрощен.

Мусоргский, связанный спецификой оперного театра, вынужден был выбросить много интересных сцен трагедии, относящихся главным образом к самозванцу и рисующих всю политическую основу похода на Москву, за «отцовским веянием и престолом». В трагедии Пушкина, в результате целого ряда живых сцен, мы можем видеть, как зарождается и развивается польский план захвата России. Мусоргский объединил все польские сцены в двух картинах третьего акта и сосредоточил все их политическое содержание в образе, речах и поведении иезуита Рангони, исторического лица, игравшего важную роль в высших польских кругах того времени, но не выведенного Пушкиным. Мусоргский столкнул вместе и резко сопоставил в польском акте политическую и любовную интригу, показав, что всеми действиями Марины Мнишек управляют папы и иезуит, в руках которых влюбленный самозванец оказывается жалкой марионеткой.

Последний акт оперы состоит из двух картин: боярской думы (смерть Бориса) и народного восстания под Кромами. В первой картине соединено несколько пушкинских сцен. Мусоргский и здесь обострил трагический конфликт. Борис выведен в этой сцене как уже совершенно больной, полубезумный человек. Рассказ об исцелении слепого на могиле царевича Дмитрия, составляющий у Пушкина отдельную сцену, перенесен Мусоргским в сцену смерти Бориса. Именно этот рассказ и стал толчком к последнему смертельному припадку Бориса.

В последней картине оперы Мусоргский создал то, что по цензурным условиям не мог прямо ввести в свою трагедию Пушкин, но что все время чувствуется во всей второй части его трагедии, что страшно надвигается на преступного царя, — безудержное, стихийное народное восстание.

Сцена под Кромами — единственная в своем роде во всей оперной литературе. Никогда — ни до Мусоргского, ни после него — не была создана такая потрясающая по драматизму, силе и правдивости картина народного восстания. Закончив оперу этой сценой, Мусоргский подчеркнул революционное содержание своего произведения. Эта сцена отсутствовала в первой редакции.

Вторая редакция оперы безусловно полнее и совершеннее первой; она дает прекрасное, живое изображение эпохи сти-

хийного народного восстания, политической борьбы в России и Польше. И при всем этом трагедия личности дана широко и полно. В смысле широты и глубины в обрисовке характеров и эпохи, воплощения исторических событий в развернутом трагическом действии вторая редакция намного превышает первую и показывает Мусоргского как гениального музыканта-драматурга.

Основной принцип драматургического построения оперы заключается в чередовании трех главных драматургических тем, зависящих друг от друга: личной душевной драмы Бориса, восстания народа и политической интриги самозванца. Они развиваются напряженно и интенсивно по резко восходящей линии. Душевный разлад Бориса Годунова все усиливается и кончается его смертью; народ от тупого равнодушия, пассивности, забитости переходит к недовольству, а потом и к открытому восстанию; драматургическая линия самозванца раскрывается в нескольких картинах: она идет от замысла овладения престолом к приведению его в исполнение, вершина этой линии — торжественный въезд самозванца в Кромы. Благодаря живому переплетению трех главных драматургических линий, получилась насыщенная музыкальная драма, полная ярких контрастов, ярких образов, многолика и многообразная и в то же время сконцентрированная вокруг центральной идеи: взаимоотношения царя и народа. Восстание против Бориса Годунова показано очень широко. К концу оперы Бориса, против которого восстал народ, окружают только враги: бояре во главе с Шуйским, для которых Борис ненавистный выскочка; самозванец, для которого свержение Бориса есть залог удачи его авантюры; польские паны — враги Бориса, враги русского народа, землю которого они хотели захватить. Возле Бориса остаются лишь его дети, разделяющие с ним его трагическую судьбу.

Гениальная ремарка в конце трагедии Пушкина, — когда на предложение Мосальского после убийства юного Федора Годунова — «Кричите, да здравствует царь Дмитрий Иванович!» — «Народ безмолвствует» показывает истинный смысл восстания против Бориса Годунова как восстания против царской власти вообще. Мусоргский закончил свою оперу пророчеством юродивого, предсказывающего горе и печаль народу, которым композитор подчеркнул идею произведения: столкновение двух главных антагонистических сил — царской власти и народа, безотносительно к личности Бориса Годунова. Смерть Бориса и воцарение Дмитрия не облегчат тяжелого положения народа, так как причины его лежат в самом существовании царской власти.

Опера Мусоргского, как и ее литературный источник, дает почти шекспировскую ширину и полноту в показе характеров

и эпохи. «Борис Годунов» — первая русская опера, в которой трагическое сочетается с комическим, в которой наряду с грандиозным образом преступного царя выведены комические фигуры пьяниц-монахов, приставов и др. Как в действительности чередуется великое и смешное, так оно чередуется и в «Борисе Годунове», оставляя впечатление живой, пестрой и многообразной жизни.

На первый план выступают яркие и многогранные характеры действующих лиц. Музыка создает незабываемые образы, сильные и глубокие. В центре стоит образ Бориса, рельефный и мощный, величественный и мрачный. Музыка, которой обрисован Борис, проникнута сильным драматизмом, порой доходящим до истинного трагизма. Уже первое появление Бориса во второй картине — сцене венчания на царство — показывает его внутреннюю трагедию. Тяжелые предчувствия томят его. Мрачно и печально, зловеще сосредоточенно звучит его первая тема, врываясь, как контраст, в веселый шум славящего хора, звон колоколов и всю праздничную суматоху:

4 БОРИС

Скрбят ду. ша! Какой-то страхе.

воль. ный! Зло. ве щим пред чув ствием ско. вал мне сер. дце.

Впоследствии, в дальнейшем течении оперы, Мусоргский неоднократно возвращается к этому музыкальному образу, связывая его с предчувствиями и душевными страданиями царя.

Образ Бориса раскрывается с наибольшей полнотой и силой во втором акте оперы. Все самое основное и существенное

в музыке этого акта посвящено именно ему. Известно из истории, что царь Борис Годунов был очень хорошим семьянином, любящим и заботливым отцом. Таким и представлен он в трагедии и опере. Борис беседует с сыном и дочерью. Как нежно, мягко, какой чистой лирикой звучит его обращение к дочери:

Б БОРИС

Дитя мое! Моя голубка! Везде дойду, тепло, след-
 ру. галамивсветли-це. Рассей свой ум от дум тяжелых

На душе царя тяжело, он с грустью думает о смерти. Печальная и величественно трагическая музыка раскрывает его мрачные думы (прим. № 6). В сцене смерти царя эта тема появляется вновь.

Истинно трагической высоты достигает музыка в знаменитом монологе «Достиг я высшей власти». Мы уже говорили о разнице в музыке монологов двух редакций. Во второй редакции главная тема монолога — страдания раскаявшегося преступника, душевные муки которого доходят до кошмара.

Б БОРИС

Когда-ни . будь и ско-ро может быть, те-бе—

все в то царство до-станет-ся У чась, дитя!

В монолог впервые появляются два очень значительных музыкальных образа — широкая, проникнутая горячим чувством тема Бориса мудрого правителя, заботящегося о подданных (прим. № 7), и вторая — тема кошмара: неясное колыхание, дрожащее призрачное тремоло (прим. № 8). Следующий за монологом разговор царя с Шуйским еще более усиливает душевный разлад Бориса и доводит его до иступления. Акт заканчивается полубезумным бредом царя; играют часы с курантами, фигурки в часах движутся, Борису чудится призрак убитого ребенка; заклиная его, он в полном изнеможении падает на пол. Музыка с поразительной силой дает ощущение ужаса, волнения и душевных страданий Бориса.

7 БОРИС (спокойно)

На-прасном же кудесники су-лят дни дол-гие, дни вла-сти

8 БОРИС *mf*

О . чи пы-ла . ют. стис-нув ру-чон-ки,

В девятой картине Борис вбегает на сцену, в бреду отгоняя призрак. Музыка чрезвычайно драматична. Спокойный повествовательный тон рассказа Пимена о чуде в Угличе внезапно прерывается криком царя. Прощание с сыном, последние приказания боярам, вскрики и восклицания написаны с истинно трагической силой. Борис умирает. Сцену оканчивает оркестровое заключение торжественно просветленного характера. Растет и ширится, мощно проходит во всем оркестре величественная и могучая тема — образ достойного, мудрого и благородного правителя, — звучащая как апофеоз умершего героя, который смертью искупил свою трагическую вину.

Монументальному и трагическому образу царя Бориса Годунова противопоставлен народ.

В своем посвящении клавира «Бориса Годунова» любимому кружку Мусоргский написал:

«Я разумею народ как великую личность, одушевленную единою идеею; это моя задача. Я попытался разрешить ее в опере».

Эти слова подчеркивают творческий замысел Мусоргского вывести в опере народ как одно из главных действующих лиц. Задача представить народ в период зарождения и развития стихийного массового восстания особенно привлекала демократа Мусоргского, и ее выполнение в музыке он считал делом необходимым и нужным.

Темный, голодный и забитый народ, стихийно поднявшийся против угнетателей, страшный в своем гневе, встает перед нами со страниц партитуры оперы Мусоргского. Народное восстание выделено композитором в самостоятельную драматическую тему, противопоставленную личной драме Бориса Годунова.

Во второй редакции три народные сцены (пролог и сцена под Кромами), но в нашей характеристике музыкальных образов народа в опере мы прибавим замечательную сцену у собора Василия Блаженного, не вошедшую в окончательную редакцию.

Первая картина пролога изображает народ, просящий Бориса на царство у ворот Новодевичьего монастыря. По словам летописцев, дело избрания Бориса Годунова на царство народная молва возвела в работу целой организации. Под угрозой тяжелого штрафа за сопротивление московские пристава сгоняли народ к Новодевичьему монастырю бить челом вдове-царице¹ и просить ее брата на царство. Многочисленные пристава наблюдали, чтобы народное челобитие приносилось с великим воплем и слезами. Многие, не умея плакать по приказу, мазали себе глаза слюной, чтобы не попасть под палки при-

¹ Вдова-царица Ирина Годунова, сестра Бориса и жена скончавшегося Федора Иоановича. Постриглась в монастырь после смерти мужа. Борис находился в эти дни у нее в монастыре.

Я радуюсь царю как великому человеку, душевно-
му и мудрому: Это мой царь. Я почитаю его раз-
личиями его восторг.

Вам, что дарюю собственную и сохранив великую
иногда дарю мне величайшую похвалу себя на свете,
посвящаю мои труды

М. Мусоргский

В. Лавров, 1894

Автограф Мусоргского
Посвящение клавира оперы «Борис Годунов»

ставов. Когда царица подходила к окну кельи, весь народ должен был падать ниц на землю; не успевших или не хотевших приставы пинками в шею заставляли кланяться в землю и все, поднявшись, завывали, точно волки¹.

Первая картина оперы точно соответствует этому описанию. Мусоргский, как всегда, очень внимательно относящийся к ремаркам и замечаниям по поводу самого действия, дает такое описание сцены:

«Двор Новодевичьего монастыря под Москвой, 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... Когда бояре скрываются в монастыре, народ начинает бродить по сцене. Иные, преимущественно женщины, заглядывают за ворота монастыря; другие шепчутся, почесывая затылки. Входит пристав; завидя его в монастырских воротах, народ собирается в сплошную толпу и стоит неподвижно. Женщины — склоняясь щекой на ладонь, мужчины — с шапками в руках, скрестив руки на поясе и понутив голову».

Пристав обращается к народу с грозным окриком и заставляет его вопить и молить Бориса на царство.

Народ здесь, как и во всей опере, охарактеризован замечательной музыкой, чудесными песенными темами, сочиненными композитором в духе народных русских песен. Песенная тема вступления к «Борису» — одна из самых гениальных тем в русской опере.



Это — образ забитого, подавленного и угнетенного народа. Мелодия, унылая и протяжная вначале, мало-помалу разрастается в мощный и страшный по своей силе музыкальный образ. Из искры, едва тлеющей, разгорается яркий пламя. Уже здесь предчувствуется будущая разбушевавшаяся стихия восстания. Мелодия широка и печальна, но печаль здесь лишена заунывности, она глубока и сильна; это печаль великой и сильной души, — души могучего народа. Тема вступления сочинена композитором, но в ней, как в фокусе, он как бы собрал сгусток выразительности русских протяжных народных песен.

Это короткое вступление к опере представляет собой замечательный пример сжатого, яркого и насыщенного драматиз-

¹ Эти сведения сообщает Ключевский в своей Русской истории, т. III.

мом вариационно-симфонического развития. Главная тема проходит несколько раз, с каждым вступлением все усиливая свою динамичность. При четвертом проведении (в нижних голосах оркестра, *fortissimo*) вступает новая тема, как бы желающая задержать широкое развитие главной, сковать ее; своей упорно повторяющейся ритмикой и неподвижным «топтанием» на одном месте новая тема создает впечатление оскотенелости, тяжести, тупости. Это — тема народного принуждения, гнета, который давит народ, мешая ему развернуться со всей могучей силой и размахом¹.

Столкновение двух тем, столь различных по характеру, придает особую яркость и остроту симфоническому вступлению; уже с первых страниц партитуры Мусоргский в музыке показывает столкновение двух враждебных сил: царской власти и народа.

После короткой живой сценки препирательств народа с приставом начинается хор «На кого ты нас покидаешь», протяжно заунывный, с воплями в конце, своеобразный своим свободным метрическим строением, мелодическими и гармоническими оборотами.

Живая разговорная сценка, следующая за ним, резко контрастирует с заунывным хором. Из народной массы выделяются отдельные группы и отдельные лица — прием, совершенно новый в русской опере до Мусоргского. Выступают отдельные голоса: Митюха, баба с ребенком, другая баба и т. д. Идет бойкий веселый разговор до тех пор, пока снова не появляется пристав. Хор повторяется с некоторыми изменениями. Авторская ремарка сообщает, что «народ завывает во всю мочь». Кроме того, тональность хора повышается на полтона и сам хор все время сопровождается своеобразным органым пунктом: в нижнем регистре оркестра все время проходит тема «принуждения», как бы подчеркивая истинный смысл воплей и просьб народа, произносимых из-под палки.

Кульминация сцены — выход дьяка Щелкалова и его обращение к народу — одно из лучших по музыке мест в опере. Музыка торжественно печальна и проникнута глубоким и сильным чувством. Сцена заканчивается хором калик-перехожих, агитирующих за избрание Бориса. После хора опять маленькая живая сценка: все смеются и дразнят Митюху, ничего не понявшего в песнях калик. Потом народ под окрики пристава равнодушно расходится, насмешливо бормоча про себя: «Велят завывать, завоем и в Кремле» и т. д. Снова звучит печальная и широкая тема вступления, образ подавленного, но могучего народа.

¹ Эта же тема, несколько измененная, постоянно сопровождает пристава, как бы являясь лейтмотивом этого носителя грубого принуждения.

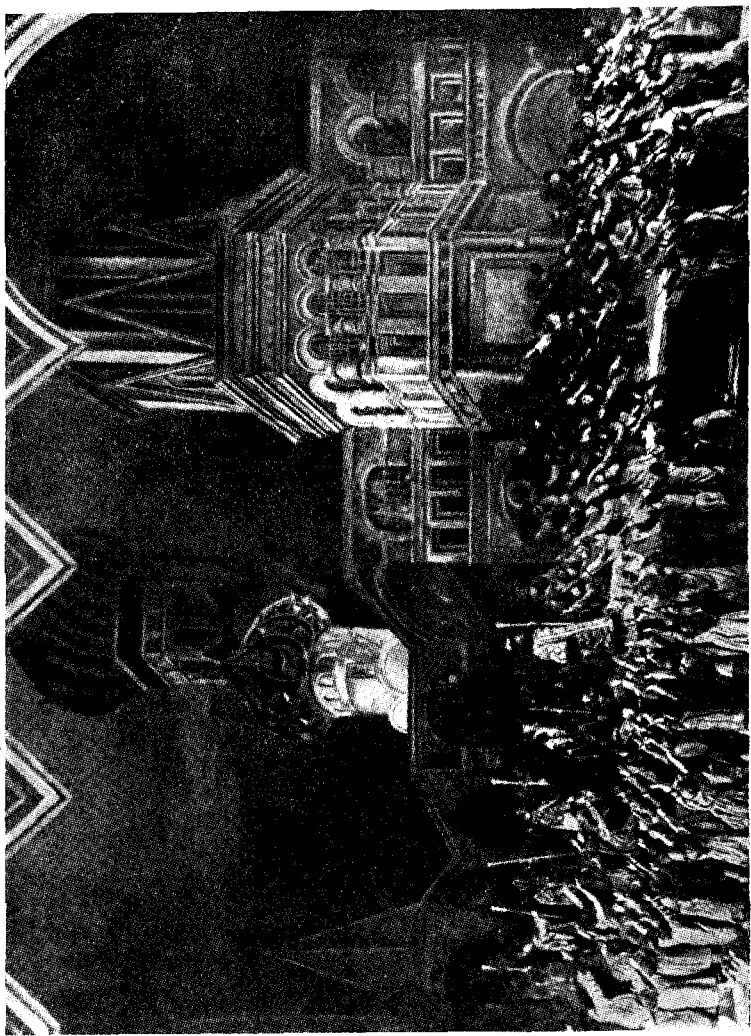
Во второй картине — в Кремле — народ официально и казенно прославляет избранного царя Бориса. Нестройным хором, ленивыми голосами запевают «Славу», выкрикивают величальные слова и т. п., а в общем остаются глубоко равнодушными¹.

В исключенной Мусоргским из второй редакции сцене у собора Василия Блаженного народ показан уже недовольным, «забродившим», близким к восстанию. При открытии занавеса «толпы обнищавшего народа бродят по сцене. Женщины сидят поодаль и в сторонке. Приставка часто мелькают в толпе»².

Оркестровое вступление построено на мрачной, сурово сосредоточенной теме, рисующей образ голодного, угнетенного народа, бродящего толпами и ждущего событий. Подобно теме вступления к опере, она ширится и растет, как огромная волна, но внезапно стихает и падает. Первая сценка — тайный разговор в народе: молодежь жадно ловит рассказы об успехах самозванца, пророчит гибель Борису; старики предостерегают от приставов. Вбегает юродивый с мальчишками. После этой выразительной сцены появляется царь. Он идет из церкви. Новый хор народа. Хор голодных, исключительно сильный по правдивости своего выражения, занимает особо выдающееся место даже среди народных хоров Мусоргского. Он начинается совсем тихо и доходит до ужасного, душераздирающего крика: «Хлеба! Хлеба!».

¹ Этот народный хор в редакции Римского-Корсакова теряет тот оттенок равнодушия и вялости, который подчеркнут автором. У Римского-Корсакова здесь мощный, сильно звучащий торжественный хор, прославляющий Бориса.

² Примечание Мусоргского к восьмой картине оперы.



Сцена у Собора Василия Блаженного
Государственный академический Большой театр, 1927 г.

Это одно из самых захватывающих и сильных мест всей оперы. Юродивый внезапно заговаривает с Борисом. Хор обрывается. Народ остается молчаливым свидетелем разговора Бориса с юродивым. Молчание Бориса в ответ на обвинения юродивого производит на народ очень сильное впечатление и в его глазах окончательно подтверждает вину преступного царя. Все в ужасе расходятся. Народ окончательно отшатнулся от царя.

В этой замечательной сцене народ показан с двух сторон: как живая масса с отдельными конкретными лицами и как единый обобщенный образ страдающего, голодного и обездоленного люда. К сожалению, Мусоргский вынужден был исключить эту сцену в окончательной редакции. Кроме ее несравненной художественной ценности, она важна как показ постепенного развития народного недовольства, переходящего затем в восстание. При постановке оперы ее следовало бы включить в оперу перед картиной в Боярской думе¹.

Драматургическую линию народного восстания завершает последняя картина оперы — сцена под Кромами, как бы венчающая всю оперу и подчеркивающая революционность ее содержания. Сцена под Кромами изображает стихийное народное восстание в самом разгаре. Картина была написана специально для второй редакции, сюда только был перенесен эпизод юродивого с мальчишками, полностью сохранивший музыку из аналогичного эпизода сцены у Василия Блаженного. Сцена под Кромами разворачивается на фоне зарева огромного пожара.

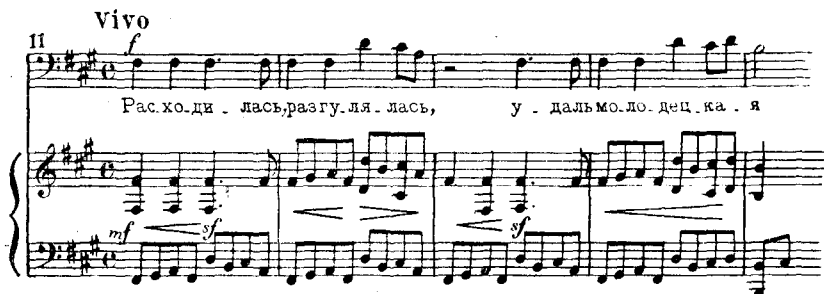
Разбушевавшаяся стихия огня и разбушевавшаяся людская стихия. Восставший народ приводит связанного воеводу, боярина Хрущева. В живой сцене, с криками и шумом, народ играет со своим пленником, насмешливо величая его. Здесь Мусоргский применил интересный и сильный художественный прием. Он взял подлинную русскую величальную песню, снабдил ее ироническим текстом и вложил в уста насмехающегося и мстящего народа.

Появляются бродяги монахи, которые произносят фанатическую проповедь против царя Бориса. После их выхода — кульминация сцены. Хор «Гайда! Расходилась, разгулялась удаль молодецкая. Пышет полымем кровь казацкая, поднималась со дна сила пододонная, поднималась силушка. Гой».

Текст к этой песне Мусоргский взял из песен вольницы, предложенных композитору писателем Д. А. Мордовцевым. Характер песни удалой, плясовой, с внезапными выкриками, лихой и неистовый. Движение все ускоряется, как буря, несутся страшные выкрики: «Смерть! Смерть!» и, как вихрь, проносится последний грозный вопль: «Смерть Борису!»

¹ В постановке оперы Большим театром в 1927 г. сцена у собора Василия Блаженного была включена, что несомненно подняло художественную ценность постановки.

Хор этот замечательно полно и ярко выражает существо стихийного народного восстания, несущего месть и смерть по-работителям. По своему мастерству хор превосходен. Темы очень широко и с большим искусством развиты: здесь Мусоргский применил буквально симфоническое по своей динамической разработке развитие основного материала. Следующие сцены — расправа с иезуитами и встреча самозванца — слабее; в их музыке нет такой стихийной силы, как в хоре «Расходилась». Вся сцена под Кромами раскрывает полностью драматургическую тему народного восстания и ярко рисует эпоху бурных войн народа с порабощателями ¹.



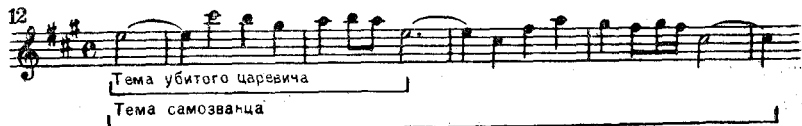
Из других образов оперы следует остановиться на самозванце, Марине Мнишек, Шуйском и др.

Образу самозванца Мусоргский уделил меньше места и внимания в своей опере, чем он занимает в трагедии Пушкина. Многие сцены, характеризующие его, отброшены и не вошли в оперу. Музыка самозванца холодновата; заметно, что сам композитор не сочувствовал своему герою-авантюристу. Романтический облик рыцаря и любовника, отважного и не лишённого обаяния юноши, каким он предстает в трагедии Пушкина, не увлек Мусоргского.

В музыке оперы тема-образ самозванца тесно связана с темой убитого царевича Дмитрия, имя которого он присвоил себе. Тема-образ убитого царевича — одна из самых важных, так как она одновременно олицетворяет роковую судьбу-мстительницу, губящую Бориса Годунова. Тема разрабатывается в сцене душевных мучений царя, во втором действии. Но в то же время она в несколько расширенном виде постоянно сопровождает и самозванца. Мусоргский использует то тот, то другой вариант в зависимости от смысла. В музыке галлюцинации

¹ Совершенно неоправданным кажется нам мнение некоторых музыковедов о якобы механической связи сцены под Кромами со всей оперой. Такое мнение показывает недостаточное понимание драматургического плана оперы, в которой развитие темы народного восстания дано на большом промежутке (от пролога к заключению). Кроме того, сцена под Кромами — естественный вывод из развития двух других драматургических тем.

Бориса всегда проходит тема царевича, а в музыке, характеризующей Григория Отрепьева, — тема самозванца.



Привлекательней всего самозванец в сцене у фонтана. Напевные страстные мелодии и изысканно-хроматические гармонии создают образ романтического мечтателя. Любовные темы самозванца, в большинстве случаев заимствованные из «Саламбо», очень красивы и выразительны.

Марина Мнишек охарактеризована Мусоргским очень ярко. Прибавив большой монолог Марины и ее сцену с иезуитом, Мусоргский подчеркнул, что Марина — тщеславная, скучающая женщина, ловкая и хитрая интриганка с довольно мелкой душой — лишь орудие ловкой политики панов. В музыке партия Марины основана на ритмах польских танцев: мазурки, краковяка и полонеза. Исключение составляет лишь мелодия любовного дуэта, который начинается с пленительного и чувственного ариозо Марины: «О царевич, умоляю». Плавная, как бы обволакивающая мелодия эта — обворожительна. Когда этого требовала драматическая необходимость, Мусоргский умел создать любовную мелодию, полную страстной чувственности, столь чуждой его лирическому стилю.

Мысль показать образ польской панны при помощи национально-польских мелодий идет от оперы Глинки «Иван Сусанин». В этой подлинно народной опере, проникнутой благородной идеей любви к родине резко противопоставлены русский народ, с одной стороны, и польские захватчики, — с другой. Русские крестьяне изображены честными, глубоко чувствующими, страстными патриотами; польские паны изображены тщеславными, хвастливыми и грубо заносчивыми. В плане музыкальном в «Иване Сусанине» контрастируют русские народные песни и аристократические польские танцы.

До Глинки мы вообще не встретим в русской музыке попытки охарактеризовать народность национальной танцевальной музыкой. Глинка же резко оттенил поляков в музыке при помощи их танцевальных мелодий. Чуждые, контрастирующие с русской песенной музыкой мелодии и ритмы мазурки и полонеза подчеркивают идею «чужеродности» поляков в опере.

Мусоргский в «Борисе» продолжил и развил идею Глинки. Музыка «польского» акта противостоит музыке «русских» актов. Враги России, польские завоеватели, в виде ли безликой массы танцующих панов и дам или в виде индивидуальных образов Марины и иезуита, даны в музыке как люди из совер-

шенно другого мира. Музыка польского акта, очень блестящая с внешней стороны, менее значительна и глубока, чем музыка других актов. Это объясняется не слабостью композитора, а поставленной творческой задачей.

Из эпизодических лиц мы выделим трех монахов, сильно отличающихся друг от друга и совершенно различных по своему значению в развитии действия.

Пимен — летописец, мудрец и политик. Образ пушкинского Пимена очень глубоко раскрыт и развит Мусоргским. В трагедии Пимен появляется только один раз; в опере его роль активизируется: Мусоргский вкладывает в его уста рассказ о чуде в Угличе, который вызывает смертельный припадок болезни царя. Пимен как бы обличает Бориса, и его образ вырастает из образа скромного труженика до величины и значения политического деятеля.

Пимен первый и единственный образ летописца в русской опере, яркий, живой и многогранный. Ключом к его раскрытию служит музыкальная тема с многозначительным текстом — своеобразный лейтмотив Пимена:

Минувшее проходит предо мной
Волнуясь, как море-океан.

Пимен, как историк, видит в прошлом живую жизнь и живых людей. Так же относился к прошлому и сам Мусоргский, и в этом отношении Пимен отчасти автобиографичен. Партия Пимена очень интересна по музыке; ему принадлежат четыре больших монолога, значительных как в смысле раскрытия его облика, так и в общем течении всего действия.

Полная противоположность Пимену беглый монах Варлаам, роль которого более развита в опере по сравнению с трагедией. Варлаам и Мисаил, эпизодические лица у Пушкина, выведены в сцене народного восстания. Нельзя видеть в образе Варлаама только комическую фигуру из быта Руси XVII в. Варлаам — олицетворение глухой черноземной силы, стихийной, не имеющей направления. Знаменитая «застольная песня» Варлаама «Как во городе было во Казани» не только рисует колоритную и живую картину осады и взятия Казани, но и характеризует своей удалой и бесшабашной мелодией самого Варлаама.

Песня Варлаама — пример замечательной гибкости и умения Мусоргского варьировать и развивать музыкальный материал. Варлаам появляется во второй раз в сцене под Кромами; здесь он произносит вместе с Мисаилом фанатическую проповедь против царя, ему же принадлежит инициатива в расправе с иезуитами. Сам Мусоргский подчеркнул значение фигур монахов пьяниц как участников восстания народа против царя: «Варлаам и Мисаил (в «Борисе») вызывали смех,

пока не показались в сцене бродяг, — писал он в одном из поздних писем, — тогда смекнули, какие опасные звери эти, по-видимому, смешные люди»¹.

Иезуит Рангони введен Мусоргским для более полного выявления политического содержания польского акта. Рангони ведет политическую интригу и, пользуясь своим влиянием на Марину, расставляет сети самозванцу. Рангони обрисован как тонкий и искусный оболъститель, лукавый и ловкий интриган. Его музыка изобилует острыми хроматизмами и отличается изысканностью мелодии и гармонии. Главная его тема — скользкая, как змея, как бы обвивающаяся вокруг собеседника и опутывающая мелодия с очень красивой и пряной гармонизацией.

В образе Шуйского Мусоргский создал яркий и характерный тип хитрого придворного, елейного и сладкоречивого «витии», исподтишка наносившего удары врагу. Музыка создает его образ с почти классической ясностью и рельефностью при помощи вкрадчивых, и лъстивых интонаций.

Есть в партитуре «Бориса Годунова» страницы проникновенной, щемящей душу музыки, основанной на темах плача и народного причитания. Этой музыкой композитор создал образ юродивого, совести народа, который чувствует и переживает особенно остро и сильно все бедствия и несчастья народа. Его прорицание горя и страданий народа в грядущем — замирающим *pianissimo* заканчивает оперу. В юродивом Мусоргский создает образ, неповторимый по силе выражения и остроте чувства.

Народная музыкальная драма «Борис Годунов» — вершина творческой деятельности Мусоргского; в ней художник раскрывает всю глубину и широту своего гения. Мусоргский выбрал тему животрепещущую и способную увлечь широкие массы, полно и совершенно раскрыл ее; пользуясь исключительно средствами музыканта-драматурга, создал огромное живое полотно, воскрешающее эпоху народного восстания в начале XVII в.; сочетал драму народную с трагедией личности. Горячо прочувствованное и глубоко осознанное творческое отношение композитора к своему произведению, к теме, к основной идее, отношение, заставившее Мусоргского именно так, а не иначе, раскрыть содержание и не только показать своих героев, но и судить их, подняло оперу на огромную художественную высоту. В «Бориса» Мусоргский вложил самого себя — недаром он любил повторять, что жил «Борисом» и в «Борисе»; и в «Борисе» со всей ясностью и полнотой выявилась вся сила замечательного гения Мусоргского, все типичные черты его творчества.

«Борис Годунов» — истинно народная драма. Раскрывая

¹ Письмо к А. А. Голенищеву-Кутузову от 10 ноября 1877 г.

жизнь и прошлое родного народа в одну из самых бурных и значительных эпох, Мусоргский, в своей музыке поднявшийся до высот общечеловеческого трагизма, проявил себя и как великий русский народный композитор.

Еще в детстве он увлекался чудесными народными песнями и сказками, которые ему приходилось слышать; ставши взрослым, Мусоргский продолжал с неослабеваемой любовью интересоваться народным творчеством — былинами, сказками, песнями; он впитывал в себя народное искусство и творчески воспринял все его основные черты. Уже песни 1864—67 гг. показывают, как глубоко и крепко вошла в творческий язык Мусоргского русская народная песня, протяжная, печальная, со всеми своими интонациями тоски, плача, причитания, песня широкая и раздольная, песня плясовая, безудержно темпераментная, с лихими выкриками, припевами и т. д. Как обогатила она творческую индивидуальность композитора! В «Борисе Годунове» эта связь композитора с творчеством родного народа чувствуется еще ярче и сильнее. Интонации народных песен, переплавленные и обогащенные в творческой лаборатории гениального композитора, превратились в незабываемые, выразительнейшие образы-темы, представляющие собой высокохудожественное обобщение самого существа русской песни, — темы, которыми так богата партитура «Бориса Годунова».

Декламационная выразительность музыки «Бориса» идеальна; мелодические, ритмические и гармонические средства отражают все самые тончайшие оттенки переживаний и душевного состояния действующих лиц. Интонации русской речи со всеми ее характерными особенностями, воспринятые Мусоргским, превратились в яркую драматическую музыку, которая и раскрывает полно и остро всю глубину драмы.

Значение «Бориса Годунова» огромно. Гениальное произведение, отразившее в выпуклой и живой форме передовую идею своего времени, было и остается одним из самых великих созданий мирового музыкального театра. Качества, создавшие в «Борисе» гениальную народную драму, — его идея, развитие сюжета, драматизм и выразительность музыки — превращают оперу в высокий образец для всех композиторов. Влияние «Бориса» на современников, на последующее поколение композиторов вплоть до наших дней очень сильно. Художественная же ценность его настолько велика и значительна, что если бы Мусоргский не создал ничего, кроме «Бориса Годунова», то и тогда бы он вошел в историю мирового искусства как гениальнейший народный художник.

VII

ЗАРОЖДЕНИЕ «ХОВАНЩИНЫ»

Работа над «Борисом Годуновым» заняла в общей сложности почти четыре года (1868—1872). Эти годы были временем творческого расцвета не только Мусоргского, но и других членов кружка, за исключением Балакирева.

Кюи после окончания и постановки столь любимого всеми товарищами «Ратклиффа»¹ принялся за новую оперу «Анджелло», или «Венецианская комедиантка», по драме Гюго. Много внимания в эти годы он уделял и последнему произведению скончавшегося Даргомыжского, опере «Каменный гость». Даргомыжский не успел закончить оперу и по его желанию, как-то высказанному друзьям, Кюи должен был привести ее в порядок и дописать недостающие места. Инструментовку оперы Даргомыжский завещал Римскому-Корсакову как самому талантливому оркестратору, хорошо и тонко чувствующему игру тембров различных инструментов в оркестре.

«Каменный гость» принес много забот и хлопот молодым композиторам. Закончив партитуру оперы, Римский-Корсаков начал переговоры с дирекцией театра о постановке оперы. Но тут, внезапно выяснилось неожиданное препятствие: наследники покойного композитора обязательно хотели получить за право постановки 3.000 рублей, а дирекция не платила русским композиторам более 1.143 рублей за оперу в силу «высочайшего указа» от 1827 г. Отечественное искусство покупалось по дешевке, зато итальянцу Верди заплатили за оперу 10.000 рублей². Это было в порядке вещей. Балакиревы же в постановке «Каменного гостя» видели свой долг по отношению к умершему и необходимость для их общего дела. Стасов обратился через газету с «Посланием к СПб. собранию художни-

¹ Опера Кюи «Вильям Ратклифф» была поставлена на сцене Мариинского театра 14 февраля 1869 г. Опера имела большой успех у публики, но критика жестоко разругала ее. Дирекция скоро сняла ее с постановки.

² Опера Верди «Сила судьбы», написанная по специальному заказу Петербурга.

ков», прося его устроить концерт для сбора недостающей суммы. Немедленно была организована подписка и благодаря интенсивности и энергии всех друзей нужная сумма была собрана очень быстро.

История постановки «Каменного гостя» очень показательна для иллюстрации обычаев и порядков императорских театров. Первое представление «Каменного гостя» состоялось только в феврале 1872 г. Как и следовало ожидать, новаторская опера, исполненная тонкой и обаятельной поэтичности, не имела успеха среди широкой публики.

Слабый успех выпал и на долю первой оперы Римского-Корсакова «Псковитянка»¹, произведения глубоко народного и яркого, которое было особенно любимо всем кружком. Кроме оперы Римский-Корсаков написал в то время несколько превосходных романсов и симфонию C-dur. Бородин с увлечением собирал материалы и подготавливался к работе над «Князем Игорем». Одновременно с оперой он задумал 2-ю симфонию и написал несколько романсов. Одним словом, творческая жизнь кружка была попрежнему очень интенсивной. Попрежнему часто собирались и обсуждали написанное. Известность молодых композиторов, несмотря на враждебные выпады противоположной партии, возрастала. Передовые люди сочувствовали им и стремились сблизиться с ними.

В начале семидесятых годов балакиревцы лично познакомились со своим бывшим «неприятелем» Антоном Григорьевичем Рубинштейном и сразу были покорены обаятельной натурой сильного и одаренного человека. Он также отнесся к ним сердечно и дружески. Несколько раз Рубинштейн встречался с балакиревцами в доме Стасовых. Он показывал им свои произведения и играл для них. Все они, и особенно Мусоргский, любивший все сильное, яркое и талантливое, восхищались несравненным пианистическим дарованием А. Г. Рубинштейна и охотно собирались слушать его игру.

«Вчера зрел Рубина милого, — пишет Мусоргский в письме к Стасову, — он столь же горячо, как и мы, жаждет свидания... Рубин был горяч до прелести — живой и отменный художник!...»²

Как непохож этот отзыв на брань и насмешливые прозвища, которыми несколько лет назад балакиревцы щедро награждали Рубинштейна. Теперь, узнав его благородную и талантливую личность, сблизившись с ним, они воздали ему должное.

Отношения с Рубинштейном, показывавшим кружку свои произведения, означали признание за кружком определенного и видного места в русской музыкальной общественности. Кру-

¹ «Псковитянка» закончена в январе 1872 г.; премьера состоялась 2 января 1873 г.

² Письмо к В. В. Стасову от 11 сентября 1871 г.

жок стал «входить в моду». В письмах к жене Бородин добродушно смеется над новой широкой известностью, которой начали пользоваться его товарищи и он сам. Старые знакомые Бородина — семья известного художника Маковского — обязательно захотели познакомиться с представителями «новой музыки».

«Надолго-ли этот культ «новой музыки» — не знаю, — пишет Бородин жене, — думаю: — не надолго. Именно потому, что это культ, а не выработанное и спокойное убеждение, сознательное и трезвое. Маковские теперь только и твердят о «новой музыке» и новых музыкантах. С самого утра у них рассуждения, споры о реализме в музыке, о новом направлении и пр...¹

Вообще — nous sommes réclamés à cris et à cors...² Недавно у Маковских был Моденька, играл там своего Бориса и произвел эффект. Все — не говоря о Сашке — и Костя и Елена прельстились оперою Моденьки...»³

Успех в доме Маковских был не единичным случаем в жизни кружка: Молодые композиторы стали в некотором роде знаменитостями.

Перу Маковского принадлежит остроумная карикатура на всех друзей, хорошо схватившая сходство поз и лиц.

На рисунке были изображены все представители «новой русской музыки». Впереди всех идет Мусоргский в виде боевого и сердитого петуха с клавиром «Бориса Годунова» под крылом. Он ведет всех к виднеющемуся вдали храму славы. Выражение лица Мусоргского возбужденное, задорное. За ним следует Римский-Корсаков в образе морского рака, одной клешней обнимающего Надежду Пургольд, а другой цепляющегося за В. В. Стасова. Надежда Николаевна и ее сестра изображены в виде двух маленьких ученых собачек, пляшущих в угоду всему кружку. В стороне находится Бородин, заключенный в химическую реторту с поднятыми вверх руками. Посреди важно шагает В. В. Стасов в костюме русского мужика с барабаном и трубой. У него на плече сидит Антокольский, молодой талантливый скульптор, которого он выдвигал, на трубе — архитектор Гартман. Стасов изображен поводырем медведя. Медведь — Балакирев; он идет за Стасовым, держа в руках дирижерскую палочку. Тут же вертится Кюи в виде лисицы, раздающий всем лавровые венки из лап с острыми длинными когтями. В облаках гневный Серов, — Юпитер мечет на всех перуны и молнии.

¹ Письмо А. П. Бородина к Е. С. Бородиной от 6 мая 1870 г.

² О нас везде трубят.

³ Письмо Бородина к Е. С. Бородиной от 11 мая 1870 г. Моденька — М. П. Мусоргский; Сашок — А. Е. Маковская, сестра художника; Елена — Е. Г. Маковская, первая жена художника; Костя — К. Е. Маковский.

Эта картинка была подарена Л. И. Шестаковой женой художника и долгое время хранилась у нее ¹. Картинка очень понравилась друзьям и часто подавала повод для веселья и смеха, так как дружескую насмешку художника никто не сравнивал с происками настоящих противников, представителей консервативной партии.

А те продолжали всячески бороться против все шире и шире распространяющегося влияния новой музыки.



Карикатура К. Е. Маковского, изображающая деятелей «могучей кучки».

Отставка Балакирева от работы в РМО доставила повод к злорадству враждебной группы. Один из самых консервативных критиков, проф. Фаминцын, который был однажды уже высмеян Мусоргским под видом «классика», выступил со статьями, в которых грубо бранил и критиковал работу Балакирева в Бесплатной школе. Стасов отвечал резкой, блестяще написанной статьей «Музыкальные лгуны», в которой вывел на чистую воду все дела критиков, нападавших на Балакирева, и в первую очередь Фаминцына. Фаминцын возбудил против Стасова судебное преследование за клевету в печати. Суд признал Стасова невиновным в клевете, но присудил его к 25 рублям штрафа и домашнему аресту на 7 дней за брань в пе-

¹ В настоящее время она находится в театральном музее им. Бахрушина.

чати. Это был первый в России «музыкальный» процесс. Фаминцын проиграл дело и был в очень глупом положении. Стасов просидел дома положенные семь дней, причем очень весело провел время. Не только друзья, которые не выходили от него, но даже мало знакомые и просто незнакомые приходили к нему с утра до позднего вечера, выражая свое восхищение и сочувствие.

Вся эта история сильно развлекала и возбуждала товарищей Стасова и послужила поводом для создания нового сатирического произведения Мусоргского «Раек» на собственный текст.

В «Райке» выведены и осмеяны музыкальные критики из враждебного лагеря: профессор консерватории Заремба, Феофил Толстой, Фаминцын и А. Серов. Идея музыкальной сатиры в форме народного райка — «Петрушки» была нова и оригинальна. «Раек» посвящен В. В. Стасову со следующей многозначительной надписью:

«Твоя от твоих — тебе приносяще».

В письме к Никольскому Мусоргский пишет о «Райке»:

«А мы без Вас раек согрешили, а выходит так, что этот самый раек, якобы в зеркале, отражает безобразие превесьма важных музыкальных особей; и зовут их, сердечных, разное. А как зовут и зачем так зовут, а не иначе, прислушать просим. С перва на-перво происхожу я, раб божий, Ваш собственный дяинька, и приподнимая завесу райских прелестей, заставляю происходить реченных особей, каждую с приличным ей сопровождением мусикийских согласий — и ничего: выходит так, что, пожалуй, и совсем вышло...»¹

Сатира вышла очень злой и била не в бровь, а прямо в глаз. После веселого зазывания раешника (самого Мусоргского) в духе народной игровой песни появляются в карикатурном виде музыкальные критики.

Мистик и схоластик Заремба выступает в образе «туманов вечных жителя», раскрывающего смертным «смысл таинственный вещей обыкновенных». Так как Заремба был поклонником старинной доклассической музыки и врагом новой, он охарактеризован мелодией Генделя. Серьезная, проникнутая чувством музыка Генделя в соединении с комическими словами производит впечатление карикатуры. Внезапная перемена. Оживленное движение, суeta и трескотня. Это бежит вприпрыжку «вечно юный Фиф», т. е. Феофил Толстой, критик, писавший под псевдонимом Ростислав, поклонник итальянской оперы, не признающий никакой национальной музыки в России. Мелодией юного салонного вальса Фиф воспевают итальянскую примадонну Патти. Слова вальса лишены смысла и комично ковер-

¹ Письмо к В. В. Никольскому от 28 июня 1870 г.

кают слоги, наподобие того, как это бывает в итальянских ариях. Вальс кончается комической каденцией, высмеивающей традиционный прием итальянских опер.

За Фифом плетется «тяжко раненный младенец, смыть пятно с себя молящий, неприличное пятно» — Фаминцын. В едких словах высмеивается недавний судебный процесс и поражение Фаминцына. Музыка пародирует один из романсов Фаминцына, весьма посредственное сочинение. Раздаются трубные возгласы и под маршеобразную музыку выбегает «грозный титан» — А. Н. Серов. Он выведен как ярый поклонник и пропагандист Вагнера и самовлюбленный «вождь» в музыке. Грозные возгласы идут под плясовую, удалую музыку песни дурака из оперы Серова «Рогнеда».

«Раек» заканчивается появлением «музы Евтерпы» «в венке из роз и лилий и камелий» — великой княгини Елены Павловны, «покровительницы музыки». Присмиревшие «музыкальные воеводы» «с усердием и во все горло» воспевают музу на мелодию народной плясовой песни «Из под дуба, из под вяза» и просят ее «оживить их немощь».

Музыкальная сатира «Раек» настолько оригинальна, остроумна и зла, что трудно найти во всей мировой музыкальной литературе другое подобное произведение. «Раек» имел огромный успех среди друзей, особенно в бесподобном исполнении автора, а когда в 1871 г. он был издан, то был моментально распродан. Все хохотали до слез над этой замечательной карикатурой, и даже сами осмеянные «музыкальные воеводы» не могли не смеяться сквозь досаду и злобу. Друзья часто просили Мусоргского спеть «Раек»; они-то ведь лучше всех понимали, что «Раек» не только карикатура, а и выступление в защиту общих интересов, за новое русское искусство. Даже мрачный Балакирев, все реже и реже появлявшийся на собраниях кружка, весело и попрежнему рассмеялся, услышав «Раек», и на минуту сделался прежним, милым, горячо любимым другом и товарищем; он признал «Раек» самобытным и вполне оригинальным произведением.

Дела Балакирева шли все хуже и хуже, материальное положение его было крайне тяжелым. Он хотел бросить работу в Бесплатной школе, так как должен был для прокормления себя и сестер давать бесчисленное количество уроков. А соединить работу дирижера и организатора концертов с уроками было невозможно. Ради концертов он должен был много бегать, хлопотать, устраивать помещение, проводить репетиции, спевки и т. д., и это поглощало все его время и не давало возможности аккуратно давать уроки.

Весной 1871 г. Стасов писал Римскому-Корсакову: «Балакирев произвел на меня вчера самое грустное впечатление. По наружности как будто бы все то же и ничего не переменилось:

голос тот же, фигура, лицо, слова — все то же, да, — но только на самом деле все переменялось и от прежнего не осталось камня на камне... Можете себе представить, от времени до времени наступало вдруг молчание и продолжалось по несколько минут... Когда бывало что-нибудь подобное, вот пятнадцать лет, что я его знаю. Нет, это совсем другой человек; передо мной был вчера какой-то гроб, а не прежний живой, энергичный беспокойный Милий Алексеевич...»¹

Это письмо, прочитанное Мусоргским, и собственные наблюдения очень огорчили его.

Он не хотел верить, что друг его, страстный воитель за новое искусство, вождь новой русской музыки, побежден и сломлен. «Где-же мужественность и сознание дела и художественных целей, — восклицает он, — целей, которые без борьбы никогда не достигаются!»² Тогда он сам еще только начинал свою тяжелую борьбу и был исполнен твердости и воинственного духа; Балакирев, который, по его мнению, отступил слишком рано, вызывал в нем сложное чувство возмущения, досады и сострадания.

С 1869—70 г. Мусоргский начинает все чаще и чаще бывать у Стасова, посещая его не только в Петербурге, но и на даче в Парголове, где обычно проводила лето вся семья Стасовых. В это время он сближается также и с младшим братом Владимира Васильевича — Дмитрием Васильевичем Стасовым.

Дмитрий Стасов принадлежал к числу передовых людей своего времени. Юрист по образованию, он много работал в комиссии по подготовке реформы судов. В начале шестидесятых годов из-за участия в «студенческой истории» (он собирал подписи под прошением на «высочайшее имя» об освобождении арестованных студентов) ему пришлось пережить много потрясений. Он был арестован III отделением, ему угрожала ссылка и только благодаря хлопотам и просьбам родных его выпустили. Дмитрий Васильевич, однако, не отказался от своих симпатий к революционерам и неоднократно выступал на многих политических процессах, защищая обвиняемых революционеров. Дмитрий Васильевич очень любил музыку, был дружен со многими музыкантами и композиторами, участвовал в организации РМО. Дом его был для Мусоргского одним из самых любимых. «Многолюбимая мною семья», — так называл Мусоргский семью Дмитрия Стасова.

Дочь Д. В. Стасова, В. Д. Стасова-Комарова, в своих воспоминаниях о Мусоргском подчеркивает общую любовь и восхищение, которые Мусоргский быстро завоевал у младшего поколения семьи Стасовых. Мусоргский глубоко любил детей

¹ Письмо В. В. Стасова к Н. А. Римскому-Корсакову от 17 апреля 1871 г.

² Письмо к В. В. Стасову от 18 апреля 1871 г.

и умел с ними вести себя так, что дети не боялись его, а доверяли ему и привязывались к нему. Он никогда не притворялся с ними и не подделывался к ним, а совершенно искренно интересовался их занятиями и играми. Дети очень быстро привыкали к нему и охотно разговаривали с ним. Впечатлительные и чуткие детские натуры живо чувствовали простоту, искренность и непосредственность гениального человека и любили его, как родного.

Отношение к детям и наблюдения их жизни получили свое творческое воплощение. В 1870 г. Мусоргский написал все основные пьесы из вокального альбома «Детская», который состоит из вокальных сценок, рисующих жизнь детей. В этих сценках открывается мир чистейшей и прелестнейшей поэзии, мир детской жизни в ее различных проявлениях. Чудесная и искренняя музыка проникнута теплым и нежным чувством; в ней ярко отразилось отношение к детям самого композитора. Никакой фальши, никакой нарочитости, никакой слащавости! Из всех вокальных произведений Мусоргского «Детская» — одно из самых поэтичных.

Первая пьеска «Дитя с няней» была сочинена еще весной 1868 г. при жизни Даргомыжского; она вызвала восторг старого композитора своей искренностью, свежестью, непосредственностью. Мусоргский посвятил ее Даргомыжскому с надписью: «Великому учителю музыкальной правды», как бы указывая на благотворное влияние Даргомыжского на него самого.

После окончания первой редакции «Бориса Годунова» Мусоргский быстро написал еще четыре пьески: «В углу», «Жук», «С куклой», «На сон грядущий»; в них изображены дети в разные моменты своей жизни. Трудно сказать, какая пьеска лучше. В. В. Стасов был прав, когда назвал «Детскую» «нитью из жемчужин и бриллиантов, стоящей симфонии или оперы»¹.

Две последние пьески: «Поехал на палочке» и «Кот-матрос» сочинены позже. Мусоргский проектировал еще два произведения из детской жизни: «Сон ребенка» и «Ссору двух детей», но музыкальных набросков этих двух пьес, которые он играл своим друзьям, не сохранилось.

В 1873 г. «Детская» была издана с прелестными рисунками Репина и имела большой успех. В кругу друзей «Детская» часто исполнялась; ее превосходно пела А. Н. Пургольд. Но не одним товарищам нравилось это поэтичное произведение.

Гениальный Франц Лист, издавна сочувственно относившийся к русской музыке и интересовавшийся творчеством молодой русской школы, был восхищен «Детской». К сожалению, «Детская» была единственным сочинением Мусоргского, кото-

¹ В. В. Стасов, Модест Петрович Мусоргский, собр. соч., т. III, стр. 793.

рое он знал. «Любопытно!.. и как ново!.. Какие находки!.. Никто другой так этого бы не сказал!..»—воскликнул Лист, проигрывая в первый раз «Детскую». И тут же в восторге он написал письмо Мусоргскому о своем впечатлении¹. К сожалению, письмо Листа затерялось и не было получено Мусоргским, но узнав о мнении великого европейского композитора, Мусоргский был очень тронут. В письме к В. В. Стасову он пишет об этом:

«Лист восторженно относится к русской музыке последнего времени и, между прочим, объявил В. Бесселю, что «Детская» его до такой степени расшевелила, что он полюбил автора и желает посвятить ему «une blquette»². Если правда, а не чересчурное увлечение, то Лист меня поражает вдохновенностью своего таланта, это неимоверно! Глуп я или нет в музыке, но в «Детской» кажется не глуп, п. ч. понимание детей и взгляд на них, как на людей с своеобразным мирком, а не как на забавных кукол, не должны бы рекомендовать автора с глупой стороны. Все это быть может и так; но я никогда не думал, чтобы Лист, за небольшими исключениями, избирающий колоссальные сюжеты, мог серьезно понять и оценить «Детскую», а главное восторгнуться ею; ведь, все же дети-то в ней россияне, с сильным местным запашком. Что же скажет Лист или что подумает, когда увидит «Бориса» в фортепианном изложении хотя-бы»³.

Последние слова явно показывают, что несмотря на всю прелесть и очарование «Детской», Мусоргский смотрел на нее и на все свои мелкие произведения как на промежуточный момент в основной творческой работе, как на «отдых при обдумывании крупных созданий», как на средство «незаметно интимно познакомить публику с художником»⁴.

Главным-же и основным для Мусоргского было оперное творчество.

Едва окончив первую редакцию «Бориса Годунова», Мусоргский стал думать о новой опере. Еще не успели просохнуть чернила на последней странице партитуры «Бориса», как Мусоргский уже обсуждает совместно с В. В. Стасовым повесть Писемского «Леший» как сюжет для новой оперы. В этой повести из быта крепостных крестьян рассказывается случай с одной молодой девушкой-крестьянкой. Местный бурмистр соблазнил и увез ее, а когда она ему надоела, вернул ее матери, приказав говорить, что она была украдена лешим. Повесть «Леший» ярко и выпукло описывает жизнь и быт крепостной эпохи и даже имеет несколько публицистический оттенок.

¹ Эти сведения взяты из письма А. фон Шорн к В. В. Бесселю.

² Безделушку.

³ Письмо к В. В. Стасову от 23 июля 1873 г.

⁴ Письмо к А. А. Голенищеву-Кутузову от 22 мая 1875 г.

Но сюжет этот занимал Мусоргского очень недолго, он не представлял собой ничего крупного и значительного. Удовлетвориться же одним изображением быта Мусоргский не мог и не хотел. Многие, писавшие о Мусоргском, характеризуют его как композитора-бытописателя, интересовавшегося главным образом изображением быта. Такая точка зрения глубоко неверна. Все произведения Мусоргского говорят о другом. Изображение жизни и быта в ярких правдивых картинах было лишь побочной задачей Мусоргского, главное же его внимание было всегда устремлено на воплощение в живых образах и характерах основной идеи произведения. Его мог захватить только глубокозначительный сюжет, из которого можно было бы создать монументальную музыкальную трагедию.

После за бракования «Лешего» Ц. А. Кюи предложил Мусоргскому написать оперу на сюжет бытовой драмы Островского «Грех да беда на ком не живет», но композитор отверг и это предложение.

Тогда В. В. Стасов нашел интересный сюжет в повести Шпильгагена «Ганс и Грета». Он быстро набросал проект либретто, где, конечно, все было переделано на русский лад. Либретто было названо Стасовым «Бобыль». Сюжет «Бобыля» сперва понравился Мусоргскому и он даже сочинил музыку сцены колдовства для новой оперы. Но благодарный и интересный с театральной стороны сюжет «Бобыля» был все же чисто бытовым и не заключал в себе никакой глубокой идеи. Вскоре Мусоргский бросил «Бобыля». Его потянуло снова к грозным и бурным временам народных восстаний, потянуло к богатому прошлому родной земли.

Уже с весны 1870 г. Мусоргский с увлечением читает материалы по русской истории конца XVII в. и интересуется движением раскольников в России. Он изучает «Историю Выговской Пустыни» Филиппова и «Историю раскола» Троицкого. Но только через два года, летом 1872 г., он окончательно остановил свой выбор на сюжете из истории стрелецких бунтов в конце XVII в., на котором была основана вторая народная музыкальная драма Мусоргского «Хованщина».

Эти два года Мусоргский колебался в выборе, останавливаясь и на других сюжетах. Известно, что он думал также о каком-то сюжете Гоголя, но отбросил его, потому что «он не подходит к пути избранному» композитором, «мало захватывает Русь-матушку во всю ее простодушную ширь»¹. В списке своих сочинений, сделанном им по просьбе Л. И. Шестаковой, он пишет о проекте какой-то народной исторической музыкальной драмы с участием приволжской казачины. Никаких точных сведений об этих двух проектах нет.

После окончания второй редакции «Бориса Годунова» Му-

¹ Письмо к А. Н. Пургольд от 3 января 1872 г.

соргский должен был неожиданно взяться за работу, которая совершенно не удовлетворяла его. В сезон 1871—72 г. директор императорских театров в Петербурге Геденов предложил четырем друзьям-композиторам — Кюи, Мусоргскому, Бородину и Римскому-Корсакову — совместно написать музыку для феерической оперы-балета «Млада» по либретто самого Геденова. Заказ оперы четырем композиторам-новаторам означал большой сдвиг в деле признания молодой русской музыки. Друзья-композиторы сами произвели «разверстку». Мусоргскому досталась сцена из второго и третьего действий — народная сцена торга и фантастический шабаш злых духов.

Вся затея «Млады» не нравилась Мусоргскому. Он согласился на нее, скрепя сердце. В том, что «гордые балакиревцы» вынуждены были принять предложение Геденова, ему виделось что-то унижительное, «батраческое». Его не пугала мысль участвовать в коллективном труде, но возмущала необходимость писать на чужой и неинтересный сюжет. В письме к Стасову он горько жалуется на создавшееся положение.

«Прошу покорно вдохновляться этим исчадием *delirium tremens*¹. Гадко!.. Батраческий прием сотрудников по М л а д е, оценка их труда, тупоголовая до безобразия, отсутствие всякого обычая в достопочтенном подрядчике, следующее отсюда нравственное *fiasco* кружка (не за горами) — вот что меня мутит... Я объявил (насколько умею чисто и деликатно) Корсиньке и Бородину, что в видах спасения девической непорочности кружка, желая, чтобы из него не сделали публичной женщины, я буду предписывать в деле нашего батрачества, а не выслушивать, я буду ставить вопрос, а не ответ держать...»²

Повидимому, не только Мусоргский, а и другие участники «батраческого» труда чувствовали себя не совсем хорошо. В том же письме Мусоргский пишет:

«Корсинька меня умоляет сделать еще раек с изображением нас грешных, а вместо Евтерпы — Геденова. Мысль капитальна потому уже, что он, Корсинька, просит отвалить нас всех с любовью (конечно, и меня в том числе — шик) и если вещица удастся, кружок спасен: не филистерщина какая-нибудь, а сами себя казним за промах.— Чудесно! Чудесно!...»³

Но проект не был приведен в исполнение, второго «Райка» Мусоргский не написал, и «кружок не был спасен».

Мусоргский переделал для «Млады» свою юношескую симфоническую поэму «Ночь на Лысой горе», оставшуюся не у дела. Теперь она превратилась в сцену «Чернобога на горе

¹ Белой горячки.

² Письмо к В. В. Стасову от 31 марта 1872 г.

³ Там же.

Триглаве». Кроме того, он заново написал яркую народную сцену торга и кулачного боя и «Марш князей и жрецов». Но, видно, судьба «Ночи на Лысой горе» была несчастливой. Из коллективной «Млады» ничего не вышло, постановка ее откладывалась на неопределенное время, и композиторы прекратили работу над ней.

Приведенное письмо к Стасову о «Младе» содержит в себе тревожные нотки беспокойства Мусоргского по поводу «нравственной чистоты» кружка. Впечатлительный и чуткий Мусоргский тогда впервые почувствовал, что настроения и мысли друзей по кружку начинают изменяться. К семидесятым годам все участники кружка развились в больших и самостоятельных художников с различными индивидуальностями и различными взглядами. У некоторых из них стал остывать яркий пламень юношеского горения и боевого задора.

Балакирев почти совершенно перестал появляться, Бородин был очень занят своей научно-педагогической работой, Римский-Корсаков переживал серьезный внутренний кризис. С тех пор как он стал работать в консерватории, ему стало ясно, что он недостаточно владеет композиторской техникой, недостаточно вооружен всеми знаниями музыкальной науки, чтобы работать много и плодотворно. Он срочно занялся контрапунктом, гармонией и с головой ушел в это дело.

Он подверг глубокой и серьезной критике мнения и убеждения, сложившиеся в кружке в вопросах отношения к классическому и доклассическому наследию, отношения к технике композиторского мастерства, к музыкальному профессионализму и нашел, что они были ошибочными. Невольно в его отношениях с товарищами появилась некоторая принужденность, внутренний холодок, вызванные этим внутренним кризисом.

Общественная обстановка не способствовала дальнейшему развитию творческих установок и демократических идей кружка. Настроение передовой русской интеллигенции в связи с усилившейся реакцией, наступившей после общественного подъема шестидесятых годов, было далеко не таким бодрым, как в шестидесятые годы. Не случайно именно в семидесятые годы начинается то взаимное отчуждение между членами балакиревского кружка, которое воспринималось Мусоргским как «распад».

В эти годы стало сказываться различие индивидуальностей отдельных членов кружка, в котором уже не чувствовалось прежнего единодушия и единомыслия. Каждый из них пошел по собственному пути, нередко сложному, исполненному внутренних противоречий, не всегда понятных не только друзьям, но и самим художникам. В частности Мусоргский не понимал кризиса, который переживал Римский-Корсаков и ему каза-

лось, что друг его изменил прежним взглядам и прежним идеям кружка.

Все эти обстоятельства, взятые вместе, сильно действовали на нервного и беспокойного Мусоргского. Он почувствовал, что их чудесный передовой дружеский коллектив начинает разваливаться. Письма его к В. В. Стасову и Л. И. Шестаковой, относящиеся к лету 1872 г., грустны и полны горьких размышлений.

«Светло прошлое кружка,— пасмурно его настоящее,— пишет он в письме к Л. И. Шестаковой,— хмурые дни настали. Не стану винить за это ни одного из сочленов, «бо несть злобы в сердце моем», но по прирожденному мне доброму смеху не могу не почтить кружок изречением Грибоедова: «одни повыбыли, другие, смотришь перебиты», то, что служило на пользу Скалозубу, зело печально для кружка, и как не стараюсь я отогнать докучливую муху, что жужжит скверное слово «развалился», муха тут как тут...»¹

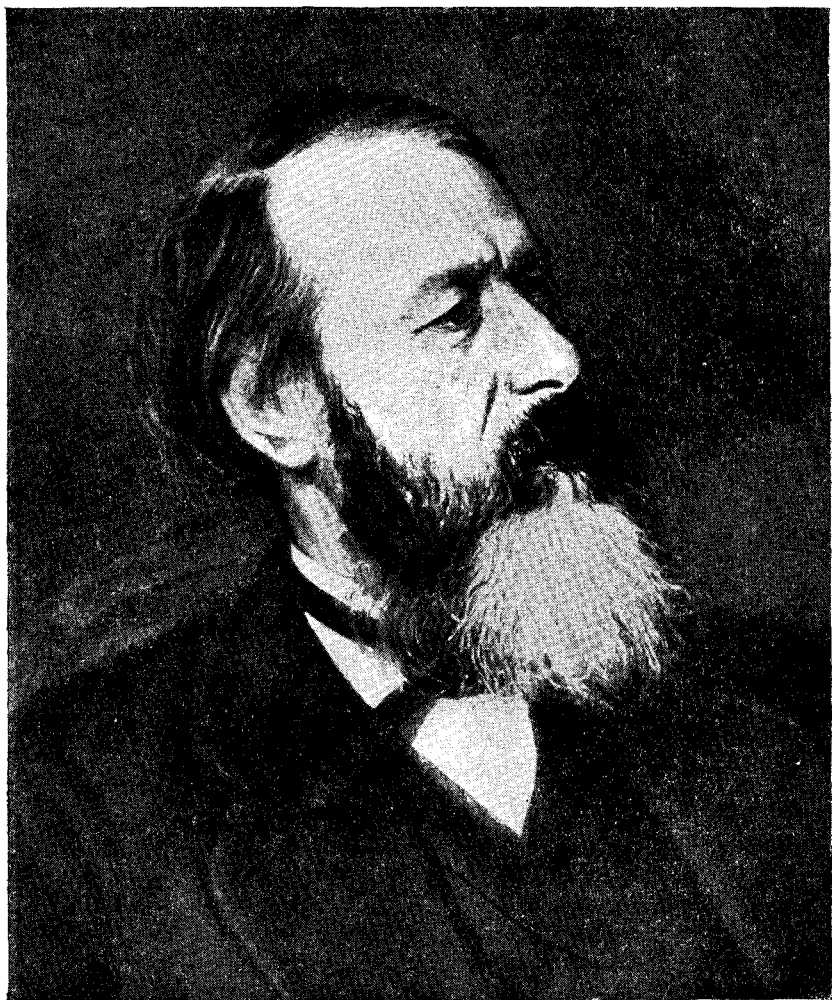
Но от этих горьких мыслей и разочарований еще более укреплялся в нем упрямый дух борца-новатора, воинствующего художника-демократа, продолжающего нести высоко знамя прежних лет.

Не встречаясь с друзьями по кружку так часто, как раньше, Мусоргский еще крепче и ближе сдружился с В. В. Стасовым, который продолжал неуклонно и упорно выдвигать и отстаивать в своих статьях новое русское реалистическое искусство.

В доме В. В. Стасова Мусоргский познакомился и подружился с несколькими выдающимися художниками того времени. Особенно близко он сошелся с талантливым архитектором Виктором Александровичем Гартманом. Именно в те годы Гартман очень выдвинулся своими работами на Всероссийской выставке 1870 г. в Соляном городке в Петербурге. Ему принадлежал целый ряд построек и блестяще талантливых проектов. Дарование Гартмана было яркое, оригинальное и необычайно привлекательное. Сам он был очень милый человек, веселый, живой, изобретательный на всевозможные выдумки и шутки, вечно фантазирующий и увлекающийся. Гартман был постоянным посетителем дома Стасова и был особенно любим всеми своими друзьями. Стасов и Мусоргский восхищались его талантливостью, богатой фантазией, тонким художественным вкусом и новаторскими приемами в архитектуре.

Посещал Стасова часто и Илья Ефимович Репин, великий русский художник, один из вождей «передвижничества», автор замечательных картин «Бурлаки», «Крестный ход», «Запорожцы» и др.; заходил и Марк Антокольский, гениальный

¹ Письмо к Л. И. Шестаковой от 11 июля 1872 г.



В. В. Стасов
Портрет И. Е. Репина, 1873 г.

скульптор-новатор, выдвинувший русскую скульптуру в один ряд с западно-европейской.

Кроме них, у Стасова постоянно бывали еще многие интересные люди. Мусоргский познакомился у него с известным историком Костомаровым, ставшим вскоре поклонником его музыки и особенно «Бориса Годунова», познакомился с Платоном Васильевичем Павловым, основателем воскресных народных школ, выдающимся общественным деятелем своего времени, и др. Бывали у Стасова и уже известный нам профессор Никольский и большой друг хозяина А. В. Мейер, человек большого ума и эрудиции, со смелыми независимыми суждениями и большой поклонник музыки Мусоргского.

Душой всего общества, центром всей компании был хозяин дома — В. В. Стасов.

Мы уже не раз подчеркивали выдающуюся роль В. В. Стасова в истории русского реалистического искусства, идеологом и вождем которого он был в течение всей своей жизни. Он всей душой привязывался к одаренным, талантливым людям, творчество которых пропагандировал в своих острых полемических статьях. Мусоргский в музыке, Репин в живописи, Антокольский в скульптуре были особенно дороги и близки ему. Он звал их своей «любимой удалой тройкой». Но особенно сильно он полюбил Мусоргского; он восхищался его замечательным гением, поддерживал его творческие установки устно и письменно, и был для него первым помощником, другом и советчиком, опорой и поддержкой в тяжелые минуты. Мусоргский отвечал ему таким же чувством. Пожалуй, ни одному из своих друзей не писал он таких дружеских, откровенных писем, ни к кому не обращался так нежно и любовно, никого не награждал таким количеством милых ласкательных слов, как В. В. Стасов.

Летом 1872 г., покончив с «Младой», Мусоргский взялся за «Хованщину». Стасов принимал живое и деятельное участие в новой работе своего друга, много советовал ему, критиковал, предлагал свои варианты (драматические), отыскивал для него материалы по эпохе стрелецких бунтов, спорил с ним по различным общим и частным вопросам.

По обширной переписке Мусоргского и Стасова, охватывающей период «Хованщины», можно проследить процесс творческой работы Мусоргского над его второй исторической оперой.

Окончив «Бориса Годунова», Мусоргский хотел писать обязательно опять народную оперу; своей главной творческой целью он ставил создание музыкальной драмы, в центре которой находится народ. Он хотел, чтобы еще яснее, чем в «Борисе Годунове», в его новой опере выступала идея народного восстания.

«А что, если Мусоргский да грянет по Руси-матушке,— писал он в письме к Стасову, в котором впервые говорит об окончательном выборе «стрелецкого сюжета»,—ковырять чернозем не впервые стать, да ковырять не по удобренному, а в сырье хочется, не познакомиться с народом, а побрататься жаждется: страшно, а хорошо!.. Черноземная сила проявится, когда до самого днища ковырнешь. Ковырнуть чернозем можно орудием состава ему постороннего. И ковырнули же в конце XVII-го Русь-матушку таким орудием, что и не распознала сразу, чем ковыряют, и как чернозем раздалась и ды х а т ь стала. Вот и восприняла сердечная разных действительно и тайно статских советников и не дали ей многострадальной опомниться и подумать «к у д а п р е т»? Сказнили неведущих и смятенных: сила! а приказная изба все живет и сыск тот же, что и за приказом; только время не то: действительно и тайно статские мешают чернозему ды х а т ь. Прошедшее в настоящем — вот моя задача.

«Ушли вперед!» — врешь, «там же!» Бумага, книга ушли — мы — там же. Пока народ не может проверить в о о ч и ю, что из него стряпают, пока не захочет сам, чтобы то или то с ним состряпалось — там-же!..»¹

В этом письме Мусоргский ярким и своеобразным языком, характерным для него, высказывает Стасову свои взгляды на ход русской истории. Взгляды эти, во многом совершенно правильные (особенно последняя фраза!), страдают одним недостатком: Мусоргский, как и многие шестидесятники, видел в народе нечто целое, огромное и неделимое. Разбирая прошлое русского народа, он был готов видеть в любом массовом восстании проявление силы и мощи народа. Он считал истинно народным и реакционное военное восстание стрельцов и раскольников в конце XVII в., бывшее восстанием против прогрессивного движения той эпохи. Его привлекала в стрелецких бунтах сила размаха, разворот и бесшабашная удаль, а в нововведениях и реформах Петра, исторически прогрессивных, композитор увидел только теневую сторону («сыск», «приказная изба», «действительные и тайные советники»).

Слишком уж противны были современная ему бюрократия, плутовство, обман и народное разорение. Как в темных, забытых крестьянах, освобожденных от земли в 1861 г., он видел олицетворение страдальца-народа, так хотел он видеть в взбунтовавшихся стрельцах XVII в. «неведущих и смятенных»; и симпатии его были бесспорно на стороне последних. Неверный подход художника к историческому сюжету сказался в произведении. Но об этом позднее.

¹ Письмо к В. В. Стасову от 16 и 22 июня 1872 г.

Мусоргский с увлечением взялся за работу над новой оперой. «Хованщина» «закипела» так же, как когда-то «кипел» «Борис»¹.

Как в работе над «Борисом Годуновым» Мусоргский внимательно изучал исторические документы, источники и материалы, так и теперь он погрузился в изучение эпохи стрелецких бунтов, прочитав огромное количество материалов — исторических сочинений и подлинных документов эпохи². Он сделал специальную тетрадку для материалов к будущей музыкальной драме «Хованщина». Она хранится в настоящее время в рукописном отделении Публичной библиотеки; на ее обложке написано:

«Посвящаю Владимиру Васильевичу Стасову мой посильный труд, его любовью навеянный.

15 июля 1872 г.

Мусоргский».

Так «Хованщина» еще до своего рождения была посвящена Стасову. Мусоргский хотел выразить этим всю свою любовь и уважение к другу, разделявшему его убеждения и помогавшему ему советами. Его не смутило то обстоятельство, что ни один композитор до него так не поступал, — он знал, что делал. Помня свое творческое горение в работе над «Борисом», он предчувствовал, что будет также «жить» в «Хованщине», как жил в «Борисе».

В эти годы мировоззрение Мусоргского окончательно определилось как материалистическое. Осенью 1872 г. он прочитал известный труд Чарльза Дарвина «О человеке», который и укрепил его в его прежних взглядах. Дарвин захватил его силой гениального ума и логикой доказательств. Названное произведение великого английского ученого и мыслителя еще более утвердило Мусоргского в его основном художественном убеждении о предмете творчества. Высший и достойнейший предмет творчества — человек.

«Дарвин утвердил меня крепко в том, что было моею заветной мечтою и к чему я приступил, все-таки с некоторой тупоумной стыдливостью. Художественное изображение одной красоты, в материальном ее значении, — грубое ребячество — детский возраст искусства. Тончайшие черты природы человека и человеческих масс, назойливоековырянье в этих малоизведанных странах и завоевание их — вот настоящее призвание художника. «К новым берегам!» бесстрашно сквозь бурю, мели и подводные камни, «к новым берегам!»

¹ Выражение Мусоргского.

² Среди этих материалов: Летописи русской литературы и древности Тихонравова, Деяния Петра Великого Голикова, Правление царевны Софии Шебальского, Записки гр. Матвеева, Записки Желябужского, Сильвестра Медведева, Автобиография протопопа Аввакума и др.

Человек — животное общественное и не может быть иным; в человеческих массах, как в отдельном человеке, всегда есть тончайшие черты, ускользающие от хватки, черты, никем не тронутые: подмечать и изучать их в чтении, в наблюдении, по догадкам, всем нутром изучать и кормить ими человечество, как здоровым блюдом, которого еще не пробовали. Вот задача-то! восторг и присно восторг! В нашей «Хованщине» попытаемся...»¹

В таких горячих и бурных выражениях Мусоргский сообщал своему другу о новом сильном впечатлении. Для Мусоргского, видевшего в народе «великую личность, одушевленную единою идеею», чтение Дарвина была неожиданным и крепким подтверждением его творческих установок.

Итак, снова великий могучий народ, живой, многоликий и в то же время единый, должен был стать главным лицом в новой опере. Воплощение народа в музыке стало для Мусоргского главной целью в работе над «Хованщиной».

«Народ хочется сделать: сплю и вижу его, ем и помышляю о нем, пью — мерещится мне он, он один цельный, большой, неподкрашенный и без сусального, — пишет композитор в письме к И. Е. Репину. — И какое страшное (во истину) богатство народной речи для музыкального типа, пока не всю Россию исколдовратили чугунки! Какая неистощимая (пока, опять таки) руда для хватки своего настоящего жизнь русского народа! Только ковырни — напляшешься — если истинный художник»².

Мусоргский прекрасно сознавал всю неслыханную дерзость, все новаторство и революционность своих творческих устремлений. Только задумав новую оперу, едва набросав мысленно ее контуры, он уже почувствовал, что дирекция никогда не пропустит ее на сцену (и почти не ошибся), но ни на одну минуту не колебался, не отступил от выбранного пути, хотя смотрел на новую работу, как на своего рода подвиг, идейный, гражданский, художественный.

Одно из писем к В. В. Стасову он заканчивает следующими, весьма знаменательными словами:

«Крест на себя наложил я и с поднятой головой бодро и весело пойду против всяких х, к светлой, сильной, праведной цели, к настоящему искусству, любящему человека, живущему его отрадой, его горем и страдой. Руки не прошу: Вы давно протянули ее и давно я держу ее крепко мою лучшую, дорогую опору»³.

Владимир Васильевич очень много помогал Мусоргскому. Он так любил его и так преклонялся перед его гением, что весь

¹ Письмо к В. В. Стасову от 18 октября 1872 г.

² Письмо к И. Е. Репину от 13 июня 1873 г.

³ Письмо к В. В. Стасову от 13 июля 1872 г.

горел желанием быть чем-нибудь полезным ему в новой работе. С истинной страстью археолога и историка он рылся в рукописном отделе Публичной библиотеки с целью найти что-либо интересное и нужное для Мусоргского. И находил! Старые манускрипты, один другого интереснее, передающие различные характерные черты эпохи, поступали в распоряжение Мусоргского, а тот с наслаждением зачитывался ими.

«Хованщина» захватила Мусоргского целиком. Он жил своей работой, кипел в ней. Все события жизни воспринимались им по отношению к «Хованщине». Творческий огонь, создавший «Бориса Годунова» зажегся с новой силой и блеском.

А между тем, в то время как все помыслы и чувства Мусоргского были устремлены на «Хованщину», стала понемногу проясняться судьба его первенца. Весной 1872 г. Мусоргский показывал вторую редакцию «Бориса Годунова» Театральному комитету. Через некоторое время Комитет сообщил ему свое решение: опера и на этот раз была отвергнута как неподходящая для императорской сцены. Вторичный отказ в постановке «Бориса» сильно способствовал углублению мрачного настроения Мусоргского. Он взял партитуру обратно. Но артисты Мариинского театра, познакомившиеся с музыкой оперы на показах в частных домах, были возмущены несправедливостью Театрального комитета. Однажды в доме Пургольд исполняли «Бориса» в «обычном составе». Сам Мусоргский пел все мужские роли, ему помогали друзья, Александра Николаевна пела женские партии. На показе присутствовал заведующий костюмерной и декорационной частью театра художник Лукашевич и несколько артистов: Петровы, Платонова, Комиссаржевский, Кондратьев и др. Как обычно, опера имела огромный успех у слушателей, и артисты решили просить о постановке хотя бы трех сцен из оперы в бенефис баритона и режиссера Кондратьева. Лукашевич обещал свое содействие и провел дело через дирекцию. Артисты стали быстро разучивать сцены и приготовили их в предельно короткий срок.

5 февраля 1873 г., в бенефис Кондратьева, сцены с огромным успехом были исполнены. Кондратьев исполнял роль Рангони, Петров — роль Варлаама, Платонова — Марины, Комиссаржевский — самозванца, Леонова — корчмарки, дирижировал Направник.

Шла сцена в корчме и две сцены польского акта; после «Корчмы» Мусоргского вызвали шесть раз. Постановка трех сцен из «Бориса» была настоящим праздником для всей «могучей кучки». Успех спектакля радовал и окрылял их. «Псковитянка» Римского-Корсакова, поставленная за месяц до этого, почти провалилась, и победа Мусоргского была как бы реваншем кружка. Сам Мусоргский был в восторге и горячо благодарил Направника и артистов, превосходно исполнявших его

музыку и настоявших на постановке сцен. Благодаря их настойчивости он смог услышать свое произведение в театре.

Отзывы прессы о постановке сцен были в основном положительные. Кюи написал большую хвалебную статью, другие критики сравнительно мало ругали музыку Мусоргского. Постановка сцен из «Бориса Годунова» сыграла большую роль в его дальнейшем продвижении на сцену. Об опере заговорили. Издатель В. Бессель предложил Мусоргскому издать клавир оперы (вышел в 1874 г., просмотрен самим композитором) за вознаграждение в сумме 600 руб., которое, кстати сказать, так и не было, повидимому, полностью уплачено. Но все же постановка всей оперы, пока действовало запрещение Театрального комитета, забраковавшего оперу, была невозможна. Это очень раздражало, возмущало и оскорбляло Мусоргского. Настроение его было тяжелым и мрачным. С друзьями по кружку он встречался все реже и реже, вся окружающая обстановка наводила на печальные размышления.

Мусоргский болезненно переживал крушение идеалов демократической интеллигенции. По своему характеру борца и непримиримого воителя он не мог пойти на капитуляцию и отказаться от своих взглядов художника-демократа, новатора и реалиста в музыке.

И вдруг теперь он почувствовал, что, кажется, остается один. Это сознание было самым тяжелым испытанием в его жизни. Но и его он перенес бы как-нибудь и постарался бы нести свое знамя один и идти вперед, не спотыкаясь, к «новым берегам». Но он не мог отделиться целиком любимому искусству и творчеству, нужда и забота о средствах существования заставляли его служить, выполняя сухую, неинтересную, ничего не дающую ни уму, ни сердцу работу чиновника Лесного департамента. Раньше он сравнительно легко носил этот хомут, надетый на него российской действительностью, надеясь на скорую перемену в своей судьбе, но теперь «хомут» стал давать особенно ощутительно.

«В России искусство водится, но художество — предмет роскоши...» «Мне суждено вянуть и киснуть в халдейщине, истрачивать труд и время на такое дело, которое без меня еще лучше сделали. Суждено сознавать всю бесплодность и ненужность моего труда по лесной части и, несмотря на это сознание, трудиться по лесной части. Жутко!..» «Затеял народную драму, а 6 тысяч листов дела лежат, и ждет лесничий отпускной грамоты, — что делать! Зато в России живем, вот как!»¹

Такие горькие слова мы читаем в его письмах этого времени. В них скрыта потрясающая драма. Что может быть тя-

¹ Письма к П. С. Стасовой и В. В. Стасову от 23 и 26 июля 1873 г.

желее и ужасное положение гениального художника-творца, вынужденного для прокормления себя тратить драгоценное время на службу чиновника и мозг свой утомлять «швырянием лесничих под суд»¹, перепиской служебных бумаг и пр.?

Летом 1873 г. В. В. Стасов, а также семья Д. В. Стасова, уехали надолго за границу. Мусоргский остался совершенно один. Друзья по кружку тоже разъехались из Петербурга. Одиночество и усталость, связанная с усиленной работой в Департаменте (Мусоргский этим летом работал за двоих, заменяя больного сослуживца), тяжелое внутреннее состояние сильно мучили его. Жизнь казалась особенно мрачной, серой и бессмысленной. Однажды вечером, возвращаясь со службы, Мусоргский завернул в трактир Малый Ярославец и спросил себе коньяку. Он просидел там весь вечер и напился пьяным. Теперь голова его была отуманена, алкоголь давал какое-то временное спокойствие, можно было забыться и перестать думать.

К сожалению, посещения Малого Ярославца стали учащаться. Там завелись новые знакомства с трактирными завсегдатаями, иногда сомнительными личностями, а в большинстве своем несчастными слабыми людьми, впавшими от горя и тягот жизни в бедственное состояние. Мусоргский стал просиживать в Малом Ярославце до поздней ночи, а иногда и до зари. Алкоголь, дававший временное забвение, губительно действовал на первую до болезненности натуру Мусоргского и был для него настоящим ядом. Он сознавал это, но все же с трудом отрывался от коньяка. Посещение трактира пагубно отражалось на работе над «Хованщиной». Обеспокоенный долгим молчанием Мусоргского и смущенный тревожными слухами, шедшими от друзей, В. В. Стасов хотел обязательно вытащить Мусоргского из Петербурга, дать ему возможность проветриться, освежиться новыми впечатлениями и отдохнуть от службы. Он прислал ему письмо с предложением взять отпуск или даже совсем уйти со службы и немедленно ехать за границу к нему, Стасову, с тем, чтобы направиться в Веймар, к Листу. Сердечный и горячо любящий Мусоргского Владимир Васильевич, сам не слишком состоятельный человек, устраивал и материальную сторону этой поездки. Дело, казалось, было только за согласием самого Мусоргского.

Но вместо согласия пришел отказ — сначала в виде телеграммы с одним словом «Невозможно» («Impossible»), потом в подробном письме. Даже и теперь тяжело читать это и следующее за ним письма. Чтобы не огорчить Стасова и не сказать ему настоящей причины отказа — своего тяжелого и слабого состояния, связанного с пагубной привычкой к алкоголю, Мусоргский ссылается на болезнь сослуживца, из-за которой

¹ Письмо к В. В. Стасову от 6 сентября 1873 г.



Народный артист СССР Александр Пирогов
в роли Бориса Годунова
Государственный академический Большой театр, 1927 г.

он не может бросить службу. Он сообщает подробно о своей работе над «Хованщиной», описывает ее драматургический план, характеры, приводит стихи либретто, которое пишет сам, и среди всех этих интересных сообщений о новой опере внезапно восклицает: «О, как я измучен, *généralissime*!» Эти слова звучат, как крик души измученного человека¹.

Лето 1873 г. было особенно тяжелым для Мусоргского. Внезапно скончался большой его друг, архитектор Гартман. Известие о внезапной смерти Гартмана в полном расцвете сил и таланта поразило и потрясло Мусоргского. Он жалел и о друге, и о талантливом человеке. Скорбь его была велика и мучительна. В письмах к Стасовым с потрясающей силой выражены все мысли и чувства, вызванные этой безвременной смертью. Ужас смерти, бессилие человека перед ней, сознание невозвратности потери, терзали сердце Мусоргского.

Но как бы в вознаграждение за смерть одного друга судьба послала ему другого. Летом 1873 г. Мусоргский сблизился с молодым поэтом, графом Арсением Аркадьевичем Голенищевым-Кутузовым. Они были знакомы и раньше, но теперь сошлись близко и даже поселились в одной квартире, занимая две смежные комнаты².

Голенищев-Кутузов, совсем еще молодой человек, был дальним родственником Мусоргского по матери. Он очень любил музыку и интересовался ею.

Обладая хорошими музыкальными способностями и прекрасной музыкальной памятью, он легко запоминал импровизации своего друга и потом восстанавливал их для него. Мусоргский крепко привязался к одаренному молодому поэту. Но, к сожалению, его дружеское влияние не всегда могло удержать Мусоргского от посещений Малого Ярославца.

Впрочем, поздней осенью посещения эти прекратились, ввиду неожиданных событий, развернувшихся в октябре. Директор Мариинского театра Геденов разрешил постановку «Бориса Годунова» в бенефис артистки Платоновой.

¹ Письмо к В. В. Стасову от 6 сентября 1873 г. *Généralissime* — ласковое прозвище Стасова, данное ему Мусоргским.

² С 1872 г. Мусоргский жил один, так как Н. А. Римский-Корсаков женился на Н. Н. Пургольд и переехал на другую квартиру.

VIII

ПОСТАНОВКА «БОРИСА ГОДУНОВА»

После постановки трех сцен из «Бориса Годунова», прошедших с большим успехом, друзья Мусоргского решили во что бы то ни стало добиться разрешения на постановку всей оперы. Особенно хотели этого артисты Мариинского театра, искренно восхищавшиеся гениальной музыкой оперы и высоко ценившие ее автора.

Для достижения поставленной цели Ю. Ф. Платонова, prima-donna труппы, обладавшая чудесным голосом и ярким драматическим дарованием, решила использовать свое положение. Пользуясь своим влиянием на Лукашевича, Платонова тонко подготовила почву для разрешения постановки оперы. Дело было представлено директору Гедеонову так, что если он не разрешит постановки оперы самолично, минуя Театральный комитет, труппа может потерять лучшее свое украшение — Юлию Платонову, которая обязательно хочет поставить в свой бенефис новую оперу и выбрала «Бориса Годунова». Гедеонов под мягким нажимом своего подчиненного и друга Лукашевича вынужден был согласиться, хотя это и не особенно улыбалось ему; нужно было входить в пререкания с Театральным комитетом. Вернувшись поздней осенью из Парижа, Гедеонов приказал немедленно позвать к себе председателя Театрального комитета, бывшего контрабасиста итальянца Джiovани Ферреро. Последний, явившись на зов, испугался, увидев директора в самом мрачном настроении. Сейчас же начался разговор об опере Мусоргского.

— Почему вы забраковали эту оперу? — спросил Гедеонов.

— Помилуйте, ваше превосходительство, — отвечал Ферреро, — эта опера никуда не годится.

— Почему не годится? Я, напротив, слышал о ней очень много хорошего.

— Помилуйте, ваше превосходительство, его друг Кюи нас постоянно ругает в «Петербургских ведомостях», — Ферреро полез в карман за номером газеты, — вот еще третьего дня...

— Ну, довольно!—прервал его грозный окрик начальника, я вашего Комитета знать не хочу, слышите ли! Я поставлю оперу без вашего одобрения.

Оробевшему Ферреро осталось только поспешно ретироваться, а разгневанный Юпитер, на этот раз правый, сейчас же отдал распоряжение готовить оперу к постановке. Это был первый случай применения власти директора в таком вопросе. Гедеонов, все же недовольный всей историей, решил сорвать сердце на примадонне. На следующий день он приказал позвать к себе Платонову. Едва только артистка появилась в его кабинете, директор вскочил и начал кричать на нее.

— Ну, вот, сударыня, до чего вы меня довели! Я теперь рискую, что меня выгонят со 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,— спокойно отвечала Платонова,— что не сочувствуя лично этой опере, вы так энергично защищаете интересы русских композиторов!

Гнев директора понемногу затих и «Бориса» стали готовить к постановке. Но один из распорядителей театра доложил директору, что невозможно репетировать оперу, так как сейчас очень много другой работы и некогда делать спевки, и артисты все заняты и т. п. Артисты со своей стороны внесли контрпредложение: они были согласны делать частные репетиции у себя на дому в незанятое службой время под руководством самого композитора. Приготовить хор взялся с разрешения Гедеонова И. А. Помазанский, арфист оркестра и дирижер, музыкант близкий к балакиревскому кружку.

Разучивание оперы пошло так успешно, что через месяц можно было начинать оркестровые репетиции. Артисты явились к главному дирижеру театра Э. Ф. Направнику и попросили устроить репетиции с оркестром. Тот поморщился, но стал разучивать оперу с оркестром со своей обычной тщательностью и добросовестностью¹. К новому году опера была готова к постановке.

Мусоргский принимал очень близко к сердцу путь своей оперы «по геене огненной». Все время он был в взволнованно-возбужденном состоянии. Но когда дело разрешилось благоприятно и оперу стали готовить к постановке, он ожил и повеселел. Свое торжество (тот факт, что опера все-таки пойдет) он расценивал не как личную победу, а как большое достижение в деле продвижения молодой русской музыки. Он с увле-

¹ Сведения о постановке «Бориса» взяты из рассказа Ю. Ф. Платоновой, приведенного В. В. Стасовым в статье «Памяти Мусоргского», собр. соч., т. III, стр. 803—804.

чением разучивал партии с певцами, а когда репетиции перенеслись в театр, аккуратно посещал спевки, наслаждаясь счастьем слышать свое произведение «в плоти и крови». И все время он продолжал находиться в повышенно чувствительном, нервном и возбужденном, «распаленном» состоянии.

Премьера была назначена на 27 января 1874 г.

Накануне этого многознаменательного дня Мусоргский чувствовал сильный нервный подъем. Вечером, вернувшись со службы, он зашел к другу-поэту Кутузову, жившему в соседней комнате, и хотел немного поимпровизировать за роялем. Но едва присел к роялю и взял несколько аккордов, как вскочил, захлопнул крышку и сказал с досадой: «Нет, не могу! Хотя это и очень глупо, но что же делать? Мой завтрашний экзамен не выходит у меня из головы. Что-то будет?»

Потом он захотел отвлечься от своих мыслей и попросил Кутузова почитать отрывки из исторической драмы «Смута», которую тот сочинял тогда не без влияния друга-композитора. Поэт исполнил его просьбу. Мусоргский слушал очень внимательно, крипиковал, спорил, обсуждал то или иное выражение, но все же был рассеян; мысли его были упорно обращены к завтрашнему дню. Пробило двенадцать, потом час. Мусоргский остался ночевать у друга, но не спал, а всю ночь ходил взад и вперед по комнате в глубоком раздумье, заложив руки за спину¹.

Его тревожила судьба оперы и своя собственная. Умный и чуткий, он прекрасно сознавал, что его произведение своей смелой новизной и революционностью содержания и формы наживет гораздо больше врагов, чем друзей. Он предчувствовал, что его «Борис» скоро станет, наподобие «Руслана» Глинки, «мучеником своего времени». В эту тревожную длинную зимнюю ночь, проведенную без сна, он не раз взвешивал тот «крест, который сам наложил на себя». Утром он был в нервно-взволнованном, но боевом настроении.

За четыре дня до премьеры все билеты были распроданы, несмотря на почти тройную цену (бенефисный спектакль). Зал был набит битком. Публика ожидала начала спектакля с большим интересом и нетерпением. Первый акт, т. е. пролог, был принят публикой довольно холодно, но зато сцена в корчме (сцена в келье пропускаясь) вызвала бурю аплодисментов. Раздались крики, требующие автора. Сцена в тереме, польский акт, смерть Бориса и сцена под Кромами произвели большое впечатление. Мусоргского вызывали много раз после представления и в течение спектакля, в общей сложности до тридцати раз. Шумные восхищенные приветствия неслись со всех сторон.

¹ Описание дня накануне премьеры «Бориса» приводится в «Воспоминаниях о Мусоргском» А. А. Голенищева-Кутузова.

Отдельные шикания и возгласы неодобрения потонули в этом океане восторга. «Могучая кучка» могла торжествовать и радоваться. Присутствовавший в театре историк Костомаров в восторге говорил: «Это живая страница истории».

Постановка «Бориса Годунова» изобиловала удачными сценическими эффектами. Декорации, написанные по проектам художников Шишкова и Бочарова, были красивы, стильны, яркие. Для оперы Мусоргского использовали всю сценическую обстановку, подготовленную в 1870 г. для первой постановки литературного оригинала оперы — трагедии Пушкина. Костюмы и сценический реквизит были блестящи и исторически верны. Артисты исполняли свои партии с огнем и воодушевлением. Платонова (Марина) была прелестна, Комиссаржевский (самозванец) играл и пел с чувством и выразительностью, Мельников превосходно исполнил главную роль. Роль Варлаама, как всегда, неподражаемо провел Петров; все второстепенные роли были сыграны с большим вкусом и старанием. В партитуре были сделаны некоторые купюры: кроме сцены в келье, выпускались отдельные куски из других актов.

Интересно привести отдельные отзывы публики, записанные одним из мемуаристов Мусоргского — Н. Компанейским:

«После картины в корчме я зашел в ложу знакомых, которых уговорил поинтересоваться новой оперой. Настроение в ложе было самое возбужденное: говор, смех, разбирали типы бродяг, восхищались игрой Петрова, Комиссаржевского...

После 1-й картины 4-го действия (смерть Бориса) зашел я в другую ложу: там пожилая дама держала еще платок у глаз. «Очень рад, сказал я, что опера произвела на вас такое сильное впечатление». — Какая это опера, — возразила дама, — здесь музыки нет никакой; да я, признаться сказать, все время со сцены глаз не спускала. Как восхитительно играет Мельников (Борис), до сих пор каждое его слово звучит у меня в ушах. Это гений, а не артист!»¹

Музыкальное развитие оперы настолько связано с драматическим, что их невозможно было разделить. Публика могла полно переживать и наслаждаться тем и другим вместе, не разделяя и нигде не рискуя попасть в положение слушателя итальянской оперы: вот сейчас можно будет послушать музыку и отдохнуть от разглядывания сцены, сейчас будет такая-то ария, неподходящая для этого драматического положения, но зато какая красивая мелодия, что за пассажи и т. п.

Выступавшие в опере артисты, за исключением О. Петрова не отличавшиеся особой талантливостью, казались необыкновенными в «Борисе Годунове», потому что хорошо исполняли музыку, действительно гениальную своей художественной правдивостью и высоким драматизмом.

¹ Н. Компанейский, Воспоминания о Мусоргском.

Художественная правда и сила «Бориса Годунова» не могла не подействовать на публику. Опера быстро завоевала признание и любовь. Первые четыре представления сопровождались шумными вызовами автора. В первом сезоне «Бориса» исполнили десять раз, что было невероятно большой цифрой для русской оперы. «Борис Годунов» шел в течение семи сезонов (до сезона 1881—82 г. с пропуском одного) и каждый раз давал полный сбор.

Постановка «Бориса Годунова» была важным и значительным событием в истории русского музыкального театра. С этой оперой новое свежее веяние проникло в самую консервативную, склонную к традиционности область театрального искусства. Появление на императорской сцене детища новой эпохи, гениальной оперы композитора-шестидесятника подняло настроение передовых кругов. «Молодое поколение ликовало и сразу подняло Мусоргского на щит. Молодежь своим неиспорченным еще чувством понимала, что великая художественная сила создала и вручает народу новое, чудное народное произведение, и ликовала, и радовалась, и торжествовала... Не раз толпа молодых людей распевала ночью на улице, подходя к Литейному мосту и собираясь переходить на Выборгскую сторону, хор «величания» боярина Хрущева народом и другие хоры. Молодое поколение приветствовало... с тем восторгом, с каким его старшие братья и отцы приветствовали лучшие народные создания Пушкина, Гоголя и Островского. Она понимала, и потому рукоплескала Мусоргскому, как своему настоящему, дорогому»¹.

Успех оперы очень обрадовал и взволновал Мусоргского, он был счастлив видеть и слышать свое произведение в хорошем исполнении, был тронут сочувствием и восхищением публики. Но первые минуты радости были отравлены сперва мелочными неприятностями, а потом и более серьезными.

На премьере случилось маленькое происшествие: четыре молодых женщины, поклонницы музыки Мусоргского, приготовили красивый венок с лентами, на которых они сами вышили слова привета и поздравления. Они хотели преподнести композитору венок в театре во время представления. В их затее большое участие принимал В. В. Стасов. Но случилось так, что вследствие бюрократической путаницы венок не был преподнесен публично, а был отправлен за кулисы, где и попал по назначению. Молодые женщины очень рассердились и с помощью Стасова написали резкое открытое письмо в редакцию одной из петербургских газет. Мусоргский, просивший Стасова не оглашать истории с венком, вскипел и наговорил грубостей своему верному другу и помощнику за то, что тот не

¹ В. В. Стасов, Модест Петрович Мусоргский, собр. соч., т. III, стр. 788—789.

исполнил его просьбы. Самому Мусоргскому тоже пришлось выступить в печати по поводу истории с венком. Это маленькое происшествие окончилось благополучно; Мусоргский, спохватившись, написал сердечное и горячее письмо Стасову, объясняющее его поведение накануне, и все обошлось. Но крайне показательно нервное состояние, в котором тогда находился композитор и которое было причиной повышенно чувствительного отношения к мелочной и несерьезной истории с венком. Мусоргский трепетал за свое детище. «Борис» попал на сцену с такими трудностями и преодолев столько препятствий; казалось возможным, что его могут снять с постановки из-за ничтожных причин.

Нервное состояние, в котором был Мусоргский, удержалось довольно продолжительное время. Ему способствовали многочисленные критические статьи и отзывы о новой опере.

В противоположность восхищению и восторгу публики, критика встретила «Бориса Годунова» враждебно. Почти все осуждали творческое направление Мусоргского. Многочисленные критические статьи по поводу оперы поражают горячностью и запальчивостью тона; чувствуется, что постановка оперы рассматривалась всеми не только как событие музыкальное, но и как перешагнувшее чисто музыкальные рамки, т. е. событие общественное. Почти все критики «вступились за Пушкина», доказав свою узость и непонимание великого поэта. Фаминцын, долго державший камень за пазухой за «Классика» и «Раек», теперь с наслаждением бросил его в Мусоргского, упрекая последнего в невежестве, бесформии, антимузыкальности. Он возмущается «грубыми штрихами», которыми якобы написана музыка оперы, не понимая, что салонное изящество никак не подошло бы к монументальной музыкальной трагедии.

Другие критики укоряли Мусоргского за «стремление к корявому оригинальничанию», заодно поругивая и «Псковитянку» Римского-Корсакова и все направление кружка. Известный литературный критик-идеалист Страхов, один из самых ожесточенных противников реализма, бранит оперу за все ее лучшие положительные качества. По его мнению, величайшее зло новой оперы в ее «о б л и ч и т е л ь н о м направлении», в ее психологичности и народности. Вокруг «Бориса» завязалась целая дискуссия.

Все эти отзывы огорчали и раздражали Мусоргского, но настоящим ударом для него была статья Кюи.

Кюи уже писал о «Борисе Годунове» годом раньше по поводу постановки трех сцен из оперы, и его первая статья была в высшей степени благожелательная. Теперь же он стал хулить и бранить оперу. Статья Кюи о «Борисе» написана в резком, весьма едком тоне, в котором Кюи обычно писал о произведениях, противоречащих требованиям кружка. Кюи бранит либретто за якобы антидраматическую его сущность, превра-

тившую трагедию в простую историческую хронику. Затем он переходит к музыке. Он упрекает Мусоргского в недостатке мелодичности, в однообразии речитативов, в бедности лирической музыки, в разрозненности музыкальных мыслей и неспособности к симфоническому развитию. В конце статьи он называет «Бориса» произведением незрелым и объясняет это тем, что автор недостаточно строго относится к себе и сочиняет неразборчиво, самодовольно, спешно. Затем Кюи иронизирует по поводу неудачного подношения венка и высмеивает незадачливых почитателей композитора.

Статья наделала много шума. Противоположный лагерь ликовал и воспользовался ею для нанесения Мусоргскому самых чувствительных ударов. Сейчас же появилась статья критика Соловьева, злейшего врага кружка, под названием «Брут кучки», в которой автор визжал и захлебывался от удовольствия, что даже сам Кюи, глашатай, идеолог и рупор кружка, оказался заодно с противниками Мусоргского. Прочитав статью Кюи, Мусоргский, и без того взволнованный и расстроенный, пришел в ужас. Измена бывшего друга и единомышленника наполнила его сердце горечью, старанием и отчаянием.

«Что за ужас статья Кюи! — писал он Стасову. — Так стало быть, надо было появиться «Борису», чтобы людей показать и себя посмотреть. Тон статьи Кюи ненавистен: что за детская выноска по поводу баб! ¹ А это рискованное нападение на самодовольство автора! 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 этой заведомой ложью я ничего не вижу, словно мыльная вода разлилась в воздухе и предмет застилает. — Самодовольство!!! спешное сочинительство! Незрелость!.. Чья?.. Чья?? хотелось бы знать!» ²

Разочарование в неверном друге было мучительно и тяжело. Мусоргский не хотел сам себе сознаться, что его бывшим другом руководили недостойные чувства зависти и ревности. Но в выходке Кюи он увидел лишнее доказательство того факта, что старый крепкий и дружный передовой коллектив, уверенно шедший плечом к плечу к великой цели — созданию русской музыки, — развалился. Это сознание было самым горьким. Оно заставляло его сердце бешено колотиться и сжиматься в мучительных страданиях, оно же снова толкнуло в Малый Ярославец, где можно было в коньяке утопить боль и горечь.

Теперь Мусоргский еще реже стал встречаться с товарищами. Ему было тяжело в их присутствии, точно его тяготило

¹ Кюи в статье сказал о женских народных хорах: «В наших хоровах бабы почти постоянно пищат».

² Письмо В. В. Стасову от 6 февраля 1874 г.

чувство «потери близкой и дорогой личности» — его веры в дружбу и единство кружка.

Через некоторое время он стал спокойнее, мог думать обо всем происшедшем легче и даже задумал высмеять всех своих противников в новом музыкальном памфлете под названием «Крапивная гора».

Содержание нового «Райка» должно было сводиться к следующему: Рак (Ларош, враждебный ему критик, поклонник «чистой» красоты в музыке) созывает на Крапивную гору различных зверей и рассказывает им о скверном положении музыкальных дел. Он жалуется на Петуха (самого Мусоргского), который только кричит, орет и роется в навозных кучах, благо он когда-то нашел несколько жемчужных зерен. Эту проповедь выслушивают и одобряют разные звери: старый ослепший Медведь (член Театрального комитета Маурер), Ринocerос (Ферреро), Баран (Фаминцын), Клоп (Соловьев) и др. Все принимают решение, подобно Раку, впредь ходить задом наперед и пятиться назад, а потом свернуть шею Петуху. В заключение все поют хором «Анафема Петуху». А между тем внизу, у подножья горы, тихо бродит «некто», не смеющий явно стать в ряды противников петуха, но тайно сочувствующий речам Рака.

Мысль подобной сатиры принадлежит В. В. Стасову и он предложил ее Мусоргскому. Но Мусоргский, набросав несколько тем для «Крапивной горы», бросил ее и больше он уже не писал памфлетов и сатирических произведений. Слишком глубокие и сильные страдания пришлось ему испытать за последние два года. Кроме того, он «кипел» и горел новой творческой работой.

Еще зимой, благодаря стараниям В. В. Стасова, Общество архитекторов Петербурга устроило посмертную выставку акварелей, рисунков и проектов скончавшегося В. А. Гартмана. Мусоргский, с прошлого года думавший посвятить памяти покойного друга какое-либо произведение, под впечатлением этой выставки задумал ряд фортепианных пьес в форме своеобразной сюиты под названием «Картинки с выставки».

«Картинки с выставки» были написаны в очень короткий срок. Мусоргский начал писать в первых числах июня, а уже 22 июня вся сюита была окончена. На первом—затлавном—листе рукописи Мусоргский написал:

«Посвящается Владимиру Васильевичу Стасову. Картинки с выставки. Воспоминание о Викторе Гартмане. М. Мусоргский 1874 год».

Сбоку он приписал:

«Вам généralissime, устройтелю Гартмановской выставки, на память о нашем дорогом Викторе».

Сочиняя «Картинки с выставки», Мусоргский чувствовал

новый творческий подъем. Работа шла необыкновенно энергично и интенсивно. «Гартман кипит, как кипел «Борис» — звуки и мысль в воздухе повисли, глотаю и объедаюсь, едва успеваю царапать на бумаге... Как хорошо работается»¹, — пишет он в письме к Стасову.

«Картинки с выставки» состоят из десяти характерных пьес на темы рисунков и проектов В. А. Гартмана, соединенных между собой маленькими связками-интермедиями. Мусоргский назвал эти связки «Promenade», т. е. «Прогулка» (как бы имея в виду посетителя выставки). Все «Promenades» написаны на одну музыкальную тему в русском народном духе. Мысль очень удачная, — интермедии связывают все произведение в одно целое и придают ему органическое единство.

После первой «Promenade» идет пьеска-картинка под названием «Гном» — музыкальное преломление рисунка Гартмана, изображающего маленького неуклюжего карлика, ковыляющего на кривых ножках. За «Гномом» следует поэтичное и выразительное интермеццо «Старый замок». Трубадур стоит перед средневековым замком и поет печальную лирическую песнь.

«Ссора детей после игры» снова переносит нас в поэтичный мирок маленьких людей, так живо и тепло раскрытый композитором в «Детской».

В совершенно противоположном духе следующая пьеска «Быдло». Рисунок изображает польскую телегу на огромных колесах, запряженную волами. Неуклюжая тупая музыка выражает настроение давящей тяжести подневольного труда. «Быдло» сменяется изящным скерцино с юмористическим и фантастическим заглавием: «Балет невылупившихся птенцов».

Дальше опять «Картинка с натуры» под названием «Два еврея, богатый и бедный». Образы грубого, заносчивого богача и робкого, забитого бедняка даны в музыке с предельной пластичностью и выразительностью. Седьмая пьеса — «Рынок в Лиможе». Французские бабы с увлечением сплетничают, шумят и ссорятся. Печальная таинственная музыка следующей пьесы изображает катакомбы и самого умершего архитектора, рассматривающего черепа мертвых.

Два последних номера «Картинок с выставки» написаны в русском народном стиле. «Избушка на курьих ножках» — рисует сказочный поезд Бабы-Яги в ступе с помелом. Заключающая весь цикл пьеса называется — «Богатырские ворота в Киеве». Рисунок Гартмана изображал проект городских ворот для Киева в древнерусском величественном и монументальном стиле; верхушка ворот была сделана в виде древнего славянского шлема. Музыкальная тема последней пьески написана в русском духе и сильно напоминает общую тему интермедий —

¹ Письмо к В. В. Стасову от начала июня 1874 г.

«Promenades». Пьеса заканчивается яркой картиной праздника с оглушительно торжественным перезвоном колоколов.

«Картинки с выставки» первое и, к сожалению, единственное значительное произведение Мусоргского для фортепиано. В шестидесятых годах он написал несколько пьес для фортепиано, среди которых «Impromptu passionné», скерцино «Швея», «Дума», скерцо «Детские игры», но все эти пьесы занимают в его творчестве случайное место произведений, написанных между прочим. Совсем другое значение имеют «Картинки с выставки» — очень интересное и типичное для Мусоргского произведение. В них он создает новый жанр фортепианной музыки — жанр программной сюиты реалистического характера, абсолютно лишенный грубой натуралистичности. С точки зрения фортепианного стиля «Картинки с выставки» блестящее виртуозное произведение очень трудное для исполнения с необходимой выпуклостью, пластичностью и яркостью.

«Картинки с выставки» не были изданы при жизни Мусоргского и появились в печати лишь через пять лет после его смерти. Долгое время пианисты не интересовались этим замечательным произведением и только в последние 10—15 лет сюита стала популярной.

Существует несколько оркестровых переложений «Картинок с выставки». Из них лучшее принадлежит большому почитателю Мусоргского — французскому композитору Морису Равелю.



IX

СТРАДАНИЯ И РАЗОЧАРОВАНИЯ

Постановка «Бориса Годунова» была последним радостным событием в жизни Мусоргского. После нее начались тяжелые, беспросветные годы мучительных нравственных переживаний, тупой утомляющей работы, систематического физического отравления алкоголем и все яснее выявляющегося сознания своего одиночества. Жизнь Мусоргского в эти годы представляет очень яркий пример трагического положения передового художника в царской России семидесятых годов.

В семидесятые годы уже ясно выявился характер общественного развития пореформенной России, вступившей на путь капитализма. Отмена крепостного права дала сильный толчок к развитию промышленного капитализма со всеми вытекающими отсюда последствиями. Общественный подъем шестидесятых годов сменился политической реакцией. Положение народных масс все ухудшалось. Теперь на них давил двойной гнет: с одной стороны, остатки крепостничества, с другой, — эксплуатация со стороны разнообразных капиталистических элементов: кулаков, купцов, фабрикантов и т. п.

Первое десятилетие, в которое русская буржуазия получила возможность экономически развернуться, принесло значительные перемены в общественном настроении. Столицу наводнили помещики, временно разбогатевшие за счет выкупных платежей, появились крупные купцы, банкиры, промышленники. Начался промышленный ажиотаж, игра на бирже, борьба за различные концессии, приносящие небывалые доходы, возникали и тут же разорялись многочисленные частные банки; наступило время быстро возникающих состояний, плохо прикрытого грабежа, столь же быстрых банкротств, спекуляций и т. п.

В 70-е годы против реалистического и демократического

«искусства для искусства». В творчестве художников, прикнявших к этому направлению, можно видеть полное отрицание реальных интересов жизни как объекта искусства, глубокое равнодушие к судьбе и жизни родного народа, ярко выраженное враждебное отношение к социальной, а тем более обличительной тематике и т. п.

В те же годы резко повысился спрос на легкое развлекательное и фривольное искусство. Шантан и в лучшем случае оперетта стали самыми любимыми формами театрального представления новой буржуазной публики. Многочисленные кафе с эстрадами, сады с шантанами и театр французской оперетты «Буфф» представляли теперь лицо театрального Петербурга.

Русская опера и русская драма с трудом пробиваются сквозь разгул и ажиотаж, создающиеся вокруг легкого жанра. Даже Александринский театр, театр серьезной русской драмы, где ставили Гоголя и Островского, не уцелел от нашествия легкого жанра и чуть ли не на целое десятилетие (1868—1878) превратился в театр оперетты. Правда, оперетта имела иногда некоторый элемент политической сатиры, но под влиянием общеполитической реакции он все слабее проявлялся.

Что должен был думать и чувствовать Мусоргский, художник-демократ, типичный шестидесятник по идеям и направлениям, страстно любящий родной народ и не сумевший правильно понять характер общественного развития? Он мог теперь увидеть воочию к чему привела долгожданная реформа 1861 г., на которую возлагалось столько надежд; он мог задыхаться в душной и спертой атмосфере времени наживы и спекуляции, мог трагически недоумевать и удивляться, откуда все это? Но выхода он не видел.

Однако он не смирился перед «знаменем времени», он остался верен своим идеалам художника-общественника, правдиво передающего в своем искусстве действительную жизнь; он нес попрежнему свое знамя новатора, стремящегося «к новым берегам», но он чувствовал себя одиноким.

Его бывшие друзья по кружку также переживали тяжелое время в своей жизни. Достаточно прочитать письма Бородина второй половины семидесятых годов, чтобы понять, какое глубокое внутреннее разочарование охватило и этого замечательного художника, общественного деятеля и ученого. Римский-Корсаков еще не мог справиться с тяжелым творческим кризисом. Кюи почти не писал вовсе.

Мусоргский чувствовал тяжесть переживаемого времени, душный смрад разгула реакции особенно остро и сильно. Он был выразителем идей демократов-шестидесятников в музыке, более непримиримым, чем кто-либо из его товарищей. И по натуре своей из всех товарищей он был самый нервный и впе-

чатливый, чувствующий остро и глубоко переживающий все особенно сложно и сильно. И поэтому «крест», который он нес, по его собственному выражению, и тяжесть которого он ощущал, порой пригибал его к самой земле. Но разбитый жизнью, измученный физически и нравственно, он продолжал упрямо идти по своему пути.

Демократу и художнику были отвратительны типы нового времени, люди, для которых не было ничего святого, не было никаких идеалов. Он мог теперь почувствовать на себе самом и на всем русском искусстве тяжелую лапу капитализма. Легкий жанр, шантан и оперетта, заполнившие русские сцены, воспринимались им как знамение всего нового порядка.

«Если не произойдет громкого переворота, — пишет он в письме к Голенищеву-Кутузову, — переворота во всем складе европейской жизни, буфф вступит в легальную связь с канканом и задушит *pois autres*¹. Способ легкой наживы и, конечно, столь же легкого разорения (биржа) очень родственно уживаются со способом легкого сочинительства (буфф) и легкого разврата (канкан). Но, боже мой, как всем скучно, как бесчеловечно переполнены все каким-то мертвящим, удушающим чадом! Господи, сколько жертв, сколько более поглощает эта чудовищная акула — цивилизация»².

«Чорт бы побрал этих биржевиков, разгаданных сфинксов XIX-го века, — пишет он в другом письме. — Вот на кого наткнулась Русь, мною грешным любимая. Господи!»³

Тяжелые настроения одиночества и тоски выражены в лирических песнях на слова Голенищева-Кутузова, объединенных самим Мусоргским в цикл с характерным заглавием «Без солнца». В цикл вошли шесть стихотворений, которые Мусоргский сам выбрал из сборника стихов своего друга. Все шесть романсов поражают своим исключительно пессимистическим характером, глубокой и безысходной тоской. Романсы цикла «Без солнца» уже не «картинки с натуры», а лирические произведения, раскрывающие в музыке личные, глубоко скрытые чувства и переживания композитора. Музыка цикла передает тончайшие нюансы и оттенки настроения художника тонкими приемами мелодии, ритма и гармонии. Моментами переходы настроений становятся неуловимыми, все стилистические приемы истончаются, музыка становится как бы невесомой; чистый и идеальный, лишенный чувственности лирический стиль Мусоргского поднят здесь на большую художественную высоту. Романсы производят сильное впечатление.

Первое стихотворение «В четырех стенах» хотя и написано

¹ Нас.

² Письмо к Голенищеву-Кутузову от 18 марта 1875 г.

³ Письмо к Л. И. Шестаковой от 29 октября 1874 г.

в мажоре, но может быть отнесено к самым печальным произведениям вокальной лирики. Мусоргский находит простые и в то же время очень тонкие и выразительные интонации для передачи своего настроения:



Второй романс цикла «Меня ты в толпе не узнала» углубляет психологическую серьезность первого. Тонко выразительная, сдержанно скорбная мелодия голоса, порой сопровождаемая легким, прозрачным аккомпанементом широко разбросанных аккордов, порой совсем обнаженная, раскрывает всю глубину тяжелого внутреннего переживания композитора.

Романс «Окончен праздный шумный день» проникнут тем же настроением тоски и одиночества среди давящей жизни большого города. Музыка развивается из контрастного противопоставления двух образов, из которых первый с помощью резкой и драматично звучащей мелодии рисует состояние художника под гнетом одинокой и безрадостной жизни, а второй — светлый, легкий, как бы струящийся в воздухе — связывается с воспоминанием о любимой женщине, «верном друге минувших дней».

Два последних стихотворения — «Элегия» и «Над рекой» — настоящие шедевры музыкально-психологической выразительности. Тонкий, мерцающий колорит, неясная смена образов настроений в «Элегии» как нельзя лучше подходят для печального и глубокого содержания стихотворения.

В романсе «Над рекой» Мусоргский идет еще дальше. «Над рекой» — самый печальный романс, проникнутый чувством безнадежности, душевного оцепенения, какого-то спокойного отчаяния. Эти настроения передаются музыкой с исключительной тонкостью как в медленно, как бы с трудом развивающейся мелодии, так и в колышавшемся, но неподвижном аккомпанементе и в гармоническом языке романса.

Таковы все стихотворения цикла «Без солнца». Во всех романсах ощущается чувство тяжелой, непоправимой утраты, разочарования, одиночества.

Цикл «Без солнца» был написан вскоре после постановки «Бориса» и как бы воплотил в себе все тяжелые переживания

композитора в этот период. Новые романсы совсем не понравились друзьям и прошли как-то незамеченными. Даже Стасов не оценил их по достоинству, потому что не нашел в этих печальных романсах прежнего характерного стиля Мусоргского, рельефного и пластического.

Подавленное настроение, в котором находился композитор во время работы над циклом, еще усугубилось неожиданным ударом. Летом 1874 г. внезапно скончалась Надежда Петровна Опочинина, женщина, которую Мусоргский продолжал любить все это время. Отчаяние и боль утраты были мучительными. Конечно, он, как всегда, скрывал от всех свои переживания, но они вылились в музыку. В тот день, когда он узнал о смерти Надежды Петровны, он написал «Надгробное письмо» на собственный текст. Приводим его:

«Злая смерть, как коршун хищный, впилась Вам в сердце и убила, палач, от бытия веков проклятый, она похитила и Вас. О, когда б могли постигнуть Вашу душу все те, кому, я знаю, дик мой вопль безумный! О, если б Вам внимали в беседе, в жарком споре, мечтой быть может, смелой я начертал бы людям Ваш образ светлый, любовью правды озаренный, Ваш ум пытливый, спокойно на людей взиравший; Вы во время порвали «с блеском света» связь привычки, расстались с ним без гнева, и думой неустанной познали жизнь иную. Когда кончиной матери любимой, всякою житейскою невзгодой отброшенный от очага родного, разбитый, злой, измученный, я, робко, тревожно, как пуганный ребенок в Вашу святую душу постучался... Искал спасения... Нет, не в силах... продолжать я!..»

На этом он оборвал свое произведение, не закончив его. Чувство одиночества, скорбь и страдания были настолько сильны, что даже музыкой он не мог их выразить.

Музыка «Надгробного письма» глубоко выразительна. Это произведение, не оцененное до сих пор, полно трагической лиричности. Светлая средняя часть, рисующая идеальный образ умершей женщины, своим резким контрастом с мрачным, драматичным началом лишь усиливает общее настроение отчаяния и душевной муки.

Осень этого года принесла еще одно трагическое произведение — балладу «Забытый» на слова Голенищева-Кутузова, которое было вызвано к жизни сильным впечатлением от выставки картин художника В. В. Верещагина. Картины Верещагина изображали сцены и эпизоды из завоевательной войны в Средней Азии. Захватнические войны на востоке, которые вела Россия при Александре II начались еще с середины шестидесятых годов. В 1865 г. был захвачен Ташкент и образовано Туркестанское генерал-губернаторство (1867 г.); в 1868 г. были покорены Самарканд и Бухара, а в 1873 г. —

Хива. Война велась очень жестоко. Картины Верещагина изображают войну так, как она есть, — с разоренными селениями и бегущим народом, с трупами, кровью, ранеными и безумными. Стасов писал об этих картинах Верещагина, что у него «громче всего звучит нота негодования и протеста против варварства, бессердечия и холодного зверства, где бы и как бы эти качества не пускались в ход... У него отсутствует квасной патриотизм и потому он не возвеличивает только «своих», не унижает «врага» в своих картинах — он видит обе стороны»¹.

Верещагин своими правдивыми картинами протестовал против войны со всеми страданиями и ужасом, которыми она сопровождается. Лучшие картины на выставке 1874 г. были «Забытый», «Нападают врасплох» и «Вошли», в которых антимилитаристическая сущность была выражена ярче, чем в других. Эти три картины произвели целую сенсацию, художник был обвинен чуть ли не в государственной измене за «симпатии бухарцам и хивинцам». Картина «Забытый», изображавшая русского солдата, убитого и оставленного своими, вызвала замечание каких-то чиновных генералов о том, что художник «налгал», что «русские никогда своих не забывали» и т. п. Все эти нападки и нарекания сильно подействовали на художника, и он решился на ужасное дело: он взял все три картины, изрезал их на куски и сжег в печке, но после «детоубийства» долго не мог прийти в себя и заболел нервной лихорадкой.

«Забытый» произвел на Мусоргского особенно сильное впечатление. Погибшая картина была увековечена в маленькой, но гениальной балладе с тем же названием. Основной характер картины еще усилен в музыкальном произведении. В «Забытом» два музыкальных образа: мрачная, жесткая, с резкими контурами музыка рисует смерть солдата на поле битвы; нежная, грустная, проникновенно печальная создает образ молодой жены умершего. В далекой деревне, качая ребенка, она думает о возвращении мужа, не зная, что «он забыт — один лежит». «Забытый» — одно из самых сильных произведений Мусоргского по лаконическому драматизму, искренности чувства и обличительной силе.

Среди всей этой печали, мрака и тоски внезапно прорывается светлый солнечный луч. Посещая любимых старых друзей Петровых, Мусоргский отдыхал душой в их обществе, восхищаясь богатырской личностью старого артиста, живого представителя былой славы русской оперы. В доме Петровых ему пришла мысль о комической опере на украинский сюжет, в которой «дедушка»² великолепно бы сыграл главную харак-

¹ В. В. Стасов, Отчет о выставке Верещагина.

² Так Мусоргский называл О. А. Петрова.

терную роль. Он выбрал веселую повесть Гоголя «Сорочинская ярмарка», как будто бы всю сотканную из веселья и смеха. Трагическую же «Хованщину» решил отложить пока в сторону. Закипела работа над новой оперой. Мусоргский занялся разыскиванием и записыванием народных украинских песен. Но недолго длилось новое творческое оживление. Меньше чем через год, композитор решил отказаться от комической оперы и снова взялся за «Хованщину». В письме к Л. И. Кармалиной он объяснил свой отказ от «Сорочинской ярмарки» тем, что «невозможно великоруссу прикинуться малоруссом и стало быть, невозможно овладеть малорусским речитативом, то есть всеми оттенками и особенностями музыкального контура малорусской речи». Он предпочитал «поменьше лгать и побольше говорить правду»¹.

Но кроме причин, выставленных в письме, была еще одна: он снова предался мрачному пессимизму и тяжелым думам. «Хованщина» гораздо больше подходила к его душевному состоянию, и он стал работать над ней довольно интенсивно. Кроме того, он начал писать новый цикл песен на слова Голенищева-Кутузова — о смерти.

Сначала он хотел назвать цикл страшным словом «Она», подразумевая под этим безжалостную, губящую все живое силу, но потом цикл получил название «Песни и пляски смерти». В 1875 г. он написал три произведения для этого цикла: «Колыбельная смерти», «Серенада смерти» и «Трепак смерти». «Колыбельная» изображает смерть больного ребенка, «Серенада» — смерть молодой девушки, «Трепак» — смерть пьяного бедного мужичка, занесенного снегом и замерзающего.

Сама идея цикла глубоко трагична. Мусоргский ненавидел смерть, уносящую все дорогое и прекрасное, он называл ее «палачом», «бездарной душой, которая косит, не рассуждая, есть ли надобность в ее проклятом визите!». Он чувствовал ужас и бессильную злобу перед ней. И вот теперь она появилась как центральная идея вокального цикла. В ряде картин, изображающих смерть самых различных людей и от самых разных причин, Мусоргский дает обобщенно философский образ губительной силы, ее неизбежности и неотвратимости. Образ смерти символичен. В первой пьесе («Колыбельная») ее страшный и таинственно смутный образ реет в безумном диалоге с измученной матерью, которая держит на руках умирающего ребенка. Холодные, беспощадно спокойные интонации мелодии и гармонии сопровождают появление смерти и ее колыбельную песню над больным ребенком. «Колыбельная» построена на противопоставлении двух контрастных образов: взволнованная, смятенная музыка с декламационной мелодией,

¹ Письмо к Л. И. Кармалиной от 20 апреля 1875 г.

с резкими хроматическими ходами, сопровождаемая диссоциирующими аккордами, передает ужас и отчаяние матери; спокойная, плавная, напевная, но страшная в своей определенности и неизбежности музыка рисует образ беспощадной смерти, уносящей дитя.

В «Серенаде» смерть представлена в символическом образе рыцаря, поющего серенadu умирающей красавице-девушке, не знавшей любви. В объятиях этого страшного возлюбленного умирает девушка. Дрожащее, призрачное тремоло, гармоническая и тональная неустойчивость начала «Серенады» создают образ хрупкой больной девушки, томящейся в летнюю ночь. В это неясное колыхание внезапно врезается мрачная, тяжелая тема серенады рыцаря-смерти. Произведение очень интересно по плану своего развития: чем ближе подходит к больной девушке рыцарь-смерть, тем все обольстительнее, мягче и тише звучит тема серенады, тем все более и более замирает общая звучность всей музыки. И тем трагичнее звучит конец «Серенады», торжествующий вопль смерти: «Ты моя», заканчивающий это произведение.

В «Трепаке» смерть кружится и пляшет с пьяным мужичком под рев и свист метели. Тихие, пусто звучащие аккорды, тремоло в среднем и нижнем регистрах, мрачная мелодия темы католического «Dies irae»¹, звучащая в нижних голосах сопровождения в начале «Трепака», подчеркивают общее настроение зловещей таинственности и обреченности. Потом в басовых голосах аккомпанемента и в голосе постепенно появляется тема самого трепака с ее нервным, стучащим ритмом. Тема трепака развивается все шире и шире с огромной динамикой и силой. Хроматические пассажи с ярким правдоподобием передают рев и вой метели, засыпающей снегом пьяного мужичка. Постепенно общая звучность ослабевает и утихает. Смерть назевает мужичку светлые тихие грезы, погружаясь в которые он умирает. Нежная лирическая музыка предсмертных грез неоднократно прерывается резким нервным ритмом трепака — пляски смерти.

Все три произведения производят потрясающе сильное впечатление.

Мусоргский предполагал изобразить также смерть молодой женщины, вспоминающей о любви и счастье, о светлом радостном бале, на котором она танцевала с возлюбленным, смерть политического изгнанника, возвращающегося домой и гибнущего в волнах в виду родного берега. Были и другие проекты, но все они остались невыполненными.

Жизнь не радовала ничем. Материальное положение становилось все хуже и хуже. Мусоргский стал испытывать на-

¹ День гнева.

стоящую неприкрытую нужду. Летом 1875 г. Голенищев-Кутузов переехал на отдельную квартиру, Мусоргский остался один. Вскоре его выселили из квартиры за большую задолженность. Как-то вернувшись домой, он наткнулся на запертую дверь и увидел возле нее свой чемодан. Денег не было, итти было некуда; он временно поселился у Кутузова, но скоро ему пришлось покинуть и этот дом. Уезжая, Кутузов по рассеянности увез с собой ключ. В этот день Мусоргский вернулся поздно и узнав от хозяев, что Кутузов увез ключ, должен был уйти. Была глубокая ночь. Он задумчиво брел одинокий и бездомный по набережной Невы и размышлял о своем горьком положении. Итти было некуда. В. В. Стасов был в Париже, ни к кому другому он не хотел итти. Он устал и не знал, что предпринять. Настроение было унылое и безрадостное. Он сел отдохнуть на ступеньки лестницы одного из богатых особняков Набережной и внезапно вспомнил: ведь он может пойти к Наумову, старому приятелю и страстному поклоннику его творчества! Он перешел мост и направился на Васильевский остров, на 5-ю линию, где жил Наумов. Несмотря на позднее время, двери дома Наумова радушно раскрылись и одинокий человек нашел пристанище на долгое время. Мусоргский поселился у Наумова и жил у него в течение нескольких лет.

Наумов, разорившийся помещик, флотский офицер в отставке, живой и веселый человек, страстный любитель театра и музыки, к этому времени прожил все свое состояние и жил вместе с сыном у своей второй жены. Наумов любил своего гениального друга, но его безалаберность, любовь к алкоголю, склонность к рассеянному и бездейтельному образу жизни действовали на Мусоргского самым скверным образом. Под влиянием Наумова он снова стал много и часто пить; коньяк убивал его здоровье и разрушал его когда-то крепкий организм. Внешний облик Мусоргского этого времени очень сильно отличается от изящного образа молодого и задорного юноши, каким знали его в шестидесятые годы.

Ему было только 36 лет, но выглядел он значительно старше. Он потолстел и как-то разбух, лицо сделалось одутловатым, серым и вялым, прекрасная прежде борода и слегка вьющиеся пышные волосы поредели, появилась седина. Румянец выступал пятнами, нос распух и был красный от алкоголя. И только в глазах сияла прежняя одухотворенность, чувствовалось присутствие глубокой и серьезной мысли и творческой силы. Но и эти глаза иногда становились оловянными и бессмысленно устремлялись вдаль. Это бывало в тяжелые минуты полного опьянения, которые, к сожалению, все учащались.

Положение Мусоргского на службе в Лесном департаменте стало шатким; им были недовольны из-за частых пропусков и

болезней. Против него началась целая кампания, что очень беспокоило его.

Старые друзья тоже не радовали. Когда-то такие дорогие и близкие, они все дальше и дальше отходили от него. С Кюи после случая со статьей о «Борисе» Мусоргский почти не встречался. Он не мог простить измены. Римский-Корсаков относился к нему попрежнему дружелюбно, но занятый педагогической и организационной деятельностью, не мог много времени уделять друзьям. Он продолжал много и систематически работать над своей композиторской техникой. Кроме того, он теперь руководил Бесплатной музыкальной школой вместо ушедшего Балакирева и, по мнению его старых товарищей, чрезмерно увлекался в концертной деятельности исполнением старых классических и доклассических произведений. Мусоргский, воспринимавший все повышенно болезненно, видел в новой деятельности прежнего друга дальнейшую измену старым идеалам «кучки». Коллектив как творческое объединение в его глазах окончательно распался.

«Без знамени, без желаний, не видя и не желая видеть вдаль, корпят они¹ над тем, что давно сделано, к чему их никто не зовет... «Могучая кучка» выродилась в бездушных изменников; «бич» оказался детской плеточкой...»²

«Измена лучшим, живым, всесильным замыслам искусства совершилась в том самом очаге, где когда-то кипела новая жизнь, единились новые силы, мысли, обсуждались и ценились новые задачи искусства...»³

В этом страстном негодующем отзыве слышится чувство глубокого разочарования в прежних единомышленниках, сознание своего одиночества, досада на то, что друзья отошли от идей и стремлений шестидесятых годов. Конечно, Мусоргский ошибался в своих друзьях и в частности не хотел понять и разобраться в сложном процессе постепенного творческого перевооружения и кризиса, который переживал Римский-Корсаков. Из всех друзей только с Бородиным остались теплые и сердечные отношения. Они довольно часто встречаются под радушной кровлей Людмилы Ивановны Шестаковой. Показывают друг другу фрагменты «Хованщины», «Игоря», других сочинений, по-старому спорят, обсуждают, разговаривают. Бородин более спокойно относился к «распаду кружка». Он считал вполне естественным явлением, что созревшие и выросшие творческие индивидуальности должны быть различны.

«По мере развития деятельности, индивидуальность начинает брать перевес над школою, над тем, что человек уна-

¹ Подразумеваются Кюи и Римский-Корсаков.

² Письмо к В. В. Стасову от 19 октября 1875 г.

³ Письмо к Л. И. Шестаковой от 29 февраля 1876 г.

следовал от других», — писал Бородин к Л. И. Кармалиной, интересовавшейся судьбой кружка.

* Но дело заключалось, конечно, не в одной разнице индивидуальностей, а в разнице отношений к творческим задачам у отдельных членов бывшего балакиревского кружка.

В годы реакции и смятения среди демократической интеллигенции Мусоргский остался верен принципам реалистического искусства. «Искусство есть не самоцель, а средство беседовать с людьми», — объяснил он как-то свой взгляд на огромную социальную значимость искусства в человеческом обществе. И сам он в своем творчестве неуклонно придерживался этого принципа.

Нередко Мусоргского изображали грубым бунтарем, анархистом в музыке, бесформенным, антимузыкальным чудовищем, который, несмотря на свой большой талант, вел музыку к падению. К сожалению, такого несправедливого мнения придерживался Чайковский¹. Мусоргский никогда не был анархистом, как не был неразумным художником, не думающим о том, что и как он создает. У него были очень ясные художественные убеждения, которые явно изобличают в нем мыслителя-материалиста и которые создали в нем художника-реалиста.

В реалистическом творческом методе и демократической направленности творчества кроется главная причина ненависти и злобы, которую вызывал Мусоргский при жизни и после смерти среди своих противников, которые старались забросать его грязью, унижить его свободный и самобытный гений, чувствуя в нем художника-революционера.

Материалистическое мировоззрение Мусоргского укреплялось с каждым годом. В одном из писем к другу-поэту А. А. Голенищеву-Кутузову он разворачивает чрезвычайно интересную и живую эстетическую концепцию художника-материалиста. Письмо начинается с критики современного общественного состояния:

«Всеобщее безумие при безденежьи; всеобщее всезнание при невежестве; возвышение уровня публичной массы с каким-то правом на что-то при бесправии; бессознательная инерция... Viel Lärm um Nichts².

Поговорим о нашем скромном мире художества, запремся на малое время в уютный уголок и из него, близкие жизни и людям, но далекие трескучим тирадам о праве, свободе, протесте, глянем жизни смело в глаза. Это надо, потому что надо говорить людям правду, не трескучую, а настоящую правду. За шумихой условных quasi-художественных прие-

¹ См. переписку Чайковского с фон Мекк.

² Много шума из ничего.

мов, безусловных и, следовательно, вовсе не художественных форм, человечество упрямо само себя, добровольно и даже с наслаждением, едва ли не безвозвратно упрямо, п. ч. «не взойти солнцу с Запада». Мне сдается, что за редкими исключениями, люди не терпят видеть себя такими, какими они в самом деле бывают; естественно влечение людей — даже самим себе, казаться лучшими. Но в том-то и юродство, что минувшие и настоящие — теперешние художники, показывая людям людей-же, лучше чем они суть, изображают жизнь хуже, чем она есть.

Непримиримые староверы гнут, что это необходимо для яркости красок; переходчивые, качаясь, как маятник, пошептывают, что задачи искусства еще недостаточно выяснять; радикалы голосят, что только мошенник может создать художественный тип мошенника. Все три фракции могут легко примириться, и такое примирение будет несравненно полезнее борьбы в воздушном пространстве, когда природа не дала крыльев держаться в нем.

Штука проста: художник не может убежать из внешнего мира и даже в оттенках субъективного творчества отражаются впечатления внешнего мира. Только не лги — говори правду. Но эта-то простая штука тяжела на подъем.

Художественная правда не терпит предвзятых форм; жизнь — разнообразна и частенько капризна; заманчиво, но редко можно создать жизненные явления при том в форме им присущей, не бывшей до того ни у кого из художников...»¹

В этом письме много чрезвычайно ценных и правильных мыслей художника-материалиста. Основа его мировоззрения — признание внешнего мира, в широком понимании этого слова, включающем и внутренние переживания людей, единственным предметом творчества для художника.

Также интересно то, что Мусоргский подчеркивает требование содержательности искусства. Отсюда поиски новых форм («бесформие», по мнению Фаминцына и других), и отрицание безусловности и предвзятости формы. Мусоргский семидесятих годов предстает перед нами как противник всяческого формализма в искусстве.

Приведенное письмо доказывает блестящий ум и выдающийся интеллект, не затемненные ничем, показывает развитие творческого сознания Мусоргского и может служить доказательством против писателей, уверявших, что в семидесятих годах Мусоргский пришел в совершенный упадок как человек и художник.

¹ Письмо к А. А. Голенищеву-Кутузову от 3 октября 1875 г., «Искусство», 1939 г.

В течение 1875—76 г. он значительно продвинул свою «Хованщину» и понемногу стал возвращаться к мысли о «Сорочинской ярмарке». Зимой он много и энергично хлопотал по устройству празднования юбилея О. А. Петрова. Исполнилось 50 лет артистической и художественной деятельности великого артиста, ветерана русской оперы. Петров олицетворял для Мусоргского все лучшее и прогрессивное в русской музыке.

Большое участие в организации юбилея принимала Л. И. Шестакова. Вместе с нею Мусоргский выработал программу праздника; он добился разрешения устроить иллюминацию перед домом Петрова, организовал подношение подарков для старого артиста и был деятельным помощником в организации чествования. Праздник состоялся в Мариинском театре на представлении оперы Глинки «Иван Сусанин», в которой юбиляр выступил в заглавной роли¹. Чествование продолжалось и на другой день: в консерватории, на торжественном заседании РМО, бюст Петрова был увенчан лавровым венком.

Все эти события несколько оживили и подбодрили Мусоргского, он стал усиленно работать над двумя своими операми сразу: трагической «Хованщиной» и комической «Сорочинской ярмаркой», постепенно сочиняя для них много новых и интересных сцен. Летом ему удалось немного отдохнуть от утомительной службы; он получил отпуск и уехал на дачу под Петербург. Жизнь в скромной и тихой обстановке, в постоянном общении с природой подействовала на него благотворно. Мусоргский наслаждается от всей души тишиной ночи, шелестом деревьев, чудесным свежим воздухом. Он гуляет по окрестностям, с интересом наблюдает жизнь крестьян. И, как всегда, в деревне, в тишине простой обстановки он испытывает творческий подъем, стремление к работе и много пишет. К концу отпуска были готовы два первых акта «Хованщины» и несколько номеров для «Сорочинской ярмарки». Но отпуск скоро кончился, наступила осень; и Мусоргский вернулся в Петербург. Здесь его ждали очередные неприятности по службе, материальная нужда и другие «прелести» жизни. Неожиданный «подарок» судьбы заключался на этот раз в новых интригах театральной дирекции. «Борис Годунов», шедший с неизменным успехом, тем не менее стал даваться все реже и реже. Ходили слухи, что опера не нравится императорской фамилии, что ее содержание революционно и т. п. Не решившись снять оперу совсем, театральные чиновники изъяли последнюю сцену под Кромами за якобы механическое присоединение ее ко всей опере. Мусоргский, под угрозой полного запрещения оперы, согласился на эту купюру. Распоряжение театральных чиновников вызвало

¹ Это было 21 апреля 1876 г.

бурное негодование В. В. Стасова, который написал великолепную, полную гнева и огня статью «Урезки в «Борисе Годунове» Мусоргского». «Наши оперы, — писал он, — нечто вроде беззащитных цыплят перед всемогущим поваром. Какой-нибудь Терентий или Пахом имеет все право в любой день или час словить талантливейшую русскую оперу за крыло, отхватить ей лапы или хвост, перерезать горло, и потом стряпать из нее какое только взбредет ему на ум фрикассе»¹.

Но на дирекцию театра, конечно, статья нисколько не подействовала, и оперу продолжали изредка ставить в изуродованном виде.

Все эти дела не могли способствовать хорошему состоянию композитора. Опять началась прежняя жизнь с ее творческими взлетами и падениями, приближавшими роковой конец.

Общественная обстановка все ухудшалась в связи с неудачной для царизма русско-турецкой войной.

Развивающееся революционно-стачечное движение среди рабочих, а также террористическая деятельность народовольческих групп внушали правительству все более серьезные опасения, и общеполитическая реакция внутри страны все усиливалась. Среди передовой интеллигенции господствовали подавленные настроения.

Летом 1877 г. Мусоргский написал четвертую песню из цикла «Песни и пляски смерти». Она была названа им «Смерть-полководец» и изображала битву двух войск и триумф смерти на поле брани. Смерть является здесь в символическом образе страшного и грозного полководца, под чьи знамена становятся солдаты всех войск и всех народов. Из всего цикла «Полководец», этот своеобразный «Марш смерти», пожалуй, наиболее сильное произведение явно антивоенного характера, хотя и с символическим оттенком.

«Полководец» начинается яркой картиной битвы, продолжающейся от восхода солнца до ночи; в драматической мелодии начальной части уже чувствуется маршеобразный ритм, который несколько прикрыт шумным изобразительным аккомпанементом с триольными пассажами и резко диссонирующими аккордами. Внезапно наступает тишина; скорбная мелодия повествует о раненых и умирающих. И тогда-то появляется страшный образ смерти-полководца, объезжающего поле битвы церемониальным маршем. Кульминация произведения — монолог торжествующей смерти и марш мертвецов — музыка, производящая потрясающее впечатление своим железным ритмом, выражением неумолимой грозной силы и общим мрачным колоритом.

¹ В. В. Стасов, Урезки в «Борисе Годунове» Мусоргского, собр. соч., т. III, стр. 311.



Артистка Евгения Збруева в роли Марфы
Большой театр, 1912 г.

Мусоргский очень любил слушать свое новое произведение в прекрасном исполнении известного певца-тенора П. А. Лодий. Композитор хвалил верность исполнения Лодия: «Какая-то пригвождающая к месту сила, какая-то неумолимая смертельная любовь слышится, — писал он Кутузову об исполнении Лодием «Полководца». — Смерть, холодно и страстно влюбленная в смерть, наслаждается смертью. Новизна впечатления неслыханная. Да, после войны!..»¹

И в «Хованщине» он увлечен изображением смерти. По его замыслу, одно из главных действующих лиц, раскольница Марфа, в конце оперы должна умереть вместе со своим возлюбленным в огне костра. Перед смертью она говорит ему любовные страстные речи и умирает с «любовным отпеванием».

Параллельно с работой над «Хованщиной» и «Сорочинской ярмаркой» рождается новый оперный замысел народно-революционной оперы «Пугачевщина». Мусоргский предполагал взять в основу «Капитанскую дочку» Пушкина, но хотел прибавить и другие материалы. Он беседовал с В. В. Стасовым о своем замысле, но существенных музыкальных набросков этой оперы не осталось, кроме записи киргизской мелодии, очень оригинальной и интересной. Стасов пишет, что Мусоргский увлекался новым проектом и планировал несколько ярких драматических сцен. Одна из них должна была изображать Пугачева на крыльце, окруженного товарищами, помощниками и целой толпой дикой вольницы и тут же рядом должен был находиться священник, отец Герасим (как и у Пушкина), стоящий с крестом в руках, в бедной деревенской ризе, босоногий и весь дрожащий от ужаса.

Замысел новой народно-революционной оперы из эпохи пугачевского восстания показывает, что жив еще смелый и свободный художник в этом измученном человеке, что этот художник твердо держится своей основной творческой линии, с которой не сворачивает до конца дней, несмотря на припадки душевной слабости и пессимизма. Во время особенно жестоких страданий от сознания своего положения непризнанного художника, вынужденного тащить тяжелую лямку чиновничьей службы, во время остро переживаемого чувства одиночества и покинутости, тоски и душевной слабости он написал такие произведения, как «Без солнца», «Песни и пляски смерти» и т. п. Но основной его путь был тот же, что и в шестидесятые годы, путь музыканта-драматурга, создателя социальной и реалистической народной музыкальной драмы.

Приходится только пожалеть, что жизнь Мусоргского сло-

¹ Письмо к Голенищеву-Кутузову от 15 августа 1877 г. Многоотчие у Мусоргского.

жилась таким образом, что он не смог написать свою «Пугачевщину», которая должна была бы стать сильной трагической оперой и образовать с двумя другими историческими операми как бы грандиозную трилогию стихийных массовых восстаний XVII и XVIII вв.

В виде отдыха от «Хованщины» и для практики в новом напевно-выразительном мелодическом стиле, который Мусоргский избрал для «Хованщины», он написал несколько романсов на тексты А. Толстого, Голенищева-Кутузова и Плещеева в русском стиле. Интересен выбор текстов. Почти в каждом стихотворении мы встречаемся с темой одиночества, печали, безвременья. То это образ мелкого, нудного морозящего осеннего дождя («Не божьим громом горе ударило»), то автобиографический образ гусяря-певуна, сидящего во приказе и копящего там потолок («Ой честь ли то молодцу лен прясти»), то светлый образ умершей души, тоскующей по оставленному одинокому человеку на земле. Лучшие из этих романсов — «Горними тихо летела душа небесами» на слова А. Толстого, в котором Мусоргский вновь поднялся до высот своего чистого, проникновенно глубокого, тонкого лирического стиля, и «Ой честь ли то молодцу» на слова того же поэта с широкой, задушевной, певучей мелодией и выразительной декламацией.

Общее настроение всех песен печальное, безрадостное, как и вся жизнь композитора в эти годы.

Мусоргский теперь реже посещает своих друзей, пропадая иногда по целым месяцам; даже В. В. Стасова навещает один-два раза в месяц. Иногда все старые знакомые встречаются на вечерах у Александры Николаевны Пургольд-Молаас, где устраиваются импровизированные концерты. Мусоргский принимает мало участия в общих развлечениях. Часто он неподвижно сидит в углу и задумчиво смотрит вдаль, помахивая перед лицом обеими руками — наподобие веера, как бы желая охладить внутренний жар. Он попрежнему ласков, нежен и сердечен со всеми, но очень грустен и уныл. Впрочем, иногда он оживляется и становится веселее, с удовольствием возится с детьми Александры Николаевны, играет с ними, смешит их веселыми сказками. Дети его обожают. Едва слышав его голос, они бегут ему навстречу, прыгают и на разные голоса пищат и кричат: Какое счастье! Мусорянин пришел! Как весело! Как интересно! Играя с детьми, Мусоргский на некоторое время забывал свои оторчения и тоску. Также огромное удовольствие он испытывал, когда уезжал на дачу, в деревню. Он любил тихо и медленно гулять по лесу, наблюдать закат солнца; жизнь в деревне напоминала ему далекие детские годы.

1878 г. принес новое большое горе. В феврале скончался

столь горячо любимый «дедушка» — О. А. Петров. Горе Мусоргского было огромно. Он говорил: «С кончиною дедушки я все потерял. Я утратил опору моей горькой жизни. Последнее время в его доме я чувствовал себя родным. Я утратил незаменимого руководителя. Он вскормил меня своей художественной правдой и вдохновлял к творчеству. В этом гробе лежит судьба всей едва расцветшей русской оперы. Отныне она опять порастет иноземными злаками, и они надолго заглушат наши зелененькие всходы. Так будет!» И склонившись к гробу, рыдал судорожно и безутешно, как маленький ребенок, оставшийся сиротой¹.

В этом году он очень мало продвинул «Хованщину» и не писал «Сорочинской ярмарки». Он опускался все ниже и ниже, постоянно прибегая к коньяку, который теперь стал для него необходимым наркотическим средством.

Друзья, в частности Стасов и Шестакова, приходили в отчаяние. На их глазах погибал гениальный художник и близкий человек. Положение Мусоргского на службе стало шатким, он держался на месте каким-то чудом. В крайнем случае он предполагал существовать трудом аккомпаниатора и концертмейстера. Но Стасов, зная как незначителен и непрочен в России доход от труда такого рода, стал хлопотать о переводе Мусоргского на другую службу под начальство Т. И. Филиппова, товарища государственного контролера, большого почитателя музыки и певца-любителя, увлекавшегося собиранием русских народных песен. Перевод Мусоргского на службу в Государственный контроль в качестве младшего ревизора состоялся осенью 1878 г. Впрочем, Мусоргский посещал новую службу неаккуратно из-за совершенно расстроенного здоровья и приступов алкоголизма. Начальник его, Третий Иванович Филиппов, смотрел на это сквозь пальцы, так как высоко ценил музыку Мусоргского и к нему самому относился очень доброжелательно. Материальное положение Мусоргского было тяжелым. Уехав от Наумова, он поселился в крошечной комнатке на Офицерской улице. Обстановки у него не было никакой, кроме стола, стула и кровати. Часто ему приходилось ограничиваться только легким завтраком и вовсе не обедать. Платье его было поношено и истрепано. Здоровье становилось все хуже и хуже. Отравленный организм разрушался. Он стал часто и серьезно болеть. И ко всему этому присоединялась огромная общая усталость, полное истощение нервной системы.

Летом он испытал большую радость от встречи со старым другом Милием Балакиревым. Разговор вышел самым сердеч-

¹ Об этом рассказывает Н. И. Компанейский в своих воспоминаниях о Мусоргском.

ным и главным образом касался славных прошлых художественных дел. Балакирев как раз в то время начинает понемногу возвращаться к музыке. Но в нем произошла глубокая перемена, он сделался религиозным чуть ли не до ханжества, вегетарианцем, славянофилом и т. п. Однако стал опять сочинять и работал снова над своей прекрасной симфонической поэмой «Тамара», которую начал еще в шестидесятые годы.

Балакирев был поражен видом и состоянием Мусоргского. «Он совершенно разрушен физически», — сказал он Стасову о старом товарище. Но все же решил еще «поруководить» Мусоргским, хотя в этом, кажется, не было никакой нужды. Он уговорил Мусоргского заняться переработкой его юношеской симфонической поэмы «Ночь на Лысой горе».

Зимой оба старых друга посетили вместе постановку «Бориса Годунова» с новым составом исполнителей. Как всегда, опера прошла с большим успехом; Мусоргский был вызван несколько раз. Вскоре ему удалось послушать в первый раз «Сцену в келье» из «Бориса», которую всегда выпускали в театре по запрещению духовной цензуры. Римский-Корсаков, продолжавший руководить концертами Бесплатной музыкальной школы, исполнил ее в одном из концертов. Успех был большой, публике сцена очень понравилась. Конечно, досужие писаки выразили мнение, что аккомпанемент к монологу Пимена похож на ежедневные фортепианные упражнения для пяти пальцев, что не идет летописцу и т. д., что пение тоскливо и уныло.

Мусоргский уже перестал обращать большое внимание на эти писания, так как ничего особенно нового для него они собой больше не представляли.



Х

ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ

В доме Наумова Мусоргский познакомился и подружился с певицей Дарьей Михайловной Леоновой. Он знал ее и раньше, так как она исполняла роль хозяйки корчмы в постановке трех сцен из «Бориса Годунова» в 1873 г., но дружба с нею завязалась только в последние годы его жизни.

Леонова была энергичная и честолюбивая женщина, не очень умная, но талантливая и обладавшая прекрасным голосом и драматическим дарованием. Она появилась на оперной сцене еще пятнадцатилетней девочкой и сразу выдвинулась на первые роли. Глинка восхищался ее голосом, занимался с ней и даже написал для нее романс «Слеза», напечатанный под ее фамилией. Некоторое время она прожила за границей, совершенствуясь в пении, причем пленила Мейербера своим голосом и особенно исполнением русских песен. Вернувшись из-за границы, она работала в Петербургской опере до 1873 г., после чего покинула ее, рассорившись с дирекцией. Она предприняла интересное кругосветное путешествие через Сибирь, Дальний Восток, Китай, Японию и Северную Америку и везде пользовалась большим успехом. Когда Мусоргский встретился с Леоновой у Наумовых, ей было уже лет за сорок, и голос ее потерял прежнюю гибкость и прелесть, но талантливое исполнение драматических и характерных произведений заставляло забывать недочеты чисто вокальной стороны. Мусоргский часто аккомпанировал ей, следуя, как всегда, очень искусно и тонко за всеми оттенками исполнения. (Он вообще превосходно аккомпанировал, и все певцы и певицы любили выступать с ним в концертах). Летом 1879 г. Леонова собралась совершить большое концертное турне по югу России, посетить Украину и Крым. Она пригласила Мусоргского поехать с нею вместе в качестве концертмейстера. Мусоргский, который бедствовал и голодал и к тому же совершенно не знал центральной и южной России, с удовольствием согласился. В начале июля они уехали из Петербурга.

Все друзья Мусоргского были очень недовольны этой поездкой. Стасов считал, что Мусоргский, согласившись ехать в качестве аккомпаниатора Леоновой, роняет достоинство свое и товарищей; Римский-Корсаков, плохо и подозрительно относившийся к Леоновой, был также недоволен тем, что его несчастный друг попал в ее лапы; он считал, что она будет бессовестно эксплуатировать его и пользоваться его именем, как рекламой; Балакирев считал, что это предприятие очень рискованное с материальной стороны и что Мусоргский взял на себя «постыдную» роль.

Но поездка принесла Мусоргскому большую и последнюю радость. Новые сильные впечатления от прекрасной южной природы, встречи с новыми людьми и, главное, резкая перемена обстановки вызвали сильную душевную реакцию. Наконец-то он вырвался из мрачного, давящего, казенного Петербурга, мог не ходить на тупую и утомительную службу, мог временно оторваться от засасывающей тины Малого Ярославца и всего, связанного с этим трактиром. Нервный, впечатлительный до болезненности, с чрезвычайно обостренным чувством восприятия, композитор сильно переживал новые впечатления.

Мусоргский и Леонова посетили Полтаву, Елисаветград, Николаев, Херсон, Одессу, Севастополь, Ялту и вернулись через Ростов н/Д, Новочеркасск, Воронеж, Тамбов и Тверь. Все путешествие продолжалось около трех месяцев.

Сохранившиеся афиши многих концертов показывают, что Леонова исполняла не только арии и романсы, но даже целые сцены-монологи из опер в костюме и с декорациями. Она исполняла произведения Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Римского-Корсакова, Кюи, Серова; из западных — Шуберта, Шумана, арии из опер Мейербера и Гуно. Большим успехом пользовался ее «собственный» романс «Письмо после бала», обработанный и наполовину сочиненный Мусоргским.

Мусоргский в этих концертах не только аккомпанировал, но и играл соло и с большим успехом исполнял транскрипции из своих трех опер и из «Руслана» Глинки.

Иногда нашим петербургским артистам приходилось устраивать свои концерты в непосредственном соседстве с представлениями одноактных фарсов и водевилей, которые разыгрывали местные драматические актеры. Так, например, воронежская афиша гласит, что «порядок концерта-спектакля с участием примадонны Леоновой и композитора Мусоргского (автора оперы «Борис Годунов») будет таков: 1) водевиль «Каково вестя, — таково мелется», 2) концерт Леоновой и Мусоргского и 3) комедия «Бенгальский тигр или ревнивый муж и храбрый любовник» и 4) Сцена из оп. «Жизнь за царя» в исполнении Леоновой».

Успех этих выступлений, несмотря на соседство «Бенгальского тигра», был всегда очень велик, но не всегда был велик денежный сбор. Деловой частью поездки заведывал сожитель Леоновой некий Гряднин, довольно темная личность; повидимому, он, не стесняясь, обшчитывал доверчивого композитора, что, впрочем, мало огорчало Мусоргского.

Он считал их поездку пропагандой настоящего, высокохудожественного искусства в русских провинциях. Посетив целый ряд городов, которые перечислены выше, он сделал интересный вывод. В письме к В. В. Стасову из Ялты Мусоргский пишет:

«Города русские, в особенности посещаемые артистами и художниками, не только не музыкальны, но вообще мало прилежат к искусству (Одесса, Николаев, Севастополь); наоборот, города русские редко, а то и вовсе не посещаемые артистами и художниками, очень музыкальны и радеют вообще об искусстве (Елисаветград, Херсон, Полтава)»¹.

В этом отзыве ясно чувствуется прежний Мусоргский, считавший, что российская публика, как и весь народ, от природы очень музыкальна, но модное поверхностное и подражательное направление в современной музыке прививает ей дурной и пошлый вкус.

В некоторых городах сборы были совсем незначительны. Так было на первом концерте в Ялте. В семидесятые годы Ялта была маленьким и совершенно неблагоустроенным городом, но уже пользовалась известностью как курорт. Тогда уже в Ялту съезжались представители самого высшего и светского общества. Когда Мусоргский и Леонова приехали туда в разгаре сезона, то все помещения были сданы и битком набиты. Им пришлось остановиться в маленькой, грязной землянке, кишасей насекомыми; «настоящем Верещагинском клоповнике»², как охарактеризовал Мусоргский это помещение.

На первом концерте было очень мало публики, но к счастью, была Софья Владимировна Фортунато, дочь В. В. Стасова, которая жила постоянно в Ялте.

«В первом же антракте я бросилась в артистическую,— рассказывает в своих воспоминаниях Софья Владимировна,— Модест Петрович сидел на кресле, опустив руки, как подстреленная птица. Отсутствие публики, неудача концерта, видимо, тяжело подействовали на него... Конечно, я устроила так, что на другой же день они переселились в «Россию»³, снабженную большими удобствами, имевшую прекрасный большой зал

¹ Письмо к В. В. Стасову от 10 сентября 1879 г.

² Картина Верещагина «Самаркандский зиндан» изображает подземную тюрьму с маленьким отверстием наверху.

³ Так называлась гостиница в Ялте.



Д. М. Леонова

с приличным роялем и вдобавок наполненный публикой, которую удалось заинтересовать предстоящим концертом. На этот раз концерт удался на славу»¹.

Мусоргский, находившийся все время в состоянии повышенной эмоциональной возбудимости, нервный и взволнованный, был глубоко тронут сочувствием и вниманием молодой женщины, дочери своего самого дорогого и уважаемого друга. В письмах к ее отцу он говорит о ней и ее заботах с глубоким волнением и теплотой.

Софья Владимировна организовала несколько поездок в окрестности Ялты. Мусоргский глубоко и сильно переживал впечатление яркой и еще невиданной им красоты и прелести природы Крыма: гор, моря, чудных лунных ночей на берегу. «Он обыкновенно забирался на запятки в тех удобных корзинках-колясках, в которых ездили тогда в Крыму, — пишет С. В., — делал он это для того, чтобы не быть вынужденным разговаривать и не нарушать своего настроения»². Он восхищался природой и чувствовал какое-то обновление от ее благодатного влияния. Письма его, написанные из разных городов и адресованные Наумовым, Стасову, Шестаковой полны восторженных слов о прекрасной природе юга России.

«...в Полтаве и ее окрестностях воздух мягок до примирения и забвения всякого зла. Краса Полтавы — пирамидальные тополи, как стражи-великаны, стерегут дома, холмы и долины... Тишина, спокойствие, необозримые роскошные поля, чудное небо и чарующий воздух и по цвету, особенно под вечер, и по вкусу — вкусный животворный воздух...

Если бы вы видели необозримую даль украинских степей, видели бы звездное небо, все засеянное светилами и сквозь прозрачный воздух светлое и в то же время темное, как сапфир, если бы дышали южно-русским воздухом, зовущим легкие и сердце вон из груди, мягким до того, что жить хочется и жить как можно больше и долее!.. Что за очарование вход по Днепру к Херсону! Волшебство из волшебств! В водной алеи исторических камышей (местами в 2—3 человеческих роста), откуда в долбленных дубах налетали на турок лихие запорожцы, в зеркальной глади голубого Днепра, смотрелись большие деревья и отражались чуть не во весь рост, и не у берега, а в самом широком, роскошном плесе, и все это освещено лиловато-розовым закатом солнца, луной и Юпитером. Впечатление чарующее!..»³

«А сколько нового, чарующего, возобновляющего дарует

¹ С. В. Фортунато, Мои далекие воспоминания о М. П. Мусоргском.

² Там же.

³ Письма к М. И. Федоровой и П. А. и С. П. Наумовым от 30 июля, 3 августа, 15 августа 1879 г.

природа! Сколько новых, подчас весьма существенных встреч с новыми людьми, чующими искусство полнее некоторых непризнанных глашатаев всероссийской печати! Великое воспитание для меня эта обновляющая и освежившая меня поездка. Много лет с плеч долой! К новому музыкальному труду, широкой музыкальной работе зовет жизнь; дальше еще дальше в путь добрый; делаемое мною понято; с большим рвением к новым берегам пока безбрежного искусства! Искать этих берегов, искать без усталости, без страха и смущения, и твердою ногою стать на земле обетованной, — вот великая увлекательная задача!»¹

Отдохнувший от мертвящей суетной жизни Петербурга, обогащенный новыми сильными впечатлениями, художник снова предстает перед нами как неутомимый борец за свою идею, непримиримый последователь своих основных эстетических и художественных принципов реализма в искусстве.

Высокий пример мужества художника являет нам здесь Мусоргский вопреки всем разговорам и писаниям о якобы «полном моральном и идейном упадке» композитора в последние годы. Упадок выразился в физическом истощении, отравлении организма алкоголем, вызванными тяжелой жизнью и нравственными страданиями, что не замедлило сказаться на темпах творчества. Мусоргский пишет реже и меньше, чем прежде. Но зная передового искусства, служащего общественным целям, не выпало из его рук до самой смерти. Идейная и художественная высота творчества не снизилась.

Впечатления поездки вызвали новый подъем творчества. В 1878 г. Мусоргский почти не писал. Теперь же он снова принялся за обе оперы. Кроме того, он написал два романса: знаменитую «Песнь Мефистофеля о блохе» и «На Днепре». Тогда же были созданы фортепианные пьесы «На южном берегу Крыма» (Юрзуф у Аю-Дага), «Байдары» и незаписанная фортепианная фантазия «Буря на Черном море». Во время путешествия Мусоргский, как всегда глубоко интересуясь народным творчеством, записал много народных песен: украинских, крымских, греческих и др. Вернувшись в Петербург, он задумал сочинить «Большую сюиту для оркестра с арфами и фортепиано на темы Закаспийского края»² с программой. «От болгарских берегов через Черное море, Кавказ, Каспий, Ферган до Бирмы». Проект остался не выполненным.

Осенью Мусоргский смог послушать в концертном исполнении фрагменты из своей новой оперы «Хованщина». В одном из концертов Бесплатной школы Римский-Корсаков поставил «Пробуждение стрельцов», «Песню Марфы», «Пляску перси-

¹ Письмо к Л. И. Шестаковой от 9 сентября 1879 г.

² М. П. Мусоргский, Автобиографическая записка.

док». Все номера имели большой успех, Мусоргского много раз вызывали.

Но по приезде в Петербург снова выплыли на поверхность все жизненные тяготы и неприятности. Материальное положение было упрощающе тяжелым. Поездка почти не принесла никакого дохода, а с 1 января 1880 г. Мусоргский был отчислен за лютаты Государственного контроля. Служба его кончилась. Жить ему было бы не на что, если бы друзья не пришли ему на помощь. В. В. Стасов, Балакирев, Т. И. Филиппов и другие организовали своими средствами как бы частный заказ с постоянной месячной платой в сто рублей с условием окончания «Хованщины».

Другая группа дружески настроенных по отношению к композитору людей, независимо от первой, стала выплачивать ему по 80 рублей в месяц для окончания другой оперы «Сорочинская ярмарка». В августе 1880 г. Мусоргский пишет Стасову, что «Хованщина» почти окончена в клавире. Опера была несколько сжата по сравнению со своим первоначальным планом: были выпущены некоторые сцены, предполагавшиеся раньше.

Летом Мусоргский жил на даче у Леоновой под Петербургом, где мог немножко отдохнуть. С осени же надо было заняться поисками работы для поддержания своего существования. Не было ни денег, ни квартиры. Осенью Леонова предложила ему открыть вместе частные курсы для обучения пению, нечто вроде частной музыкальной школы. Леонова, издавна занимавшаяся преподаванием пуждалась в концертмейстере, который мог бы помогать ее ученицам разучивать музыкальную литературу. В этой должности и очутился Мусоргский. Он с усердием принялся за эту работу, не только аккомпанировал, но и сочинял для учениц и учеников трех- и четырехголосные хоры в русском народном стиле. Эти хоры были последними произведениями Мусоргского.

Здоровье его становилось все хуже и хуже, он стал болеть все чаще, и ранней весной 1881 г. с ним случился первый сильный припадок алкогольной эпилепсии, ставший началом рокового конца.

11 февраля он пришел на квартиру к Леоновой, где происходили занятия с учениками, в очень нервном и взволнованном состоянии. За систематический долг хозяева отказали ему от квартиры, то-есть, проще говоря, выпнали его на улицу. У него не было ни копейки денег. Итти было некуда, приходилось оставаться на улице, если друзья не выручат его. В этот же вечер он должен был аккомпанировать одной из учениц на семейном вечере в ее доме. Там-то и случился с Мусоргским первый глубокий и сильный обморок. Когда он оправился и поехал к Леоновой домой, нервы его были в ужасном состоянии, он умолял ее разрешить ему переноче-



М. П. Мусоргский
Портрет И. Е. Репина, 1881 г.

вать в ее доме, так как ему было некуда идти, на что Леонова дала согласие. Всю ночь Мусоргский проспал, сидя в кресле. Утром припадок повторился, положение стало угрожающим. Леонова, испугавшись, послала за В. В. Стасовым и другими друзьями Мусоргского. Сейчас же приехали Стасов, Бородин, Римский-Корсаков. Мусоргский был почти без сознания, хотя друзей узнал; у него была высокая температура и сильный бред. Так как Леонова не бралась ухаживать за ним, нужно было поместить одинокого человека в больницу. Очнувшись и узнав, что его хотят увезти, Мусоргский очень испугался и просил оставить его здесь, обещая скоро поправиться. С большим трудом его убедили. Теперь нужно было хлопотать об устройстве в больницу.

Стасов, Кюи, Бородин и Римский-Корсаков обратились к знакомому молодому врачу Л. Б. Бертенсону, большому любителю музыки, работавшему в то время врачом-ординатором в Николаевском военном госпитале. Устроить туда больного, не находящегося на военной службе, было довольно трудно. Д-р Бертенсон обратился к главному врачу с просьбой изменить порядок для такого особенного случая, но получил отказ. Но заметив, как огорчился Бертенсон, главный врач неожиданно придумал выход из положения. Он предложил положить Мусоргского в госпиталь в качестве «вольноработного денщика ординатора Бертенсона», если, конечно, на это согласится больной или его друзья. Друзья были вынуждены согласиться и 14 февраля Мусоргского в бессознательном состоянии перевезли в госпиталь. Д-р Бертенсон отвел ему отдельную большую палату и приставил к нему двух сестер. Он внимательно следил за развитием и ходом болезни и сам лечил больного.

Болезнь Мусоргского была запущенной и сложной. Произшла она от систематического отравления организма алкоголем, постоянного недоедания и утомления. Врач нашел у него болезнь печени, ожирение сердца и воспаление спинного мозга. Но все-таки организм его был еще очень вынослив, и в начале марта он стал поправляться. Друзья все время посещали его, просиживая часами у его кровати. Приходили и Надежда Николаевна Римская-Корсакова, ее сестра Александра Николаевна Молас и др. Сам он оживился, приободрился, стал надеяться на выздоровление. Друзья проектировали отправить его по выходе из больницы на лечение в Крым или за границу. Он с удовольствием думал о путешествии. Ему стало настолько лучше, что он стал вставать и тихонько бродить по палате. Он говорил, что никогда во всю жизнь не чувствовал себя так хорошо, как теперь. В это время из Москвы приехал большой друг Мусоргского, «коренник славной тройки» — И. Е. Репин. Стасов, несмотря на заметное улучшение в здо-

ровые Мусоргского все же опасавшийся его смерти, попросил Репина написать его портрет. Кое-как примостившись к столу, приладил Репин свой холст и начал работу. Он написал ставший таким знаменитым впоследствии портрет Мусоргского в сером халате с малиновыми отворотами (подарок Кюи). Хотя портрет был написан лишь в четыре сеанса, его можно отнести к лучшим созданиям великого русского портретиста. Мусоргский изображен en face с немного наклоненной головой. Лицо измощено тяжелой болезнью; лихорадочно блестящие большие глаза передают все его внутренние переживания и страдания, отражают его творческую силу и гений. По свидетельству друзей сходство схвачено Репиным с поразительным мастерством. «Из всех знавших Мусоргского,— писал о портрете Стасов,— не было никого, кто не остался бы в восторге от этого портрета — так он жизненен, так он похож, так он верно и просто передает всю натуру, весь характер, весь внешний облик Мусоргского...»¹.

Вскоре после сеансов Мусоргскому стало опять хуже; появились угрожаящие симптомы. Воспаление спинного мозга вызвало паралич рук и ног и частично дыхательных путей, на ноге сделалось рожистое воспаление. Но ум и сознание больного продолжали быть ясными и четкими. Он сам не сознавал всей опасности своего положения. Лишенный возможности из-за паралича рук держать газеты и книги, он просил помочь ему читать. Он живо интересовался политическими событиями (1 марта 1881 г. был убит народовольцами Александр II) и обсуждал их с друзьями. 14 марта врач признал его положение безнадежным. Друзья всячески скрывали это от самого больного. Он же, не зная о своем тяжелом состоянии, был неприятно удивлен, когда они попросили его согласиться на составление дарственной передачи прав на все сочинения Т. И. Филиппову. Нотариальный акт был совершен в его палате; за больного расписался Голенищев-Кутузов.

15 марта Мусоргскому сделалось легче. Он весело разговаривал и требовал, чтобы его посадили в кресло. «Надо же быть вежливым, — говорил он, — ведь меня навещают дамы; что же подумают обо мне».

Вечером он читал трактат Берлиоза об инструментовке и заснул спокойно. Ночь прошла благополучно, но ранним утром 16 он стал задыхаться, паралич захватывал дыхательные пути. В пять часов утра он внезапно громко вскрикнул: «Все кончено! Ах, я несчастный!» и испустил последний вздох. Чужие люди закрыли глаза одинокого человека. Утром приехали друзья, но он уже был мертв. За неделю до смерти ему исполнилось сорок два года.

¹ В. В. Стасов, Портрет Мусоргского, собр. соч., т. I, стр. 713—716.

Хоронили Мусоргского 18 марта на кладбище Александроневской лавры. Гроб провожало очень много народу. На кладбище перед открытой могилой была устроена гражданская панихида. Жена Д. В. Стасова — П. С. Стасова, большой друг Мусоргского, сказала горячую, прочувствованную речь, охарактеризовав замечательную личность покойного композитора и его направление в музыке.

В. В. Стасов немедленно после смерти друга принялся за собирание материалов для его биографии, которую и написал тогда же. Она была напечатана в летних номерах журнала «Вестник Европы».

В декабре 1881 г. дирекция Мариинского театра возобновила постановку «Бориса Годунова», в течение двух лет не шедшего на сцене (обстоятельство немало способствовавшее подавленному настроению Мусоргского в последние годы жизни). Балакирев купил ложу и пригласил всех старых друзей: Стасовых, Бородина, Римского-Корсакова и др. С огромным волнением и страданием слушали они гениальную музыку безвременно погибшего друга. Бородин не мог удержаться и время от времени смахивал платком набегавшие слезы. Когда же дело дошло до сцены смерти Бориса Годунова, он не вытерпел, встал и вышел из ложи. Потеря была еще слишком ощутима, горе слишком свежо. Это был последний сезон постановки оперы. В 1882 г. специальным постановлением Художественного совета театра «Борис Годунов» был снят с репертуара и возобновлен только в 1904 г. в редакции Римского-Корсакова.

В 1885 г. стараниями друзей на могиле Мусоргского был поставлен памятник.

XI

«ХОВАНЩИНА» И «СОРОЧИНСКАЯ ЯРМАРКА»

По смерти Мусоргского,— пишет Римский-Корсаков в своей «Летописи»,— все оставшиеся рукописи и наброски его были сосредоточены у меня для приведения их в порядок, окончания и приготовления их к изданию... Я взялся, приведя в порядок и докончив все сочинения Мусоргского, какие найду для себя пригодными, передать их фирме Бессель безвозмездно. В течение следующих за тем полутора или двух лет тянулась моя работа над сочинениями покойного друга»¹.

У нас все еще недооценивают выдающуюся роль Римского-Корсакова в деле популяризации произведений его друзей в те годы, когда они не были широко известны и нуждались в этом. Как известно, Римского-Корсакова не раз упрекали в искажениях произведений Мусоргского, иногда даже якобы тенденциозных.

Конечно, редактируя произведения своего покойного друга, Римский-Корсаков изменил очень многое и многое переделал в соответствии со своими собственными взглядами, требованиями и вкусами, но это не умаляет величины и значения его роли как пропагандиста и популяризатора творчества его друзей в определенный исторический период.

Итак, почти два года, следовавшие после смерти Мусоргского, продолжалась работа Римского-Корсакова над его наследством; он работал интенсивно и быстро, самоотверженно отдавая этому труду время, силы, энергию и талант. Подчеркиваем, что работа эта была совершенно бескорыстна. Издатель Бессель не заплатил ему ни копейки; Римский-Корсаков руководился лишь одной идеей, одной целью: обнародовать произведения Мусоргского и тем послужить делу укрепления и распространения русской музыки.

¹ Н. А. Римский-Корсаков, Летопись, стр. 204.

Произведения Мусоргского в редакции Римского-Корсакова в течение ближайших десятилетий после смерти их автора широко распространились не только в России, но и в Европе. Этого, конечно, не случилось бы так скоро, если бы Римский-Корсаков не взялся бы за это дело и не выполнил бы его самым блестящим образом.

Сделав изменения и переделки в произведениях Мусоргского, Римский-Корсаков сохранил в целостности и неприкосновенности все рукописи и черновики умершего друга, для того чтобы впоследствии, если это станет нужно, можно было бы дать «археологически точное» издание. Такое издание и было предпринято Музгизом в 1928 г. под редакцией П. Ламм¹.

Самыми крупными и значительными произведениями, оставленными покойным композитором в рукописях, были две оперы: «Хованщина» и «Сорочинская ярмарка».

«Хованщина» была почти закончена в clavire, в ней не достовало только нескольких сцен из последнего акта. Римский-Корсаков досочинил эти сцены, инструментовал всю оперу и перемонтировал написанные Мусоргским акты, кое-что изменил, кое-что выбросив. «Хованщина» — вторая историческая музыкальная драма Мусоргского, в которой автор хотел дать тесное сплетение «судьбы народной и судьбы человеческой»², как и в «Борисе Годунове». Но работа над «Хованщиной» осложнялась тем, что в основу оперы не был положен высокий литературный оригинал, трагедия или драма великого поэта, как в «Борисе Годунове». Композитор должен был совершенно самостоятельно, лишь на основании изучения материалов и документов эпохи, построить драматургический скелет своей оперы, сочинить либретто и расположить материал так, чтобы задуманный им сюжет выявился с наибольшей силой и ясностью. Это была необычайно трудная задача и Мусоргский не выполнил ее полностью.

Изучение и правильное освещение эпохи, в которую происходит действие «Хованщины», представляется задачей достаточно сложной. Это — эпоха, непосредственно предшествующая царствованию царя-реформатора Петра I, царствованию, во время которого Россия пережила значительные общественно-политические сдвиги. Уже при отце Петра, Алексее Михайловиче (царствовал 1645—1676), явно чувствовалось среди наиболее передовых людей из русского боярства стремление к

¹ Вопрос сравнения редакций опер Мусоргского, сделанных Римским-Корсаковым, с авторскими подлинниками занимал очень многих выдающихся музыковедов. Наиболее известные работы по этому вопросу принадлежат И. Глебову, В. Беляеву, П. Ламм. В их работах достаточно полно освещается разница в подходе к музыкальной драматургии и элементам музыкального языка, существующая между двумя гениальными художниками-драматургами различного творческого склада и различной индивидуальности.

² А. С. Пушкин, «О драме», VI.



Н. А. Римский-Корсаков
В 70-е годы

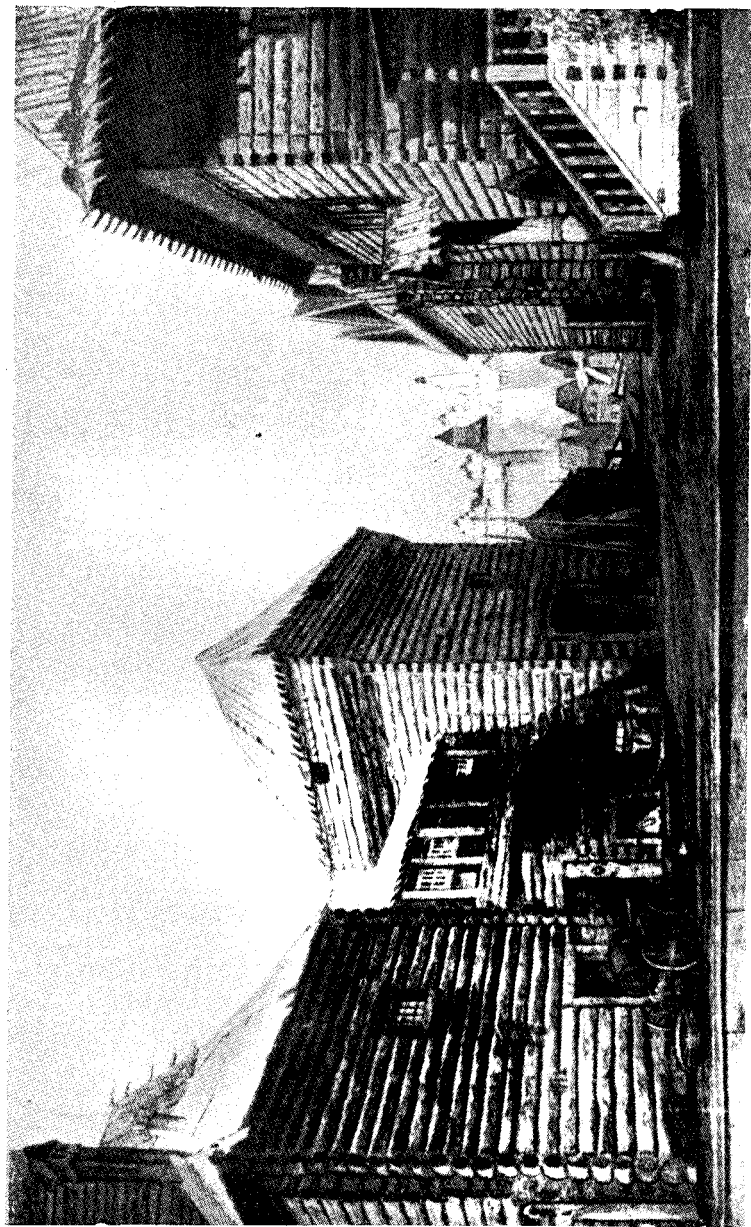
сношениям с Западной Европой, к цивилизации, к заимствованиям достижений европейской культуры, в то время более высокой и развитой. Им противостояла консервативная часть бояр, крупные феодалы-землевладельцы, крепко державшиеся за старину, хотевшие жить замкнуто, как жили их отцы и деды. При царе Алексее произошел раскол в православной церкви на никонианцев, сторонников прогрессивной партии и старообрядцев-раскольников, представителей консервативной партии.

Консервативные круги и раскольники опирались на военную силу в лице стрельцов.

В конце царствования старшего сына Алексея Федора Алексеевича (1676—1682) стрельцы стали высказывать недовольство и жаловаться на злоупотребления со стороны своих полковников. Весной 1682 г. умер Федор Алексеевич. Ему должен был наследовать его слабоумный брат Иоанн. Но земский собор постановил обойти закон старшинства и признал царем младшего сына царя Алексея от второго брака — десятилетнего Петра. Вокруг этого избрания развернулась политическая борьба партий. Сестра обоих царевичей — умная и властолюбивая царевна Софья, сторонница консервативной партии, желавшая управлять государством за слабоумного брата Иоанна, воспользовалась недовольством стрельцов для достижения своих политических целей. Первое стрелецкое восстание разразилось в мае 1682 г. Стрельцы убили многих бояр, сторонников прогресса, между которыми были: просвещенный человек своего времени боярин А. С. Матвеев, князь Долгорукий, Языков, дяди царевича Петра Нарышкины и др. Были убиты и многие иностранцы. Стрельцы выдвинули сами себе в начальники своего любимца, матерого крепостника и консерватора князя Ивана Хованского. Они отменили постановление земского Собора и посадили на царство обоих царевичей вместе, а над ними поставили правительницу — Софью.

После первого бунта, окончившегося победой, стрельцы ободрились, возвеличились и почувствовали себя хозяевами в Москве. Народ боялся их, как огня. Хованский забрал такую силу, что его стала опасаться даже и сама правительница. Все лето 1687 г. прошло в волнениях и беспорядках, а осенью Софья изменнически захватила и казнила Хованского, подозревая его в заговоре против себя. Стрельцам пришлось смириться на некоторое время.

В 1689 г. был второй стрелецкий бунт, опять подготовленный Софьей, опасавшейся все возрастающего влияния юного Петра; на этот раз бунт окончился неудачей. Шестнадцатилетний Петр казнил главарей и постриг вдохновительницу бунта царевну Софью в монастырь. Последний стрелецкий бунт разразился в 1697—98 г., когда Петр был за границей.



«Стрелецкая слобода»

Декорация художника А. Я. Головина к третьему акту оперы «Хованщина»

Петр спешно вернулся в Россию и усмирил стрельцов, казнив около двух тысяч человек, а в 1699 г. окончательно уничтожил стрелецкие войска, введя на их место гвардию.

Мы кратко изложили исторические события, которые изображены в «Хованщине». Но Мусоргский не придерживался точности в изложении исторических событий, пожертвовав точностью в интересах драматизма. Он свел события двух первых бунтов в одно время и тесно переплел их с перипетиями раскольниковьего движения, что, впрочем, вполне соответствует истории. Во время стрелецкого бунта 1682 г. произошли и важнейшие события раскольниковьего движения.

В опере Мусоргского пять действий и шесть картин. В первом действии изображены буйные и торжествующие стрельцы во главе со своим «батей» Хованским на другой день после убийства Матвеева, Нарышкиных и др. В память своих кровавых подвигов стрельцы поставили столб-памятник на Красной площади. Московский народ с ужасом читает надпись на столбе, повествующую об убийствах. Но уже готовится донос на Хованского, Ставленник царевны Софьи Шакловитый диктует подьячему донос на Хованского, якобы замышляющего сесть на царский престол. Здесь же завязывается личная драма. Сын стрелецкого начальника Андрей Хованский изменил своей прежней возлюбленной, раскольнице Марфе, и преследует своей страстью молодую немку Эмму. Марфа вступается за Эмму, Андрей поднимает нож на Марфу, но в это время появляются стрельцы с Иваном Хованским. Эмма спасается только благодаря заступничеству вождя раскольников Досифея. И отец и сын Хованские отступают перед волей своего политического союзника. Досифей просит стрельцов поддержать движение раскольников.

Второе действие происходит в доме министра и любимца Софьи князя Василия Голицына. Голицын робкий и безвольный человек; он боится стрельцов и раскольников. Марфа гадает ему и предсказывает близкую опалу и ссылку. Приходят Хованский и Досифей, чтобы вместе с Голицыным договориться, как действовать дальше. Но они никак не могут поладить, спорят и ссорятся между собой. Вбегает Шакловитый и сообщает, что в Измайловском селе, где жил тогда Петр, прибит донос «Хованские на царство покусились», что царь Петр разгневан и приказал искоренить «хованщину». Общее смятение.

Третье действие происходит в стрелецкой слободе. После сцены Марфы и старой раскольницы Сусанны появляются стрельцы, все еще буйные, разгульные и веселые; они неожиданно узнают, что рейтары Петра идут на них и уже захватили их жилища и обращаются к Хованскому с вопросом: что делать? Он советует им смириться и не идти против Петра.

В четвертом действии две картины. Первая происходит в доме князя Хованского. Шакловитый проникает к Хованскому и изменнически убивает его.

Вторая картина — Красная площадь. Князь Голицын отправляется в ссылку. Смирившиеся стрельцы идут на казнь с секирами, плахами и петлями на шее. Им объявляют милость и прощение Петра.

Пятое действие происходит глухой ночью в раскольниковском скиту, скрытом в лесу. Досифей видит, что их дело проиграно. Движение раскольников и стрельцов подавлено. На скит наступают петровские войска. Так как никто из раскольников не хочет сдаться петровцам, то все решают покончить с собой самосожжением. Марфа приводит в скит своего бывшего возлюбленного князя Андрея и уводит его на костер.

Нам приходилось уже говорить об ошибке Мусоргского в подходе к сюжету «Хованщины». Мусоргский видел в каждом стихийном массовом восстании выражение прогресса и народной силы. За такое выражение народного движения он принял реакционное военное восстание стрельцов и раскольников XVII в. Симпатии композитора бесспорно на стороне последних; он видел в них «смятенных» и «неведущих куда их ведут»¹.

Значит ли это, что опера «Хованщина» реакционна, поскольку композитор ошибался и изобразил в ней реакционное восстание?

Ни в коей мере. Творческий метод реалиста Мусоргского, совершенно лишенный грубой тенденциозности, привел к истинному изображению вещей. Идея оперы, воплощенная в развитии драмы и в образах действующих лиц, неожиданно вышла глубоко верной и правильной; сам композитор осознал ее в процессе работы. Ее можно сформулировать в таких словах: неизбежна гибель старого перед новым, неизбежно историческое развитие. Пусть старое, отживающее казалось привлекательным композитору, пусть он создал сильные, глубоко трагические и яркие характеры Досифея и Марфы, все равно развитие действия, в соответствии с исторической правдой, привело к гибели старого и отживающего. В трактовке драмы и в развитии ее действия ясно сказалось гениальное чутье художника-реалиста, правдиво отражающего действительную жизнь. Его положительные, вызывающие сочувствие герои должны были погибнуть, так как были носителями исторически реакционного движения.

¹ Подробную же трактовку сюжета мы можем наблюдать в картинах Сурикова, художника, по взглядам близкого к Мусоргскому, «Утро стрелецкой казни» и «Боярыня Морозова», где сочувствие художника явно на стороне стрельцов и боярыни Морозовой.

«Хованщина» была задумана Мусоргским как народная опера в еще большей степени, чем «Борис Годунов»¹. В центре оперы стоит масса, стрельцы; в этом специальном замысле заключается большое положительное качество оперы, но в нем же кроется основной ее недостаток. Стрельцы слишком выставлены на передний план, из-за того, что роли отдельных действующих лиц недостаточно развиты.

Правда, кроме драмы стрельцов в опере есть глубокая личная трагедия сильной и страстной натуры, трагедия любви Марфы к Андрею Хованскому, любви, которую Марфа не может вырвать из своего сердца. Но эта личная драма никак не связана с драмой общественной и никак не противостоит ей.

Никакая общественная партия не противопоставлена стрельцам и раскольникам в конкретных образах. Композитор не вывел ни Петра, ни другого активного героя из его единомышленников, если не считать Шакловитого, роль которого недостаточно ясна. К тому же герой, выдвинутый стрельцами, Иван Хованский, бесспорно отрицательный персонаж.

Положительного народного героя нет в «Хованщине», что, конечно, не означает, что Мусоргский не сумел создать такого героя. Причину следует искать в роковой ошибке трактовки сюжета. Неверный подход к стрелецким бунтам XVII в. не позволил композитору создать положительного героя, борющегося против стрельцов; а чувство художественной правды не позволило отрицательное лицо — вождя стрельцов Хованского — сделать положительным героем.

В результате «Хованщина» вышла трагедией обреченности, беспросветности, вышла самым мрачным произведением во всей русской оперной музыке, но как она сильна и сурова в своей трагической красоте!

Существует толкование «Хованщины» как мистической драмы, якобы отразившей идейный и творческий тупик, в который зашел композитор. Эта точка зрения глубоко неверна и порочна. Вспомним, что еще не окончив «Хованщины», Мусоргский задумал народно-революционную драму «Пугачевщина», вспомним трактовку событий самой «Хованщины».

Конечно, на «Хованщине» отразились тяжелые переживания композитора, вызванные душевными и физическими страданиями последних лет, но обреченность и безысходность свойственны только произведению, но не автору. Путь композитора вел его вперед, «к новым берегам», и он шел по этому пути до последних дней жизни, хотя порой он был тяжел и тернист.

Сильная и страстная, но сдержанно суровая музыка «Хованщины» показывает, что творческая сила Мусоргского про-

¹ См. письмо к И. Е. Репину от 13 июня 1873 г.

должала развиваться и углубляться. В «Хованщине» значительно сильнее, чем в «Борисе», чувствуется колорит эпохи. Мусоргский ввел в либретто много историко-бытовых подробностей и выдержал весь текст либретто в стиле XVII в. Но еще сильнее духа эпохи в музыке чувствуется национально-русский колорит.

Мусоргский замыслил свою «Хованщину» как оперу, основанную на русской песенной музыке. Не отказываясь от своего художественного убеждения в необходимости правдиво передавать интонации человеческой речи в мелодии, он добился того, что речь эта звучала, как песня. «Мелодия, творимая человеческим говором», со всей своей выразительностью и тонкостью в оттенках речи уложилась в плавные, свободно льющиеся песни, близкие по характеру и настроениям песням, созданным народом. Свободно-декламационный характер мелодии, свойственный музыке «Бориса», сменился песенно-декламационным, более размеренным и музыкально закругленным.

Проникновенность, пронизанность музыки духом народной русской песни чувствуется с самых первых страниц партитуры. Мусоргский использовал в «Хованщине» много подлинно народных песенных тем.

Опера начинается с симфонического вступления, названного Мусоргским «Рассвет на Москва-реке». Композитор создал яркий образ просыпающегося города, Москвы XVII в. Поют петухи, где-то идет дозор, снимающий караулы. Потом появляется главная тема вступления:



Происхождение ее от протяжных народных песен несомненно, но она лишена чувства глубокой и безысходной печали, часто свойственной им. Наоборот, она имеет скорее светлый, спокойный характер. Она широка и задушевна, но не грустна. Тема проходит в виде ярких, колоритных оркестровых вариаций. Все растет и ширится мелодия, краски блистают все светлее и ярче. Восходит солнце.

С самого начала действия композитор показывает главных героев оперы — стрельцов. Этому коллективному «действующему лицу» отведена центральная роль; в музыке стрельцы обрисованы очень ярко и удачно. Их музыкальная характеристика основана на разнообразных и контрастных народно-

песенных темах. Мусоргский создает два противоположных образа стрельцов. Первый образ — буйная масса восставших стрельцов страшная в своем кровавом разгуле и гордящаяся своими «подвигами». Разухабистые, удалые, плясовые песни, иногда с дикими выкриками, создают этот образ. Таковы хоры стрельцов первого и в особенности третьего акта. Третий акт — кульминация в развитии стрелецкого бунта; как раз в третьем акте происходит крутой перелом, резкий переход от одного настроения к другому. Сначала стрельцы очень веселы; удалой хор и песня стрельца Кузьки с хором просплетно выражают это настроение:

Allegro
СТРЕЛЕЦ КУЗЬКА
(с балалайкой)

15

За-во-ди-ла-сь-ва-ко-ул-ках, где-то-в-тем-ных-пе-ре-ул-ках

ff quasi pizz.

Но внезапно вбегает подъячий и, путаясь и сбиваясь, рассказывает о нападении петровских рейтар на жилища стрельцов. Это известие производит на стрельцов ошеломляющее впечатление: до сих пор они были уверены в своей безнаказанности и считали себя хозяевами Москвы. Теперь они потрясены и впадают в смятение. Этот резкий переворот в настроении целой массы мастерски показан музыкой. Выступает второй образ — стрельцы, растерянные, смятенные, измученные страхом и неведением люди, — образ, который был особенно близок Мусоргскому, который перекликался с образом современного ему забитого и обездоленного народа — русских крестьян.

Этот образ встает перед нами в гениальном хоре стрельцов «Батя, батя, выйди к нам», которым стрельцы обращаются к Хованскому (см. прим. № 16). Еще сильнее и трагичнее сцена из следующего акта, когда недавние бунтовщики идут на Красную площадь, понунив головы, с плахами и секирами на плечах. Они становятся на колени и кладут головы на плахи. Плач и вопли стрелецких жен, грустные вздохи самих смиренных стрельцов смешиваются в общем хоре. Когда тягостная и душераздирающая музыка хора доходит до своей кульминации, в нее внезапно врезается веселый марш Потешных с фанфарами труб и бойкой мелодией. Начальник Потешных объявляет стрельцам милость и прощение Петра; стрельцы встают и молча смотрят на шествие петровцев.

СТР. ЖЕНЫ

СОПР.

Ба.тя, ба - - - тя,

АЛТЫ

СТРЕЛЦЫ

ТЕН.

p Ба.тя, ба - - - тя, вы.ди.к нам, Ба.тя, ба - - - тя,

БАСЫ

вы.ди.к нам, Дети.ки про.сят. Ба.тя, ба.тя, вы.ди.к нам

вы.ди.к нам, те.бя зо.вут. Ба.тя, ба.тя, вы.ди.к нам

Стрельцы больше не появляются; эта сцена показывает их полное бессилие и поражение перед петровцами.

Начальник стрельцов, грубый, заносчивый, высокомерный Иван Хованский, прозванный за свою кичливость «Тараруем», обрисован в музыке чрезвычайно ярко и характерно. У него

есть своя тема, нечто вроде лейтмотива, контурами мелодии и ритмом производящая впечатление тупости и упрямства:



На этой теме Мусоргский развивает большие музыкально-симфонические построения. Например, тема «Тараруя» лежит в основе сцены торжественного марша — обхода Москвы Хованским в первом акте, некоторых стрелецких сцен, сцены смерти Хованского и т. д.

Поистине поразительно то мастерство, с которым Мусоргский развивает эту тему, придавая ей порой совершенно иной характер, иной смысл. Достаточно вспомнить, что лейтмотив Хованского, изложенный в слегка измененном виде в Es-moll'ной тональности, подчеркивающей трагический характер происходящего, звучит в сцене разговора стрельцов с «батей» в конце третьего акта. Здесь грубая, упрямая тема приобретает зловеющий колорит, в ней чувствуется какой-то внутренний надрыв. Тема хора «Батя, батя выйди к нам», о котором говорилось выше, также очень напоминает лейтмотив Хованского.

Четвертый акт оперы, состоящий из двух картин, — смерти Хованского и сцены стрелецкого шествия на казнь, — пожалуй, по драматургии лучший во всей опере. Сцена смерти Хованского дана с истинно драматической силой. Отказавшись выступить со своими стрельцами против Петра, Хованский уехал в свою вотчину. Там-то и происходит действие. Хованский развлекается песнями крепостных девушек и плясками пленных персидок. Один из слуг Голицына приносит весть о немилости царей к Хованскому и дает совет хозяину «остерегаться». Хованский с позором выгоняет его вон; он ничего не боится в своей вотчине.

Внезапно входит Шакловитый и зовет Хованского на тайный совет к царевне Софье. Польщенный Хованский одевается в парадные одежды, хор поет торжественную величальную песнь боярину — «Слава лебедю, слава белому». Но едва Хованский доходит до порога, как падает, пораженный кинжалом убийцы. Хор умолкает, все в ужасе и оцепенении, и только Шакловитый с адским хохотом допевает припев величальной песни. Занавес.

Из этой картины особенно известна пляска персидок, написанная на темы в восточном стиле. Гибкая, чарующая музыка, медлительная вначале, переходящая затем в неистовую



Сцена убийства Хованского
Государственный академический Большой театр, 1928 г.

пляску, контрастирует с протяжными (первая из них по теме очень близка лейтмотиву Хованского) и хороводными плясовыми песнями крепостных девушек.

Вторая картина четвертого акта показывает гибель других героев восстания. Она начинается с грустной сцены ссылки Голицына; опальный министр уезжает в ссылку, сопровождаемый тихими разговорами простого народа; после этого на сцену вбегает Андрей Хованский. Он проклинает Марфу за то, что она вырвала из его рук прекрасную немку Эмму и грозит отдать ее на поругание стрельцам. Марфа рассказывает ему о смерти его отца, старого Хованского, и показывает ему шествие стрельцов с плахами и секирами. Окончание сцены уже известно.

Очень большую роль в опере играют раскольники. Мусоргский написал много интересных и своеобразных хоров раскольников. К раскольникам же принадлежат два самых сильных характера оперы: вождь раскольников Досифей и Марфа.

Досифей — истинно трагический образ. В миру знаменитый князь Мышецкий, Досифей спрятал под рясой монаха и черноризца свои душевные страдания и разочарование в мирской жизни. Но и ряса не спасла его. В нем происходит глубокая и мучительная внутренняя борьба. Он видит и чувствует, что старые порядки и отношения отживают свой век, видит, что перед ним нет путей, что ему некуда вести свою паству и приходит к решению: он поведет своих учеников и последователей в огонь. Если восстание окончилось неудачей, нужно погибнуть от своей руки.

В последнем монологе, с которого начинается четвертый акт, образ Досифея раскрывается с особенной силой. Тяжелые душевные муки, чувство смятения, чувство ответственности за жизнь учеников и всей «младшей братии» сменяются твердым решением принять мученический венец и умереть в огне. Музыка сурова, строга и мрачна. Она создает трагический, и величественный образ.

Марфа — обаятельнейший женский тип в русской опере. Образ ее так же трагичен, как и образ Досифея. Как и Досифей, Марфа убежала из «мира»; бросив княжеский титул, ушла искать правды жизни в суровом религиозном учении раскольников. Но она не может вырвать из своего сердца страсти к изменившему ей Андрею Хованскому, хотя и силится сделать это. Борьба ее с этим сильным, всецело поглощающим ее чувством протекает очень тяжело. Мучительно сосредоточенно и фатально звучит тема-образ ее любви (см. прим. № 18).

В конце концов она находит своеобразное утешение в смерти вместе со своим возлюбленным в огне костра. Ей ли бояться огня, который уничтожит ее тело, когда внутри ее горит еще более страшный и пожирающий ее огонь страсти.

Вся музыка Марфы необычайно привлекательна; она проникнута силой, огнем, живой страстностью и в то же время сурово сосредоточенна, глубока и серьезна. Мелодии ее песен, напоминающие русские протяжные, льются широко и свободно; они проникнуты силой, страстью и обаянием женственности:

18 **Andantino molto**
МАРФА

Страшная пытка лю . бовь моя, день и ночь дү . ше по . ко . янет

pp

Во втором акте Марфа приходит гадать к всесильному князю Голицыну. Зная, что власть его скоро кончится, она предсказывает ему несчастья, опалу и ссылку. Мелодия предсказания — одна из самых выразительных мелодий Мусоргского. Она проста и напевна, но сколько горя и печали заключено в ней:

19 **Tranquillo**
МАРФА

Кня . же! Те . . бе . уг . ро . жа . ет о .

p

па . . ла и за . то . че . нье в даль . нем кра . ю;

Эта мелодия звучит потом в оркестре в сцене ссылки Голицына, когда предсказание исполнилось, олицетворяя собой неизбежную судьбу, ведущую к гибели.

В третьем акте образ Марфы раскрывается особенно полно и глубоко. Действие начинается с хора, за которым следует песня Марфы — «Исходила младешенька». Песня Марфы представляет собой один из замечательных примеров вариационного мастерства Мусоргского. Подлинно народная тема песни¹, широкая, протяжная и глубоко печальная, несмотря на мажорную ладотональность, выпукло и ярко рисует сильную и страстно ищущую душу Марфы.

Простая, но необыкновенно выразительная мелодия, занимающая всего восемь тактов, повторяется несколько раз почти без изменения; зато в богато варьированном сопровождении оркестра Мусоргский тонко оттенил содержание каждой строфы песни. В следующей сцене разговора Марфы со злой старой раскольницей Мусоргский неоднократно использует выразительную тему песни, наряду с темой любви и страсти Марфы.

В четвертом акте Марфе принадлежит ариозо — обращение к Андрею Хованскому — «Видно, ты не чуял, княже», глубоко захватывающее по своей музыке. Контуры мелодии голоса напоминают интонации плача, стонущего причитания, но все обращение проникнуто силой, суровой и сдержанной скорбью и страстью.

В последнем акте Марфа уводит князя Андрея на костер с речами, где страстная любовь переплетена с чувством близости смерти. Сцена Марфы и Андрея построена на теме любви Марфы и радостной, светлой мелодии ее воспоминания о былом счастье².

Мусоргский был очень счастлив, когда нашел идею «любовного отпевания». Это было совершенно невиданное и необычное еще положение в музыкальной драме и, самое главное, оно так удачно давало последние характерные штрихи в изображении сильного и трагического образа Марфы, но, к сожалению, музыка «любовного отпевания» до сих пор не найдена, хотя известно, что она была написана композитором.

По мысли Мусоргского, опера должна была заканчиваться сценой самосожжения раскольников, и в соответствии с этим Римский-Корсаков так и закончил «Хованщину».

¹ Народную песню, лежащую в основе песни Марфы, Римский-Корсаков поместил, с разрешения Мусоргского, в свой сборник русских народных песен.

² Обе темы уже были использованы в предыдущих актах. Сцена Марфы и Андрея в пятом акте была найдена в бумагах Мусоргского в виде мелодических набросков.

В последние годы своей жизни почти одновременно с «Хованщиной» Мусоргский писал «Сорочинскую ярмарку». Но какой огромный, какой резкий контраст они представляют при сравнении. «Хованщина» — опера, все существо которой проникнуто тяжелым настроением безысходности и обреченности, самое мрачное произведение в русской оперной музыке и «Сорочинская ярмарка» — одна из самых светлых, веселых русских опер. В «Хованщине» косвенно сказалось все печальное и трагическое в жизни Мусоргского последних лет. Сюжет «Хованщины» позволял выразить мрачные мысли и настроения. В музыке «Сорочинской ярмарки», наоборот, как бы сконцентрировался весь живой задор, вся стихийная жизне-радостность, юмор, весь светлый оптимизм, свойственный Мусоргскому, несмотря на его тяготение к трагическим сюжетам.

«Хованщина» и «Сорочинская ярмарка» как бы две стороны существа Мусоргского, две стороны его многогранного гения. И поэтому не следует удивляться, что вслед за самыми печальными, самыми тяжелыми и мрачными страницами «Хованщины» Мусоргский брался за веселую, словно светом солнца пронизанную «Сорочинскую ярмарку».

Не следует объяснять параллельную работу Мусоргского над двумя операми сразу двумя «заказами», о которых мы говорили раньше. Заказ, хотя бы и сделанный друзьями, хотя бы и обусловленный материальной помощью, не выполнялся бы Мусоргским, если бы его не привлекали самые творческие задачи. Черпая силы и вдохновение из глубокого и далеко не иссякшего источника своего гения, интереса к людям и любви к жизни, Мусоргский, повидимому, не чувствовал резкого противоречия и невозможности работы над двумя своими операми параллельно. И оперы эти, хотя и глубоко различные, все же не исключают одна другую, потому что обе принадлежат перу великого художника-реалиста.

Мы неоднократно подчеркивали, что огромная художественная ценность творчества Мусоргского проистекает из глубоко прочувствованного, продуманного и творчески пережитого отношения его к изображаемой жизни. Поэтому его произведения обобщают конкретные проявления жизни в художественной форме. Результат этого обобщения в музыкальной трагедии и сказывается в высокой идейности содержания и пропитывании идеей всех деталей развития сюжета, в сжатой, насыщенной действием и логикой развития драматургии, в усилении красок и средств выразительности в обрисовке лиц и характеров.

Но «Сорочинская ярмарка» не принадлежит к жанру столь любимой Мусоргским музыкально-исторической трагедии, «Со-

рочинская ярмарка» — веселая бытовая комическая опера. Мусоргский и в бытовой комедии сумел живо отразить окружающую жизнь и вывести яркие и сочные типы, взятые из жизни. Он и в бытовой комедии сумел обобщить свои наблюдения, предварительно проверив и просмотрев их своим внутренним критическим оком художника. Значение «Сорочинской ярмарки» во всем творчестве Мусоргского, конечно, меньше, чем значение его исторических трагедий, но от этого несколько не проигрывают ее качества как высокохудожественной, веселой, светлой и обаятельно лирической музыкальной комедии.

Мусоргский очень любил Гоголя и уже однажды писал музыку на его сюжет («Женитьба»). Но веселые полуфантастические, полубытовые повести Гоголя из «Вечеров на хуторе близ Диканьки» еще не были им испробованы. А они, как сюжеты на редкость благодарные и удобные, давали очень большие возможности композитору.

Для Мусоргского, всегда с большим вниманием следившего за тем, чтобы музыкальное воплощение интонаций разговорной речи точно и правдиво соответствовало природе, сюжеты Гоголя и в частности выбранная им «Сорочинская ярмарка» представляли некоторую трудность своим украинским колоритом. «Невозможность великоруссу прикинуться малоруссом» и невозможность «овладеть малорусским речитативом со всеми оттенками и особенностями музыкального контура малорусской речи»¹ едва не стала причиной совершенного отказа композитора от «Сорочинской ярмарки». Мусоргский прекрасно сознавал важное значение речитатива в бытовой опере, так как речитативно-интонационная сторона составляет основное выразительное средство в музыкальной комедии.

«В бытовой опере, — читаем мы в одном из его писем, — к речитативу следует относиться еще строже, чем к исторической, зане в первой нет крупного исторического события, прикрывающего, как ширмы, кое-какие оплошности и неряшливости; поэтому недостаточно владеющие речитативом мастера избегают бытовых сцен в исторической опере»².

Но боязнь Мусоргского оказалась напрасной. Не владея украинским языком и не поставив задачей передать в речитативах и мелодиях именно украинскую речь, Мусоргский в «Сорочинской ярмарке» достиг большой силы и выразительности в передаче смысла речей действующих лиц. Он исходил из содержания, характера и положения каждого говорящего действующего лица, стремясь вникнуть во внутреннее содержание текста Гоголя. Отправной точкой для создания речитативных мелодий стало поведение комических и лириче-

¹ Письмо к Л. И. Кармалиной от 20 апреля 1875 г.

² Там же.

ских героев, выявление характеров в их поведении и речах. Благодаря этому, Мусоргский создал в «Сорочинской ярмарке» замечательные, живые и правдивые, несмотря на некоторую юмористическую преувеличенность, типы Черевика, Хиври, поповича и др.

«То, что в речах действующих у Гоголя ты читаешь, мои действующие со сцены должны передавать нам в музыкальной речи, без изменения против Гоголя»,—писал Мусоргский к Голенищеву-Кутузову и тут же сообщал, что «наслаждение при музыкальном изложении Пушкина (в «Борисе») возрождается при музыкальном изложении Гоголя (в «Сорочинской») — гиганты творческого склада!»¹

Там же Мусоргский говорит, что работа над «Сорочинской» сложна и трудна потому, что текст Гоголя очень капризен в смысле воплощения в музыкальную форму.

«Настоящее, истинно-художественное не может не быть капризным, п. ч. самостоятельно; не может легко водвориться в другую художественную форму, п. ч. самостоятельно и требует глубокого изучения со святой любовью»².

Творческий метод Мусоргского в работе над «Сорочинской ярмаркой» был тот же, что и в «Борисе»: он раскрывал в музыке содержание, данное поэтом, развивал его и расширял. Опера была создана комической: в основу ее легла комическая повесть. Мусоргский перевел комизм Гоголя на язык музыки.

Это не сразу поняли его бывшие товарищи по кружку, чем Мусоргский был очень сильно огорчен.

«На первом показывании 2-го действия «Сорочинской» я убедился в полном непонимании музыкусами развалившейся «кучки» малорусского комизма,—пишет он тому же Кутузову,—такой стужей повеяло от их взглядов и требований, что «сердце озябло», как говорит протопоп Авакум. 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. Но досадно, что с музыкусами развалившейся «кучки» приходится толковать через «шлагбаум», за которым они остались... Если хочешь на выдержку, одно из многих изречений вышереченных музыкусов, вот оно: «в тексте самая обыденная, всedневная проза, ничтожная до смешного, а в музыке все эти люди очень серьезны—какую-то важность придают своим речам». Любопытно, неправда-ли? В том то гоголевский комизм и заключается, что ничтожные для нас интересы чумаков, да деревенских торговцев воплощены во всей искренней правдивости.

¹ Письмо к А. А. Голенищеву-Кутузову от 15 августа 1877 г.

² Там же.

Сорогинская не буффонада, а настоящая комическая опера на почве русской музыки и притом, по нумерации, первая»¹.

Это письмо подтверждает, что в работе над «Сорочинской» Мусоргский ни на шаг не отошел от своих основных художественных взглядов. Принципиальность его работы и высокая художественная ценность последних опер доказывают, что столь излюбленного музыковедами «морального упадка» Мусоргского, «конца его, как художника определенного идейного склада» вовсе не существовало.

С легкой руки Н. А. Римского-Корсакова утвердилось мнение, что Мусоргский, работая над своей комической оперой, не имел ни сценария, ни либретто; что сочинял оперу отрывками, непоследовательно и беспорядочно. Это не совсем соответствует действительности. Верно то, что музыка «Сорочинской ярмарки» сочинялась несистематично и работа над ней велась с большими перерывами. Но неверно, что Мусоргский не имел твердого плана и сценария. Внимательный и добросовестный художник, он всегда тратил много времени и сил на большую предварительную работу по ознакомлению с документами и материалами.

Весной 1877 г. он написал сценарий оперы, который показывает нам подробный и ясный план драматургического развития в опере. Этому плану соответствует последовательность написания отдельных сцен для «Сорочинской ярмарки». Совершенно не чувствуется, что Мусоргский впервые брался за комическую оперу, так как сценарий оперы обнаруживает глубокое знание и чувство жанра.

Первое действие сразу вводит зрителя в веселый, пестрый мир ярмарки на Украине в жаркое летнее время. Черевик приехал на ярмарку с женой Хиврей и дочкой Парасей, чтобы продать пшеницу и кобылу. Паробок Грицько, веселый зубоскал и озорник, влюбляется в хорошенькую Парасю. Он любезничает с ней, а в это время старый цыган отвлекает всеобщее внимание страшными рассказами о чорте в таинственной Красной свитке. Черевик не прочь выдать дочку замуж за удалого паробка. Они идут в шинок, чтобы окончательно сладить дело. Но вмешивается сварливая Хивря. Она ни за что не согласна отдать падчерицу замуж за паробка, который дразнил ее и насмехался над нею. Черевик не рискует спорить со сварливой женой. Придется отказать Грицьку. Грицько, слышавший весь разговор, грустит и тоскует. Старый цыган его утешает и заключает с ним условие: если Грицько продаст волов цыгану за пятнадцать рублей, цыган заставит Черевика выдать Парасю за паробка.

¹ Письмо к А. А. Голенищеву-Кутузову от 10 ноября 1877 г.

Так в первом акте завязываются две основные линии развития действия: любовь Параси и паробка и мистификация цыганом Черевика при помощи фантастической Красной свитки.

Следующее действие посвящено именно второй линии развития. Хивря, ожидая в гости поповича, гонит мужа из дому — стеречь кобылу. Хивря — одна. Она хлопотливо готовит угощение для своего любезного, который вскоре и появляется. Происходит комическая любовная сцена. Но внезапно возвращается Черевик с подвыпившими гостями. Попович прячется на полатах. Кум рассказывает страшную историю про Красную свитку, которую все слушают, дрожа от страха. В самом страшном месте окно с шумом распаивается и в нем появляется огромное свиное рыло. Всеобщий переполох. Попович падает с палатей на пол, с печи летит посуда, — шум, гам и крик.

В третьем действии две картины. Первая показывает, как Черевика и кума, сбежавших из избы от страха, подговоренные цыганом паробки хватают и связывают, как воров. Грицько освобождает их. В награду Черевик обещает отдать Парасю. Вторая картина начинается с грустной «думки» Параси. Но потом приходит отец и приводит жениха. Обручение. Молодежь радостно отплясывает гопака.

Вся несложная и простая сюжетная основа оперы разворачивается живо и весело, благодаря естественности и гибкости в развитии сцен.

«Сорочинская ярмарка» — бытовая комедия почти без фантастического элемента. Сверхъестественные козни Красной свитки изображены Мусоргским (и Гоголем) как проказы цыгана, который, пугая всех чортом, добивается обручения молодых людей.

Единственное место, о котором можно говорить, как о фантастическом, да и то условно, — интермеццо «Сон парубка» — видение шабаша ведьм, переделанное композитором из сцены «Чернобога на горе Триглаве»¹. Сохранилась следующая программа к этому интермеццо, написанная самим композитором.

«Паробок спит у подножья пригорка далеко вдали от хаты, куда бы должно попасть. Во сне ему мерещится:

1. Подземный гул нечеловеческих голосов, произносящих нечеловеческие слова.
2. Подземное царство тьмы входит в свои права, — трюнит над спящим паробком.
3. Предзнамение появления Чернобога и Сатаны.
4. Паробок оставлен духами тьмы. Появление Чернобога.

¹ Из «Млады». Сцена переделана из симфонической поэмы «Ночь на Лысой горе».

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».

Очевидно интермеццо должно было исполняться между первым и вторым актом, когда паробок возвращается из шинка.

Включение ранее сочиненной музыки интермеццо в «Сорочинскую ярмарку» было довольно-таки неудачной мыслью. Музыка интермеццо, хотя и замечательно талантливая, яркая, но по характеру, фактуре и всему складу не совсем подходит к прозрачной, светлой и легкой музыке «Сорочинской ярмарки». И с драматургической стороны оно почти не оправданно. Мусоргскому хотелось использовать написанную им для «Млады» фантастическую сцену, которая осталась «не у дела». Воспользовавшись тем, что сюжет давал возможность сделать это, он задумал превратить «Служение Чернобогу на горе Триглаве» в «Сонное видение паробка». Но потом стал сомневаться: хорошо ли будет выглядеть интермеццо при исполнении? При отсталости современной оперной сценической техники декоративное оформление шабаша ведьм очень пугало его.

«Скажите мне, что я буду делать с моими чертями в «Сорочинской», — пишет он Стасову, — во что облечь их и, вообще, как справиться с их наружностью? Что могло при-
сниться в сонном видении пьяному паробку? Картина «Чернобога» выйдет важно, но при новых и живых условиях изображения чертей на сцене. Мне мерзка неосмысленная декорация, а неосмысленное изображение человеческой сонной фантазии, да еще пьяной — и подавно»¹.

Судя по этому письму, Мусоргский беспокоился о возможности художественной постановки фантастической сцены и боялся пошлого искажения причудливых, неясных фантастических образов, которые были им созданы в музыке.

Но не только в этом отношении введение интермеццо внушало ему опасение; он, конечно, чувствовал и «разно-стильность» в музыке интермеццо и оперы. Но все же, видимо, решил включить его в оперу.

«Сорочинская ярмарка», чрезвычайно интересное произведение, не только с чисто художественной стороны, но и как продолжение работы Мусоргского в области передачи музыкой речевых интонаций. Музыка «Сорочинской ярмарки»

¹ Письмо к В. В. Стасову от 22 августа 1880 г.

очень мелодична и напевна. Все речи действующих лиц даны в виде широких, мягко и плавно льющихся мелодий песенного склада. В этой песенности вокальных партий, в соединении декламационной выразительности с напевностью и метрической размеренностью заключено одно из самых привлекательнейших качеств музыки «Сорочинской».

Даже замечательная и единственная в своем роде комическая любовная сценка Хиври с поповичем во втором акте не составляет исключения. И партия Хиври проникнута песенным и даже лирическим началом.

После того как Хивря выгнала мужа из хаты «в ожидании пленительного Афанасия Ивановича», она «находится в довольно капризном нетерпении и даже допускает некоторое сомнение»¹. Постепенная смена настроений Хиври выражена ее песнями. Выставив мужа сердитой бранью и криками из дома, она радуется и в плавной, не лишенной грации и кокетства мелодии торопит своего любезного. Прихорашиваясь, она напевает горделивую и лихую песню «Ой, ты, дивчина, горда да пышна» (подлинная народная мелодия). Видно, что она в душе очень довольна собой. Вдруг возвращается Черевик. Резко и сварливо кричит на него Хивря, так что он в страхе убегает снова. Хивря начинает скучать, сомнения заползают в ее сердце. Она затягивает задумчивую протяжную песню «Утоптала стеженьку через яр» (также народная мелодия, слова Шевченко) и впадает в грустное раздумье. Но долго горевать не в ее характере. Поругав незадачливого поповича, Хивря запекает энергичную плясовую песню о Брудэусе —

Allegretto scherzoso

20

ХИВРЯ

От ко-ли я Бру-дэ-у-са встре-ти-ла, встре-ти-ла,
не од-ни же че-ре-ви-ки зно-си-ла, зно-си-ла

The musical score is written for a single voice (Hivry) and piano accompaniment. It is in the key of D major (two sharps) and 2/4 time. The tempo is marked 'Allegretto scherzoso'. The score consists of two systems of music. The first system contains the first two lines of the song, and the second system contains the next two lines. The piano accompaniment is simple, consisting of chords and single notes that support the melody.

¹ Сценарий оперы.

замечательный пример вариационного мастерства Мусоргского. В каждом новом куплете мелодия песни остается неизменной, но сопровождение тонко и гибко варьируется в соответствии с содержанием каждого куплета. Появляется попович. Комическая, даже приближающаяся к музыкальной сатире партия поповича совмещает яркую декламационную выразительность, верность и остроту интонаций в передаче оборотов речи с плавной кантиленностью.

Характеризуя поповича, Мусоргский применил прием, который употреблял в «Семинаристе» и в «Борисе» (пьяные монахи) — карикатурную имитацию оборотов церковного пения в соединении с совершенно неподходящим для этого напева текстом, что производит впечатление пародии:

21 попович

но во . истину сладост . ные при . ноше . ния , сказа . ть при . мер . но , е

f

mf

— единствен . ност вас предсто . ят полу . чить , Хав . рьян . ня Ни . ки . форо . ва !

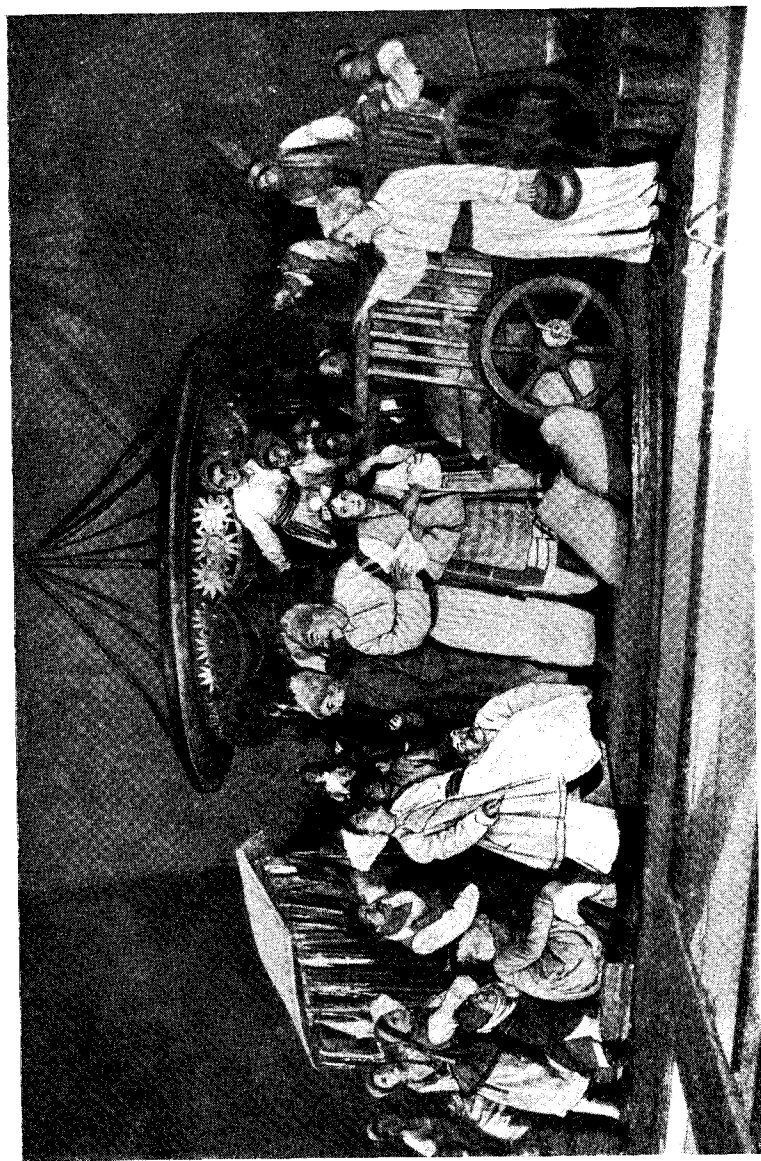
p

cresc.

Особенно комичен момент, когда вернувшийся Черевик вместе с кумом и гостями стучит в ворота. В испуге и смятении попович с отчаянием бормочет в течение восьми тактов почти на одном дыхании — «Господи помилуй», пока догадливая Хивря не прячет его на полатах.

Мусоргский предполагал закончить эту сцену большим комическим ансамблем, но не успел исполнить свое намерение. Второй акт оперы остался незаконченным.

Другие персонажи оперы также охарактеризованы при помощи песен. В «Сорочинской ярмарке» много превосходной лирической музыки, главным образом в сценах паробка



«Сорочинская ярмарка»

Сцена из первого акта в постановке Московского музыкального театра им. В. И. Немировича-Данченко

и Параси. Образ паробка раскрывается в прекрасной лирической «Думке» — первого акта — «Зачем ты, сердце, рыдаешь и стонешь?» Мелодия и гармонический склад «Думки» паробка очень оригинальны — Мусоргский написал ее в сложном фригийском ладе, — но в «Думке» совершенно не чувствуется никакой предвзятости и нарочитой сложности. Как всегда у Мусоргского, лирическая песня проста, исполнена искреннего чувства, задушевна и лишена какой бы то ни было чувственности. Голос как бы переговаривается с грустной мелодией солирующего инструмента в оркестре:

22 ПАРОБОК

У Параси тоже есть своя «Думка» в третьем акте¹. Эта песня получила очень большую известность и распространение еще при жизни Мусоргского. Начинается «Думка» с печальной и нежно лирической песни, изливающей тоску Параси по милом паробке; потом, после короткого перехода, Парася запекает плясовую — известную народную украинскую песню «Зелененький барвиночек». Вторая часть «Думки» показывает замечательное мастерство Мусоргского в развитии темы, которая развивается от робкого запевы до бурной веселой пляски.

В конце «Думки» входит отец Параси Черевик и вступает в пляс вместе с дочкой.

Черевик играет очень большую роль в опере. Ведь именно

¹ Первоначально и «Думка» паробка» была помещена Мусоргским в третьем акте.

его партия предназначалась композитором для «дедушки» Петрова. Черевик мужик добродушный, немножко вялый, любитель помечтать и сильно побаивающийся своей сварливой Хиври. Для его характеристики Мусоргский очень удачно выбрал народную украинскую песню «Ой, чумаче» — протяжную и задумчивую, но не лишенную молодцеватости.

Из других персонажей более сложную музыкальную характеристику имеет старый цыган «хват и плут»¹. Он держит себя важно и ведет свой разговор даже с некоторой таинственностью. В его рассказе о «Красной свитке» проходит страшный, загадочный мотив чорта в Красной свитке, что в сопоставлении с веселой плясовой мелодией, рисующей самого цыгана, производит впечатление комической утрировки.

Andante

23 ЦЫГАН

Там по.. се . дят . ся Крас . на . я свит . ки

Музыка как бы говорит, что цыган нарочно выдумал все страшные похождения чорта и просто пугает честной народ.

Вся музыка в сцене ярмарки, которую Мусоргский частично заимствовал из «Сцены торга» в опере-балете «Млада», яркая и жизнерадостная. И здесь композитор пользуется закругленно построенными хорами, ариозо, ансамблями. Музыка всей оперы выдержана в украинском духе. Этот национальный колорит получился, во-первых, благодаря точному следованию за Гоголем, т. е. раскрытию в музыке характеров и поведения действующих лиц — украинцев и, во-вторых, из-за применения различных подлинно народных украинских песенных и плясовых тем.

В период работы над «Сорочинской» Мусоргский записал очень много украинских мелодий; сохранились записи двадцати украинских песен. Многие из них использованы в опере. Например, комическая песня Черевика и кума «Дуду-Рудуду», песня «Як пишов я до дивчины» (обращение паробка к Черевiku в первом акте), плясовая песня «На бережку у ставка»

¹ Письмо к Л. И. Шестаковой от 31 августа 1876 г.

(гопак веселых паробков), песня Хиври в ожидании поповича и т. д.

Но не только подлинны е народно-песенные темы придают опере украинский колорит; многие мелодии сочинены самим композитором на основе творческой переработки народных песен. Примером музыки, построенной на таких мелодиях, может служить «Вступление» к опере, называющееся «Жаркий день в Малороссии».

Вступление вводит в общее настроение безоблачного веселья, шутки и смеха, которым проникнута вся опера. Вообще вся музыка «Сорочинской ярмарки» производит чарующее впечатление благодаря тому общему настроению, которое объединяет все ее отдельные части. Чисто художественное наслаждение, получаемое от знакомства с оперой, — огромно. Ее светлый, веселый колорит, ничем не омраченный и сияющий прелестью жизнерадостного мироощущения, ее обаятельная лирика создают впечатление озаренного светом солнца «жаркого летнего дня», как и хотел Мусоргский.

★ ★ ★

Дальнейшая судьба опер Мусоргского сложилась таким образом: вскоре после смерти композитора «Борис Годунов» был снят со сцены и отложен на долгое время в сторону как опера слишком радикального направления. В сезон 1888 г. были попытки возобновить «Бориса» на императорской сцене, но опера была собственноручно вычеркнута из репертуарного плана Александром III, когда план был представлен на «высочайшее утверждение».

В первой половине девяностых годов Римский-Корсаков перередактировал «Бориса». Он многое изменил, кое-что исключил и заново оркестровал оперу. В таком новом виде «Борис» был представлен в дирекцию императорской оперы. Дело было опять передано на «высочайшее» усмотрение. По словам директора Всеволожского, Николай II при упоминании о новой редакции «Бориса» поморщился и сказал: «Нет, этой оперы не надо пока. Ведь это все музыка балакиревской школы». Римский-Корсаков, у которого в это время были свои неприятные столкновения с дирекцией по поводу постановки собственной оперы¹, сильно раздосадованный, стал готовить частную постановку «Бориса» на средства, собранные по подписке. 28 ноября 1896 г. «Борис» в новой редакции был поставлен силами частного общества музыкальных собраний, организованного еще в начале девяностых годов².

¹ Опера «Ночь перед Рождеством».

² Сведения о постановке «Бориса Годунова» Обществом музыкальных собраний взяты из книги А. Н. Римского-Корсакова, «Н. А. Римский-Корсаков, Жизнь и творчество», вып. IV, стр. 49—60.

«Дата постановки «Бориса Годунова» силами Общества музыкальных собраний, — пишет А. Н. Римский-Корсаков, — отмечает начало новой жизни оперы. Н. А. (Римский-Корсаков) во-время напомнил об этой опере, влив своей инструментовкой новое вино в старые мехи гениального произведения. С легкой руки Общества музыкальных собраний и Н. А., «Борис Годунов» начал свое триумфальное шествие по белу свету. Постановка сначала у Мамонтова¹ с участием Ф. И. Шаляпина, а затем на сцене Мариинского театра, позднее постановка «Бориса» в Париже и Лондоне С. П. Дягилевым² — вот дальнейшие вехи тех успехов, которые делают вскоре оперу излюбленной у публики»³. К этому мы прибавим постановки «Бориса» в Милане, Буэнос-Айресе, Стокгольме и Нью-Йорке, которые последовали вскоре за парижской постановкой.

В России «Борис» стал репертуарной оперой с 1911—12 г., а после Великой Октябрьской Социалистической Революции прочно утвердился не только на московской и ленинградской сценах, но и в периферийных театрах Советского Союза. Ставится опера обычно в редакции Римского-Корсакова, но театр им. Станиславского в Москве в сезон 1929—30 г. поставил оперу в авторской редакции и со сценой у собора Василия Блаженного, к сожалению, исключив сцену под Кромами. Так она идет и в наше время. Еще раньше этой постановки к авторской редакции возвратился Ленинградский Государственный театр оперы и балета в сезон 1927—28 г.

История постановки «Хованщины» так же сложна, как история «Бориса».

Редакционная работа и инструментовка «Хованщины», сделанные Римским-Корсаковым сразу же после смерти Мусоргского, позволили уже в 1883 г. предложить ее Мариинскому театру для постановки. Но театральный комитет, конечно, забраковал ее, причем Направник заявил, что, дескать, «довольно, хватит с нас одной революционной оперы».

Первая постановка «Хованщины» состоялась не на императорской сцене, а на частной. Ранней весной 1886 г. «Хованщина», наконец, увидела свет рампы. Опера была исполнена силами любителей, членов Музыкально-драматического общества. Исполнение было очень удачным и опера имела успех.

¹ С. И. Мамонтов — известный русский меценат. Имел частную оперу в Москве. «Борис Годунов» был поставлен им в сезон 1898—99 г.

² С. П. Дягилев — выдающийся художественный деятель и режиссер, редактор, а впоследствии издатель журнала «Мир искусства». Известен своими выставками русского искусства в Западной Европе и постановками русских опер в Париже. «Борис Годунов» был поставлен в Париже в 1908 г., «Хованщина» в 1913 г.

³ А. Н. Римский-Корсаков, Н. А. Римский-Корсаков, Жизнь и творчество, вып. IV, стр. 60.

Вторая постановка оперы относится к 1893 г. и опять была осуществлена частной оперной труппой.

Только повысившийся интерес к Мусоргскому, в связи с колоссальным успехом «Бориса Годунова» за границей, заставил, наконец, императорские сцены обратить внимание на вторую историческую оперу Мусоргского. Опера была поставлена и в Мариинском, и в Большом театрах в один сезон 1911—12 г.

Мировую славу «Хованщина» завоевала только после парижской постановки Дягилева в 1913 г. Интересно отметить, что для этой постановки партитура оперы, написанная Римским-Корсаковым, была пересмотрена и несколько сцен было переинструментировано Стравинским и Равелем.

После Великой Октябрьской Социалистической Революции «Хованщина» была поставлена и в Москве, и в Ленинграде; в Ленинграде она идет и в настоящее время.

История постановки «Сорочинской ярмарки» также очень сложна. Ей повезло меньше, чем «Хованщине» в том отношении, что она не побывала в руках Римского-Корсакова и дольше пролежала под спудом. Приведение ее в порядок и окончание было поручено Римским-Корсаковым своему ученику, талантливому композитору А. К. Лядову. Он было начал работу над ней. Первый акт был написан самим Мусоргским почти целиком, не хватало только последней сцены паробка с цыганом. Второй акт также не досчитывал конца, финальная сцена обрывалась в самом начале. Из третьего акта был готов только один номер — «Думка Параси».

Лядов оркестровал и расширил увертюру, проредактировал некоторые другие номера, но потом бросил эту работу. Отказ свой он объяснил тем, что работа над Мусоргским очень трудна. «Оставишь, как сам он написал — нескладно и неправильно, наведешь порядок — не Мусоргский»¹.

В этой лаконичной фразе заключен очень глубокий смысл. То, что Лядов (да и Римский-Корсаков) называет «неправильным» часто было новыми приемами музыкальной выразительности, составляющими характерные черты творческого облика Мусоргского. Отсюда и исчезновение этого облика, коль скоро его музыка «поправляется». Кроме Лядова, много поработал над «Сорочинской ярмаркой» В. В. Каратыгин; занимались ею и другие композиторы.

Первая постановка «Сорочинской ярмарки» была осуществлена только в 1913 г. в новом московском «Свободном театре», руководимом К. Марджановым. Недостающие места и сцены исполнялись без музыки, как диалогические вставки с текстом Гоголя. После этой постановки старый товарищ

¹ Сведения взяты из статьи В. Каратыгина «О Сорочинской ярмарке», журнал «Музыкальный современник», 1917 г., № 5—6.

Мусоргского по балакиревскому кружку, маститый, восьмидесятилетний Ц. А. Кюи докончил и оркестровал оперу. 13 октября 1917 г. опера была поставлена театром Музыкальной драмы в Петрограде в редакции Кюи.

Последняя редакция оперы с досочинением недостающей музыки принадлежит советскому композитору проф. В. Я. Шебалину, который сделал эту работу в 1930 г. к юбилею Мусоргского (к 50-летию со дня смерти в 1931 г.). В его редакции, наиболее серьезно сделанной и показывающей внимательное отношение к стилю Мусоргского, «Сорочинская ярмарка» была поставлена Московским музыкальным театром им. В. И. Немировича-Данченко.

Самый первый опыт Мусоргского в области музыкального театра — опера «Женитьба», из которой он написал только первый акт, была закончена М. М. Ипполитовым-Ивановым.

ХII

ВЕЛИКИЙ НАРОДНЫЙ ХУДОЖНИК-РЕФОРМАТОР

В 1880 г. Мусоргский написал короткую автобиографическую записку, которую закончил такими словами: «Мусоргский ни по характеру своих композиций, ни по своим музыкальным воззрениям, не принадлежит ни к одному из существующих музыкальных кружков. Формула его художественного *profession de foi*¹ может быть выяснена из взгляда его, как композитора, на задачу искусства; искусство есть средство для беседы с людьми, а не цель.

Этим руководящим принципом определяется вся его творческая деятельность... Признавая, что в области искусства только художники-реформаторы, как Палестрина, Бах, Глюк, Бетховен, Берлиоз, Лист, создавали законы искусству, он не считает эти законы за непреложные, а прогрессирующими и видоизменяющимися, как и весь духовный мир человека»².

Эти слова еще раз резко подчеркивают основную направленность творческой деятельности Мусоргского. Растет и расширяется духовный мир людей, старые формы и законы, созданные когда-то из самой жизни, со временем отживают и требуют изменений. Для того чтобы говорить с людьми языком понятным, захватывающе интересным и уметь точно передать людям свои взгляды и мысли, нужно искать новые пути в искусстве, новые формы и новые приемы.

Это и делал Мусоргский на всем протяжении своего творческого пути и эта революционная направленность его творческой деятельности сделала его художником-новатором, реформатором своего искусства, композитором, которому абсолютно чужды формализм и эклектика. Недаром он избрал своим творческим девизом, которому не изменил до конца своих дней, гордое воззвание: «Вперед! Дерзай! К новым идеалам!» Недаром именно его творчество было всегда, и при

¹ Основной творческий принцип.

² М. П. Мусоргский, Автобиографическая записка.

жизни его и после смерти, предметом ожесточенных нападков и яростных споров. Он сам знал, почему это происходит, потому что сознавал реформаторский характер своего творчества. «Кто-то сказал, — пишет он в 1877 г., — что надо же такую удачу Мусоргскому. Что не предпримет в музыке, немедленно возникают ожесточенные споры.

Тем лучше: жизнь дана для того, чтобы жить, а искусство живет и растет только в борьбе с теми, которые мнят устроить из него нечто вроде Талмуда 2-го издания»¹.

Мусоргский был композитором высокой идейности и глубокой мысли, как всякий крупный художник и гениальный новатор. Он чрезвычайно ярко и сильно выразил в своем творчестве демократические и революционные для своего времени идеи, рожденные новой переломной эпохой в истории России. Художественная реформа Мусоргского была порождена именно этими идеями. Как всякий великий художник, Мусоргский в своем творчестве исходил из содержания и ему подчинял форму и все приемы ее образующие. Никогда его искусство не было для него пустой забавой, так как он чувствовал и сознавал огромную общественную силу искусства. Мы уже неоднократно подчеркивали в предыдущих главах, что еще со времен своей юности Мусоргский проявлял особенный интерес к социальной сюжетике. Недаром он любил в своих произведениях рисовать «картинки с натуры». Как часто эти «картинки», полные глубокой человечности и любви к угнетенным, раскрывают перед слушателем всю глубину трагизма социального неравенства, показывают вековую нужду и страдание крестьян, вызывают своими яркими и резкими образами к чувству справедливости, гуманности и вызывают возмущение этим социальным неравенством, вызывают протест против угнетения народа.

Исторические музыкальные трагедии Мусоргского также, прежде всего, драмы социальные; они изображают художественными средствами сложные общественные взаимоотношения в Руси XVII в., изображают государственные и общественные перевороты и массовые народные восстания.

Разве выбор сюжетов «Бориса Годунова» и «Пугачевщины» не говорит о том, что художник в своем творчестве проповедывал идею крестьянской революции, идею борьбы масс за свержение всех старых властей, проповедывал ему доступными средствами, пользуясь своим даром музыканта, как Чернышевский проповедывал ее пером? Недаром он сближал прошлое с настоящим.

Музыка была для Мусоргского средством для воплощения своих идей, мыслей, чувств и взглядов, и он передавал их

¹ Письмо к А. А. Голенищеву-Кутузову от 10 ноября 1877 г.

в виде ярких и конкретных музыкальных образов, созданий музыканта-реалиста. Искусство для него было средством общения с людьми и, следовательно, средством определенного общественного воспитания. Просветительская тенденция в творчестве Мусоргского имеет характер обличительный. Вспомним его «Калистрата», «Сиротку», «Еремушку», «Савишну», «Забытого», «Полководца» и, наконец, «Бориса Годунова». Но нигде мы не заметим грубой тенденциозности. Как гениальный художник Мусоргский умел выразить свои идеи и мысли именно средствами своего искусства. Ни в одном произведении у него нет обнаженно декларирующей идеи или кричащей тенденции, и в этом-то как раз величайшее их положительное качество.

Интересно вспомнить, что в самом начале своей творческой деятельности Мусоргский, по желанию Балакирева, писал непрограммные сонаты и симфонии, из которых не вышло ничего значительного. Первым произведением, показавшим его собственное творческое лицо, было симфоническое интермеццо *h-moll*, навеянное сценой из деревенской жизни (см. главу IV). И последовавшие за ним инструментальные сочинения «Ночь на Лысой горе», «Картинки с выставки» и т. д. были всегда связаны с определенной программой. Это явление не случайное, а глубоко органичное.

Мусоргский неоднократно жаловался в письмах к друзьям на «отсталость» своего искусства, т. е. музыки, на недостаточную идейную глубину произведений своих современников, на чрезмерное увлечение формой, на недостаточную ясность и резкость содержания. И свои мысли он хотел преподносить людям с предельной ясностью и конкретностью, так чтобы они были всеми правильно поняты и всем доступны. Поэтому они должны быть даны художественно-убедительно. И поэтому Мусоргский давал их в виде ярких и почти до пластической осязаемости конкретных музыкальных образов.

Если бы великий русский критик Белинский дожил до шестидесятых и семидесятых годов, то он был бы доволен Мусоргским. Произведения его выражают дух современности и удовлетворяют интересам передового общества, и мысли и идеи выражены в них в виде художественных образов, как и требовал Белинский. Высокоидейный композитор Мусоргский был величайшим художником-реалистом. Основное творческое внимание Мусоргский отдавал смешанному вокально-инструментальному и музыкально-драматическому жанру, так как именно этот жанр дает наибольшие возможности точной и конкретной передачи мыслей. Музыка и слово взаимно раскрывают друг друга. Но этот жанр и наиболее сложный и трудный, потому что именно в работе над ним перед художником встает

вечный спорный вопрос о взаимоотношении двух его создающих элементов: музыки и слова.

Мусоргский был гениальным музыкантом-драматургом и его произведения для театра есть истинные музыкальные драмы. Из опер Мусоргского (как, впрочем, и из его романсов) нельзя исключить ни вокальных партий, ни симфонической партии; они взаимно проникают и дополняют друг друга.

Мусоргский не имеет такой известности в качестве оперного реформатора, как например, Вагнер. А между тем он гораздо убедительнее и, на наш взгляд, художественно выше и интереснее решил в своем творчестве трудный вопрос взаимопроникновения драмы и музыки, вопрос, над которым всю жизнь бился Вагнер и так и не решил его. Как известно, Вагнер сломал форму старой оперы, уничтожил музыкально законченные части оперы как-то: арии, хоры, ансамбли и т. п. и заменил их бесконечным музыкальным и драматическим развитием. Все основное содержание драмы должен был объяснить оркестр при помощи символической системы лейтмотивов; вокальные же партии превратились в декламационно-речитативные комментарии к симфонической музыке.

С внешней стороны Мусоргский не так революционен, как Вагнер. В его операх встречаются арии, песни, дуэты, трио, хоры и даже пляски. Мало того, именно арии, монологи он ставит в самом центре развития действия, в наивысшем пункте драматического напряжения. Характеры и поведение героев также раскрываются в их ариях и песнях. Например душевная трагедия царя Бориса раскрывается в его большом монологе-арии, характер Варлаама—в песне «Как во городе», Марины—в ее большой арии; наконец, восставший народ в сцене под Кромами охарактеризован целым рядом песен. В «Хованщине» образ Марфы раскрыт в ее песнях, Досифея—в большом монологе пятого акта, стрельцов—в песнях и т. д.

Мусоргский сумел разрешить вопрос единства в музыкальной драме, не ломая старых форм оперного искусства, но подойдя к ним совершенно по-новому. Это новое заключалось в правдивом действенном отражении жизни в музыке и драматизации самой музыки. Драма как театральная форма стоит в его творчестве так же высоко, как и музыка.

Все основное заключается в самом предмете творчества и подходе к нему. Исторические музыкальные трагедии Мусоргского не только воскрешают прошлое, восстанавливают и воссоздают бурные эпохи, пережитые русским народом, но и намечают нити и связи, ведущие от прошлого к современности. В образах героических или характерных и типичных людей прошедших эпох и в их поведении Мусоргский не только воссоздает живую жизнь прошлого, но и судит ее. В творческой разработке сюжета, проявляющейся в характеристике дейст-

вующих лиц, вычерчивании линии их поведения, в раскрытии внутренней их сущности, в расстановке сил и трактовке событий, он проявляет свое отношение к сюжету, к действующим героям как личностям и как к представителям определенных общественных сил в прошлом и судит их с высоты своего художественного убеждения, с точки зрения своих взглядов на жизнь и искусство, взглядов передового демократического художника-шестидесятника. И в этих суждениях и взглядах, выраженных в образах его искусства, он встает пред нами как гениальный народный художник.

Это благородное и почетное имя Мусоргский может разделить со своими гениальными товарищами: Бородиным, Римским-Корсаковым, Балакиревым, а также Чайковским, не бывшим членом кружка, но творившим в ту же пору.

Несколько лет назад было распространено ложное мнение о том, что «могучая кучка» как творческий коллектив не существовала в действительности, а была лишь придумана Стасовым. К счастью для истины, теперь это мнение всеми признано неверным. «Могучая кучка» существовала в действительности, существовала как творческий коллектив определенного идейного направления, объединивший передовых художников, создателей национально-русской музыки — высокохудожественной, великой, «неслыханной и невиданной»¹.

Нельзя объяснить возникновение коллектива только тем, что в шестидесятые годы была «мода организовываться в артели»; композиторы балакиревского кружка были объединены общей направленностью творчества и общей конечной целью — задачей создания русской музыки, к которой они и шли все, хотя и разными путями.

Мы можем смело назвать их народными художниками, потому что они в своем искусстве выразили в обобщенном виде наиболее прогрессивное и передовое общественное движение своей эпохи; можем назвать их так потому, что они в своих произведениях воссоздавали жизнь родного народа, его героическое прошлое, потому что они показали его лучшие стороны, показали всю несравненную красоту и прелесть его поэзии, песни, былины, предания и т. п., показали творческую душу народа. Они смогли выразить все это так полно и хорошо потому, что сами принадлежали к лучшим и верным сынам своей родной земли. Мы правильно называем их «гордостью русского народа».

В своем искусстве они выразили всю сущность и характер народа, все его лучшие стороны и вечные, неумирающие достоинства его. Их творчество — достояние самых широких

¹ Выражение В. В. Стасова в письме к Балакиреву от 13 февраля 1861 г.

масс; как все яркое народное искусство, оно просто в своей гениальности и доступно каждому и неотразимо привлекает сердца людей, учит и воспитывает их.

Русская музыка долгое время недооценивалась Западной Европой. Первая брешь в этом отношении была пробита музыкой Глинки. Наиболее передовые и чуткие художники Западной Европы Франц Лист и Гектор Берлиоз приветствовали в лице Глинки новое значительнейшее явление в мировой музыке и содействовали распространению его творчества в Европе. Когда в середине сороковых годов в Париже впервые были исполнены произведения Глинки, французы были поражены силой, красотой и оригинальностью музыки Глинки. С этого времени начался медленный процесс постепенного проникновения русской музыки в Европу.

Творчество Мусоргского немало способствовало повышению интереса и внимания к русской музыке за рубежом. Клавир «Бориса Годунова» в авторской редакции был привезен в Париж еще в семидесятых годах Сен-Сансом. Сначала он не вызвал особого интереса, но уже в девяностые годы появляются первые статьи о Мусоргском, и заметно повышается интерес к его творчеству. Французы восхищаются оригинальностью, свежестью, силой дарования Мусоргского. Выдающиеся французские композиторы Клод Дебюсси и Морис Равель очень горячо отнеслись к произведениям Мусоргского; они говорили, что многое почерпнули в его творчестве. Для композиторов-импрессионистов было особенно привлекательно смелое новаторство Мусоргского в подходе к музыкально-выразительным средствам; они восприняли некоторые из них, главным образом гармонические и частично интонационно-мелодические. Но нет в музыкальном искусстве явлений столь разнообразных, чем идейно насыщенный реалистический драматизм Мусоргского и изнеженная утонченность французского импрессионизма! Для Мусоргского его музыкально-выразительные приемы были только средством для раскрытия глубокого и живого содержания своих произведений; французские импрессионисты применяли их для совершенно других целей. Их интересовала передача в музыке отдельно взятых настроений и ощущений; им была чужда боевая идейная заостренность реалистического искусства Мусоргского, так как они относились к реальному предмету, изображаемому ими, безразлично, пассивно и созерцательно. Но приемы его, часто схватывающие самую суть изображаемого явления, они восприняли, отбросив, однако, самое главное, — содержание, которое выражалось этими приемами. Все же Дебюсси дал довольно верную, хотя и своеобразную характеристику Мусоргского: «Никто не обращался к тому лучшему, что есть в нас, на языке более нежном, более глубоком; Мусорг-

ский — единственный и останется таковым по своему искусству без предвзятых приемов, без иссушающих формул. Никогда более тонкая чуткость не передавалась столь простыми средствами¹.

Постановка «Бориса Годунова» и «Хованщины» в Париже в начале XX в. сопровождалась огромным и шумным успехом. Парижане с необузданным восторгом предавались чувствам восхищения замечательными произведениями гения русской музыки. Еще раз русская музыка доказала, что она занимает одно из первых мест в мировом искусстве.

В Советском Союзе оперное творчество Мусоргского занимает одно из важных мест в репертуаре оперных театров. Ведется интенсивная работа по изучению творчества великого русского композитора и по изданию его произведений. К 50-летнему юбилею со дня смерти Мусоргского в 1931 г. были вновь изданы почти все основные его произведения, восстановленные в их первоначальном виде по рукописным подлинникам. Большое значение имело издание переписки Мусоргского с друзьями и нескольких сборников статей, посвященных разбору его произведений.

Советские композиторы внимательно изучают творчество Мусоргского, наряду с творчеством Глинки, Римского-Корсакова, Чайковского и других великих русских композиторов. Нет сомнения, что это изучение благоприятно сказывается на достижениях советской оперы, сильной стороной которой мы должны признать массовые сцены и хоры, т. е. именно то, в чем Мусоргский был несравненным мастером.

Но все же творчество Мусоргского еще недостаточно глубоко изучено, недостаточно еще пропагандируется. Этот долг перед великим русским композитором должен быть выполнен советскими людьми, подлинными наследниками передовой культуры прошлого.

¹ Отзыв Дебюсси, приведен в статье М. В. Иванова-Борецкого «Мусоргский на Западе», напечатанной в сборнике Музгиза, 1932 г.

П Р И Л О Ж Е Н И Я

1

СПИСОК СОЧИНЕНИЙ М. П. МУСОРГСКОГО

- «Porte-enseigne» («Подпрапорщик») полька для ф-п., 1852.
«Ган-Исландец» (проект оперы по В. Гюго), 1856.
«Где ты, звездочка», романс на слова Грекова, 1856.
«Souvenir d'enfance» («Воспоминание детства») для ф-п., 1857.
Соната Es-dur (Allegro и Scherzo) для ф-п. (не сохранилась), 1858.
Интродукция к «Царю Эдипу», 1858.
«Отчего скажи, душа девица», романс на слова неизвестного автора, 1858.
Соната fis-moll для ф-п., 1858.
«Meines Herzens Sehnsucht» («Желанье сердца»), романс на слова неизвестного автора, 1858.
Скерцо B-dur для оркестра, 1858.
Скерцо cis-moll для ф-п., 1858.
«Ночь под Ивана Купалу» (проект оперы по Гоголю), 1858.
«Сцена в храме» из трагедии «Царь Эдип» для хора и оркестра, 1-я редакция, 1859.
«Веселый час», романс на слова Кольцова, 1859.
«Impromptu passionné» («Страстный экспромт») для ф-п., 1859.
«Ein Kinderscherz» («Уголки») скерцо для ф-п., 1-я редакция, 1859.
«Марш Шамиля» для оркестра, хора и солистов, 1859.
«Листья шумели уныло», романс на измененные слова Плещеева, 1859.
«Сцена в Храме» из трагедии «Царь Эдип» для хора и оркестра, 2-я редакция, 1860.
«Ein Kinderscherz» («Детские игры»), 2-я редакция, 1860.
Соната C-dur (Allegro и Scherzo) для ф-п., в 4 руки, 1860.
«Что вам слова любви», романс на слова Аммосова, 1860.
Симфония D-dur (Andante и Scherzo) для оркестра, 1861—62.
Alla marcia notturna для оркестра, 1861.
Intermezzo symphonique in modo classico (Интермеццо в классическом роде), 1-я редакция, 1861.
«Много есть у меня», романс на слова Кольцова, 1863.
«Песнь старца», романс на слова Гете, 1863.
«Царь Саул», романс на измененные слова Байрона в переводе Козлова, 1863.
«В разлуке», романс на слова Курочкина, 1863.
1-я картина IV действия оперы «Саламбо». (по Флоберу), 1863.
2-я картина II действия оперы «Саламбо», 1863.
«Дуют ветры», романс на слова Кольцова, 1864.
«Ночь», романс на измененные слова Пушкина, 1864.
«Калистратушка», песня на слова Некрасова, 1864.

- 1-я картина III действия оперы «Саламбо», 1864.
 «Песнь балеарца» из оперы «Саламбо», 1864.
 1-я картина IV действия оперы «Саламбо», 1864.
 «Ogni sabato avrete illume acceso», итальянский дуэт, 1864.
 «Молитва», романс на слова Лермонтова, 1865.
 «Из воспоминаний детства», две пьесы для ф-п. 1) «Няня и я».
- 2) «Первое наказание (няня запирает меня в темную комнату)», 1865.
 «Отверженная», романс на слова И. Г. М., 1865.
 «Дума», пьеса для ф-п. на тему Логина, 1865.
 «La sargicieuse» пьеса для ф-п., 1865.
 Колыбельная песнь «Спи, усни крестьянский сын», романс на слова Островского (из «Воеводы»), 1865.
 «Зачем твои глазки порою», романс на слова Плещеева, 1866.
 «Хор жриц» из 2-й картины IV действия оперы «Саламбо», 1866.
 «Боевая песнь ливийцев» из той же оперы, 1866.
 «Желание», романс на слова Гейне, 1866.
 «Гопак», песня на слова Шевченко (из «Гайдамаков»), 1866.
 «Из слез моих», романс на слова Гейне, 1866.
 «Светик Савишна», на собственный текст, 1866.
 «Ах ты, пьяная тетеря», на собственный текст, 1866.
 «Семинарист» на собственный текст, 1866.
 «Днепр» (Песнь Яремы), на слова Шевченко, 1-я редакция, 1866.
 «Поражение Сеннахериба», для хора и оркестра, на слова Байрона, 1867.
- «Еврейская песня», романс на слова Мея, 1867.
 «Иванова ночь на Лысой горе», симфоническая картина, 1867.
 «Intermezzo in modo classico» (Интермеццо в классическом роде), 2-я редакция для оркестра, 1867.
 «Подибрад Чешский» (проект симфонической поэмы), 1867.
 «Стрекотушка белобока», песня на слова Пушкина, 1867.
 «По грибы», песня на слова Мея, 1867.
 «Пирушка», песня на слова Кольцова, 1867.
 «Озорник», на собственный текст, 1867.
 «Козел» («светская сказочка»), на собственный текст, 1867.
 «Классик», на собственный текст, 1867.
 «По над Доном сад цветет», романс на слова Кольцова, 1867.
 «Сиротка», на собственный текст, 1868.
 «Гопак», песня на слова Шевченко, 2-я редакция для голоса с оркестром, 1868.
 «Колыбельная Еремушки», песня на слова Некрасова, 1868.
 «Детская песенка», на слова Мея, 1868.
 «Дитя с няней» (1-я пьеса из вок. сборника «Детская»), на собственный текст, 1868.
- I акт неоконченной оперы «Женитьба» (по Гоголю), 1868.
 Опера «Борис Годунов» (по Пушкину), 1-я редакция, 1868—69.
 «Бобыль» (проект оперы на сюжет Шпильгагена), 1870.
 «Швея», скерцино для ф-п., 1870.
 «Раек», музыкальная сатира на собственный текст, 1870.
- «В углу»
 «Жук»
 «С куклой»
 «На сон грядущий»
- } Из вокального цикла «Детская», 1870.
- «Вечерняя песенка», на слова, приписываемые Плещееву, 1871.
 Опера «Борис Годунов», 2-я редакция, 1871—72.
 Сцены для оперы-балета «Млада», 1872.
 «Поехал на палочке»
 «Кот матрос»
- } Из «Детской», 1872.

- «Картинки выставки», для ф-п., 1874.
- «В четырех стенах»
«Над рекой»
«Элегия»
«Скучай»
«Окончен праздный, шумный день»
«Меня ты в толпе не узнала»
«Забытый» (по картине Верещагина), на слова Голенищева-Кутузова, 1874.
- 1874.
- «Злая смерть», надгробное письмо на собственный текст, 1874.
«Крапивная гора» (проект музыкальной сатиры), 1874.
«Трепак»
«Колыбельная»
«Серенада»
- Из вокального цикла «Песни и пляски смерти», Голенищева-Кутузова, 1875.
- «Непонятная», романс на собственный текст, 1875.
Запись украинских песен, 1875.
«Но божьим громом горе ударило», песня на слова А. Толстого, 1877.
«Горними тихо летела душа небесами», романс на слова А. Толстого, 1877.
- 1877.
- «Спесь», песня на слова А. Толстого, 1877.
«Ой, честь ли то молодцу», песня на слова А. Толстого, 1877.
«Рассеивается, расступается», песня на слова А. Толстого, 1877.
«Видение», романс на слова Голенищева-Кутузова, 1877.
Бирманская песнь и другие записи мелодий для оперы «Пугачевщина», 1877.
«Полководец» (из цикла «Песни и пляски смерти»), на слова Голенищева-Кутузова, 1877.
«Иисус Навин», хор на еврейские темы, 1877.
«Спранник», романс на слова Плещеева, 1878.
«На Днепре», песня на слова Шевченко, 2-я редакция, 1879.
«Песнь Мефистофеля в погребке Ауэрбаха», на слова Гете, 1879.
Запись греческой песни, 1879.
«Близ южного берега Крыма» («Байдары»), для ф-п., 1879.
«Гурзуф у Аю-Дага», для ф-п., 1879.
«Буря на Черном море», фантазия для ф-п. (не сохранилась), 1879.
Марш «Взятие Карса», 1879—80.
Большая сюита для оркестра с арфами и ф-п. (проект), 1880.
«В деревне», пьеса для ф-п., 1880.
«Meditation» («Раздумье»), листок из альбома для ф-п., 1880.
«Слеза», пьеса для ф-п., 1880.
3 вокализа для 3 женских голосов — C-dur, D-dur, F-dur, 1880.
«Скажи, девица милая», русская песня для 4 мужских голосов, 1880.
«Ты взойди, взойди, солнце красное», русская песня для 4-голосного мужского хора, 1880.
«У ворот, ворот батюшкиных», русская песня для 4-голосного мужского хора, 1880.
«Уж ты, воля моя, воля», русская песня, переложенная для 2 теноров и мужского хора, 1880.
«Хованщина», опера в 5 действиях, 1872—1881.
«Сорочинская ярмарка», комическая опера по Гоголю в 3 действиях, 1874—1881.

Переложения, сделанные Мусоргским

- Глинка. Персидский хор из оперы «Руслан и Людмила», 1858.
Испанская увертюра «Ночь в Мадриде», для ф-п. в 4 руки, 1858.
Бетховен. Квартет ор. 59, № 3 (Анданте) для ф-п. в 2 руки, 1859.
Балакирев. Музыка к «Королю Лиру», для ф-п. в 4 руки, 1860.
«Увертюра на русские темы», для ф-п. в 4 руки, 1860.
«Грузинская песнь» для голоса с ф-п., 1862.
Берлиоз, «Праздник у Капулетти», Скерцо «Фея Маб» из драматической симфонии «Ромео и Джульета», переложение для 2 ф-п. в 8 рук, 1862.
Бетховен. Квартет ор. 130 (все пять частей), для 2 ф-п. в 4 руки, 1862.
Бетховен. Квартет ор. 59, № 2 (Allegretto) {
Бетховен. Квартет ор. 131 (Presto) { Для ф-п. в две руки,
Бетховен. Квартет ор. 135 (Lento и Vivace). { 1867.

II

ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА О МУСОРГСКОМ

(на русском языке)

- М. П. Мусоргский. Письма и документы под ред. А. Н. Римского-Корсакова, Музгиз, 1932.
А. А. Голенищев-Кутузов. Воспоминания о Мусоргском, напечатаны в сборнике «Музыкальное наследство», Музгиз, 1935 г.
В. В. Стасов. Модест Петрович Мусоргский, 1881 г. Статья напечатана в собр. соч., т. III.
В. В. Стасов. Перов и Мусоргский, 1883 г. Статья напечатана в собр. соч., т. II.
Журнал Музыкальный современник, 1917 г., № 5—6. Номер, посвященный Мусоргскому; содержит в себе статьи Каратыгина В., Каренина В. (Комаровой-Стасовой), Лапшина И., Римского-Корсакова А. Н.
В. В. Стасов. Статьи о Мусоргском, Музгиз, 1922 г.
Мусоргский и его «Хованщина». Сборник статей С. Лопашева, В. Яковлева, В. Беляева, Изд. Государственного академического Большого театра, 1928 г.
И. Глебов. К восстановлению «Бориса Годунова».
Мусоргский. I. «Борис Годунов». Статьи и исследования В. М. Беляева, Игоря Глебова, М. Д. Кальвокоресси, П. С. Когана, П. А. Ламм, А. А. Хохловкиной, Вас. Яковлева, Музгиз, 1930 г.
М. П. Мусоргский. Статьи и материалы под редакцией Ю. Келдыша и Вас. Яковлева. Содержание: статьи Ю. Келдыша, П. А. Ламма, Игоря Глебова, Н. Брюсовой, Вас. Яковлева, З. Савеловой, М. В. Иванова-Борецкого, С. Дитинова, Н. Финдейзена, библиография литературы о Мусоргском и его произведениях с 1860 по 1928 г., Музгиз, 1932 г.
Юрий Келдыш. Романсовая лирика Мусоргского, Музгиз, 1933 г.
Д. и В. Слетовы. Мусоргский (серия «Жизнь замечательных людей»). Жур. газ. объединение, 1934.

ОГЛАВЛЕНИЕ

I — Юность	3
II — Сближение с Балакиревым	14
III — Могучая кучка	37
IV — Жизнь в «коммуне»	52
V — Путь к «Борису Годунову»	75
VI — «Борис Годунов»	101
VII — Зарождение «Хованщины»	134
VIII — Постановка «Бориса Годунова»	157
IX — Страдания и разочарования	167
X — Последние годы	186
XI — «Хованщина» и «Сорочинская ярмарка»	197
XII — Великий народный художник-реформатор	228
<i>Приложения</i>	
I. Список сочинений М. П. Мусоргского	235
II. Основная литература о М. П. Мусоргском (на русском языке)	238

Редактор М. Брук.
Техн. редактор Е. Уварова.
Художник Н. Лобанов.
Корректор Г. Атлас.

Сдано в набор 16/I—1939 г. Под-
писано в печать 3/III—1939 г.
Уполномоченный Главлита

А—8655.

Тираж 10.000 экз. Объем 15 п. л.
+ 1 вкладка. 7½ бум. л. 15 авт. л.
Формат бумаги 62×94/16. Знак. в
п. л. 40.736. Гиз. 56. Индекс 442.
Зак. 175.

Типография газеты «Правда» имени Сталина,
Москва, ул. «Правды», 24.

Цена 3 р. 75 к.

Переплет 1 р. 25 к.

ВАЖНЕЙШИЕ ОПЕЧАТКИ

<i>Страница</i>	<i>Строка</i>	<i>Напечатано:</i>	<i>Следует читать:</i>
41	16 снизу	основанном	основанного
91	17 снизу	Фаминицын	Фаминцын
91	19 „	Фаминицыну,	Фаминцыну,
99	11 сверху	образ деревенского жителя;	образ жизни деревенского жителя;
102	2 „	шекспировской	Шекспировой
167	выпала последняя строка		искусства была выставлена старая теория „чистого искусства“,
178	В сноске	„Искусство“	„Музгиз“
203	В сноске	Подробную же	Подобную же
237	1 сверху	„Картинки выставки“,	„Картинки с выставки“,
237	с 3-й до 7-й строки сверху		перечень романсов — читать в обратном порядке.
237	17 сверху	„Но божьим	„Не божьим

Мусоргский.